

Yassir Bouselam

La musique andalouse marocaine al-Âla

Approche anthropo-historique, transformations et identité culturelle

Thèse présentée et soutenue publiquement le **26/09/2022**
en vue de l'obtention du doctorat d' Ethnomusicologie de l'Université Paris Nanterre
sous la direction de M. Jean Lambert (Université Paris Nanterre)

Membre du jury :	Mme. Isabelle Rivoal	Directrice de recherche, CNRS-LESC Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Mme. Sabine Trébinjac	Directrice de recherche, CNRS-LESC Université Paris Nanterre
Directeur Membre du jury :	M. Jean Lambert	Maître de conférences, HDR Université Paris Nanterre MNHN
Membre du jury :	M. Mohamed Métalsi	Professeur, Université Euro-Méditerranéenne de Fès
Membre du jury :	M. Olivier Tourny	Directeur de recherche, CNRS-IDEMEC Aix-Marseille Université

Résumé

La musique andalouse marocaine, al-Âla

Approche anthropo-historique, transformations et identité culturelle

Dans cette thèse, je tente de resituer la tradition de la Âla ou « musique andalouse marocaine » dans son contexte historique, du moins celui de l'histoire du Maroc au XXe siècle. Cette première approche diachronique nous conduira à une réflexion ethnomusicologique plus large, combinant intimement la musicologie et l'anthropologie.

Le répertoire musical prestigieux de la Âla, qui s'est développé à l'ombre des pouvoirs politiques successifs et dans la continuité historique des grandes villes du nord du Maroc s'est ancré dans les pratiques sociales et la vie quotidienne (mariages, chant religieux, musique militaire). Il est constitué de formes traditionnelles raffinées : poésie chantée conservée sous forme de manuscrits, suites musicales constituées de la nouba et d'autres formes du répertoire, théorie musicale des modes, *tubû'*, instruments de musique traditionnels spécifiques.

Dès le début du XXe siècle, nous disposons d'archives sonores abondantes, mais qui étaient encore mal connues : disques commerciaux Pathé (1910-1940), puis enregistrements d'un ensemble de la Âla au Congrès du Caire en 1932 qui sont des témoignages musicologiques historiques importants. De même, grâce aux politiques culturelle et musicale mandataires de la France et de l'Espagne (les « arts indigènes »), la musique marocaine a fait l'objet des premières études musicologiques orientalistes, mais aussi de chercheurs marocains, qui se sont affirmées lors du Congrès de musique marocaine de Fès en 1939.

Après la Seconde Guerre mondiale et surtout à partir de l'Indépendance du Maroc en 1956, nous assistons à une évolution générale de la pratique de la Âla, des conceptions des musiciens d'aujourd'hui et plus généralement encore, de la place de la Âla dans la société marocaine, principalement dans le sens d'une acculturation sous l'influence de la modernité.

La question de la transmission, selon la tradition orale ou au moyen des nouveaux outils que sont la transcription musicale et l'enregistrement soulève des débats récurrents entre la modernité et la fidélité à la tradition, mettant en exergue le concept d'authenticité, et la promotion de différentes expériences de préservation, patrimonialisation et classicisation de la musique andalouse. Parallèlement, je m'attache à faire une description empirique de la performance de la musique andalouse marocaine sous ses formes actuelles, au plus près des

relations entre les textes chantés et les mélodies dans la suite, et notamment leur élément de base, la *san'a*.

Enfin, confrontant cette description phénoménologique à de nombreuses représentations narratives entourant la musique andalouse au Maroc, je relève une forte tension qui ne peut que soulever un questionnement anthropologique. Les thèmes de l'Âge d'Or perdu de l'Andalousie musulmane et l'idée très prégnante de la décadence du répertoire (d'ailleurs relayées par la musicologie coloniale) présentent en eux-mêmes une contradiction flagrante avec l'état actuel du répertoire, qui semble plutôt témoigner de l'expansion de son volume. En prenant en compte d'une part la fonction qu'a eu ce répertoire musical depuis fort longtemps de représenter le pouvoir politique et d'autre part le fait qu'il exemplifie la culture la plus valorisée des élites sociales marocaines, la culture andalouse, je fais le constat qu'il est chargé d'une forte dimension imaginaire et d'émotion collective. Je m'interroge sur cet engouement pour la musique andalouse, et la contribution de cette dernière, en tant que symbole vivant, à la construction d'une identité collective, celle du Maroc comme communauté politique moderne.

Mots-clés : Maroc, al-Âla, musique andalouse marocaine, nouba, *san'a*, *mîzân*, congrès du Caire, congrès de Fès, arts indigènes, préservation, patrimonialisation, classicisation, transmission orale, identité, nostalgie.

ABSTRACT

Moroccan Andalusian music, al-Âla Anthropo-historical approach, transformations and cultural identity

In this thesis, I attempt to place the tradition of al-Âla or "Moroccan Andalusian music" in its historical context, at least that of the history of Morocco in the 20th century. This first diachronic approach will lead us to a broader ethnomusicological reflection, intimately combining musicology and anthropology.

The prestigious musical repertoire of al-Âla, which developed in the shadow of successive political powers and in the historical continuity of the large cities of northern Morocco, is rooted in social practices and daily life (weddings, religious songs, military music). It is made up of refined traditional forms: sung poetry preserved in the form of manuscripts, musical suites consisting of the Nouba and other forms of the repertoire, musical theory of modes, *tubû'*, specific traditional musical instruments.

From the beginning of the 20th century, we have abundant sound archives, but which were still poorly known: Pathé commercial discs (1910-1940), then recordings of an ensemble of al-Âla at the Cairo Congress in 1932 which are important historical musicological testimonies. Similarly, thanks to the cultural and musical policies of France and Spain (the "indigenous arts"), Moroccan music was the subject of the first orientalist musicological studies, but also of Moroccan researchers, which were affirmed at the Moroccan Music Congress in Fez in 1939.

After the Second World War and especially after Morocco's independence in 1956, we witnessed a general evolution in the practice of al-Âla, in the conceptions of today's musicians and, more generally, in the place of al-Âla in Moroccan society, mainly in the direction of acculturation under the influence of modernity.

The question of transmission, according to the oral tradition or by means of new tools such as musical transcription and recording, raises recurrent debates between modernity and fidelity to tradition, highlighting the concept of authenticity, and the promotion of different experiences of preservation, patrimonialisation and classicisation of Andalusian music. At the same time, I attempt to describe empirically the performance of Moroccan Andalusian music in its current forms, focusing on the relationship between the sung texts and the melodies in the suite, and in particular their basic element, the *san'a*.

Finally, confronting this phenomenological description with numerous narrative representations surrounding Andalusian music in Morocco, I note a strong tension that cannot

but raise an anthropological question. The themes of the lost Golden Age of Muslim Andalusia and the very prevalent idea of the decadence of the repertoire (relayed, moreover, by colonial musicology) present in themselves a flagrant contradiction with the current state of the repertoire, which seems rather to testify to the expansion of its volume. Taking into account, on the one hand, the function that this musical repertoire has had for a long time to represent political power and, on the other hand, the fact that it exemplifies the most valued culture of the Moroccan social elite, Andalusian culture, I note that it is charged with a strong imaginary dimension and collective emotion. I question this infatuation with Andalusian music and its contribution, as a living symbol, to the construction of a collective identity, that of Morocco as a modern political community.

Keywords: Morocco, al-Âla, Moroccan Andalusian Music, nuba, san 'a, mîzân, Cairo Congress, Fez Congress, Indigenous Arts, preservation, patrimonialization, classicization, oral transmission, Identity, Nostalgia.

*L'homme sage apprend de ses erreurs,
l'homme plus sage apprend des erreurs des autres.*

Confucius

REMERCIEMENTS

Certes, une thèse est un travail personnel, mais je ne manquerai pas de rendre hommage et exprimer ma profonde gratitude à tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à sa réalisation et à son aboutissement.

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à mes parents et ma famille qui m'ont toujours épaulé.

Ils s'adressent à mon Directeur de thèse, le Professeur Jean Lambert, qui, tout au long de ce travail, a su m'apporter un soutien constant, une disponibilité, une écoute, une confiance et des conseils précieux et avisés à la hauteur de ses compétences et de ses réelles qualités humaines.

Ils s'adressent aussi à tous mes professeurs de musique, marocains et étrangers de Rabat, Paris, Bruxelles, et d'ailleurs.

Je tiens à témoigner une vive reconnaissance à tous les interlocuteurs, qu'ils soient chercheurs, musiciens, professeurs, apprentis, mélomanes, professionnels ou amateurs, qui ont accepté de participer à cette expérience du dialogue et les remercie pour la chaleur de l'accueil et leurs disponibilités.

Je suis particulièrement redevable aux personnes qui ont accepté de relire certains chapitres et m'ont orienté d'une manière ou d'une autre. Les deux premiers chapitres historiques ont été généreusement relus par Mohamed Métalsi, qui m'a suggéré pas mal d'idées et de corrections. Les échanges et discussions avec mon père Mohammed Bousselam, historien, chercheur et auteur de plusieurs ouvrages dont *Le costume traditionnel marocain (1912-2012)*, m'ont beaucoup apporté, notamment dans la partie consacrée à l'ancrage de la culture andalouse dans la mémoire collective. Le chapitre III a largement bénéficié de l'expertise de Marc Loopuyt sur les instruments de musique. Le chapitre IV sur les disques 78 tours a bénéficié de l'aide précieuse de Thomas Henry. La rédaction du chapitre VII a reçu l'aide de Muhammad al-Harrâte (professeur de musique andalouse au Conservatoire de Rabat et chef de son orchestre), qui n'a pas ménagé ses efforts pour m'aider, toujours dans un esprit bienveillant.

Je ne manquerai pas de remercier le Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France de Rabat, qui m'a attribué une bourse, pendant mes trois premières années d'étude, le centre de recherche en ethnomusicologie CREM-LESC, ainsi que le Labex les passés dans le présent de l'Université de Paris -Nanterre, qui ont financé mes recherches de

terrain, sans oublier l'orchestre andalou d'Amsterdam *Amsterdams Andalusisch Orkest*, qui n'a pas manqué de me soutenir durant la dernière année de cette thèse.

J'adresse également tous mes remerciements pour leur soutien quotidien à mes collègues et mes amis, musiciens et non musiciens, que je ne peux pas mentionner ici mais qui sont amplement cités dans le texte.

Enfin je renouvelle toute mon amitié et ma sympathie à ceux qui m'ont accordé du temps et m'ont témoigné un soutien constant dans ce long travail de recherche.

Je rends hommage non seulement aux grands maîtres et praticiens, disparus aujourd'hui, qui ont permis la préservation et le maintien de cette tradition mais également aux chefs d'orchestres et musiciens actuels qui y assurent le maintien en vie.

A ceux qui constituent le « collège invisible » morts ou vivants, sans citer de noms, de lieux ou de profession et à toutes celles et ceux qui m'ont appris que l'existence de la vie humaine sans musique serait une grande erreur...

TABLE DES MATIERES

Remerciements	10
Table des matières	13
Introduction	23
Écrits musicologiques modernes et état de la question	23
Sources audio visuelles	26
Problématique	27
Plan de la thèse	29
Les enquêtes de terrain et les difficultés rencontrées	33
Première partie : La Âla andalouse marocaine, histoire et formes traditionnelles	38
Chapitre I : La musique andalouse marocaine al-Âla, aperçu historique et conceptions traditionnelles	39
1. Bref aperçu de l'histoire politique du Maroc	40
2. Les traditions régionales de la Âla et les divisions issues de l'histoire	43
3. L'ancrage de la culture andalouse au Maroc	46
3. 1. Aperçu historique	47
3. 2. Dans la culture matérielle	50
3. 3. Débats autour des dénominations de la musique andalouse	53
4. La musique andalouse et le pouvoir politique	54
4. 1. Musique et politique avant la dynastie des Alaouites	55
4. 2. Le mécénat des souverains alaouites	56
4. 3. La fanfare Khamsa wa-Khamsin et la fonction de représentation royale	59
5. Le rôle des confréries religieuses (les zaouïas)	60
6. La musique judéo-marocaine	64
6. 1. Les chants en judéo-espagnol	64
6. 2. L'andalou en hébreu et en arabe	66
Conclusion	68

Chapitre II : Les formes traditionnelles de la Âla	71
Introduction	71
1. La poésie chantée	72
1. 1. Les formes de la poésie chantée	72
1. 2. Les sources manuscrites de la poésie chantée au Maghreb et au Maroc	80
2. Le manuscrit <i>Kunnâsh</i> al-Hâyek	81
2. 1. Les manuscrits du <i>Kunnâsh</i> et leurs différentes éditions	82
2. 2. Les aspects musicaux du <i>Kunnâsh</i>	87
2. 3. Une première approche musicale des formes chantées, <i>san'a</i>	92
3. Les formes historiques du concept de la Nouba (nûba) :	93
3. 1. La <i>nûba</i> à Bagdad	93
3. 2. La <i>nûba</i> en Espagne et au Maghreb durant la période andalouse musulmane ...	94
3. 3. La Nouba au Maghreb et au Maroc depuis la fin de al-Andalus	96
3. 4. La relation de la <i>nûba</i> à la cosmologie	98
4. La nouba comme suite musicale et comme classement du répertoire	101
4. 1. La suite musicale « composée » (compound form) dans les musiques arabes	102
4. 2. Les différents mouvements de la nouba marocaine, entre théorie et pratique	103
4. 2. 1 Le <i>mîzân</i> en tant que cycle rythmique.....	103
4. 2. 2 Les <i>mîzân</i> en tant que mouvements	105
4. 2. 3 Le <i>mîzân</i> en tant que cadre de la performance actuelle	106
4. 2. 4 Les changements de tempo	110
4. 3. Les noubas et les <i>mîzân</i> manquants	111
Conclusion	112
Chapitre III : Les instruments traditionnels de la musique andalouse	115
1. L'orchestre traditionnel, <i>jawq</i> et ses premières évolutions	116
2. Les instruments traditionnels	120
2. 1. Le ' <i>ûd ramal</i>	120

2. 1. 1. Les appellations de l'instrument	121
2. 1. 2. facture de l'instrument	122
2. 1. 3. Morphologie et muséographie	123
2. 1. 4. Les documents graphiques orientalistes	125
2. 1. 5. Les documents photographiques	126
2. 1. 6. Les facteurs anciens de <i>'ûd ramal</i> : une transmission presque interrompue	128
2. 1. 7. Un renouveau du <i>'ûd ramal</i> ?	132
2. 2. Le luth oriental, <i>'ûd sharqî</i>	136
2. 3. Le <i>rabâb</i>	137
2. 3. 1. Origines de l'instrument	138
2. 3. 2. Facture	139
2. 3. 3. Techniques de jeu	140
2. 3. 4. Place du <i>rabâb</i> dans la musique andalouse marocaine	141
2. 4. Le tambourin, <i>târ</i>	143
3. Les nouveaux instruments	143
3. 1. La derbouka	144
3. 1. 1. Facture de l'instrument	144
3. 1. 2. Présence de l'instrument dans la musique marocaine	144
3. 2. Le violon et l'alto en musique andalouse marocaine	145
3. 3. Le <i>qânûn</i>	145
Conclusion	145
Deuxième partie : La musique andalouse dans la première moitié du XXe siècle	149
Chapitre IV : La musique marocaine avant 1932	
Les enregistrements sur disques 78 tours	151
1. Les disques 78 tours comme mémoire musicale du monde arabe	152
2. Les premiers enregistrements sur 78 tours au Maroc	154
3. Le fonds de la Bnf et la plateforme Gallica	159
4. La société Pathé	166

5. Le fonds marocain Gallica à la lueur d'un catalogue de disques Pathé de 1926	167
6. Une anthologie des musiciens du début du XXème siècle (enfin accessible à tous)	172
7. La vie musicale à travers les 78 tours	183
8. Analyse de quelques formes musicales de la Âla à travers les disques 78 tours	188
Conclusion	192
Chapitre V : La délégation du Maroc au congrès du Caire de 1932, première reconnaissance internationale de la musique andalouse	197
Introduction	197
1. Le congrès du Caire de 1932 et la renaissance de la musique arabe	198
2. La délégation marocaine	200
3. Déroulement et analyse des séances d'études	208
4. Les enregistrements	209
5. Quelques enseignements sur l'esthétique des performances du Caire	218
6. La vie musicale au Maroc après le Congrès du Caire	218
Conclusion	220
Chapitre VI : Entre orientalisme colonial et émergence des élites : les débuts de la réflexion musicologique au Maroc	223
Introduction	223
1. Les politiques culturelles et musicales de l'Espagne et de la France au Maroc	223
1. 1. Le Service des Arts Indigènes français et sa politique à l'égard de la culture marocaine	224
1. 2. L'intérêt des orientalistes français pour la musique marocaine	227
1. 3. Deux orientalistes français hors du commun : Prosper Ricard et Alexis Chottin	228
1. 4. L'action culturelle de l'Espagne au Maroc	240
1. 5. La recherche espagnole sur la musique marocaine	242

2. Le congrès de musique marocaine de Fès (1939) : conséquence du congrès du Caire ou émergence d'un art national ?	246
2. 1. Présentation et contexte	246
2. 2. Les participants	255
2. 3. Les séances d'étude et les thèmes abordés	256
2. 3. 1. La musique citadine savante	257
2. 3. 2. Les musiques arabes populaires	262
2. 3. 3. Les musiques berbères.....	263
2. 3. 4. Autres genres de musique	263
2. 4. Les prestations musicales	265
2. 4. 1. Les ensembles marocains	265
2. 4. 2. Les autres pays du Maghreb	267
2. 5. Les résolutions du congrès et ses résultats	268
Conclusion	274
Troisième partie : La Nouba dans le Maroc contemporain	278
Chapitre VII : Contexte social et modernisation (deuxième moitié du XXe siècle) ...	279
Introduction	279
1. De nouvelles manières de jouer la musique andalouse marocaine	281
1. 1. Les anciens clubs citadins	281
1. 2. Les associations, une nouvelle manière de faire de la musique	282
1. 3. Les écoles et les conservatoires	287
1. 4. La professionnalisation des musiciens	290
2. Le mécénat de l'État	292
3. L'évolution des goûts musicaux du public	295
4. Le Deuxième Congrès de Musique Arabe de Fès (1969)	297
4. 1. Organisation du Congrès	297
4. 2. Thèmes et résolutions	299
4. 3. L'influence du Congrès sur le Maroc	300
5. La modernisation des orchestres andalous	301

5. 1. Les grands orchestres historiques	301
5. 2. La tendance réformatrice : Moulay Ahmed Loukili	304
5. 3. Quelques “jeunes ” chefs contemporains	306
5. 3. 1. Mohamed Briouel, un musicien de Fès	306
5. 3. 2. Un chef de chorale de Fès, ‘Abd al-Jalîl al-Kharshâfi	307
5. 3. 3. Un musicien de Tétouan : Amin Chaachoo	308
5. 3. 4. Un musicien de Tanger : Omar Metioui	309
5. 4. L'évolution de la composition des orchestres	311
5. 5. Les instruments utilisés aujourd'hui et l'évolution de l'accord	314
5. 6. Les répertoires « annexes »	318
6. La transmission, l'oral et l'écrit : une relation en évolution	319
6. 1. La relation oral/écrit comme garantie de l'authenticité	320
6. 2. L'oral et l'écrit dans la jeune génération	322
6. 3. Les formes contemporaines de la transmission	330
7. Authenticité et innovation	336
7. 1. Une expérience de préservation du patrimoine : l'intégrale des noubas	342
7. 2. Enjeu de mémoire collective ou tendance à la standardisation ?	345
7. 3. Patrimonialisation ou « classicisation » de la musique andalouse ?	346
Conclusion	349
Chapitre VIII : Le déroulement de la performance aujourd'hui	355
Introduction	355
La suite selon le <i>mîzân</i>, cadre unitaire de la performance	356
1. Un exemple de performance « selon le mizân » : le Darj de la nouba al-Istihlâl, par l'orchestre Rawâfid de Tanger (2018)	359
1. 1. La succession des pièces instrumentales et vocales et les accélérations du tempo	361
1. 2. Analyse du tempo et du rythme (al-Darj et al-Basît)	369
1. 3. Analyse scalaire et modale du Darj	376
1. 4. Déroulement des phrases mélodiques (<i>mîzân</i> al-Darj)	377
1. 5. Phrases et formules mélodiques : des similitudes récurrentes	382
1. 6. La dialectique <i>tûshîya / san'a</i>	386

1. 7. Les structures poético-mélodico-rythmiques du répertoire andalou	387
1. 7. 1. Structure de base poético-mélodico-rythmique et contrafacture	387
1. 7. 2. Quelques procédés de composition orale	390
1. 7. 3. Un répertoire en décadence ou en expansion ?	392
2. Le modèle de suite « selon le mîzân » et sa représentativité	393
2. 1. Le modèle selon le <i>mîzân</i> dans la version de Metioui	394
2. 2. Analyse scalaire et modale du Darj al-Istihlâl	398
2. 3. Représentativité du modèle selon le <i>mîzân</i> dans la tradition de Fès	399
2. 4. La suite selon le <i>mîzân</i> et les circonstances de la performance	403
2. 5. Le <i>mîzân</i> , un modèle générique des évolutions historiques de la suite ?	405
3. Une performance à quatre <i>mîzân</i> : Massano Tazi (1987) de Fès	406
4. Le déroulement de la nouba Gharnâtî marocaine en comparaison avec la Âla	410
.....	410
Comparaison avec le Gharnâtî à Tlemcen	413
5. L'ordre de succession de la nouba aujourd'hui : selon le <i>tab'</i> ou selon le <i>mîzân</i> ?	415
.....	415
Le <i>mîzân</i> comme mouvement et comme cycle rythmique	416
Conclusion	417
Chapitre IX : Patrimonialisation de la musique et identité culturelle	421
1. Représentations identitaires du Maroc comme nation : histoire, culture, politique	422
.....	422
1. 1. La définition officielle de l'identité du Maroc	423
1. 2. La place actuelle du patrimoine culturel andalou dans le Maroc contemporain	424
.....	424
1. 3. L'imaginaire andalou arabo-musulman comme co-construction euro-arabe ...	427
1. 4. L'Andalousie comme objet de nostalgie	430
2. Significations identitaires contemporaines de la musique andalouse	433
2. 1. Significations identitaires des différentes appellations de la Âla au Maroc ...	434
2. 2. De la nostalgie pour un âge d'or musical... ..	437

2. 3. ... au sentiment de décadence musical	442
2. 4. Musicologie orientaliste et idéologie coloniale	446
2. 5. La lente émergence de la musicologie marocaine	449
3. Musique et constructions identitaires	452
3. 1. La standardisation des différentes variantes régionales	452
3. 2. Les débats autour de la <i>tûshîya</i> du Darj al-Istihlâl : une limite culturelle du répertoire andalou	454
3. 3. La musique andalouse comme composante d'un récit national en construction	467
Conclusion.....	474
Conclusion générale	477
Références bibliographiques	488
Liste des liens avec documents audio-visuels	513
Annexes	521
Annexe I : Biographies	523
Annexe II : L'enregistrement intégral des noubas	525
1. Les cinq orchestres	528
2. Le répertoire enregistré	530
3. Quelques enseignements sur les formes de la nouba marocaine	534
Annexe III : Les instruments de musique andalouse	537
Annexe IV : (Inventaire du fonds marocain) : 1952 Collection Phonothèque Nationale (Paris), catalogue établi par la Commission internationale des arts et traditions populaires (CIAP), Paris, UNESCO	553
Annexe V : Catalogue de disques Pathé, Columbia et La Voix de Son maître, 1932	580
Annexe VI : Catalogue de disques Pathé, 1926	588
Annexe VII : Ecos del Maghrib, rapport de G. Barriuso sur le congrès de Fès de 1939	666
Annexe VIII : Extraits de poésie chantée et de transcription	686
Annexe IX : Liste des entretiens	697

INTRODUCTION

A travers l'histoire de la civilisation arabo-musulmane, le Maghreb s'est forgé d'importantes traditions artistiques. L'art musical y joue un rôle prépondérant et constitue l'élément essentiel de toutes les réjouissances publiques et privées. Au Maroc plus particulièrement, la musique est constituée d'une grande diversité de traditions, de contextes sociaux : musiques citadines, chants et percussions de la montagne berbère, musiques arabes populaires, musiques rituelles afro-marocaines, chants juifs, etc. Parmi ces différentes formes et genres, la musique andalouse est par excellence la musique savante et à la fois profane et sacrée, avec ses deux variantes régionales, al-Âla et al-Gharnatî. C'est la Âla qui est l'objet principal de cette thèse.

Dans beaucoup de grandes villes du Maghreb, on retrouve un répertoire similaire, avec des noms particuliers : en Algérie, la San'a, le Gharnâtî et le Mâlûf; en Tunisie et en Lybie, le Mâlûf. Au Maroc, la Âla se trouve essentiellement dans les villes historiques du centre et du nord (Fès, Tétouan, Meknès), tandis que le Gharnâtî se trouve essentiellement à Rabat et Oujda.

Familièrement appelée « la Nouba » (en fonction de sa forme historique de suite musicale), la Âla ou « musique andalouse » est une composante importante du patrimoine culturel et historique du Maroc, et de son identité culturelle. Avec l'architecture, le costume, la cuisine et plusieurs autres formes d'artisanat, elle remonte à plusieurs siècles d'histoire et mérite la plus grande attention. Elle occupe dans le Maroc contemporain une place particulière, tant sur le plan social, culturel et politique.

Écrits musicologiques modernes et état de la question

Les premiers travaux musicologiques au sens moderne ont été ceux de deux orientalistes, le français Alexis Chottin (1891-1975) et l'espagnol Patrocinio Garcia Barriuso (1909-1997) : Chottin avec son livre *Tableau de la musique marocaine* (1939), et Barriuso avec son rapport consacré au congrès de Fès de 1939 *Echos del Maghrib* et son ouvrage *La Musica Hispano-Musulmana en Marruecos* (1941). Ils ont beaucoup apporté, en dépit du point de vue colonial qui accompagnait leurs écrits.

Le premier marocain à tenter de conceptualiser cette musique de manière scientifique n'était pas un musicologue au sens strict : Mohamed el Fasi, lettré et intellectuel, homme politique important¹, participa au Congrès de Musique marocaine de Fès en 1939 et publia en 1962 une conférence sur le thème : “ La musique marocaine dite musique andalouse² ”. Il lui donnait ainsi un cadre national en tant que représentative de la culture marocaine savante.

Parallèlement, cette période a vu la publication de nombreux recueils de chants avec des indications musicales, reprenant le modèle d'un manuscrit de référence, le *Kunnâsh* de Muhammad ben al Hasan al-Hâyek (1720-1799)³, un grand recueil qui présentait les poèmes chantés selon leur succession dans le déroulement des noubas. Ce manuscrit a fait l'objet de nombreuses éditions plus ou moins commentées, mais aucune édition critique au sens scientifique moderne, avec à chaque fois une approche différente, ce qui en fait une référence pour tous les musiciens, chercheurs, professionnels comme amateurs. Mais en même temps, l'omniprésence de cette référence et ses nombreuses variantes sont devenues d'une certaine manière un poids et un frein pour une analyse plus musicologique : du fait que chaque nouvel éditeur tire les significations d'al-Hâyek dans son sens, on ne sait plus toujours si l'on parle de la pratique actuelle ou de celle de l'époque d'al-Hâyek, de ce que al-Hâyek avait voulu dire ou de ce qu'en pense son commentateur. On verra que cette question se trouve au cœur de la problématique de ma thèse.

Le premier chercheur s'inscrivant dans le cadre de la musicologie moderne, et même dans une certaine mesure de l'ethnomusicologie, est le Tunisien Mahmoud Guettat, en particulier avec son livre *La Musique Arabo - andalouse : L'empreinte du Maghreb* (2000). Sa perspective était à la fois historique, descriptive et analytique, en cherchant notamment à comparer la musique d'origine andalouse dans chacun des trois pays du Maghreb (parlant aussi de « tradition andalou - maghrébine ». Cependant, la tradition marocaine a une place relativement limitée dans son travail.

Au Maroc, le premier chercheur à faire des travaux approfondis sur l'histoire de la musique marocaine est Abdelaziz ben Abdeljalil, qui réalise l'édition critique de plusieurs manuscrits

¹ Voir sa biographie (annexe I)

² Fasi, Mohammed (El), « La musique marocaine dite musique andalouse ». In *Hespéris Tamuda* III/1, 1962, p. 79-106.O

³ Voir sa biographie (annexe I)

importants (notamment al-Bu'samî (XVIIIe siècle) et al-Tâdilî (XIXe siècle). Il produit aussi plusieurs ouvrages de synthèse en arabe, dont *Madkhal ilâ Tarîkh al-Mûsîqâ al-Maghibîya* (1983) et *al-Mûsîqâ al-Andalusîya al-Maghibîya : funûn al-Adâ'e* (1988)⁴. Malheureusement, ce chercheur ne semble pas, pour l'instant, avoir été suivi par la jeune génération dans la voie qu'il a tracée. Les auteurs plus récents, tout en étant des bons connaisseurs du sujet, se contentent de récapituler les connaissances déjà existantes, mais n'apportent pas de nouvelle impulsion à la recherche.

Un certain nombre d'ouvrages plus récents cherchent à allier la pratique musicale et la conceptualisation théorique, comme ceux de Omar Metioui, Ahmed Aydoun, Abdelfattah Benmoussa et Amin Chaachoo, mais, comme nous le verrons plus loin, ceci ne va pas sans poser quelques problèmes épistémologiques. Plus récemment, des chercheurs anglo-saxons ont commencé eux aussi à apporter leur contribution, souvent novatrice sur le plan théorique et méthodologique. Après Philip Schuyler sur les formes de la transmission (1979), c'est en particulier le cas de Carl Davila, dans plusieurs articles et un livre important (2013). Si cet auteur reconnaît lui-même qu'il n'est pas musicologue, on peut qualifier son travail d'anthropologie de la musique, avec une dimension historique non négligeable. Nous y reviendrons.

En contemplant ce panorama bibliographique contrasté, contenant beaucoup de ressources précieuses, mais qui a aussi beaucoup de lacunes, il m'est donc apparu qu'il était possible et nécessaire d'apporter un nouveau regard, en particulier avec l'acquis que représentait pour moi ma formation à l'ethnomusicologie à l'Université de Nanterre. Dans cet esprit, il m'était possible d'affronter certaines questions fondamentales, comme celle de la relation entre la tradition orale et la consignation par écrit des textes chantés et d'éléments théoriques, autrement dit, les modalités d'une tradition orale chargée malgré tout d'un appareil conceptuel multiséculaire. Il m'était aussi possible de faire émerger de nouveaux corpus d'enregistrements sonores du XXe siècle et de documents d'archives. Il s'agissait donc d'emblée d'essayer de faire rencontrer l'histoire et l'ethnomusicologie, ce qui ne va pas de soi.

⁴ Pour une bibliographie détaillée, on peut consulter le lien suivant <https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B2%D9%8A%D8%B2-%D8%A8%D9%86-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%84%D9%8A%D9%84-pdf>

Sources audio visuelles

En ce qui concerne les sources audio-visuelles, outre les sources anciennes (Gallica et Congrès du Caire), les enregistrements audios sont très nombreux, il s'agit de CD, principalement publiés en France et en Espagne, ainsi que pas mal d'enregistrements sonores, des programmes radiodiffusés et télévisés se trouvant sur les plates formes numériques, en plus d'actes des séminaires et d'interviews concernant la Nouba, qui nous fournissent une riche matière première.

Le travail sur les enregistrements d'archivage nécessitait une tout autre méthode. L'analyse de certains enregistrements anciens nécessitait une accumulation de connaissances qui avait été favorisée par le travail précurseur de Bernard Moussali, dont Jean Lambert m'a communiqué une grande partie inédite. Pour mieux comprendre ce domaine très spécialisé des disques 78 tours, j'ai consulté Thomas Henry, qui avait été chargé du projet médiation numérique de Gallica (aujourd'hui responsable des collections et des ressources documentaires à Radio France) pour effectuer des vérifications discographiques. J'ai poursuivi et élargi ce travail de documentation en systématisant la démarche chronologique et comparative, notamment au moyen de l'élaboration de tableaux permettant d'avoir une vue synoptique sur une grande quantité de données (chapitres IV et V).

L'exploitation des CD enregistrés dans les années 1985 à 2010 exigeait encore une autre méthodologie. Certains enregistrés par l'intermédiaire ou sous la responsabilité de Marc Loopuyt ont pu bénéficier des éclairages de ce dernier, qui me les a généreusement communiqués oralement, notamment sur la démarche esthétique et « archéologique » qui était la sienne : Marc Loopuyt (également l'auteur de certains livrets de ces CD), m'a précisé que le contenu de ces disques visaient non pas à présenter la musique classique de Fès telle qu'on l'entend habituellement, mais telle que l'on peut supposer qu'on l'entendait autrefois, notamment les modalités de déroulement de la suite musicale. Pour leur part, Pierre Bois et Ahmed Aydoun m'ont apporté des informations précieuses sur les conditions de déroulement de l'enregistrement de l'Intégrale des noubas marocaines par le Ministère de la Culture et la Maison des Cultures du Monde.

Problématique

Après avoir fait l'état des lieux et délimité les problèmes épistémologiques se posant au chercheur devant un objet si complexe, j'ai essayé de formuler la problématique de ma thèse⁵. Il m'a fallu un certain temps pour bien comprendre les véritables enjeux. Mon objet étant déjà entouré ou enveloppé de nombreux commentaires qui en brouillent la compréhension, il était nécessaire de « déblayer » de nombreuses connaissances basées plus sur des opinions que sur des constats objectifs. Il fallait remettre un certain nombre de « traditions » en cause, en travaillant sous un angle analytique et critique, celui des sciences sociales, histoire, anthropologie, philologie, linguistique et autres.

Par ailleurs, il était nécessaire de ne pas perdre de vue mes propres limites : n'étant pas historien professionnel, il ne m'était pas possible de m'aventurer à faire une histoire de la musique andalouse marocaine avant l'époque contemporaine. Cependant, il me semblait évident qu'une démarche au moins partiellement historique était nécessaire, justement pour faire une certaine critique des idées reçues, grâce à l'élaboration de nouveaux corpus. En me concentrant seulement sur le XXe siècle (et le début du XXIe siècle), il m'était possible de réunir de nombreux matériaux qui n'avaient pas encore attiré l'attention des autres chercheurs, notamment les enregistrements sonores réunis dans les fonds d'archives quasiment inconnus, ainsi que les écrits oubliés, se trouvant dans les archives coloniales. A mon grand regret, le seul domaine que je n'ai pas pu explorer, c'est la presse de l'époque coloniale. Il était aussi nécessaire d'avoir sur cette histoire un point de vue critique, non « marocain-centré » pour mettre les événements dans leurs contextes, ce que m'ont permis plusieurs entretiens avec Mohamed Métalsi⁶, grand connaisseur de la musique andalouse, mais aussi plus généralement de l'histoire des arts au Maroc.

Il fallait ensuite replacer cette lecture de l'histoire de la musique andalouse marocaine au XXe siècle dans une perspective ethnomusicologique plus générale. C'est ce que j'ai pu enfin faire lorsque j'ai délimité quelques-uns des problèmes principaux soulevés par mes premières enquêtes. Tout d'abord, la vision qu'ont la plupart des auteurs orientalistes et marocains de « la Nouba » semble en partie être restée figée aux écrits d'al-Hâyek à la fin du XVIIIe siècle : je

⁵ Pour la clarté de l'exposé, je simplifie le déroulement de ces différents aspects de mon travail, car en pratique, il va de soi qu'ils étaient souvent contemporains et entremêlés.

⁶ Né en 1954 à Tanger, urbaniste, docteur en esthétique et spécialiste des villes du monde arabe et des jardins du monde arabo-islamique.

m'en suis aperçu lorsque j'ai constaté que l'unité de performance principale, la suite musicale, n'était plus une nouba en tant que telle, mais une partie de cette nouba appelée *mîzân*. Les musiciens reconnaissent ce fait, mais ne lui apportent que des réponses anecdotiques : pour une soirée, pour un grand public, on ne pouvait pas faire trop long, etc.

Ce décalage entre la théorie et la pratique ayant attiré mon attention, je me suis progressivement rendu compte qu'il traduisait sans doute des évolutions très progressives du répertoire qui avaient eu lieu depuis au moins deux ou trois siècles, et dont personne ne s'apercevait, justement à cause de ce caractère progressif. Cette évolution plaidait en faveur de l'hypothèse d'une lente expansion du répertoire qui, avec les siècles, avait sans doute grossi dans des proportions importantes, ce qui pouvait expliquer, justement, l'obsolescence de la fonction de la nouba comme cadre de la performance. Ceci soulevait aussi la question de la relation entre la tradition orale (la pratique quotidienne des musiciens) et le savoir écrit auquel ils recourent pour représenter leur pratique (les textes chantés, les théories modales et leurs nombreuses reproductions imprimées au XXe siècle).

Simultanément, au cours de mes enquêtes, j'étais confronté en permanence à un discours très prégnant chez les musiciens et les mélomanes, sur la décadence de ce répertoire (dont certaines noubas ou certains *mîzân* s'étaient perdus, avaient été oubliés, etc) ; un discours qui était fortement imprégné de sentimentalisme et de regrets, qui m'indiquait qu'il y avait là quelque chose d'important. Intrigué, je m'aperçus que ce discours existait déjà chez les premiers orientalistes, et apparemment, déjà chez leurs informateurs marocains eux-mêmes. Il y avait donc là à la fois une constante durant tout le XXe siècle. Mais cela représentait surtout un paradoxe de taille, qui ne pouvait que susciter des interrogations : comment peut-on ressentir que le répertoire est en décadence, alors que mes observations détaillées attestent du contraire ? Et si les motivations de cette vision pessimiste n'étaient pas véritablement musicologiques, à quel autre ordre des sciences humaines devait-elle son pessimisme si envahissant ? Je peux dire maintenant que ce sont ces interrogations qui constituent la problématique générale de ma thèse, et qu'il ne m'a pas fallu moins de neuf chapitres pour y répondre...

Plan de la thèse

Nous allons chercher à travers les différentes parties de cette thèse à situer la tradition al-Âla ou « musique andalouse marocaine » dans son contexte historique et de tradition orale, pour mieux l'aborder, ensuite d'une manière ethnomusicologique.

La Première partie, composée de trois chapitres, vise à faire un résumé des connaissances existantes sur l'histoire avant le XXe siècle (chapitre I). Ceci inclut une description de la relation du répertoire musical de la Âla avec les pouvoirs politiques successifs, dans la continuité historique des grandes villes du nord du Maroc. Nous allons étudier les éléments qui ont favorisé l'ancrage de cette tradition musicale urbaine dans tous les aspects de la vie quotidienne marocaine, mais également ceux qui ont permis sa survie.

Pour ce fait, nous allons être amenés à questionner de manière critique la nomenclature traditionnelle (Âla, Gharnatî, *samâ'*, etc.), ainsi que des termes issus de l'acculturation depuis la période coloniale (« musique andalouse », « musique arabo-andalouse », tous utilisés aujourd'hui, par les musiciens, mais aussi des expressions qui se sont ajoutés, à l'ambition plus scientifique : « musique citadine », « musique savante », qui chacune rend compte d'un aspect de cette tradition complexe.

Au chapitre II, nous examinerons ensuite les formes et conceptions traditionnelles de la Âla, à travers la poésie et les sources manuscrites et en étudiant les formes historiques de la suite musicale, nouba et des autres formes. Nous exposerons les formes traditionnelles, leurs structures principales et en tenant compte à la fois de la dimension littéraire des textes chantés et de sa forme musicale principale, la suite nouba.

Pour compléter l'approche des formes du répertoire, nous étudierons les instruments les plus caractéristiques de la tradition andalouse (chapitre III), les plus anciens, sur lesquels cette musique a été composée et par lesquels elle a été structurée : le *'ûd ramal* et le *rabâb*, dans une optique de reconstitution de la formation instrumentale qui était dominante dans les périodes précédentes. Une bonne connaissance de l'état passé de l'instrumentarium nous aidera à comprendre certaines structures modales, ainsi que des évolutions ultérieures. Marc Loopuyt n'a pas hésité à me fournir plus de détails et d'informations avec bienveillance, pour compléter ce chapitre, qui a suscité son intérêt.

La deuxième partie sera consacrée à l'histoire de la musique andalouse dans la première moitié du XXe siècle. Dans le chapitre IV, nous nous appuierons sur les plus anciens enregistrements sur disques 78 tours (1912 jusqu'à la fin des années 30), telle que nous les font

connaître les archives sonores de la Bnf, et nous fournissent une première esquisse du contexte social et de performance de l'époque.

Puis, nous nous focaliserons sur la participation d'une délégation officielle et d'un ensemble de la *Âla* au Congrès du Caire en 1932 (chapitre V), première manifestation de la musique du Maroc à l'international, et qui sera riche de conséquences. Les enregistrements de l'ensemble marocain au Caire nous fourniront un témoignage sonore et historique important.

Faire l'histoire de la musique andalouse, al-*Âla*, au Maroc au début du XXe siècle, c'est nécessairement retracer la période coloniale durant laquelle le Royaume Chérifien était soumis à deux puissances : de 1912 à 1956, celle de l'Espagne au Nord (Tétouan, Tanger, le Rif) et celle de la France au centre (Fès, Rabat, Marrakech et l'Atlas). C'est ce que nous ferons dans le chapitre VI, en décrivant la politique culturelle française des « arts indigènes » qui a fortement affecté la musique andalouse marocaine, ainsi que celle de l'Espagne, moins connue, et qui présente à la fois des points communs et des différences avec la précédente, et qui sont une riche source de réflexions. Dans la même démarche, on étudiera le Congrès de musique marocaine de Fès de 1939, qui s'est déroulé sept ans après celui du Caire et qui fut le premier congrès officiel au Maroc, couronnant les politiques culturelle et musicale française et espagnole, mais ouvrant également la voie à une future musicologie marocaine. Les informations collectées nous permettront de reconstituer le déroulement, les débats musicologiques, les manifestations musicales et les significations historiques de cet événement important.

La Troisième et dernière partie sera consacrée à la musique andalouse dans le Maroc contemporain, à partir de l'Indépendance du Maroc en 1956 et à l'évolution de la *Âla* après la Seconde Guerre mondiale. En partant du constat qu'il manquait une description ethnographique de la pratique de la *Âla*, nous nous attacherons à décrire en détail les manières dont elle est jouée et conçue aujourd'hui, en nous basant sur l'observation des performances actuelles, pour bien nous détacher de ce que l'on raconte et de ce qu'on lit, qui est souvent en décalage avec la réalité.

Dans le chapitre VII, on tentera d'analyser et synthétiser les nouvelles manières d'interpréter aujourd'hui, en examinant non seulement comment cette évolution s'est manifestée depuis l'Indépendance du Maroc en 1956, à travers la modernisation des formations orchestrales, la multiplication des instruments et l'introduction de nouveaux instruments d'origine européenne, mais également les facteurs sociologiques et institutionnels qui ont

contribué à cette évolution, en l'occurrence, la création d'associations et de conservatoires, la tenue de festivals et de congrès scientifiques, ainsi qu'une évolution du goût du public influencé par de nouvelles techniques comme la radio ou la cassette, puis le CD. Enfin une évolution du rôle de l'État, d'une part le Palais royal et d'autre part le Ministère de la Culture. Bref, il s'agirait d'étudier cette évolution générale de la pratique, les conceptions des musiciens d'aujourd'hui et plus généralement encore, la place de la *Âla* dans la société marocaine. On s'attachera en particulier à la question de la transmission, selon la tradition orale ou au moyen des nouveaux outils que sont la transcription musicale et l'enregistrement, cette question suscitant des débats récurrents entre la modernité et la fidélité à la tradition, soulignant le concept d'authenticité, et la promotion de différentes expériences de préservation, patrimonialisation et classicisation de la musique andalouse. Pour ce fait, il sera présenté de nombreux exemples de différentes interprétations selon les traditions de chaque ville pour comprendre les différents points de vue des chefs d'orchestres.

Le chapitre VIII sera principalement consacré à la description de la forme de suite musicale *mîzân*, en adoptant une approche empirique et ethnomusicologique qui soulignera l'importance du concept des suites musicales comme un « parcours obligé ». Nous tenterons de définir quelles sont les règles de ce parcours obligé dans la tradition andalouse marocaine. Ce sera également l'occasion d'étudier les relations entre les textes chantés et la mélodie dans la forme de base du chant, la *san'a*, ainsi que la relation entre mélodies, textes et cycles rythmiques. Il s'agirait d'établir une liste des formes instrumentales et des formes chantées les plus représentatives, en s'inspirant à la fois des typologies traditionnelles et des méthodes en usage dans la musicologie moderne occidentale. Au cours de ce chapitre, en recourant aux différentes interprétations de la performance, nous vérifierons la validité de l'hypothèse selon laquelle la *nouba* est toujours la forme de suite musicale dominante aujourd'hui ; ou bien si elle n'a pas revêtu d'autres formes. Nous analyserons également les phénomènes de patrimonialisation et classicisation du répertoire. Nous nous interrogerons enfin sur le fossé qui existe entre la manière avec laquelle les Marocains conçoivent leur tradition et comment cela se passe en réalité.

Enfin, dans le chapitre IX, il s'agira de confronter l'étude du répertoire, avec les représentations narratives dominantes entourant la musique andalouse au Maroc. Nous allons alors d'abord relever les dimensions identitaires de la construction du Maroc comme une communauté politique moderne : le discours officiel de la Constitution, la place qu'y occupe le

patrimoine culturel andalou, la construction d'un imaginaire andalou qui dépasse les frontières du Maroc et sa thématique principale, la nostalgie comme un sentiment collectif. Nous allons ensuite étudier le rôle de la musique dans la construction de cet imaginaire, qui va du rôle de représentation du pouvoir central par cette musique, au développement d'un sentiment collectif de nostalgie pour un âge d'or musical, jusqu'au sentiment de décadence actuel, et qui a pris une forme intellectuelle à partir de la musicologie coloniale jusqu'à l'émergence d'une musicologie marocaine moderne.

Il est donc nécessaire d'examiner les reconstructions historiques accompagnant ces choix. Ainsi, les chercheurs, musiciens et lettrés marocains, ont été amenés à élaborer des récits du passé, notamment la légende de Ziryab et les chants *muwashshah*, qui racontent les périodes glorieuses de la civilisation andalouse et de la musique arabes, avec lesquelles le présent moins prestigieux devrait renouer.

Nous allons ensuite repartir des acquis de l'étude des relations entre la patrimonialisation et classicisation (chapitre VIII) de la musique andalouse, Âla et Gharnâtî, et sur lesquelles s'appuient certaines significations identitaires dans le Maroc contemporain : traditionalisme/modernisme, transmission écrit/oral, ainsi que la tension entre la tendance à l'unification nationale du répertoire andalou (autour de la tradition de Fès) et une tendance opposée à la résistance de certaines traditions locales (comme Tétouan et Rabat).

Comme nous allons le voir, ces reconstructions assez approximatives sont naturellement très marquées par un caractère légendaire, voire proprement mythique (celui de la musique des origines), et sur valorisant « l'ancien » (*al-qadīm*), tout en essayant de l'articuler avec la nécessité de réformer la musique avec des idées nouvelles⁷. Nous souhaitons nous interroger ici sur la portée anthropologique de ces représentations narratives, en relation directe avec leurs dimensions historiques et musicologiques. Car en visant à combler à tout prix le vide historique séparant les deux époques principales (l'âge d'or musical arabe du Moyen Âge et la situation au moment du Congrès du Caire de 1932), elles ont eu des conséquences cruciales sur le plan esthétique. En effet, parce que l'on réduisait la profondeur historique des formes musicales, ces dernières s'en sont trouvées aplanies, ce qui a contribué à les vider d'une partie de leur vitalité artistique. Pour mieux comprendre ces débats, il faudra commencer par faire une relecture la

⁷ La question de savoir comment on désigne la nouveauté dans ce contexte des années 1900 à 1930 mérite une recherche à elle seule. En général, le vocable *al-jadīd*, « le nouveau », s'oppose à *al-qadīm*, « l'ancien » (Ḥula'ī 1904 91). Mais cette opposition est le plus souvent exprimée par des périphrases et des métaphores.

plus rigoureuse possible du contexte historique, tout en y incluant les différentes manières de percevoir ce dernier, y compris des périodes historiques plus anciennes. Cette contextualisation est nécessaire pour mener une réflexion anthropologique sur les formes de narration de l'histoire, ainsi qu'une réflexion ethnomusicologique plus générale sur les processus de classicisation de la musique (Butler-Schofield 2010).

Les enquêtes de terrain et les difficultés rencontrées

J'ai collecté de nombreux témoignages oraux au cours d'interviews informels ou semi-informels. Ces entretiens (voir annexe IX), avaient lieu avec des praticiens, jeunes et moins jeunes, dont certains sont décédés aujourd'hui. J'ai aussi rencontré des responsables ou fondateurs d'associations ou d'orchestres de musique andalouse, des responsables au Ministère de la Culture du Maroc, des mélomanes, musiciens et des chanteurs appartenant à l'ancienne et à la nouvelle génération.

J'ai également assisté à des cours dispensés dans les conservatoires, écoles privées ou au sein des associations, afin d'observer comment se déroule l'enseignement et en particulier quelle est la part de la transmission orale et des supports écrits. Dans ce cadre, je n'interviens jamais comme musicien car cela aurait influencé mon point de vue de chercheur : je participais simplement en assistant et en vivant avec les musiciens au quotidien, ce qui m'a permis d'exercer une certaine observation participante.

Pour des raisons de formation, de matériel, de budget et de contexte de performance, j'ai fait peu de captations sonores et vidéos qui soient exploitables. L'ambiance dans la salle est souvent surexcitée, la participation du public est imprévisible, les spectateurs se mettent debout quand ils sont touchés par un passage particulier de la Noubat, il y a souvent des va et vient dans la salle (qui est souvent un simple espace indéterminé, avec des chaises en plastique) ou encore des bavardages qui parasitent l'enregistrement. etc.

Pour mes analyses, je me suis donc limité à des enregistrements faits par les organisateurs ou les musiciens eux-mêmes, qui sont souvent de bonne qualité, pris par des vidéastes professionnels, et que l'on retrouve facilement sur Internet. On pourra en juger par exemple avec les interprétations de Omar Metioui que j'ai utilisées tout particulièrement au chapitre VIII : ils sont de très bonne qualité, et il se trouve que j'ai assisté personnellement à certaines de ces séances. On y voit clairement les interactions entre les musiciens, le rôle d'animateur que s'attribue l'hôte et mécène de la soirée, et d'autres détails significatifs de la performance que

j'utilise dans mon analyse. Bien sûr, je regrette de n'avoir pas pu produire des enregistrements plus personnels, et c'est un projet que je souhaite réaliser par la suite, une fois que les conditions, notamment budgétaires, me le permettront.

Pour diverses raisons, les entretiens effectués pendant mes enquêtes de terrain n'ont pas toujours été aisés à mener. Il m'a d'abord fallu me détacher de mon rôle de musicien et de pratiquant de cette musique (entre autres) : en tant que chercheur en ethnomusicologie, je devais me poser des questions différentes de celles que je m'étais posées jusque-là. Du côté de mes informateurs, si une majorité des personnes m'ont bien accueilli et fourni tous les éléments dont ils disposaient, avec bienveillance et honnêteté, certains d'autres refusaient de me rencontrer, d'autres refusaient de me fournir des informations. Ce dernier point semble s'expliquer par le fait que je leur avais dit en toute franchise que j'étais allé voir tel ou tel musicien avant eux, ou que je prévoyais d'aller voir tel autre après eux. J'ai aussi remarqué que certains informateurs ne savent pas dire : « Je ne sais pas » ou bien : « Cette information m'échappe ». Et dans ce cas, ils me fournissent des informations qui ne sont pas vérifiées ou fausses. Certains me demandaient aussi de ne pas dire à d'autres que je les avais consultés. D'autres enfin étaient capables de me dire n'importe quoi pour me dérouter délibérément !

Ces difficultés me paraissent dignes d'être interrogées, et peuvent s'expliquer par plusieurs raisons : il y a bien sûr des problèmes d'ego propres aux artistes, et de concurrence entre musiciens, les uns n'appréciant pas nécessairement les autres, soit pour leur esthétique, soit pour leur personnalité. Il y a aussi une question propre à la transmission des musiques savantes de tradition orale, qui a pu être constatée dans d'autres régions du monde arabe : dans ce contexte de vieilles cultures citadines, et dans des milieux aristocratiques ou d'artisans, les musiciens sont détenteurs d'un savoir de nature élitiste, voire initiatique, qui fait que l'on n'accueille pas facilement un nouveau venu, et que celui-ci doit souvent être soumis à des épreuves destinées à tester sa motivation⁸. Il s'ajoute à cela que, en tant que chercheur, j'arrivais (sans m'en rendre compte) non pas comme élève, mais comme l'égal de certains de ces maîtres qui considèrent alors le chercheur soit comme un ignorant (il ne détient pas le savoir pratique du musicien), soit comme une menace (il va poser des questions gênantes).

Il y a en effet aussi une question de sensibilité des informations, surtout des opinions exprimées par les musiciens, qui manifeste de véritables enjeux intrinsèques au milieu musical

⁸ Mon attention a été attirée sur ce problème par Jean Lambert, qui dit l'avoir remarqué très présent à Sanaa au Yémen, mais également à Alep et en Algérie, à Constantine.

andalou : si, dans un premier temps, certains s'expriment sans langue de bois, quand je leur demandais plus tard (par précaution), de me confirmer leurs propos une fois que je les avais rédigés, ils changeaient d'avis et cherchaient systématiquement à atténuer la portée de leur propos, ou bien de me demandaient franchement de ne pas l'écrire. C'était sans doute pour préserver leurs relations avec leurs confrères, en dépit de leur peu d'estime, ou encore vis-à-vis des mécènes ou du public. Bref, j'ai dû faire et refaire, écrire et réécrire, analyser et ré-analyser, gérer des situations très sensibles, ce qui était parfois assez désespérant, et ce d'autant plus que je ne comprenais pas la cause de ces difficultés !

En effectuant ces entretiens, je me suis rendu compte d'une chose que je ne peux exprimer qu'en ayant le cœur serré : en dehors des personnes conscientes du besoin de nouvelles recherches et de rigueur scientifique pour préserver et faire évoluer ce patrimoine, beaucoup d'autres ont des idées arrêtées et ne sont pas enthousiastes à l'idée de recevoir ou échanger, et ce d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une personne qui, comme moi, est plus jeune ou vient d'un autre domaine. Certains sont méprisants et ne le cachent pas ! Combien de fois j'ai entendu des phrases telles que : « Mais de quoi il se mêle ? Il ne connaît rien ! Il vaut mieux qu'il fasse ce qu'il sait faire ! », « Ça ne sert à rien d'aller voir tel musicien ou chercheur, il ne t'apportera rien ! », « Pour écouter la *Âla* authentique, c'est chez nous qu'il faut l'écouter », etc. Je l'ai ressenti personnellement chez certains avec lesquels je débattais et avec qui je ne partageais pas nécessairement les mêmes idées. Là aussi, il s'agissait de moi, et de ma capacité à différencier ma fonction de praticien et ma fonction de chercheur. Ceci étant dit, je constate que ce sont souvent les mêmes personnes qui se plaignent que les jeunes ne s'intéressent pas à leur patrimoine. Ils ne se rendent pas compte que leurs comportements et jugements sont en grande partie la cause du désintérêt des jeunes pour cet art.

Or c'est justement cette désaffection qui m'a poussé à entreprendre cette thèse, pour faire une étude approfondie et spécialisée sur ce thème musical qui me tient à cœur, depuis fort longtemps. En tant que jeune chercheur, marocain, d'une culture musicale à la fois européenne et arabe, qui appartient à une nouvelle génération, et vit en Europe depuis plus d'une décennie, peut-être est-ce, paradoxalement, la distance qui s'est créée entre moi et le patrimoine marocain, qui m'a donné envie de m'y intéresser. Compte tenu de ces caractéristiques personnelles, je me sens moi aussi héritier et responsable de cette tradition, dont je ressens la valeur et la beauté, et qui appartient aujourd'hui à tous les Marocains, sans exception.

Mais c'est à ce titre qu'il me semble indispensable de le dégager de certains préjugés, avec le seul objectif d'être au service de faire avancer la connaissance, ce qui ne peut qu'enrichir la pratique.

Enfin, on ne peut que regretter que nos Ministères de la Culture, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche n'encouragent pas assez les recherches dans ce domaine, par exemple en attribuant des bourses. Personnellement, il m'a été très difficile de financer ce long travail.

Dans un premier temps, j'ai été soutenu par le service de la coopération Franco-marocaine, qui m'a attribué une bourse du Gouvernement français, pendant mes trois premières années d'étude. J'ai également obtenu un financement du CREM-LESC pour une mission de terrain, ainsi que du Labex *les passés dans le présent* de l'Université de Paris - Nanterre. Mais les dernières années ont été très difficiles, car je ne pouvais compter que sur mon travail en tant que musicien. Cela s'est aggravé avec la pandémie du COVID.

J'espère de tout cœur que d'autres chercheurs et étudiants pourront bénéficier à l'avenir d'un plus grand soutien des autorités marocaines, car, finalement, il s'agit bien de la culture et du patrimoine national du Maroc. Ne dit-on pas que l'Art est le reflet des civilisations ?!

PREMIÈRE PARTIE
LA ÂLA ANDALOUSE MAROCAINE : HISTOIRE ET FORMES
TRADITIONNELLES

Chapitre I

LA MUSIQUE ANDALOUSE MAROCAINE AL-ÂLA : HISTOIRE ET CONCEPTIONS TRADITIONNELLES

Au Maroc, la musique de la Âla, ou « musique andalouse marocaine », revêt principalement la forme d'une suite musicale, où s'entremêlent des parties chantées et vocales-instrumentales ainsi que des pièces purement instrumentales. Cette forme musicale était traditionnellement jouée dans les milieux aristocratiques, autour de la cour du sultan du Maroc : les récits plus ou moins idéalisés évoquent toujours un auditoire bien sélectionné des hautes classes ou de notables lettrés, dans des palais somptueux (Chottin, 1939, 66). Dans une seconde étape, au XXe siècle, elle a indéniablement franchi les portes de ces palais et elle a fait l'objet de réappropriation par un milieu éduqué mais plus populaire, notamment dans les associations. Du fait de l'importance de cette suite musicale, le répertoire est souvent lui-même appelé de manière elliptique ou familière, « LA Nouba ».

Nul doute que le répertoire de la Âla est une composante importante du patrimoine culturel et historique de l'identité du peuple marocain, et plus particulièrement des villes du Maroc, avec ses versions religieuses aussi bien que profanes. Elle appartient aussi plus largement à la tradition musicale citadine savante ou « classique » arabo-andalouse au Maghreb (comprenant aussi l'Algérie et la Tunisie). La musique arabo-andalouse reste encore présente dans la majorité des réceptions familiales, les cérémonies religieuses et les occasions publiques et semi publique nationales.

Au début du XXe siècle, on découvre d'abord la Âla par les premières éditions imprimées du *Kunnâsh* d'al-Hâyek, étudiées par quelques auteurs orientalistes français (Chottin, 1939) et espagnols (Patrocínio Garcia Barriuso, 1950), ainsi que par les premiers enregistrements sur 78 tours entre 1906 et 1932 (chapitre IV). Mais il y a indéniablement un déficit de connaissance de ce répertoire musical au Maroc, notamment par le manque de critique historique et littéraire des manuscrits existants. En analysant les ouvrages, les rapports, les actes et les contenus des témoignages concernant la tradition de la Âla et son rapport avec la vie quotidienne, sociale et historique du Maroc, nous avons remarqué que c'est plutôt le narratif, le général, voire le littéraire, qui prime. Cette situation (qui est aussi plus largement celle de la musique arabo-andalouse au Maghreb), pèse très lourd sur la manière dont ce répertoire a été réapproprié par les musiciens, les amateurs et les autorités politiques qui ont favorisé sa pratique au XXe siècle

: ce déficit alimente notamment le sentiment de nostalgie dont nous verrons bientôt les effets, car il crée un fossé entre le public et l'histoire du répertoire. L'un des défis de cette première étude sera donc de mettre au jour des matériaux plus concrets, actuels et contextualisés.

Inévitablement, nous allons être amenés à questionner et remettre en cause certains termes vernaculaires issus des conceptions traditionnelles ou largement usitées de la musique marocaine, et même plus largement, de l'histoire marocaine. Par exemple, les termes « andalou », « arabo-andalou », *al-andalusî*, la Noubâ, al-Âla, etc. D'où viennent-ils ? Quelle signification revêtent-ils, et pour quel groupe social ? Quel éclairage peut leur apporter une meilleure connaissance de l'histoire du Maroc ? Cette dernière pose elle-même de nombreux problèmes plus généraux : avant 1912, on ne parle que de l'empire chérifien المملكة المغربية الشريفة (*al-mamlaka al-maghribîya al-sharîfa*, "le Noble Royaume marocain" ou الدولة المغربية الشريفة (*al-dawla al-maghribîya al-sharîfa*). En arabe, de manière plus informelle, c'est « le couchant le plus éloigné » (al-Maghreb al-Aqsâ).

De même, certains de ces termes ont deux sens différents, voire plus, comme le mot noubâ qui, comme nous le verrons bientôt, prend tantôt un sens générique, équivalent de Âla (on l'écrira alors avec une majuscule : Noubâ), et tantôt un sens spécifique à la performance : soit une suite de cinq mouvements (*mîzân*) ou d'autres formes de suite. C'est surtout ce dernier sens technique que nous retiendrons.

Le rapport entre musique et pouvoir nous permettra de répondre à certaines questions également et surtout de comprendre et de savoir à quel point les souverains s'y intéressaient et comment ceci a contribué à la patrimonialisation et la préservation de cette tradition.

Étant donné que l'histoire est un domaine très complexe et qui a ses propres spécialistes mais que c'est également un domaine que je ne maîtrise pas et qui n'est pas de l'ordre de mes compétences, le présent chapitre ne fera qu'un bref rappel des connaissances historiques communes, et c'est au fil de nos autres chapitres et de nos analyses que nous pourrions clarifier les différentes définitions de certains de ces concepts. Il est donc consacré à l'arrière-plan historique et culturel de cette tradition poétique et musicale.

1. Bref aperçu de l'histoire politique du Maroc

La constitution historique du Maroc est un phénomène complexe, parce qu'elle s'est étendue sur au moins dix siècles. Par sa position géographique, le Maroc a été, plus que les autres pays du Maghreb, en relation étroite avec la Péninsule ibérique, tout au long des dix derniers siècles.

A la suite de la conquête arabo-musulmane du Maghreb (au VIIe siècle) et d'une partie de la Péninsule ibérique (au début du VIIIe siècle), est instauré un émirat de Cordoue (756-929), qui se transforme ensuite en califat omeyyade (929-1031). Cet empire connu généralement sous le terme arabe Al-Andalus, inclut aussi une grande partie du Maroc, ainsi que du Maghreb actuels. Il connut de nombreuses transformations, extensions ou régressions, ce pourquoi on ne peut pas l'identifier au territoire actuel de l'Andalousie espagnole moderne. A la suite de l'effondrement de ce califat, plusieurs royaumes ou empires vont se constituer dans l'extrême nord-ouest de l'Afrique et une partie de la Péninsule ibérique, mais toujours avec pour centre de gravité l'ouest du Maghreb, et souvent sous l'impulsion de tribus berbères :

- les Idrissides (789-985) : dynastie chiite soutenue par des tribus berbères et fondatrice de Meknès et de Fès en 789.

- les Almoravides (1056-1146) : issus de tribus berbères du Sud, avec pour capitale principale Marrakech, et qui imposent pour longtemps le rite sunnite malékite ;

- les Almohades (1129-1268), eux aussi issus de tribus berbères du Sud, eux aussi centrés sur Marrakech, et eux aussi mus par un zèle religieux.

Ces trois dynasties conservent la mainmise sur une grande partie des territoires ibériques musulmans.

- les Mérinides (1269-1465), issus d'une tribu berbère du nord, qui choisirent Fès pour capitale, et qui perdent presque toute implantation dans la Péninsule ibérique. Pendant cette période, les restes de l'empire omeyyade se sont transformés en cités-états centrées sur les grandes villes, *Mulûk al-Tawâ'if* : Séville, Grenade, Almeria et bien d'autres.

- les Idrissides (1465-1471) et les Wattassides (1472-1554), deux dynasties mineures. Mais c'est sous les Wattassides que se produit la chute du royaume de Grenade en 1492 et que l'Afrique du Nord accueille les réfugiés andalous.

- les Saadiens (1554-1659), dynastie moins importante, qui eut comme capitale principale Marrakech, mais qui s'étendit plus à l'est au Maghreb, conquérant notamment Tlemcen et une partie correspondante du Sahara. C'est sous cette dynastie qu'arrivent les réfugiés morisques.

- enfin les Alaouites (de 1630 jusqu'à nos jours), une dynastie revendiquant une ascendance de la famille du Prophète, et dont le plus grand souverain fut le sultan Mawlây Ismâ'îl (1676-1727). Cet « empire chérifien » a été centré tantôt sur Fès et tantôt sur Marrakech. Cette dénomination officielle a duré jusqu'en 1945. C'est seulement à partir de 1946 qu'on a commencé à utiliser le mot Maroc.

Pendant toutes ces périodes historiques, le mot « Maroc » n'était donc pas encore connu (rappelons qu'il n'est que la traduction française de Maghreb, ce qui signifie « le couchant »). On parlait de : al-Maghreb al-Aqsâ (le couchant le plus éloigné). Pour les diverses entités politiques, on parlait seulement du « royaume de Fès », « le royaume de Marrakech », « le royaume de Tunis », etc. Pour ces raisons, il est important de ne pas transposer les concepts politiques modernes, notamment celui de « Maroc » sur des époques du passé où les territoires, les émirats, les royaumes bougeaient et n'avaient pas nécessairement de limites bien définies.

Ces relations complexes furent concrétisées en particulier par la fondation des grandes villes comme Fès (à la fin du VIII^e siècle) et Marrakech (fondée en 1071) qui ont souvent été en concurrence pour la fonction de capitale⁹. Ces relations de concurrence entre Fès et Marrakech est intéressante, puisqu'elle cristallise deux types d'organisation sociale. En effet, habituellement, les lettrés classifient les villes en deux catégories :

- les villes « citadines », *hadhâriyya* (de *hadhâra* : la culture citadine, la civilisation) ; c'était en particulier le cas de Fès, de Tétouan, de Rabat (à partir du XVI^e siècle après l'arrivée des expulsés d'al-Andalus) et de Meknès (à partir du XVII^e siècle, sous le sultan Mawlây Ismâ'il) ;

- les villes *makhzanîya* (du Makhzen : là où il y a le pouvoir) : c'était le cas surtout de Marrakech, qui était essentiellement un centre de pouvoir sur son environnement tribal, notamment les tribus berbères, mais pas un centre urbain à proprement parler, avec ce que cela implique de classes lettrées, religieuses et artisanes.

Tanger a surtout été marquée par de nombreuses occupations¹⁰ portugaise, espagnole puis anglaise (1437-1684¹¹). A partir de la période mérinide, les Portugais, puis les Espagnols chrétiens mènent une politique agressive envers l'Afrique du Nord et occupent fréquemment des villes et des territoires côtiers (1471-1541) : Sebta (Ceuta), Tanger, Assilah, Laarache, Mahdia, Mogador (Essaouira), etc, notamment afin d'avoir des relais pour leurs voyages

⁹ Quand on compte les siècles, on voit que Marrakech a été la capitale du nord de l'Afrique sur une plus longue période que ne l'a été Fès.

¹⁰ Tanger est devenue une ville à mi-chemin entre les deux, puis ville diplomatique (XVIII^e siècle), on ne peut pas dire que Tanger a reçu les Andalous, car cette dernière a disparu de l'histoire à partir de 1476. Donc, elle a disparu de l'histoire durant le XV^e, XVI^e et XVII^e siècle, il n'y avait aucun berbère ni aucun musulman là-bas : remarques de Mohamed Métalsi (né en 1954 à Tanger), urbaniste, docteur en esthétique et spécialiste des villes du monde arabe et des jardins du monde arabo-islamique.

¹¹ Grâce au mariage entre une princesse espagnole et un prince anglais, Tanger fût une possession anglaise entre le XV^e et le XVII^e siècle.

d'exploration en Afrique et en Amérique. En 1578, la Bataille des Trois Rois met fin à l'expansion des Portugais, mais ceux-ci seront souvent remplacés par l'Espagne dans leurs territoires africains déjà conquis.

Ces configurations politiques et historiques mouvantes du Maghreb al-Aqsâ ne doivent cependant pas occulter le fait qu'à chaque fois une grande partie du territoire actuel du Maroc contemporain a été unifiée par ces divers empires et royaumes, avec une certaine stabilité des capitales, qui étaient tantôt Fès et tantôt Marrakech (ce qui a été beaucoup moins le cas des autres pays du Maghreb). Pour nuancer ce concept de « capitale », qui est très moderne, il faut ajouter que ces souverains ont aussi créé le statut de villes impériales, qui étaient des lieux de résidence plus ou moins durable du souverain, autrement dit des capitales temporaires ou épisodiques : Fès, Marrakech, Rabat et Meknès.

La dernière dynastie en particulier, celle des Alaouites, a maintenu, avec de nombreuses vicissitudes, son pouvoir pendant quatre siècles sur un territoire qui n'est pas très différent de celui du Maroc actuel. L'afflux de réfugiés musulmans et juifs dans tout le Maghreb, mais en particulier dans ces territoires « proto-marocains », dès avant la Reconquista, puis en 1492, puis les Morisques en 1609, a aussi été un facteur majeur de construction politique de cet espace marocain, sur lequel nous allons bientôt revenir.

2. Les traditions régionales de la Âla et les divisions issues de l'histoire

Pour définir ce que l'on entend au Maroc par « musique andalouse », essayons de dresser à grands traits une carte géographique des traditions musicales qui se revendiquent de cette ascendance.

Il faut d'abord noter qu'il s'agit d'une musique spécifiquement citadine. Elle ne concerne donc que les grandes villes historiques du centre et du nord du Maroc, et encore pas toutes : d'abord Fès et Tétouan, qui en sont les deux grands phares ; puis à un titre secondaire les villes de Rabat, Meknès, Tanger, Chefchaouen, Meknès et Oujda. Marrakech n'est pas connue pour avoir une tradition andalouse, ni d'ailleurs Casablanca, ville du Nord d'émergence récente. Mais nous allons voir que d'autres distinctions doivent être faites dans cette géographie musicale.



Source : http://www.topbladi.com/carte_map_maroc.htm

Les Marocains d'aujourd'hui distinguent habituellement deux traditions différentes de musique « andalouse » (al-Andalusî) au Maroc : la première qu'on appelle al-Âla (de l'arabe : « instrument ») ; la deuxième qu'on nomme al-Gharnâti (de Gharnâta : Grenade).

a / La Âla est majoritairement représentée dans la plupart des villes historiques, en particulier à Fès, ancienne capitale politique et à Tétouan, où elle est profondément ancrée, ainsi que Meknès et Tanger. Ce répertoire musical est de loin le plus important au Maroc, en termes de nombre de musiciens, de volume du répertoire et d'importance symbolique, et il est l'objet principal de la présente étude. Selon certaines sources, la première occurrence de ce mot apparaîtrait à l'époque saadienne (XVI^e siècle) dans l'ouvrage *Nuzhat al-hâdî bi-akhbâri mulûki-l-Qarni-l-hâdî*, "نزهة الادي بأخبار ملوك القرن الحادي" de Muhammad al-Saghîr al-Ifrânî, historien à l'époque saadien¹². Le mot Âla signifie en arabe « instrument de musique », ce qui distingue cette tradition principalement profane, d'une autre, parallèle, qui est religieuse et qui fait souvent appel au même répertoire mélodique, mais avec des textes spirituels et sans instruments de musique (sauf éventuellement un instrument de percussion, selon les différentes écoles).

¹² Son ouvrage est l'une des sources historiques et des références documentaires les plus importantes et les plus complètes sur l'État saadien, avec les biographies et la description de la vie de ses rois, qui ont gouverné le Maroc de 1511-1670. Source <https://habous.gov.ma/daouat-alhaq/item/5198>. Cependant, je n'ai pas pu vérifier cette information.

Ce mot est employé aussi sous la forme *al-âliyîn*, « les instrumentistes », qui désigne en fait les praticiens, chanteurs et instrumentistes de cette musique (dans le titre de la conférence de Mohamed el-Fasi au Congrès de Fès, 1939).

b / la tradition Gharnâti, qui revendique elle aussi une ascendance andalouse, est principalement présente à Rabat-Salé et dans la ville d'Oujda (située tout près de la frontière algérienne), mais dont le centre se trouve à Tlemcen, en Algérie. C'est en Algérie, à Tlemcen, que réside le centre de la tradition dite Gharnâti, qui serait venue, d'après la tradition, de la ville de Grenade. Le Gharnâti au Maroc utilise les mêmes modes mélodiques, pratiquement les mêmes rythmes, les mêmes poésies et les mêmes techniques de découpage métrique que le Gharnâti à Tlemcen (mis à part certaines différences présentes dans les deux styles) (voir chapitre VIII). Au Maroc, il est principalement pratiqué à Oujda (ville du nord-est du Maroc, frontalière de l'Algérie et culturellement proche de Tlemcen), à Rabat, ville du centre-ouest, ainsi que dans certaines communautés juives marocaines. Cette tradition musicale semble s'être répandue sur une partie du Maroc suite à l'installation d'Algériens au Maroc depuis 1830, notamment suite à leur fuite de la conscription dans l'armée française (pour la Première Guerre mondiale), comme ce fut le cas de Qaddûr ben Ghabrît et de son frère, joueur d'alto (Moussali, *CD Maroc I. Chants savants et populaires*, p 13). Des migrations de musiciens juifs en provenance d'Algérie y auraient aussi contribué. L'histoire de la présence du Gharnâti au Maroc fait l'objet de débats. Selon l'information la plus plausible, cette tradition aurait été diffusée au Maroc assez récemment, par des musiciens en provenance d'Algérie, depuis la conquête de cette dernière par la France à partir de 1830¹³. L'hypothèse alternative de sa présence, en particulier à Rabat, serait basée sur le fait que la ville avait été refondée au XVIIIe siècle par des réfugiés andalous. Comme on le verra plus loin, ces deux hypothèses restent concurrentes et doivent être pondérées à la mesure des rares témoignages historiques pouvant les fonder.

A côté de ces divergences dans les narrations de l'histoire de la musique andalouse marocaine, on notera que les différences entre al-Âla et al-Gharnâti, qui sont rapportées par

¹³ Certains Marocains le contestent d'après eux, le Gharnâti aurait toujours existé au Maroc et aurait été pratiqué par les musulmans et les juifs marocains qui se le seraient transmis de générations en générations (peut-être même à Rabat depuis l'arrivée des Morisques au XVIIIe siècle). Les Algériens arrivant à Rabat au début du XXe siècle n'auraient fait que refonder une école déjà existante et réunir des gens pratiquant le Gharnâti bien avant leur arrivée. C'est en particulier le point de vue défendu par Ahmed Piro (le grand Maître de musique Gharnâti de l'école de Rabat), dans une entrevue consacrée à cette tradition sur la deuxième chaîne marocaine 2M, janvier 2012.). Cependant, ils n'apportent pas de preuves historiques de cette présence ancienne du Gharnâti au Maroc. Cette origine du Gharnâti et de la Âla est donc un enjeu de différenciation identitaire entre Marocains et Algériens.

tous les commentateurs, ne sont jamais véritablement décrites ou définies, en particulier sur le plan formel. Notre tâche sera donc de décrire ces différences formelles pour y voir plus clair (voir chapitre VIII).

* * *

Il existe également une autre différenciation géographique importante à l'intérieur de la musique andalouse marocaine, et qui est liée pour sa part à l'histoire coloniale : alors que la partie centrale du territoire marocain, notamment les villes de Fès et Rabat, passait sous le Mandat français de 1912 à 1956 (date de l'Indépendance), la partie tout à fait au nord, notamment des villes comme Tétouan et Tanger, passait sous Mandat espagnol, aux mêmes dates (1912-1956). Par ailleurs, ces villes du nord¹⁴ avaient déjà, au cours de l'histoire, fait partie, par intermittence, d'une sphère d'influence espagnole qui affecte jusqu'à aujourd'hui la vie économique, politique et culturelle du Maroc (avec les enclaves de Ceuta et Melilla). Comme nous le verrons, cela est aussi vrai dans le domaine musical. Or cette question est rarement évoquée de manière explicite, sauf peut-être par les musiciens du Nord. Dans cet esprit, nous examinerons comment les musiciens de Tétouan et Tanger d'aujourd'hui conçoivent la place de leur musique par rapport à la classification conventionnelle de l'andalou marocain (chapitre VI).

3. L'ancrage de la culture andalouse dans la mémoire collective

L'appellation prévalente de « musique andalouse » ou « musique andalouse marocaine » appelle une réflexion approfondie sur la réalité et l'actualité au Maroc aujourd'hui de cette culture andalouse issue de l'Espagne musulmane, et c'est également vrai pour la communauté juive. Cette culture andalouse reste encore assez vive dans la mémoire sociale¹⁵, souvent

¹⁴ Par rapport à la description précédente, il faudrait donc parler du « Nord du Nord ».

¹⁵ « La mémoire est l'aptitude à se souvenir, à se représenter et à maintenir présent ce qui relève du passé. Le patrimoine est l'ensemble des lieux, monuments, biens, richesses et valeurs, matériels et immatériels, transmis et hérités d'une société. La mémoire du patrimoine a une existence phénoménologique. Elle ne prend sens que dans sa mise en scène et au travers de sa réception par un destinataire touriste en quête d'évasion ou de retour aux sources sur les lieux appropriés, spectateur en quête d'introspection et de regard réflexif sur la société. Cette mise en scène se caractérise par l'émission d'images physiques ou symboliques, réelles ou simulées, reproductrices ou manipulatrices », Pierre-Noël Denieuil, « L'image et la mise en scène du patrimoine au Maghreb Anthropologie de

représentée par des traditions orales, des formes culturelles, artistiques, architecturales, oscillant entre histoire et légende, et qu'il nous faut interroger de manière critique.

3. 1. Aperçu historique

La présence des Andalous est très ancienne au Maroc : les premiers à s'y être installés comme groupe spécifique sont des opposants au calife omeyyade de Cordoue, al-Hakam II (915-976), venus de Cordoue, et qui créèrent le « quartier des Andalous » à Fès¹⁶. Aux époques almoravide et almohade, il y avait aussi une communauté mozarabe (chrétiens ibériques arabophones) dans cette ville. A partir de la reconquête de la Péninsule ibérique par les Castellans catholiques, les réfugiés Andalous, juifs comme musulmans, arrivèrent, par vagues successives, dans toute l'Afrique du Nord, et en particulier au Maghreb al-Aqsâ selon deux vagues principales, en 1492, puis en 1609. Cette migration qui remonte à seulement quatre et cinq siècles, a laissé des traces profondes dans la société marocaine, peut-être encore plus importante que dans les autres pays du Maghreb. Ici, je m'appuierai en particulier sur le travail d'Elkbir Atouf : *Migrations forcées : représentations et mémoires andalouses en Espagne et au Maroc (XVe-XVIIe siècles)*¹⁷.

Ces réfugiés s'installent essentiellement dans les grandes villes, comme Fès, Tétouan, Tanger, Meknès et Salé. On évalue ces vagues de migration à chaque fois à plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines de milliers de personnes. Parmi ces réfugiés musulmans à partir de 1492, il faut citer le dernier sultan musulman de Grenade, Boabdil, qui s'installa à Fès et y mourut en 1533, de même que la famille du célèbre Hassan al Ouazzân dit Léon l'Africain. Au début du XVIIe siècle, ce fut au tour des Morisques¹⁸ de fuir l'Inquisition : ces musulmans

la mémoire", In *Socio-anthropologie de l'image au Maghreb, Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse*, sous la direction de Katia Boissevain, Institut de Recherches sur le Maghreb Contemporain (Tunis), Paris, l'Harmattan, 2010, p. 9.

¹⁶ Évariste Lévi-Provençal, *Histoire de l'Espagne musulmane*, 1 *La conquête et l'émirat hispano-Umayyade*, Paris, Maisonneuve et Larose, 576.

¹⁷ Rapport – version décembre 2013. (Association Marocaine d'Études et de Recherches sur les Migrations (AMERM) Fondation Population, Migration et Environnement (PME) MIM-AMERM Programme de recherche sur la Migration Internationale des Marocains), qu'on retrouve également sur le net à travers le lien suivant <http://amerm.ma/wp-content/uploads/2014/02/Migrations-religieuses-Lexemple-des-Andalous-dans-lhistoire-du-Maroc-Identit%C3%A9s-m%C3%A9moires-et-repr%C3%A9sentations-1492-1614.pdf>

¹⁸ Après la conversion forcée des Musulmans suite à la chute de Grenade en 1492, les Espagnols inventaient le mot « Moriscos » -« Morisque », dérivé péjoratif et « discriminatoire » du terme « Moros », synonyme de

andalous qui avaient accepté, après 1492, une conversion de façade au catholicisme pour pouvoir rester en Andalousie, faisaient finalement l'objet d'un décret d'expulsion pris en 1609¹⁹. Ces Morisques s'installèrent particulièrement à Tétouan, Chefchaouen, Fès, Meknès, Rabat et Salé, etc. (Atouf, 2013, 3).

En Espagne musulmane, qui était un pays « d'émigration et d'immigration »²⁰, la société était particulièrement multiculturelle. La société andalouse musulmane était constituée d'au moins trois groupes : les Arabes, les Berbères et les Castellans convertis²¹. Pour leur part, les Juifs représentaient aussi une part importante de la population qui se réfugie au Maghreb, et plus particulièrement au Maroc. D'après l'historien Haïm Zafrani, « de tous les pays d'Afrique du Nord, c'est le Maroc qui a reçu le plus grand nombre d'exilés (juifs), durant la période 1492-1498 » (Zafrani, 2002, 213, note de bas de page n° 1).

D'une manière générale, le Maroc ayant été soumis à des attaques portugaises et des colonies portugaises sur de nombreux ports de son littoral, cette relation avec la culture ibérique

conversion de façade au catholicisme pour pouvoir rester en Espagne, appelés aussi les « nouveaux chrétiens ». Mais les Musulmans concernés, exilés à l'extérieur de l'Espagne, n'utilisent guère ces dernières appellations péjoratives, « racistes et racisantes », ils préfèrent et de loin utiliser le terme « Al Andalusîyîn » (les Andalous) (Atouf, 2013, 10).

¹⁹ Cette situation se justifiait par « la pratique secrète de l'Islam et du danger qu'ils représentaient », aux yeux des chrétiens espagnols qui craignaient jusqu'à la psychose collective, « une conspiration » ou l'éventualité d'une guerre brusque avec le Maroc ou/et l'Empire Ottoman. (Atouf, 2013, 10).

²⁰ Cf. Le numéro spécial de Migrations, intitulé « Espagne pays de migrations », n° 21, 2002.

²¹ La société andalouse ibérique était constituée de plusieurs groupes :

a) Les Musulmans se composent de trois sous-groupes • les Arabes qui représentaient l'élite dirigeante », de la société andalouse. • les « Berbères » qui ont joué un rôle capital dans la conquête de l'Andalousie en 711, étant donné que l'Armée conquérante de Tariq Ibn Ziad (lui-même « berbère ») a été majoritairement « berbère ». • les Espagnols musulmans se constituent de plusieurs groupes « ethniques » mais on cite, principalement, les Goths, les Wisigoths, les Vandales etc.

b) Les Mozarabes étaient les populations arabisées n'ayant pas d'ascendance arabes, comme les chrétiens, les Juifs et les Berbères. Mais ce mot a fini par désigner plus spécifiquement les chrétiens qui étaient autorisés à pratiquer leur religion.

Au moment du déclin des royaumes andalous, on assistait à l'apparition du terme Mudéjares renvoyant aux musulmans devenus sujets des chrétiens par suite de la reconquête (XIe-XVe siècles). Après la conversion forcée des Musulmans suite à la chute de Grenade en 1492, les Espagnols inventaient le mot « Moriscos » - « Morisque », dérivé péjoratif et « discriminatoire » du terme « Moros », synonyme de conversion de façade au catholicisme pour pouvoir rester en Espagne. Mais les Musulmans concernés, exilés à l'extérieur de l'Espagne, préféraient et de loin utiliser le terme « Al Andalusîyîn » (les Andalous).

Composition de la société andalouse (la thèse de) Muhammad Razouk, 1998, op. cit., pp. 24-25.

est très ambivalente, mais elle a certainement contribué à entretenir la flamme d'une identité andalouse pendant plusieurs siècles. Par exemple, à la fameuse bataille des Trois Rois (victorieuse pour les Marocains), en 1578, près de Ksar el-Kebir, dans la région de Larache, les combattants les plus réputés étaient un corps d'arquebusiers andalous (Wikipédia). De même, la « République des Corsaires » de Salé, au XVIIe siècle, était dirigée par des Morisques.

Beaucoup de familles marocaines entretiennent la mémoire d'une ascendance des familles arabes d'al-Andalus, notamment par les noms patronymiques. D'après Muhammad Razouk²², on peut recenser, encore aujourd'hui à Tétouan, 48 patronymes qui concernent les familles andalouses-morisques, dont beaucoup indiquent une origine castillane qui a été plus ou moins arabisée, ou proviennent d'une localité de la Péninsule ibérique : Al Malagui (de Malaga), Ibn Al Ahmar, Al Andaloussi, Bays, Al Banzi, Bargach (Vargas²³), Al Biruni, Portu, Al Khatib, Daoud, Al Garnati (littéralement le Grenadin), Torres, Moulina, Raylan, Madina, Martil, Moreno, Al Mandari, Moulatou, Salas, Garcia, Alqaiisi, Assarraj, Skirj ou Al Skirj, etc.²⁴. A Rabat-Salé, on peut citer les Pirou, les Ronda, etc. Certains de ces noms patronymiques ont été déformés, transformés ou ont disparu, mais leur histoire est connue²⁵. (Atouf 2013, 56-57)²⁶.

²² La thèse M. Razouk, 1998, op. cit., pp. 321-323. Pour les autres villes, notamment Fès, Rabat-Salé, Meknès, Marrakech, Safi, Chefchaouen, voir la thèse M. Razouk, Ibid., pp. 302-325: on a pu étudier et recenser 174 noms patronymiques de familles andalouses-morisques qui existent toujours à Fès parmi ces noms, on cite la célèbre famille Ben Sliman d'origine grenadine, qui a eu les plus hautes fonctions politiques et militaires dans le gouvernement marocain jusqu'à présent, la famille Randi (parmi les plus riches), Al Balji, Al Bitar, Ibn Al Azrak (donnant des médecins célèbres surtout), Al Amaoui (originaire des Omeyyades, rois de l'Andalous), Al Baji (parmi les plus riches). Alors qu'on a pu repérer 71 noms de familles andalouses morisques qui ont disparus de Fès, soit 40,8 % de l'effectif total, à l'image de Al Ichbili (littéralement le Sévillan), Al Hajjari, Ibn Hizb Allah, Darraj, Al Marouri, Tolaitili (littéralement « originaire de Tolède »).

²³ En fait Bargach est la prononciation arabe du nom espagnol Vargas cf. L'article de Saïd Afoulous, « L'histoire revisitée ... », in (le journal) L'Opinion, 2009, op. cit.

²⁴ Pour sa part, l'historien espagnol Guillermo Gozalbes Busto a pu faire une étude plus soutenue et documentée, sur les noms de familles tétouanaises. C'est ainsi qu'il a « recensé et étudié 169 noms de familles » qui vivaient et qui « vivent toujours à Tétouan » (Atouf 2013, pp. 85-88, 99-146).

²⁵ Déjà lors de l'enquête menée par Muhammad Dâwûd, en 1925, des centaines de noms de familles avaient été désignées par cette expression un peu vague « inexistante actuellement » (Dâwûd 1959, 102 et suivantes).

²⁶ Il est possible que certains Andalous eussent adopté ces noms pendant leur « christianisation » décrétée en 1502, d'autres ont changé leur nom après leur arrivée en terre d'Islam, pour mieux s'intégrer ou oublier les expulsions d'Espagne, d'autres encore ont pris des noms espagnols depuis leur naissance et préfèrent garder ces noms transmis d'une génération à l'autre pour perpétuer la mémoire de leur ancêtre, avec une certaine fierté. (Atouf, 2013, 57).

A travers les mariages, de nombreuses familles andalouses se liaient à des familles aristocratiques et bourgeoises originaires de Fès, de Meknès, de Rabat-Salé ou du Rif, et composent ainsi un mélange cosmopolite qui est au cœur des cercles des milieux dirigeants du Maroc contemporain : système politique royal du Makhzen, milieux du commerce traditionnel, confréries religieuses, et aujourd'hui milieux intellectuels et des affaires.

Sur le plan linguistique, on peut encore observer l'utilisation d'un grand nombre de mots d'origine espagnole (Atouf, 2013, 58) : *Rwida* : roue dont la racine est le castillan *rueda* ; *fabor* : gratuit, sans contrepartie, d'origine espagnole *favor*, signifie « une faveur » ; *falso* : faux, etc ; *corso* : les expéditions corsaires.

Une autre ville qui fut particulièrement marquée par l'arrivée des Morisques est Rabat-Salé : vers 1610, 13 000 réfugiés morisques furent installés dans la ville par le sultan saadien, ce qui donna le coup d'envoi de l'urbanisation de la ville. Peu de temps après, la ville se transforma en une cité-État de corsaires, la « république de Bouregreg » (1627-1668). (Atouf, 2013, 51). Le castillan y était la langue véhiculaire, probablement jusqu'au XVIIIe siècle.

Avec l'usure du temps, l'enracinement et le déracinement ainsi que le mélange cosmopolite avec d'autres groupes de populations, la culture des Andalous et Morisques a fini par se diluer et se fondre dans le moule et la culture marocaine, mais non sans laisser des traces dans la culture matérielle.

3. 2. Dans la culture matérielle

La culture andalouse et morisque est illustrée notamment dans le caractère militaire de la construction de fortifications défensives des villes afin d'interdire les incursions ennemies, notamment portugaises, comme à Salé ou à Tétouan.

Tétouan est unique par la diversité des origines de ses fondateurs et de ses habitants actuels. Elle est la « Colombe blanche » pour des poètes arabes, la « Fille de Grenade » pour les Andalous-Morisques ou encore « la Petite Jérusalem » pour les Juifs du Maroc. Venus d'Espagne, les Mudéjares²⁷, les Morisques, les Juifs séfarades y apportèrent un brassage cosmopolite extraordinaire, tout comme les Rifains et les Arabes. Principalement construite par les Morisques après 1609, Tétouan a largement intégré « l'architecture andalouse » à travers :

²⁷ Les Mudéjares étaient les musulmans ibériques qui vivaient sous domination chrétienne, mais dont la pratique religieuse était encore tolérée.

ses murs, sa kasbah, ses petites maisons et ses palais uniques et merveilleusement décorés (avec des patios, des fontaines et des jardins splendides), ses minarets, ses mausolées et ses hôtels, qui fait d'elle la ville la plus hispano-mauresque et andalouse grenadine de toutes les villes marocaines. (Atouf, p. 51-52)²⁸.

Dans le livre *Les morisques au Maroc*, de Guillermo Gosalbes Busto²⁹, l'auteur consacre de nombreux chapitres aux Andalous de Grenade implantés à Tétouan. Ses sources (documents et manuscrits inédits) reflètent l'histoire de cette ville aux XVIe et XVIIe siècles. Cette situation montre l'importance des Andalous de Grenade dans la reconstitution de la ville tétouanaise, sur le plan économique, social, culturel, politique et architectural. Jusqu'à une certaine époque, ils y étaient d'ailleurs majoritaires (Atouf, 2013, 53).

L'artisanat andalou de l'habillement, notamment à Tétouan, est connu pour son élégance et sa finesse. Les pièces de vêtements des femmes et les tissus d'ameublement de Tétouan sont bien connus pour leur style andalou très coloré, aux décors floraux et aux matériaux nobles comme la soie, les fils d'or et d'argent, dont témoignent notamment les collections du Musée du Quai Branly³⁰. Voici un exemple (jupe. Maroc, Tétouan, vers 1870³¹) :

²⁸ Implantée depuis des siècles, près de la Tamûda romaine (site antique du Nord), Tétouan est également connue sous le nom de Titâwen qui signifie sources en berbère. À partir du XIIIe siècle, elle devient le principal point de jonction entre le Maroc et l'Andalousie, mais presque un siècle plus tard, elle est détruite par les Espagnols en 1399.

²⁹ Traduit de l'espagnol en arabe en 2005.

³⁰ <http://www.quaibrantly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/966431-fragment-decharge/page/1/>

³¹ <https://www.mahj.org/fr/decouvrir-collections-betsalel/jupe-70812> (Musée d'Art du Judaïsme de la Ville de Paris).



Source : musée d'Art du Judaïsme <https://www.mahj.org/fr/decouvrir-collections-betsalel/jupe-70812>

Les bijoux et les pièces précieuses des femmes andalouses sont également très célèbres. Dans le costume des hommes, la *shâshîya*, d'origine andalouse, s'est répandue dans tous les pays nord-africains et musulmans.

La ville de Tétouan est parmi les rares villes marocaines qui ont su garder une personnalité culturelle très andalouse dans tous les aspects de la vie quotidienne, plusieurs dizaines de mots espagnols sont encore utilisés aujourd'hui dans le langage courant et parlé. (Atouf, 2013, 58)

L'empreinte matérielle et artistique florissante des Andalous-Morisques s'étend également à d'autres villes comme Chefchaouen, Fès, Meknès et elle est largement visible perpétuellement dans les travaux du *zellige*³², du stuc, du bois, ou encore du marbre, en particulier à Rabat-Salé, à Tétouan et à Fès (Atouf, 2013, 63).

Les spécialités culinaires sont connues, comme le pigeon farci, *pastilla* (mot à l'évidence d'origine espagnole), ainsi que les grandes variétés de gâteaux et de confiseries faites par les femmes andalouses.

Pour leur part, les communautés juives du Maroc sont restées très attachées à leur culture andalouse d'origine. Cette culture est représentée par des rituels (vénération des saints, poésie religieuse etc..) et des pratiques profanes (cuisine, musique andalouse, célébrations des mariages, habillements et costumes nationaux). Ces éléments font partie de l'identité particulière actuelle de ces communautés (Haïm Zafrani, 2002).

³² Petit morceau de brique émaillé employé dans la décoration mauresque au Maroc.

3. 3. Débats autour des dénominations de la musique andalouse

C'est donc dans cette perspective de mémoire sociale de l'Andalousie musulmane qu'il conviendra d'examiner le caractère « andalou » de la *Âla* marocaine. D'après Carl Davila, qui a consacré de nombreuses publications à la musique andalouse marocaine, ce répertoire aurait été transmis de manière continue dans les milieux d'origine andalouse, durant les cinq derniers siècles, mais en subissant de nombreux développements soit endogènes, soit dus à des influences de la société et de la musique marocaine sur un plan global (Davila, 2015, 149–169).

Cette hypothèse peut être renforcée par le fait que de nombreux musiciens revendiquent explicitement une ascendance andalouse, par exemple les Chaachoo (de Tétouan), les Ronda et les Piro (de Rabat-Salé). D'un autre côté, la majorité des grands interprètes de cette musique ne revendiquent pas une telle ascendance.

Il n'en est pas moins nécessaire d'interroger cette ascendance qui trouve très peu de traces historiques matérielles incontestables. Au Maroc, au XXe siècle, la musique al-*Âla* ou arabo-andalouse est un répertoire musical qui émerge d'une histoire encore très mal connue. Le mot arabe *Âla* signifie « outil », et plus précisément dans ce sens « instrument de musique ». Cette expression « musique de la *Âla* », *mûsiqâ al-Âla* ou *tarab al-Âla*, est mentionnée dans le titre du *Kunnâsh* d'al-Hâyek. En tout cas, al-*Âla* désigne clairement la musique profane vocale-instrumentale, par opposition au *samâ'* religieux (« l'écoute ») où dominent le chant et la voix seuls. Mais en réalité, on retrouve souvent les mêmes mélodies et les mêmes rythmes dans ces deux aspects du répertoire. Au début du XXe siècle, on entend également l'expression al-*Âlîyîn*, qui désigne les praticiens de cette musique, mais qu'ils sont instrumentistes ou chanteurs.

Comme nous l'avons déjà évoqué, la *Âla* n'est pas la seule tradition musicale andalouse au Maroc : il y a aussi le Gharnâtî, dont nous avons vu qu'il est quantitativement plus restreint. Comme nous l'avons vu dans notre description géographique de la répartition de la « musique andalouse », cette expression peut faire débat, selon que l'on considère que leurs formes existaient telles quelles en Andalousie, et qu'elles ont été simplement importées au Maghreb (en particulier au Maroc) par les réfugiés andalous lors de leur fuite d'Espagne entre le XVe et le XVIIe siècle ; ou bien si cette musique a pris racine et s'est développée sur le sol maghrébin, après l'arrivée des réfugiés Andalous, voire même avant leur arrivée, mais qu'elle s'est ensuite transformée en intégrant des éléments proprement maghrébins. La musique, laissant par définition moins de traces visibles que la culture matérielle, il est beaucoup plus difficile de

repérer ces évolutions. Peut-être une meilleure connaissance de la poésie chantée nous permettrait cependant d'en reconstituer certaines.

Les expressions pour désigner cette musique diffèrent donc en fonction de ces débats. Certains musicologues comme Mohamed el-Fasi³³, proposèrent l'expression « musique andalouse maghrébine » (conférence : « La musique marocaine dite musique andalouse », 1962), qui lui semblait plus proche de cette réalité complexe. Il reprochait aux orientalistes européens d'avoir imposé à tort l'expression « musique andalouse »³⁴. El-Fasi fait remarquer que cet art, loin d'être figé, a toujours été renouvelé par l'apport de ses interprètes successifs qui n'ont cessé de lui injecter des apports nouveaux, tout en restant conformes à son esprit traditionnel. Si cet art est né à l'époque du califat d'al-Andalus, il a été colporté par transmission orale. Il est désormais marocain et on peut légitimement lui octroyer le titre d'andalou-marocain afin de témoigner à la fois de sa vitalité actuelle et de la continuité d'une très ancienne tradition (El Fasi, 1962) (Poché, 1995, 13-14).

Le musicologue tunisien Mahmoud Guettat a suivi à peu près la même voie, mais du point de vue d'un non-Marocain. Pour lui, il est préférable d'utiliser l'expression « musique arabo-andalouse » (Guettat, 2000, conclusion): *La musique arabo-andalouse, l'empreinte du Maghreb* : conclusion), pour insister justement sur cet apport maghrébin, mais aussi sur l'apport arabe oriental, notamment dans le domaine de la nomenclature des modes.

Par commodité, nous nous contenterons pour l'instant d'utiliser l'expression d'usage le plus courant aujourd'hui au Maroc : « musique andalouse marocaine ». Mais nous reviendrons sur tout ce que ces expressions soulèvent comme enjeux identitaires chez beaucoup d'acteurs de ce domaine, musiciens, amateurs, lettrés et responsables officiels (voir chapitre IX).

4. La musique andalouse et le pouvoir politique

Comme dans beaucoup de pays d'islam, les relations entre la musique et le politique ont été souvent contrastées : certains souverains, comme la plupart de ceux de la dynastie alaouite étaient favorables à la musique et soutenaient fortement les musiciens. Mais d'autres ont été

³³ Intellectuel, ancien Ministre de la Culture du Maroc et grand connaisseur de la musique traditionnelle.

³⁴ La première mention de « musique andalouse » surgit au début du XX^{ème} siècle dans les textes d'un musicologue français établi à Alger, Jules Rouanet, qui voua son existence à l'étude de la musique arabe. Mais ces musicologues orientalistes n'étaient-ils pas eux-mêmes influencés par leurs informateurs locaux qui insistaient sur le patrimoine andalou ?

plus influencés par une conception puritaine de l'islam qui condamnait la musique, notamment profane et instrumentale. Cependant, on peut dire que depuis le début de la dynastie alaouite (XVIIe siècle), le pouvoir des sultans a été constamment favorable à la musique, et en particulier à la musique andalouse, dont ils ont protégé et soutenu les praticiens. Il faut souligner ici que cette relation avec le pouvoir, mais aussi avec la classe des lettrés a pour corollaire que cette musique est une tradition savante, qui est structurée par un discours structuré à la fois sur la poésie chantée, la théorie des modes et des rythmes, et qui passe par une culture de l'écrit, donc détenue par une classe de citadins lettrés. Ce sont aussi des éléments majeurs qui lient la musique andalouse marocaine au pouvoir des sultans.

4. 1. Musique et politique avant la dynastie des Alaouites

Sous la Dynastie des Almoravides (1056-1146), la musique andalouse connaît une grande vogue au Maroc. L'histoire a conservé les noms d'un certain nombre de compositeurs andalous qui se sont établis au Maroc dès cette époque, tels Ibn Bâja, vizir du souverain Yahya Ibn Yûsuf ibn Tâchafine "à qui sont dus les airs les plus réputés en Andalousie"³⁵ Parmi ces compositeurs figurent également Abû-l-Hûssayn 'Alî Ibn al-Himâra al-Gharnâtî, disciple d'Ibn Bâja (vers 1080 – 1138) et Abû-l-'Abbâs al-Mursî (vers 1219-1281).

Avec l'avènement des Almohades en 1129, la musique tombe en discrédit, à cause du caractère puritain de leur doctrine. Ibn Taomart, fondateur de la dynastie, incitait ses partisans à détruire les instruments de musique. Le Calife Yacoub el-Mansour ordonna d'arrêter les chanteurs et de les incarcérer partout où on les trouvait ; ils furent obligés de se déguiser et se dispersaient à travers le pays ». C'est sans doute ce qui explique la proximité jusqu'à nos jours des mélodies et des modes de la musique andalouse, dans le profane et dans le religieux.

Dans un contexte marqué par de grands bouleversements à l'échelle nationale, méditerranéenne et mondiale (déclin économique de la Méditerranée au profit de l'Atlantique: découverte de l'Amérique en 1492 ; agressions portugaises sur les côtes ; succès de la Reconquista), les diverses entités politiques du Maroc se sont trouvées longtemps sur la défensive. Les derniers souverains mérinides (1269-1465) et leurs successeurs Wattassides (1472- 1549³⁶) ne parviennent pas à préserver leur autorité sur toute la carte du Maroc actuel.

³⁵ Rapporte l'historien marocain 'Ali Ibn Saïd (« La musique andalouse marocaine », article sans date).

³⁶ <http://www.bcmediterranea.org/tanger-tetouan/fr/periodes-historiques/les-wattassides>

Des entités régionales se formaient ou réapparaissaient pour pallier l'absence de pouvoir central. Cependant, la tendance de l'État à se stabiliser dans son cadre géographique (actuel) s'est amorcée au XVIIe siècle avec la dynastie alaouite et « l'empire chérifien ».

Durant le règne du sultan saadien Mawlây 'Abd Allâh al-Ghâleb Billâh (1557-1574), les musiciens étaient soutenus par le souverain (Chottin 1939, 101). Cela semble avoir été le cas plus généralement pour les autres sultans saadiens³⁷.

4. 2. *Le mécénat des souverains alaouites*

Depuis l'avènement de la dynastie des Alaouites, en 1631, la musique andalouse marocaine bénéficie du mécénat de la plupart des souverains qui ont entretenu ce patrimoine poétique et musical.

Les historiens et chercheurs comme Abdelaziz ben Abdeljalil rapportent que de nombreux sultans alaouites s'intéressaient à la musique, je citerai à titre exemple :

- Mawlây Ismâ'îl (1672-1727), le premier grand sultan de cette dynastie, semble avoir soutenu les musiciens. On sait par exemple que c'est sous son règne que fut rédigé un manuscrit musical important, celui de Muhammad al-Bû 'samî al Maknâssi, décédé en 1721.

- Mawlây 'Abd Allâh (ben Ismâ'îl, fils de Mawlây Ismâ'îl (1729-1757)³⁸. Sous son règne, on apprend par des sources écrites qu'un certain 'Allâl Al Batla de Fès aurait composé toute une noubâ, la noubâ al-Istihlâl (Chottin 1939, 101)³⁹.

- Muhammad ben 'Abd Allâh ou Muhammad III (né vers 1721 à Meknès ; règne : 1757-1790, mort à Rabat) : il est sans conteste le souverain qui a laissé la marque la plus importante sur la musique andalouse. Il accorda un soutien appuyé aux musiciens, et en particulier au Tétouanais Mûhammad al-Hâyek (1720-1799), à qui il assigna la tâche de rédiger un ouvrage, le « Kûnnâsh », qui fut achevé en 1780. Ce recueil des textes chantés accompagnés d'indications

³⁷ <https://musique-arabe.over-blog.com/article-la-musique-arabo-andalouse-sous-les-alaouites-52167972.html>

³⁸ Cette anecdote est importante, car on constate que le mode al-Istihlâl est identique au mode al-Dhayl qui a disparu de la nomenclature (Chottin 1939, 101). Cela laisse supposer que al-Batla aurait repris la noubâ al-Dhayl, lui aurait attribué un nouveau nom tout en l'adaptant au goût de son époque.

³⁹ Ce nom de mode n'étant pas connu auparavant (ni dans la liste mythique des 24 noubas ni dans l'arbre des modes), le mode lui-même est très semblable au mode al-Dhayl.

et d'informations musicales importantes est toujours considéré jusqu'à nos jours comme la principale source sur la musique andalouse marocaine.

Ce souverain entretenait des relations diplomatiques avec plusieurs pays européens, parmi lesquels le Danemark, dont l'ambassadeur, Georg Host, a laissé un témoignage contenant des observations importantes sur la musique andalouse (Host 2002)⁴⁰.

Un autre événement diplomatique du règne de ce souverain illustre bien le rôle de représentation de la musique andalouse dans cette période. En 1783, le sultan Muhammad III envoya un membre de la famille royale en tant qu'ambassadeur en mission diplomatique à Vienne (source : entretien avec Mounir Sefrioui, président de l'association des amateurs de la musique andalouse, Casablanca)⁴¹. Ce dernier était accompagné par des musiciens qui jouaient pour lui lors des haltes de son voyage jusqu'à la capitale autrichienne, notamment « un joueur de vièle », donc probablement un *rabâb*.⁴² Cette anecdote montre qu'un aristocrate, proche du pouvoir, ne pouvait pas faire un long voyage sans être accompagné par quelques musiciens.

- Muhammad ben 'Abd Arrahmâne (dit ultérieurement Muhammad IV), (né vers 1810 et mort en 1873 à Fès) était fêru de musique andalouse. Il fonda une école de musique dans le palais de Dar A'diyyel à Fès.

- al-Hassan al-Awwal, Hassan 1er (né en 1836 à Fès, règne de 1873 jusqu'à sa mort en 1894 à Tadla), fils du précédent. Ce sultan a créé une autre école à « Dar Si Saïd »⁴³, ainsi qu'à

⁴⁰ Host, Georg, *Relations sur les royaumes de Marrakech et de Fès recueillies dans ces pays de 1760 à 1768*. Éditions La Porte, Rabat, Maroc, 2002, 1ère éd. Française, IX + 257 p. ill. n&b, préface de Jean-Louis Miège, traduction de Frédéric Damgaard et Pierre Gailhanou. Broché, 21 x 27 cm.

⁴¹ Sa mission se déroula entre février à avril 1783 (Do Paço, « L'ambassade marocaine de Mûhamad ben 'Abd al-Mâlek à la cour de Vienne en 1783, dans les grandes gazettes européennes de langue française », paragraphes 22 et 23.

<https://journals.openedition.org/cdlm/4337>

⁴² Sur les musiciens un article décrit les musiciens qui l'accompagnaient Mounir Fendri, 2017 « Nouveaux documents sur l'ambassade marocaine à Vienne en 1783 dans la presse européenne », *Hesperis Tamouda*, vol. 52, 2, pp 287-339.

<http://www.hesperis-tamouda.com/fasicule2/12.pdf>

Malheureusement, le site étant hors d'usage, l'adresse n'est plus accessible.

⁴³ Abdelaziz ben Abdeljalil (chercheur et musicologue) nous rapporte dans son ouvrage *Madkhal ilâ târikh al-Mûsiqâ al-Maghribîya*, « l'école de musique (fut créée) par le sultan Hassan I, avec l'intention de faciliter la mémorisation des onze noubas », 1983, p. 122.

Marrakech⁴⁴. Il aurait en outre introduit la musique dans l'enseignement de l'école des ingénieurs, et veillait également à la formation de chanteuses⁴⁵.

C'est sous ce sultan al-Hassan I, que son grand vizir, Muhammad ben al-'Arbi al-Jâmi'î joua un rôle très important, puisqu'il créa à Fès une école de musique (palais al-Jâmi'î), après celle de Meknès⁴⁶ (c'est dans l'école de Fès qu'étudia Muhammad al-Brihi, né en 1850).

Au XIXe siècle, plusieurs musiciens semblent avoir été très actifs, sans que l'on puisse, dans l'état actuel de nos connaissances, les rattacher au mécénat d'un sultan ou d'un autre. La plupart des chercheurs et musiciens marocains rapportent par exemple que le musicien Haddû ben Jallûn, qui était le maître de 'Abd al-Salâm al-Brihi⁴⁷ (lui-même décédé en 1890)⁴⁸, composa un *mîzân* : al-Qâim wa-Nisf de la nouba Gharîbat al-Hussayn.

Avec l'émergence du nationalisme arabe et du nationalisme marocain au début du XXème siècle, cette relation avec le politique va acquérir de nouvelles formes et significations (voir chapitre VII).

⁴⁴ Yûnus al-Shâmî *Annawbât al- Andalusîya- al-mûwdawana bi-l-kitâba al-mûsîqiya* (Les noubas de la musique andalouse marocaine, textes annotées et écrites), *Nawbat Arrasd*, p. 52, Salé 2009, .imprimerie Beni Snassen.

⁴⁵ Abdelaziz ben Abdeljalil nous rapporte que *l'érudit et historien Abdul-Rahmân ibn Zaydân a mentionné que ce sultan "avait un penchant pour la musique". L'arithmétique, l'astrologie, la géométrie etc. Son intérêt pour la musique et sa conviction de son utilité l'ont amené à l'inclure dans les matières scientifiques enseignées à l'École d'ingénieurs, qu'il a créée sous le règne de son père 'Abd al-Rahmân dans l'école mérinide de Fès al- Jadîda, dans laquelle on enseigne à un groupe de femmes esclaves à faire de la musique par le maître al-Sâwerî, le plus qualifié de son temps. Et si les sources ne parviennent pas à identifier la personnalité de cet artiste, la déclaration d'Ibn Zaydân confirme qu'il a su produire des musiciennes très compétentes* » (1983, 118).

⁴⁶ « Il a fallu deux ans pour construire ce palais de Meknès qui fut terminé pendant les premières années du viziriat de Mûhamed ben al-'arbî al-Jâmi'î. Le vizir tomba malade et dû quitter Meknès pour aller se soigner à Fès, où il entreprit la construction d'un autre palais qui porte également son nom Palais al-Jâmi'î. Le palais est du style hispano-mauresque, qui constitue un spécimen des demeures magnificentes des "familles du makhzen" marocaines de la fin du 19ème siècle. Cette vaste maison a fini par être vendue au Glaoui de Marrakech, qui ne vint jamais y habiter. En 1912, les Français récupèrent la bâtisse, où ils aménagèrent un hôpital militaire. Ce n'est qu'en 1920 que le bâtiment est attribué dans sa totalité à l'Inspection régionale des Beaux-Arts qui le transforme en Musée, avec une importante galerie d'artisanat. Depuis, Dar al-Jâmi'î est classé monument historique. Ses collections sont constituées d'objets datant du 19ème et du 20ème siècle ». Source <http://www.fnm.ma/musee-dar-jamai/>

⁴⁷https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%87%D9%8A

⁴⁸https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%87%D9%8A

4. 3. *La fanfare Khamsa wa-Khamsîn et la fonction de représentation royale*

Cette relation avec le pouvoir politique est aussi illustrée par un ensemble musical que l'on ne connaît qu'au XXe siècle, mais qui a certainement eu des prédécesseurs durant les siècles précédents : il s'agit de la fanfare officielle du palais, dite Khamsa wa khamsîn (« l'orchestre des Cinquante-cinq »). C'est un bon exemple des fonctions de représentation du pouvoir royal que peut remplir la musique andalouse marocaine. Cet orchestre aurait été créé par le sultan Muhammad ben Yûsuf (futur Muhammad V) dans les années 1930. Son nom est tiré du nombre des noubas (11) et des cycles rythmiques/mouvements (les *mîzân*, plur. *myâzen*) andalous (5) qui, combinés entre eux selon un calcul idéal, forment un répertoire de cinquante-cinq mouvements : $11 \times 5 = 55$. (*Jul tarâ al-Ma'ânî* de Sâleh al-Sharqî), ainsi qu'en témoignent plusieurs musiciens et anciens musiciens de cet orchestre.

Il s'agit d'un orchestre de cuivres (sans voix chantée), spécialisé dans la Nouba marocaine qui a été créée dans le but d'interpréter de manière publique la musique andalouse, en particulier le Jour du Trône (l'anniversaire de l'intronisation du souverain) et à l'anniversaire du souverain. Le sultan avait chargé Mûhamad al-Jû'aïdî⁴⁹ de former les musiciens et leur apprendre toutes les noubas de la musique andalouse marocaine. La création d'un tel orchestre est intéressante, si on la compare aux autres orchestres militaires créés dans le monde arabo-musulman. Comme à Istanbul et en Égypte, cet orchestre remplaça sans doute une autre forme d'orchestre militaire plus traditionnel. Au Maroc comme ailleurs, c'est l'introduction des instruments à cuivre qui est le fait majeur, car ils proviennent de l'industrie européenne et leur puissance consacre la représentation sonore du pouvoir militaire ou du pouvoir politique. Mais à la différence d'autres cas (en particulier la musique militaire ottomane et en Égypte), ici, le choix du répertoire, presque exclusivement local, marque une volonté du souverain marocain de lui donner une couleur nationale.

Cet orchestre est aussi intéressant parce qu'il consacre une certaine modélisation fixe du répertoire andalou marocain dans ce contexte officiel : les noubas sont en nombre fixe, les rythmes de la suite aussi. Cette systématisation exprime bien la transformation du répertoire en un corpus cérémoniel politique. Ceci nous donne un bon exemple de ce que peut être une

⁴⁹ Joueur de *rabâb*, musicien du palais et chef de l'orchestre qui avait représenté le Maroc au congrès du Caire de 1932

fonction nationale de cette musique : avant tout la représentation du Palais, donc du pouvoir politique.

Cet orchestre jouait dans les cérémonies officielles (accueil de hautes personnalités, fêtes nationales et religieuses) et non officielles (tous les événements privés qui concernent le roi et sa famille : mariages, baptêmes, etc) des airs et des chants d'une partie d'une nouba selon le programme et la durée des cérémonies.

En plus de tous ces événements et jusqu'à l'époque de Hassan II, cet orchestre jouait chaque vendredi après-midi dans le Hall du Méchouar (palais de Rabat) des extraits de la Nouba marocaine. C'était un rituel, puisque ce jour est celui de la prière collective hebdomadaire des musulmans et coïncide avec la fin de la semaine. Le fait de jouer avec des cuivres ne change pas le style et les mélodies qui restent très marocains en dépit de l'instrumentation. Il fait toujours partie du protocole makhzenien marocain, mais moins aujourd'hui (avec l'arrivée d'un roi (Mohamed VI) plus jeune qui n'a certes pas les mêmes goûts musicaux et artistiques que ses prédécesseurs), mais il l'est toujours.

Voici des extraits du Quddâm al-Hijâz al-Kabîr⁵⁰, par l'orchestre Khamssa wa khamssîn dirigé par Muhammad Al-Surkâssî, un des anciens chefs d'orchestre de cette formation.

5. Le rôle des confréries religieuses (les zaouïas)

Dans les périodes difficiles de guerre ou de puritanisme religieux, ce sont souvent les confréries religieuses locales, les zaouïas, qui assurèrent la transmission de la musique andalouse. Au Maroc la pratique du chant religieux, *samâ'* est apparue au temps des Almohades, et passionnait un des derniers califes Almohades (l'avant dernier), al-Murtadâ, au point qu'il ne pouvait s'en lasser, « de jour comme de nuit ». Le *samâ'* est devenu au fil des âges l'une des pratiques musicales les plus répandues. Dans les régions les plus menacées par les raids ibériques au XVIe et XVIIe siècles, les zaouïas « forces religieuses » jouèrent un grand rôle dans la mobilisation populaire face au danger chrétien, au nom du *jihâd* (« guerre sainte »). (Atouf, 2013, 13). De ce fait, elles jouèrent aussi un rôle important dans la culture musicale. Encore aujourd'hui au Maroc, toute une branche de la musique andalouse puise dans le matériel textuel religieux et mystique soufi, mais de manière seulement vocale, sans instruments de musique. Or ceci fait écho au fait que les Andalous avaient établi des réseaux qui étaient

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ttRQ40bnLb8>

indissolublement religieux, sociaux, politiques et militaires (Davila 2013, 142). Cet auteur cite notamment ‘Abd al-Rahmân el-Fâsî (1631-1685), dont la famille fonda à Fès la confrérie al-Jâzûlîya, et qui fut lui-même homme politique et juriste durant les débuts de la dynastie alaouite, et en plus l’auteur d’un ouvrage sur la musique.

Dans certains endroits, la musique était liée directement ou indirectement à l'appartenance à des confréries soufies, ce qui n'est pas attesté dans les sources d'al-Andalus, et qui représente donc probablement une transformation significative du statut social de la musique dans son cadre Nord-africain. Par exemple, les voyages du poète mystique andalou al-Shushtarî (vers 1212-1269) en Afrique du Nord sont attestés par des carnets informels contenant ses poèmes *muwashshah*, qui sont encore interprétés aujourd’hui dans les maisons de réunion soufies le long de la côte nord-africaine du Maroc à la Tunisie.

Certains de ces poèmes ont trouvé leur chemin sous forme abrégée dans les traditions locales de la Noubâ, ajoutant une saveur distinctement mystique à certaines noubas qui n'étaient probablement pas une caractéristique de la forme existant en Andalousie musulmane (Davila, 2015, 156-157).

Ici encore, la ville de Tétouan, refondée au début du XVIe siècle par des migrants de Grenade, nous donne un exemple probant de cette continuité de la musique andalouse au Maroc à travers la tradition religieuse : elle abrite aujourd'hui à la fois une tradition soufie stable et une communauté musicale andalouse très dynamique (Davila, 2015, 156).

A Tétouan, au XIXe siècle, le shaykh Muhammad al-Harrâq (m. 1845) adhéra à la confrérie des Darqâwa dont il devient rapidement le chef. Très fêru de musique, il composait des poèmes classiques, des *muwashshah*, des *zajal*, qu'il livrait aux musiciens pour les mettre en musique. Un certain nombre de ces compositions, notamment des *barâwel* (on s’y consacre plus tard), font aujourd'hui partie du répertoire de la musique andalouse. Ayant pour objet l'amour divin, les poèmes d'al-Harrâq se distinguent par la simplicité de leur propos et la finesse de leurs images, tel ce poème chanté aujourd'hui, non mesuré, par le soliste en guise de *baytayn* dans la noubâ al-‘Ûshshâq :

أعد نظراً يا صاح هل طلَّعَ الفجرُ وَهل لِنَسِيمِ الصُّبْحِ قَد مَدَّحَ الطَّيْرُ
وَهَل تِلْكَ لَيْلِي قَد أزالَتْ لِنائِمِها لِذاكَ نَرى العُشَّاقَ لَيْسَ لَهُم صَبْرُ

A'id nazran yâ sâh

Hal tala' al-fajru

Wa-hal li-nasîm al-subh

Qad madah al-tabru

Wa-hal tilka Laylâ

Qad azâlat lithâmahâ

Li-dhâk narâ al-'ushshâq

Laysa lahum sabru

Traduction :

Jette un coup d'œil compagnon

Le jour s'est-il levé ?

Est-ce la brise du petit matin

Qui fait chanter les oiseaux ?

Est-ce que c'est Laylâ

Qui a ôté son voile,

Et est-ce pourquoi les amants

Sont-ils en train de perdre patience ?⁵¹

Une autre zaouïa a suivi la Harrâqîya, c'est la Darqâwîya al-Rûsîya de la ville de Ksar El Kebir, qui n'hésite pas non plus à utiliser les instruments de musique dans le *dhikr*.

Ainsi, un certain nombre de traditions de la Noubâ d'aujourd'hui doivent leur survie à leur performance dans des contextes communautaires qui ont entretenu des valeurs sociales propres au contexte nord-africain. Ces valeurs incluent la solidarité ethnique, pour laquelle la musique de style andalou a probablement servi de marqueur socioculturel au sein de l'Andalousie nord-africaine. D'une certaine manière, les zaouïas ont participé amplement à la préservation de la Noubâ et l'ont protégé de la perte, mais en donnant évidemment la priorité à des textes religieux. Ce faisant, il est probable que certains textes ont été perdus ou mis de côté volontairement, par souci de conformité avec la religion. Aujourd'hui, on entend le chant andalou sous forme d'*inshâd* (on s'y consacre plus tard) pendant les fêtes religieuses et certains événements comme le *mawlid* (date d'anniversaire du prophète), une occasion annuelle pour la commémoration de la naissance du prophète en chants et en poèmes aux rythmes andalous.

Les occasions de fêtes au Maroc ne manquaient pas, mais il fallait faire la fête avec ce qui est permis. Ainsi, le *dhikr*, le *samâ'* et le *madîh*, qui sont toutes des formes religieuses, sont largement autorisés pour célébrer les mariages, les naissances, les circoncisions et autres occasions. Les psalmodies religieuses, les chants et les actions de grâce sont toujours présents

⁵¹<https://diwandb.com/poet/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%B1%D8%A7%D9%82.html://diwandb.com/poet/الحراق.html>

dans de telles circonstances. De même, la récitation mélodique du Coran est très marquée par les modes andalous, comme on peut l'entendre dans l'enregistrement suivant :

<https://www.youtube.com/watch?v=NtkfSBogsc>

Selon certaines sources, au XIXe siècle, la tradition soufie se serait appropriée le répertoire de l'une des onze noubas de la musique andalouse-marocaine al-Âla, la nouba Ramal al-Mâya, sans que l'on sache exactement selon quel processus. La modification du répertoire de cette nouba, désormais dédiée à chanter les louanges du Prophète et à d'autres thèmes religieux, a été officialisée par la publication d'un nouveau recueil en 1885, supervisé par le vizir al-Jâmi⁵². En revanche, les anciens poèmes profanes de cette nouba ont été conservés par al-Hâyek dans le *Kunnâsh*, qu'il avait achevé à la fin du XVIII siècle.

Les *munshidîn* (de l'*inshâd*), les *mâdihîn* (du *madîh*), les *musammi'în* du *samâ'*, au moyen de leurs seules capacités vocales, et parfois accompagnés d'un simple instrument de percussion, chantent d'une manière bien rythmée qui plaît à l'auditoire. La force d'exécution de quelques chanteurs chevronnés peut faire vibrer même les sensations des gens les moins scrupuleux ou peu croyants. On s'approche du sentiment du divin par des poèmes raffinés mis en musique et en rythme. C'est ce que cherchent tous les invités et les *murîd* (adeptes) des zaouïas.

Dans la ville de Fès, au mausolée de Mawlây Idrîs, jeunes et vieux, pieux ou incroyables se donnent rendez-vous chaque vendredi après-midi pour savourer les poèmes et les chants religieux. Les praticiens louent la grâce de Dieu, mettent en exergue les qualités du Prophète et la bonne conduite de ses compagnons, en recourant aux modes et aux rythmes dans le style arabo-andalou utilisés dans la Nouba elle-même, sans utiliser d'instruments de musique.

Cette même tradition était, et est encore célébrée de la même façon partout dans les autres villes et les quartiers des grandes cités marocaines. Ce fut le cas de la zaouïa al-Fâsiya à Fès, la zaouïa al-Harrâqîya à Tétouan, dans le mausolée de Sidi ben 'Acher à Salé, celui de Sidi al-'Arbî ben al-Sâyeh à Rabat, de Sidi bel-'abbas Sebti à Marrakech, de Mawlây Bûsh'aïb al-Raddâd à El jadida, Sidi bou M'hamed al-Sâleh à Safî et autres. Certaines zaouïas comme la zaouïa al-Harrâqîya ont adopté l'usage de certains instruments, ce qui est une exception, car les

⁵² al-Sheddâdî 'Abd al-Khâlek. Le statut de la musique dans la société marocaine. In : *Horizons Maghrébins Le droit à la mémoire*, N°43, 2000. Rihla / Traversée Musiques du Maroc. pp. 141-155 ; p. 144-145.

autres y sont opposés et considèrent que l'utilisation des instruments de musique est prohibée, *harâm*, du point de vue religieux⁵³.

Il faut noter d'autre part que le domaine religieux ainsi décrit a souvent fourni les belles voix et les musiciens de haute qualité à la Noubra. Un bon exemple en est Muhammad al-Taoud, qui était un homme de religion qui lisait impeccablement les versets du Coran avant le commencement de l'émission des programmes de la radio marocaine en 1951. Peu de temps après, il devint l'un des meilleurs chanteurs de musique andalouse, doué d'une très belle voix⁵⁴. Après le décès d'Ahmed Loukili, il sera désigné chef d'orchestre à sa place, fonction qu'il va occuper jusqu'à sa mort (survenue le 6 novembre 2007)⁵⁵.

* * *

L'ensemble de ces relations avec le politique, et aussi avec le religieux, peut nous expliquer en partie la pérennité de la musique andalouse au Maroc. Il se pose alors la question de savoir si l'on peut parler de " musique de cour " (Davila 2013, 263-264). Nous y reviendrons à plusieurs reprises. En tout état de causes, si les zaouïas ont contribué clairement à la transmission de la *Âla*, celle-ci avait déjà largement la surface sociale et politique nécessaire pour se transmettre et se reproduire, car le répertoire avait déjà une valeur symbolique au-delà de la seule communauté andalouse (Davila 2013, 143-144).

6. La musique judéo-marocaine :

6. 1. Les chants en judéo-espagnol

Comme chaque communauté itinérante ou des grandes diasporas, les Juifs sépharades expulsés d'Espagne en 1492 ont diffusé leurs chants en langue judéo-espagnole, le *ladino*, dans

⁵³ Cette tendance est très générale dans l'islam arabe classique et citadin (Lambert 1997, 2020).

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=IVe8l9qE2hA>

⁵⁵ La licéité de l'usage de la musique dans le domaine religieux en islam se base sur la figure de Bilal Ibn Râbah al -Habashî qui fut un esclave et un chanteur avant de devenir le premier muezzin de l'islam désigné par le prophète lui-même pour sa belle voix retentissante (Chottin, 1939, 60).

l'empire ottoman⁵⁶. Cette langue et cette musique se sont constituées selon des processus que l'on pourrait qualifier d'« emprunts ponctuels », puisqu'elle adopte des traits linguistiques et des emprunts aux systèmes musicaux des cultures d'accueil. Éloignés de leur source originelle, les Juifs hispanophones ont inévitablement été influencés par leur nouvel environnement dans les contrées de la dispersion. Ils se sont ainsi créé un espace de liberté dans lequel s'expriment une culture spécifique, un humour et une vision du monde lucide et corrosive.

Au Maroc, des Juifs sépharades ont créé un phénomène similaire au ladino, le *haketiya* (en arabe : « langue parlée »), dialecte castillan qui se caractérise par des apports linguistiques de leur environnement arabophone. Cette langue vernaculaire (ou ce dialecte) est restée limitée au nord du Maroc : Tétouan, Tanger, Larache, Chefchaouen. Elle a seulement essaimé en Algérie, à Oran, où en 1860, ont émigré plusieurs milliers de Juifs fuyant Tétouan, qui avait été conquise par les Espagnols à cette date. A partir de la colonisation espagnole en 1912. Certains linguistes parlent de « re-castillanisation » (Sepiha, 1986, 62).

Dans sa thèse intitulée *Les chants des femmes judéo-espagnoles du nord du Maroc à l'heure actuelle : rôle et fonction centrale d'un répertoire oublié*, (2018), Vanessa Paloma décrit ainsi le répertoire chanté : « *Le répertoire séfarade est un formidable dépôt de mémoire collective. Les chants féminins en hakétiya (mélange d'espagnol médiéval, d'hébreu biblique et d'arabe dialectal marocain) constituent une mine de connaissances sur les traditions et les coutumes de ces communautés juives marocaines de l'expulsion de 1492 à nos jours. Ce cancionero (recueil de poésies épiques, de chants sur le cycle de la vie, de chansons satiriques...) de tradition orale, avec quelques textes vieux de plus de 500 ans, et d'autres écrits rédigés au Maroc aux 19e et 20e siècle, continue par ailleurs d'occuper une place primordiale dans le legs identitaire des communautés juives du nord du Maroc, bien qu'il soit quasiment oublié dans la pratique au 21e siècle* ».

La même auteure mentionne une grande richesse de thèmes poétiques⁵⁷.

⁵⁶ Dans l'empire ottoman, le judéo-espagnol, dans lequel sont exprimés les chants profanes, est très proche de la langue espagnole parlée au XVe siècle, mais a été influencé par des emprunts à l'hébreu, puis par les langues avec lesquelles il s'est trouvé en contact (le turc, le roumain, le bulgare, le serbe, le grec, l'italien, l'arabe, le français). Il serait né de la traduction littérale (mot à mot) en espagnol, à partir du XIIIe siècle, des textes hébreux bibliques et liturgiques (Sepiha 1986, 57-62). Certains textes liturgiques et paraliturgiques sont toujours chantés en ladino.

⁵⁷ « *Ces recueils oraux très imagés ramenés de Castille fourmillent d'allégories et d'éléments sur le quotidien et le destin des communautés juives de la péninsule ibérique. Certains racontent la nostalgie de l'Andalousie*

En ce qui concerne la relation entre l'usage du dialecte hispanique *haketiya* et la tradition musicale savante al-Âla, d'après les recherches de Vanessa Paloma, il ne semble pas qu'il y ait de relation directe : dans sa thèse : cette chercheuse a surtout traité des chants populaires et en particulier des chants de femmes en *haketiya*, qui semble être de nature populaire et qui ne présentent pas de relation directe avec le répertoire andalou, qui est plutôt citadin, masculin et savant. En effet, dans l'état actuel de nos connaissances, ce dernier n'est jamais chanté en judéo-espagnol. Il faudrait cependant faire une recherche approfondie sur les répertoires masculins issus des grandes villes comme Tanger et Tétouan (que Vanessa Paloma a peut-être moins étudiés), ce qui ne m'a pas été possible de faire dans le cadre de la présente thèse. En revanche, les Juifs marocains chantent beaucoup les mélodies andalouses en arabe et en hébreu, que ce soit en contexte profane ou religieux.

6. 2. *L'andalou en hébreu et en arabe*

Dans la musique liturgique séfearde, les principaux artistes étaient le *hazzan-cantor* (ministre officiant) et le *paytan* (poète-musicien liturgique). Le *hazzan* ou le *paytan* utilisent tous les deux leurs talents poétiques et leur voix pour accroître l'impact émotionnel des prières (en hébreu) et sont le pivot de l'office religieux. Outre le déroulement du service synagogal, les *piyyût*, des chants en hébreu et en arabe, que l'on pourrait qualifier de « paraliturgiques » divertissent les convives aux repas rituels de noces et de circoncisions. Certains de ces chants sont aussi utilisés dans une *quinah* (complainte funèbre). Présents dans les cérémonies d'offrande et de dédicace, ainsi que dans les pèlerinages vers les tombeaux de saints, ils sont aussi chantés dans les réunions et processions organisées par des confréries de lecteurs du Zohar et des Psaumes. Ils ont aussi joué un rôle particulièrement actif dans l'introduction des mélodies extérieures au sein de la musique synagogale.

À l'origine, les poèmes paraliturgiques, *piyyutim* (pluriel de *piyyut*), étaient composés pour enrichir les prières. Le cadre structurel de la plupart des *piyyutim* se cristallisa et s'épanouit d'abord en Palestine, en Babylonie puis dans d'autres pays. Au Xe siècle, l'Espagne devint le

mauresque, la tragédie de l'Inquisition, l'histoire déchirante des Marranes et les douleurs du déracinement. D'autres évoquent en filigrane les relations entre Juifs et musulmans en Andalousie musulmane, tout ce que ces sept siècles de cohabitation ont généré de lumineux mais aussi d'épisodes plus sombres. Quelques chants mêlant sacré et profane, comme ceux inspirés du Cantique des Cantiques. Les romances parlent aussi des premiers émois, du mal d'amour, des maris infidèles ou encore des épouses jalouses et des conjoints possessifs. C'était une manière poétique et subtile d'inculquer aux jeunes filles juives leurs futurs droits et devoirs de mères et d'épouses, une sorte de « Torah des femmes » ». https://www.youtube.com/watch?v=H38_7Ma1fSA

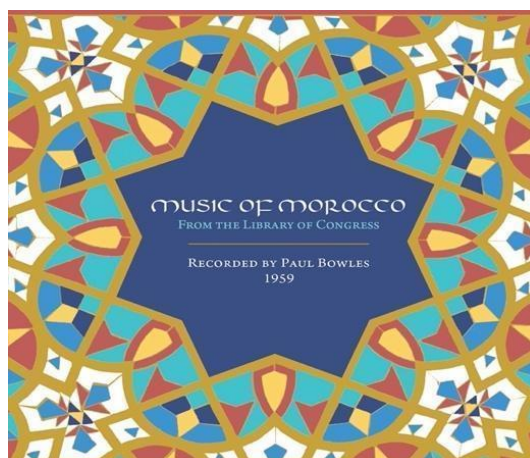
plus grand centre de production de *piyyutim*. Pendant les cinq siècles qui suivirent, ce genre littéraire fleurit au contact direct de la poésie arabe. Après le XVe siècle et l'expulsion des Juifs d'Espagne qui mit fin à l'existence de cette communauté, on vit s'épanouir le *piyyut* de style espagnol du Yémen jusqu'à la Tunisie et du Maroc jusqu'à Alep (Shiloah 1995 : 182-186). À la différence du *piyyut* ancien ou classique, le *piyyut* ibérique emprunta à la poésie arabe *al-qasîda* de nombreuses caractéristiques formelles dans le domaine de la rime et du rythme. C'est ainsi que les procédés métriques de la poésie arabe furent adaptés à la poésie hébraïque sous le nom de *yetodot* (Idelsohn 1929).

La composition des *piyyut* suit par excellence un modèle de « contrafacture », c'est-à-dire l'adaptation continue de textes différents à la même mélodie, ou inversement, l'adaptation d'une mélodie différente à un même texte. Ce processus ne semble pas très différent de celui qui préside à l'évolution des *san'a* arabo-andalouse (voir chapitres II et VIII). Le genre s'est renouvelé en adaptant des airs connus, puisés dans la musique espagnole ou orientale (Katz 1986).

Dans le chant « andalou » au Maghreb, l'interaction entre la tradition juive et la tradition arabe transparait dans les mécanismes de substitution de certains textes hébraïques à un texte arabe primitif (ou peut-être parfois l'inverse) ; le premier se conformant aux lois prosodiques du second (Idelsohn 1929), s'adapte bien aux règles de sa métrique, respectant jusqu'à l'emplacement des syllabes sans signification servant de vocalises de liaison (*yala-lan*) et de nanisation (*na-na*). On trouve alors souvent deux versions chantées dans les deux différentes langues, mais qui concordent parfaitement et les lignes mélodiques se recouvrent exactement. Mais, au niveau de la thématique poétique, les textes sont souvent assez différents : à côté des préoccupations concernant la foi et la liturgie, de nombreuses compositions sont souvent de caractère profane, laudatif ou érotique (Zafrani 1998a, 143-156).

Le besoin accru des *piyyutim* a stimulé la créativité des poètes imprégnés des mystiques, et a suscité une poésie riche : les *bakachot*. Dans les *bakachot* chantés dans la nuit de vendredi à samedi, le répertoire se répartit en plusieurs séries de *piyyuttim*. Inspirés du modèle arabo-andalou de la Noubâ, ils reflètent une affinité profonde avec la culture environnante. On perçoit très bien ces phénomènes dans les enregistrements de Paul Bowles⁵⁸, notamment CD 1, pièces 1 à 17, consacré aux mélodies andalouses d'Essaouira.

⁵⁸ Paul Bowles (1910-1999) est un compositeur, écrivain, et voyageur américain, s'établit à Tanger en 1947. En plus de son œuvre littéraire et musicale, Paul Bowles mena un travail de pionnier sur la musique traditionnelle



Conclusion

Notre premier chapitre a tenté de synthétiser les connaissances historiques existantes de la tradition musicale andalouse marocaine, al Âla.

L'histoire du Maroc se distingue des autres pays du Maghreb par une plus grande continuité politique : les grands empires Almoravide et Almohade, les dynasties mérinides et saadiennes englobaient de manière plus ou moins complète le territoire du Maroc actuel (même si l'on ne parlait pas encore de « Maroc » avant 1946). Enfin, depuis le XVIIe siècle, ce pays a été dominé par une seule dynastie, les souverains alaouites, qui ont contrôlé ce même territoire, « l'empire chérifien » jusqu'à nos jours. Ces différentes entités politiques ont développé un petit nombre de villes impériales dont ils faisaient leur capitale à différentes époques : Fès, Marrakech, Rabat, Meknès. Cette continuité historique dans ces grandes villes et quelques autres a été à l'origine d'une culture prestigieuse qui s'est développée à l'ombre de ces différents pouvoirs politiques.

Un autre aspect particulier de l'histoire du Maroc, c'est qu'il a été, plus que les autres pays du Maghreb, en relation étroite avec la Péninsule ibérique. L'afflux de réfugiés musulmans et

marocaine. Entre juillet et décembre 1959, à la demande de la Bibliothèque du Congrès américain, Paul Bowles avait sillonné le Maroc, pour réaliser des enregistrements de musique traditionnelle. De Tanger à Dakhla en passant par Marrakech ou encore Tafraout, il enregistra quelque 60 heures de musique traditionnelle, soutenu dans sa démarche par la Fondation Rockefeller. Source <https://www.babelio.com/auteur/Paul-Bowles/11176>
En 1972, les musiques enregistrées par Bowles ont été regroupées dans un album 33 tours produit par la Bibliothèque du Congrès. En 2016, parut, au label Dust-to-Digital, un double-album avec les enregistrements réalisés par Paul Bowles en 1959. Commercialisé dans un coffret de 4 CDs, il inclut un livret de 120 pages. On peut y entendre notamment des chants de la Synagogue de Meknès et de Tanger. Les soixante-dix heures de bande-son et les notes rédigées par Paul Bowles, archivées à La Librairie du Congrès située à Washington aux États-Unis, sont aujourd'hui partiellement disponibles en ligne: <https://www.babelio.com/auteur/Paul-Bowles/11176>

juifs avant même la Reconquista, puis en 1492, puis à nouveau en 1609, a été un facteur majeur de construction sociopolitique et culturelle de cet espace des villes marocaines. Cette grande importance de la migration a favorisé la fusion entre les élites andalouses avec les autres élites politiques et sociales du Maroc.

Ces processus se sont opérés, de manières quelque peu différentes, à la fois dans les élites urbaines musulmanes et juives. Dans les périodes difficiles de guerre ou de puritanisme religieux, ce sont souvent les confréries religieuses locales, les zaouïas, qui assurèrent la transmission de la musique andalouse, privilégiant surtout la voix seule et les textes religieux et dont le répertoire mélodique est souvent très proche du répertoire profane Âla. La tradition religieuse était et est toujours complémentaire avec la tradition profane.

Malgré certains moments de puritanisme, le pouvoir politique a bien soutenu la musique savante citadine, au moins depuis des Saadiens (XVI-XVIIe siècle), et surtout les Alaouites, depuis Mawlây Ismâ'îl (XVIIe siècle), en passant par Muhammad III (qui commanda la rédaction du *Kunnâsh* d'al-Hâyek, et par al-Hassan I (qui fonda une école de musique et fit réviser ce *Kunnâsh*), jusqu'au sultan Muhammad ben Yûsuf (1909-1961), le futur Mohamed V (qui supervisa l'envoi d'une délégation de musiciens au Congrès du Caire en 1932, puis l'organisation du Congrès de Musique marocaine de Fès en 1939, tout en créant un orchestre militaire de musique andalouse).

Ainsi, cette culture andalouse prestigieuse et raffinée a une place centrale dans la culture urbaine (architecture civile et militaire, artisanat, gastronomie, musique, etc.), puisqu'elle est en grande partie devenue la culture des élites citadines dirigeantes. Un des aspects de cette structure socio-culturelle, c'est toute une géographie des traditions musicales qui s'est établie : d'une part avec deux grandes villes historiques représentant deux grandes traditions à l'intérieur de la Âla « andalouse » : Fès et Tétouan, et d'autre part la deuxième tradition andalouse, le Gharnâfi à Rabat, autre ville historique, et Oujda, ville frontalière avec l'Algérie.

Comme l'architecture, la gastronomie et le vêtement, ce répertoire musical a une grande importance sur le plan symbolique : il est, du moins au départ, l'apanage des élites urbaines et le protégé des souverains. On peut parler à son propos de « musique de cour », mais aussi de « musique savante » (avec tout un corpus de manuscrits). Mais il est aussi ancré dans plusieurs événements de la vie sociale marocaine (comme les fêtes et les mariages). Cette culture andalouse reste encore assez vive dans la mémoire sociale à travers les familles marocaines qui

entretiennent toujours le souvenir d'une ascendance des familles arabes d'al-Andalus, dont plusieurs musiciens ou praticiens font partie, notamment à Fès, Tétouan et Rabat.

Dans ce chapitre, nous avons été amenés à questionner de manière critique un certain nombre de termes vernaculaires traditionnels (Âla, Gharnatî, *samâ'*, etc.), ainsi que des termes issus de l'acculturation depuis la période coloniale (« musique andalouse », « musique arabo-andalouse », tous utilisés aujourd'hui, par les musiciens, amateurs, lettrés et responsables officiels, mais en général sans aucun recul historique. A cela se sont ajoutées des expressions à l'ambition plus scientifique : « musique citadine », « musique savante », qui chacune rend compte d'un aspect de cette tradition complexe.

Ce chapitre a donc tenté de mettre en perspective l'histoire de la musique marocaine et plus particulièrement de la tradition andalouse à travers un bref survol de l'histoire du Maroc. Bien entendu, n'étant pas historien de profession, je me suis appuyé sur les quelques chercheurs, pour faire un état des connaissances actuelles, en m'appuyant notamment sur l'œuvre de Abdelaziz ben Abdeljalil, *Madkhal ila târîkh al-Mûsîqâ al-Maghribîya*, et, ce qui est peut-être plus original, en essayant de rapprocher autant que possible des faits musicaux et des faits sociaux et politiques dans une perspective ethnomusicologique plus large. Il y a là de nombreuses pistes de recherche qui seront, espérons-le, développées par la suite par d'autres chercheurs, notamment des historiens professionnels. Mais il ressort d'ores et déjà de ce premier aperçu, que la musique andalouse marocaine entretient depuis plusieurs siècles une relation privilégiée avec le pouvoir politique, ce qui la distingue assez fortement des autres pays du Maghreb, et que cela a pour corollaire un enracinement culturel profond qu'il sera important de garder à l'esprit lorsque nous nous interrogerons sur la construction d'une identité nationale marocaine contemporaine.

Après avoir dressé ce premier aperçu de l'histoire de la musique savante au Maroc, nous allons nous consacrer dans le prochain chapitre à la description des formes traditionnelles de la Âla, à travers la poésie et les sources manuscrites, en étudiant les formes historiques de la Nouba et des autres formes musicales.

Chapitre II

LES FORMES TRADITIONNELLES DE LA ÂLA

Introduction

Ce chapitre est consacré aux formes traditionnelles, poétiques et musicales de la Âla andalouse marocaine. La forme principale et la plus emblématique est celle de la nouba, une forme de suite musicale. Dans la tradition marocaine, les noubas sont au nombre de onze, chacune structurée par un mode, *tab'*. Ce répertoire a été décrit par de nombreux auteurs, au moins depuis la fin du XIXe siècle, mais rarement ces écrits ont été reliés à la pratique musicale. De ce fossé, il résulte que le répertoire de la Âla est décrit de manière normative, notamment sous l'appellation quelque peu essentialiste : La Nouba. Il va donc falloir faire preuve de patience pour déblayer, voire déconstruire un certain nombre de représentations qui, parce qu'elles sont trop idéalisées, nous empêchent d'aborder ce sujet d'une manière objective.

La première porte d'entrée vers ce répertoire sera la poésie chantée, qui est un élément essentiel pour comprendre la musique de la Âla, puisque cette dernière est principalement vocale (et vocale instrumentale). Jusqu'au XXe siècle, en dehors de la pratique musicale, ce répertoire n'était connu que par des cahiers ou des recueils manuscrits de chansons, *san'a*, qui étaient classés selon la nouba à laquelle ces chansons appartenaient. Comme nous le verrons, la *san'a* est en quelque sorte l'unité de base du répertoire musical, d'où sa grande importance. Sur le plan littéraire, cette poésie n'est pas d'un abord difficile, car elle est la plupart du temps anonyme et, en général, elle se présente de manière fragmentaire. Elle a été peu étudiée de manière rigoureuse, et en tenant compte à la fois de ses dimensions littéraires et de ses dimensions musicales. En outre, elle est aussi largement représentée ailleurs en Afrique du Nord, en Algérie et en Tunisie, avec de nombreuses variantes. Au Maroc, elle est surtout connue par le manuscrit d'al-Hâyek, intitulé *al-Kunnâsh*, « le Carnet », dont nous allons donner un bref aperçu.

Le second élément de ce chapitre sera la suite musicale nouba elle-même, qui, comme nous l'avons vu, est présentée par la tradition comme la forme principale de la performance musicale, et qui puise ses sources dans des formes plus anciennes de suite de tradition arabe. Je recourrai autant aux auteurs marocains qu'aux orientalistes du XXe siècle. Même si leurs descriptions pèchent parfois par des stéréotypes et un certain éloignement de la réalité des pratiques actuelles, il m'a semblé indispensable de commencer par elles, car elles sont riches en

informations factuelles et surtout sur les conceptions dominantes de la musique andalouse au Maroc. Elles comportent manifestement des indications normatives qui sont tributaires du passé et ne reflètent pas la réalité actuelle, et peuvent ainsi nous informer sur l'histoire des mentalités. Par ailleurs, il semblait difficile de faire une description objective de ce répertoire sans prendre la peine de mettre à distance ces représentations qui sont jusqu'à aujourd'hui très prégnantes, et sont de nature à obscurcir l'analyse musicologique. Un chapitre ultérieur fera une description plus proche des performances concrètes, tout en puisant dans cette riche culture musicale les concepts qui peuvent encore faire sens aujourd'hui.

Si, comme nous l'avons dit, la noubâ est la structure la plus emblématique de la Âla, c'est la poésie qui nous conduit à en découvrir la composante la plus petite, en quelque sorte la structure moléculaire. C'est pourquoi il m'est apparu indispensable de traiter, dans ce chapitre, d'abord de la poésie, et ensuite de la noubâ elle-même.

1. La poésie chantée

1.1. Les formes de la poésie chantée

Après la rupture politique avec le *Mashreq* et le califat 'Abbasîde, dès le milieu du 8^{ème} siècle, les royaumes d'Andalousie musulmane affirmèrent leur indépendance sur le plan littéraire et artistique⁵⁹. Les souverains omeyyades d'Espagne accueillirent, dans leurs cours, des hommes de lettres, des poètes et des artistes qui y trouvèrent un climat favorable à la création dans tous les domaines culturels. (Ben Babaali, 1993, 4).

Les Andalous ont senti la nécessité de se doter, après trois siècles d'histoire, de formes de poésie originales. Les poètes andalous ont alors « revisité » tous les thèmes traditionnels de la poésie en les marquant de l'empreinte d'une société multiethnique et multiculturelle. (Ben Babaali, 1993, 5).

Ces poèmes, anonymes pour la plupart d'entre eux, sont parfois signés d'auteurs connus ayant vécu en al-Andalus, en Afrique du Nord ou au Proche-Orient. Certains poèmes, sont écrits en arabe littéral (ou « classique »), et sont souvent d'auteurs connus.

Les textes transmis traditionnellement dans des manuscrits comme de manière orale, ont principalement une forme strophique de plusieurs types, dont la plus connue est celle du *Muwashshah* : une forme poétique d'origine savante, née en Andalousie au Xe siècle. On

⁵⁹ Cette indépendance se produisit également en philosophie avec le développement d'un pôle andalou de réflexion dont le maître le plus connu - mais non le seul - fut Ibn Rushd, connu en Occident sous le nom d'Averroès.

en attribue l'invention à plusieurs poètes : Muqaddam ibn Mû'âfa al-Qabrî, mort en 912 (de Qabra, aujourd'hui El Ciego de Cabra : Poché, 1995, 57) ; on parle aussi de 'Obâda al-Qazzâz (XI^{ème} siècle, selon Ibn Khaldûn (Alexis Chottin, 1939).

Les *muwashshah* sont donc des poèmes à forme fixe arabe, strophes à rimes variées. La plupart des poèmes chantés se présentent sous une forme d'un fragment de 2 à 7 vers, mais la forme majoritaire est de 5 vers. Jusqu'ici la poésie orientale, *qasîda* et *ghazal*, était monorimique, c'est-à-dire elle ne connaissait ni rimes variées ni strophes⁶⁰ et sont écrits dans un arabe que l'on peut qualifier de « moyen » (entre le classique et le parler).

En ce qui concerne les thématiques littéraires, elles sont principalement de la poésie courtoise (assez proche de celle des Troubadours européens), mettant en scène un amoureux transi par une passion platonique pour une jeune femme qu'il compare aux fleurs ou à des animaux gracieux comme la gazelle ou la tourterelle, au lever du soleil ou à la lune.

Si les premiers *muwashshah* andalous étaient peut-être indépendants du chant (comme ceux d'ibn Quzmân, 1078-1160), l'ensemble des poèmes que nous connaissons aujourd'hui par les manuscrits, qui étaient essentiellement des cahiers de chant (comme l'indique le mot *Kunnâsh*), et ont été manifestement conçus pour le chant.

Les *muwashshah* classiques, figurant dans des recueils de poètes connus, sont en général composés de plusieurs strophes, elles-mêmes composées chacune de deux ou trois « stances » différentes (*dawr*, *ghûsn* et *qûfl*), les vers se distinguant alors par des rimes différentes, ainsi que par une longueur et de mètres différents (le *ghusn* comporte souvent trois hémistiches au lieu de deux, ce qui permet de le visualiser facilement dans les manuscrits). Mais les *san'a* figurant dans les recueils comme celui d'al-Hâyek, celles qui sont chantées, ont clairement une forme brève et fragmentaire. Il est possible que ce que l'on appelle *san'a* n'est qu'en fait un fragment d'un poème plus long dont l'existence complète a été oubliée.

Exemple de *muwashshah* (la 5^{ème} *san'a* du *mîzân* al-Qâim wa-Nisf, nouba al-Isbihân) :

عُرِّيلَ مِنَ الْكُوْثَرِ	أَتَانِي مِنَ الْخُلْدِ
تُعْرَهُ مِنَ الْجَوْهَرِ	رَيْفُهُ عَسَلٌ شَهْدِي
نُقَيْطَةَ مِنَ الْعَنْبَرِ	وَرَأَاهُ عَلَى الْخَدِّ

⁶⁰ Otto Zwartjes *Love Songs from al-Andalus. History, Structure and Meaning of the Kharja* (Medieval Iberian Peninsula), Leiden: Brill 1997

مِنْ شَقَائِقِ النَّعْمَانِ وَرُدَّةٌ تَمَّ مَعْرُوسَهُ
 مِنْ صَوَارِمِ الْأَجْفَانِ رَاهَا تَمَّ مَحْرُوسَهُ

Atânî mina-l-khuldî Ghuzayyelun mina-l-kawtar
Rîquhû 'asalun shahdî Thaghruhu mina-l-jawhar
Wa zânuhu 'ala-l-khaddi Nuqaytatun mina-l-'anbar
Warda tamma maghrûssa Min chakâ 'iki-n-nû'mân
Râha tamma mahrûssa Min sawârimi-l-ajfân

Traduction :

Du paradis m'arrive une petite gazelle, Tout droit sortie du fleuve sacré d'Eden.
Le nectar de sa bouche est le miel le plus pur Son sourire découvre une rivière de
diamants.

Sa joue est rehaussée D'une gouttelette d'ambre,
La fleur de sa bouche est entourée De superbes coquelicots
Ses yeux sont sévèrement Gardés par ses paupières.

Nous avons ici un exemple de poésie strophique composée de cinq vers séparés en deux groupes ayant des rimes différentes, eux-mêmes formés de chacun deux hémistiches. La métrique présente certaines régularités, mais aussi des incohérences, à moins de penser qu'elle mélange plusieurs mètres. Cette question fait l'objet de débats interminables entre spécialistes de la poésie ancienne mais elle a peu été abordée à propos de la poésie actuellement chantée.

- **Le *zajal*** (plu. *azajâl*) : est une forme poétique d'origine andalouse, utilisant exclusivement l'arabe dialectal et qui n'est pas une forme fixe, il peut contenir un nombre de strophes non limité. Le *zajal* en tant que couleur poétique, est le plus proche du peuple. L'élitisme qui caractérise la poésie dans la langue classique, qui utilise des métaphores et des images poétiques, qui nécessite souvent une bonne connaissance de la langue arabe et de sa littérature, est rejeté.

On trouve dans le Malhoun⁶¹ (qui est également plus proche du peuple, par opposition à la Noubâ), des poèmes du *zajal*, de composition dialectale encore plus marquée, et globalement

plus récents. La poésie qu'on utilise dans le Malhoun est de type *qasîda*⁶², qui prend dans ce sens la forme d'une poésie en marocain dialectal ou d'un mélange entre le dialecte marocain (*darîja*) et l'arabe. Il ne faut donc pas la confondre avec la *qasîda* classique, qui est une forme poétique originaire de l'Arabie préislamique et à laquelle on s'y consacre plus bas.

Exemple de *zajal* : la première *san'a* du *mîzân* al-Btâyhî de la nouba al-Istihlâl :

وَبَشَّرَ بِيُوسُفَ يَعْقُوبَ	بِرَبِّي الَّذِي فَرَّجَ عَلَيَّ أَيُّوبَ
مَعَ مَحْبُوبِي	اجْمَعِ يَا إِلَهَ شَمْلِي
فِي أَمْرِي ذُهَيْتَ	لَأَتِي عَيْبَتِي
هَذَا جَزَاءُ مَنْ يَفْضَحُ الْأَسْرَارَ	وَالْقَلْبُ فِيهِ نَارَ

Bi-rabbi-l-ladîh farraj 'alâ Ayyûb

Wa bashshar bi-Yûssufa Ya 'kûb

Ijma' yâ ilâh shamlî

M'a mahbûbî

Liannî a'yyît

Fî amrî dûhît

Wa-l-qalb fîh nâr

Hâda jazâ 'e man yafthah al-asrâr

Traduction :

Par mon Seigneur qui a soulagé Job Et annoncé la bonne nouvelle de Joseph à Jacob

Mon dieu, réunis-moi

A mon bien-aimé,

⁶¹ Le Malhoun est un art spontané, « populaire », une expression poético-musicale séculaire répandue au Maroc et en Algérie. Au Maroc, elle serait originaire de Tafilalet où il se serait développé au départ au sein des zaouïas de la région. Il s'est ensuite répandu et a progressivement gagné les grands centres urbains. L'étymologie du terme aurait, selon les spécialistes, deux explications probables la première fait référence à l'usage d'une langue sans restriction grammaticale observée, la deuxième, la plus probable se rapporte au terme arabe « lahn » signifiant « composition musicale ». Le Malhoun serait donc une parole chantée selon une production de versification extrêmement riche se basant sur une poésie élaborée essentiellement en arabe dialectal marocain, *zajal*. C'est donc une poésie rythmée qui ne respecte pas les règles de la grammaire. Une sorte de poésie de territoire que le grand historien Ibn Khaldûn désigne par '*Arûd al-Balad*, un art de la parole appelé aussi en arabe dialectal *Laklâm*. Le Malhoun chante pratiquement tous les aspects et toutes les préoccupations de la vie quotidienne des marocains l'amour, la beauté de la femme et de la nature, les plaisirs de la vie, les recommandations religieuses, le louange, les invocations religieuses, la satire sociale, les printanie, etc. (Guessous, tome 1, 2008, tome 2, 2014 et Dellai, 2018).

⁶² Les parties de la *qasîda* dans le Malhoun sont • *Al-aqsâm* il s'agit de couplets chantés en solo et entrecoupés par le refrain *harba* ; • *Al-harba*, dont l'origine remonte au XVI^e siècle, est un refrain repris entre les couplets par les *sheddâda* (groupe de chanteurs et d'instrumentistes-chanteurs) ; • *Al-drîdka* peut être considérée de manière simplifiée comme la *harba* reprise sur un rythme accéléré pour annoncer la fin de la *qasîda*. <https://www.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/albums/booklet260016.pdf>

Car j'en suis malade

Et fort affligé.

Mon cœur est embrasé

Voilà le lot de qui dévoile les secrets.

Comme on peut le constater, dans ce *zajal*, la langue est plus dialectale, la longueur des vers est inégale. La métrique est moins rigoureuse et difficile à identifier.

- **La *qasîda*** : est un long poème épique monorime. Jusqu'au début du XXe siècle, la littérature arabe est essentiellement poétique, et le développement du lyrisme se confond avec l'histoire de la poésie. Il trouve d'emblée son expression la plus élaborée dans la *qasîda*, composition d'apparat consacrée au panégyrique ou au thrène. Née, au cours de la période archaïque, dans la bouche des poètes bédouins, devenue exercice d'école lucratif chez les poètes sédentarisés des centres urbains de l'empire, réglementée par les théoriciens du IXe siècle (IIIe siècle de l'hégire), la *qasîda* va rester le genre dominant⁶³.

La *qasîda* est construite selon une succession de vers (*bayt* pl. *abyât*), composés chacun de deux hémistiches (*shatr* pl. *ashtâr*). Le *bayt* s'achève par une rime (*qâfiya* pl. *qawâfi*) et il est construit sur un mètre (*bahr* pl. *buhûr*) qui reste le même tout le long du poème. Du point de vue rythmique, chaque *bayt* est une unité respiratoire qui ne peut excéder un certain volume. Son étalement est fonction des capacités respiratoires humaines. A l'origine, le poème est composé en vue d'être déclamé en public par un rhapsode (*râwî* pl. *ruwât*) qui seconde souvent le créateur du poème dans cette tâche⁶⁴.

Sur le plan sémantique, la tradition consiste à donner à chaque *bayt* une autonomie. Chaque vers doit se suffire à lui-même et porter un sens complet même s'il participe avec ce qui le précède et/ou le suit à une signification plus large. Ainsi, le vers apparaît comme étant une entité signifiante tributaire du souffle par son mètre et lié au flux sanguin et au battement du cœur par son rythme (*wazn* pl. *awzân*)⁶⁵.

La structure de la *qasîda* est binaire, chaque vers comporte deux hémistiches où s'expriment :

⁶³ A propos du lyrisme : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/lyrisme/>

⁶⁴ <https://adabarabiqadim.blogspot.com/2008/10/la-qasida-classique.html>

⁶⁵ <https://adabarabiqadim.blogspot.com/2008/10/la-qasida-classique.html>

- Des idées complémentaires ;
- Des idées opposées ou antithétiques ;
- Des idées proches ou parallèles.

Quant à la complémentarité, elle permet de lier la cause à la conséquence, le thème au prédicat, l'action au lieu où elle se déroule ou à celui qui l'accomplit

Exemple de *qasîda*⁶⁶ (arabe classique) :

كأنها الكوكبُ الذريُّ في الأفق	جاءت معذبتي في غيب الغسق
أما خشيت من الحراس في الطُّرق	قلْتُ نَوَّرت لي يا خير زائرة
من يركب البحر لا يخشى من الغرق	جاؤبتني ودمع العين بسبقها
قيلتْ خدي فلا تبخل على عنقي	قيلتْها قبلتني وهي قائلَةٌ
قالت: إن يك ذا فاجعله في عنقي	قلت العناق حرام في مذاهينا

<i>Jâ'at mu'addibatî fi ghayhabi-l-ghassaqi</i>	<i>Ka'annaha-l-kawkabû-d-dhûrriyû fi-lufuqi</i>
<i>Qultu nawwarti lî yâ khayra zâ'iratin</i>	<i>Amâ khashîtî mina-l-hurrâsi fi-l-turuqi</i>
<i>Jâwabtnî wa dam' l'ayni yasbiquhâ</i>	<i>Man yarkabi-l-bahra lâ yakhshâ mina-l-gharaqi</i>
<i>Qabbaltuhâ qabbalatnî wa hiya qâ'ilatûn</i>	<i>Qabbalta khaddî fa-lâ tabkhal 'alâ 'unuqî</i>
<i>Qultu -l- 'inâqû harâmun fi madhâhibinâ</i>	<i>Qâlat : in yaku dhâ fa-j'alhû fi 'unuqî</i>

Traduction :

Ma bien aimée est arrivée de nuit en plein ténèbres *Comme une étoile brillant dans la nuit noire*

Je lui ai dit : Tu m'illuminés, ô belle visiteuse *N'as tu pas eu peur des gardiens sur les routes ?*

Elle me répondit, précédée par ses larmes : *Celui qui navigue en mer ne craint pas de sombrer*

Je l'ai embrassée, elle m'a embrassé, me disant : *Tu as baisé ma joue, n'oublie pas mon cou.*

⁶⁶ Certains attribuent ce poème à Lissân al-dîn ibn al-Khatîb, (Loja 1313 - Fès 1374), écrivain, historien, philosophe et homme politique arabe andalou.

*J'ai dit : L'étreinte est interdite par (notre religion) Elle a dit : J'en répondrai
(devant Dieu)*

Ici, la langue est clairement de l'arabe classique. La *qasîda* n'a pas de strophe, et chaque vers a toujours deux hémistiches, le mètre est un *basît*.

Du point de vue du contenu linguistique, le chercheur Sa'dâne ben Babaali note que la strophe représente une unité de sens (ben Babaali, 1993, 5), ce qui, selon lui, donne à la forme strophique une portée plus ample que les vers de la *qasîda* arabe, plus ancienne, dont l'unité sémantique était le vers (même s'il était composé de deux hémistiches).

Du point de vue des mètres poétiques, on peut en distinguer au moins deux types :

- Le premier, principalement dans les *qasîda* (plur, *qassâ'id*), et dans une certaine mesure, les *muwashshah*, relève de la métrique arabe classique, « quantitative », comme les mètres : *al-rajaz*, *al-madîd*, *al-khafîf*, *al-hazaj*, *al-sarî'*, *al-mutaqârib*, *al-basît* et *al-ramal*.

- Les seconds, principalement les *zajal*, qui adoptent une métrique différente, n'obéissant pas aux schémas métriques de la poésie arabe classique, et qui est souvent difficile à identifier. Pour certains auteurs, leur métrique semble plutôt soumise à la rythmique musicale (Guettat, 2000, 158), ce qui ne veut pas dire grand-chose. Cette métrique est sans doute influencée par la métrique du Malhoun, genre plus nettement dialectal, qui suit des règles complètement différentes, liées au caractère consonantique des dialectes maghrébins (pour l'Algérie : Ahmad Tahar, *La Poésie populaire algérienne melhûn. Rythme, mètres et formes* (1975) ; pour le Maroc, Abbas al-Jîrârî, *Dalîl Qacâ'id al-Zajal fî-l-Maghrib*)⁶⁷.

- La métrique des *muwashshah* est encore plus difficile à distinguer, car elle montre de nombreuses incohérences sur lesquels les orientalistes ont eu de nombreux débats qui n'ont, à ce jour, pas été concluants (Stern 1950 ; Zwarje 2006)⁶⁸ Il est probable que ces poèmes ont été déformés ou adaptés lors d'une longue transmission, notamment chantée, ce qui pourrait

⁶⁷ Al-Jîrârî traite des types de *zajal*, des thèmes abordés dans les poésies ainsi que la métrique. Il insiste sur la nécessité d'inscrire la poésie chantée marocaine dans les programmes de la Faculté des Arts de l'Université Mohammed V de Rabat.

⁶⁸ Samuel Stern, *The Old Andalusian Muwashshah*. Oxford University, 1950. Otto Zwarje, « The Muwashshah and the Kharja: An introduction. », in Emery, Ed (ed.). 2006).: MUWASHSHAH! *Proceedings of the International Conference on Arabic and Hebrew Strophic Poetry and its Romance Parallels*. School of Oriental & African Studies [SOAS]. London, 8-10 October 2004. Research papers London: School of Oriental and African Studies, 1-11.

expliquer cette hétérogénéité. Dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas possible d'aller plus loin dans ce domaine.

La forme strophique doit retenir toute notre attention. Selon Christian Poché, chaque *san'a* est à la fois un poème indépendant et une forme musicale (Poché, 1995, 87). Cette appréciation doit être nuancée, car il s'agit plus probablement dans leur majorité de fragments de poèmes plus longs qui sont en général mal identifiés, comme je l'ai déjà mentionné. En revanche, cet espace restreint du fragment poétique correspond parfaitement aux besoins de la performance chantée : il a un nombre précis de vers, il est adapté à une mélodie particulière, pour être chanté pendant un laps de temps limité. Pour cette raison, tous ces poèmes sont désignés par un mot spécifique, la *san'a*, qui semblent lier indissolublement la poésie et la musique. Nous allons bientôt y revenir.

Les recueils manuscrits, notamment celui d'al-Hâyek, s'emploient à recueillir tous les *zajal* et *tawâshîh* ou *muwashshah* - tous les poèmes, strophes ou fragments poétiques, classiques ou néoclassiques, qui se chantaient, dit al-Hâyek, dans « l'usage courant » à son époque. Il les classe dans l'ordre des noubas, tels que l'exécution musicale les enchaîne, sans solution de continuité. Pour toutes ces raisons, il est assez difficile de distinguer le niveau poético-littéraire du niveau musical : ce répertoire poétique est entièrement pris dans une forme de classement musical. Nous essaierons cependant de le faire pour des raisons de méthode, autant que cela sera possible.

De même, ces poèmes formant la base du répertoire chanté arabo-andalou sont parfois désignés par des termes relevant de la poésie (*muwashshah*, *zajal*), et tantôt des termes désignant leur forme musicale : *shugl*, *barwal*, etc. C'est une des raisons pour lesquelles il est si difficile de séparer le poétique du musical. Mais comme l'indique Sa'dâne ben Babaalî, « *il convient de se poser la question de savoir pourquoi cette musique et cette poésie se sont adaptées l'une à l'autre au point de devenir inséparables* ». (Ben Babaali, 1993, 5).

Je ne m'étendrai pas sur les thématiques de ces poèmes qui sont très connues et ont été très étudiées (Stern 1950 ; Ben Babaalî 1993 ; Zwarje 2006). Je relèverai seulement ici brièvement, outre le poncif littéraire des amours impossibles, toute la symbolique bucolique des gazelles, des fleurs, des coquelicots, du nectar et du miel, qui est très représentative. Mais je noterai aussi que dans beaucoup de textes, il est fait allusion aux séances (*majlis*) de convives ou commensaux (*nudamâ*), dans des palais somptueux, ce qui exprime bien l'atmosphère d'une

culture aristocratique et urbaine, et la connexion de cet art chanté avec une élite sociale, voire politique (voir aussi Davila 2015a, 263).

1. 2. Les sources manuscrites de la poésie chantée au Maghreb et au Maroc

Depuis le XIII^e siècle, de nombreux manuscrits musicaux ont été rédigés par des savants maghrébins, et en particulier sur le territoire du Maroc actuel. Ils consistent principalement en des poèmes didactiques énumérant les modes, ainsi que des recueils de poésie chantée avec plus ou moins d'informations sur la musique. Nous insisterons ici sur ce dernier type de manuscrit. Parmi les auteurs marocains les plus importants, on peut citer, dans l'ordre chronologique :

- ‘Abd al-Wâhed al-Wansharîsî (1478-1548) : *Rissâla fî Attabâ‘i‘ wa-t-tûbû‘ wa-l-ûssul*⁶⁹.
- Muhammad al-Bu‘samî (décédé en 1721) : *Îqâd al-shumû‘ li-ladhati-l-masmû‘i binaghâmâti-t-tûbû‘*. Cet auteur s'attribue le mérite d'avoir composé une nouba dans le mode al-Sîka et un *tawshîh* dans le *mîzân* al-Btayhî de la nouba Ramal al-Mâya (ben Abdeljalîl).
- A la même période, Abû ‘abd Allah Mohammad ben Attayeb Ash-sharîf al-‘alamî al-Yûnusî : *al-Anîs al-Mûtrib fî man laqâtahû min Udabâ‘i-l-Maghrib*.
- le recueil d'al-Hâyek (rédigé vers 1800) (voir ci-dessous).
- Ibrâhîm b. al-Tâdilî, un *faqîh* de Rabat (mort en 1894) : *Aghânî al-siqâ fî ‘ilm al-mûsîqâ*, révisé et édité par Ben Abdeljalîl⁷⁰.

Ces manuscrits, et bien d'autres, ainsi que beaucoup d'auteurs qui sont nés sur le sol de l'Algérie et de la Tunisie actuelles, mais se situaient dans la même mouvance culturelle, témoignent d'une certaine continuité depuis le Moyen Âge. Malheureusement, ils restent pour la plupart inédits⁷¹ ou mal connus. Il ne m'est donc pas possible d'en parler plus en détail, ce qui m'amènerait trop loin de l'étude du répertoire contemporain de la Âla au XX^e siècle.

Je me contenterai de décrire brièvement le *Kunnâsh* al-Hâyek, qui occupe une place centrale dans les pratiques et l'enseignement des musiciens contemporains.

⁶⁹ Article de Saïd al-Maghrebî https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2068

⁷⁰ Tâdilî, Ibrâhîm al-, *Aghânî-al-siqâ wa maghânî al-mûsîqâ aw-lirtiqa‘ ilâ ‘ulûmi-l-mûsîqâ* (Chants de Sika et mélodies de la musique ou l'accession aux sciences de la musique), révisé par Abdelazîz ben Abdeljalîl, éd. L'Académie du Royaume du Maroc, 2011.

⁷¹ Pour en trouver une liste détaillée, on peut se reporter en particulier à Guettat 2004.

2. Le manuscrit : *Kunnâsh al-Hâyek*

Le *Kunnâsh* (en arabe : « carnet ») du Tétouanais al-Hâyek⁷² fut achevé entre 1796 et 1800. Il avait sans doute été commandité par le sultan Muhammad III (d'après l'historien Joseph Chetrit)⁷³. Cette œuvre capitale rassemble 721 poèmes chantés, avec de nombreuses indications musicales.

Plusieurs copies manuscrites en avaient été réalisées dont la plus ancienne, l'une des originales se trouve dans la bibliothèque de l'historien Muhammad Daoud à Tétouan. Ce recueil de poèmes chantés est resté à nos jours la référence dans le domaine.



⁷² Muhammad ben al Hasan al-Hâyek al-Tétouâni (1720-1799). (Voir sa biographie en annexe I, page 524).

⁷³ <https://musique-arabe.over-blog.com/article-la-musique-arabo-andalouse-sous-les-alaouites-52167972.html>
On note que sultan Muhammad III, qui en serait le commanditaire, était décédé seulement quelques années auparavant (1790). Quant à la date à laquelle la rédaction de cette anthologie a pris fin, les biographes divergent. L'analyse des dates indiquées par al-Hâyek lui-même dans *al-Kunnâsh* le situent en 1214/1796-97, c'est-à-dire pendant le règne au Maroc de Mawlây Sûlaymâne (1792-1822), source : *Kunnâsh al-Hâyek Muhammad b. al-Husayn al-Hâyek al-Titwâni al-Andalusí* Presentación : Manuela Cortés García, Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, Centro de Documentación Musical de Andalucía Granada, 2003, p. 26.



Kunnâsh al-Hâyek (1789). Manuscrit conservé à la bibliothèque de la famille Daoud de Tétouan⁷⁴

2. 1. Les manuscrits du *Kunnâsh* et leurs différentes éditions

De nombreuses copies manuscrites du *Kunnâsh* existent, parmi lesquelles :

- Le *Kunnâsh* par le Tangérois ‘Abd al-Salâm b. al-Hasan al Raqîwaq al-Tanyl, manuscrit complet de 151 pages (copiste anonyme), daté du 15 shawwâl de l'année 1325H (20 novembre 1907)⁷⁵.
- La Bibliothèque générale et archives de Rabat possède un *Knnâsh fî l-mûsîqâ al-andalusiya* (n° 45 yim), copie anonyme de 239 pages avec annotations marginales, écrites le 2 Safar 1329H/Février (1911)⁷⁶.
- Un autre exemplaire conservé à la Bibliothèque royale du Royaume du Maroc (n° 11292 zal), codex composé de 108 pages et est daté de 1353H/1934⁷⁷,

⁷⁴ <http://musique.arabe.over-blog.com/article-la-musique-arabo-andalouse-sous-les-alaouites-52167972.html>

⁷⁵ D'après l'édition du fac-similé de 1000 exemplaires numérotés publié à Tanger par Les Amateurs de la Musique Andalouse (10 mûharram 1404/30, octobre 1981).

⁷⁶ Vid. Zakariyá Yûsuf: Arabic musical manuscripts throughout the world. Bagdad, 1967, II, "Marocco", n° 68 del catl.

⁷⁷ Vid. Al-Jattâbí : Catalogue, IV, "al-Musîqâ", n° 145 del catl., p. 67.

- Aux fonds manuscrits de l'Académie royale du Maroc, une autre copie de compilation d'une propriété *Kunnâsh* appartenant à Mohamed el-Fasi qui a été copié, à son tour, par un copiste anonyme. Achevé en 1907, il se compose de trois volumes de 453 pages⁷⁸.

- La bibliothèque de Sîdî 'abd Allâh Guennûn à Tanger conserve un *Kunnâsh* non daté, de 135 feuillets donnés par al-'Arabî al-Ouazzânî, considéré comme l'un des grands mécènes de la musique⁷⁹.

- La propriété de Muhammad Daoud contient également des copies des *Kunnâsh* al-Hâyek. Parmi eux se trouve un des manuscrits répertoriés parmi les plus anciens daté 1202H / 1780C et composé de 296 pages⁸⁰. Édité en 1999 par l'Académie royale du Royaume du Maroc, selon certains chercheurs, il pourrait bien être l'original de *Kunnâsh*⁸¹. Bien que ce soit un codex sans tête, puisqu'il manque un incipit et que les quatre premières pages de l'introduction manquent, l'étude de la même version réalisée par ses éditeurs : Idrîs ben Sharîfa et 'Abbâs al-Jirârî, avec le chercheur de Tétouan Mâlek Bennouna, leur a permis de déterminer la paternité d'al-Hâyek. (Manuela Cortés García, 2003, 22-25).

Pour une étude comparée des différentes copies du manuscrit, on peut consulter Davila (2013, 222-232).

* * *

Cet ouvrage fut imprimé et eut une certaine diffusion dès la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Il ne nous est pas possible de faire ici une étude d'ensemble des différentes versions du manuscrit, ainsi que de toutes ses éditions imprimées. Mais on soulignera leur diversité : plusieurs éditions inspirées par le *Kunnâsh* ont été publiées sous forme d'extraits et d'anthologies, assortis de commentaires, d'ajouts ou même de corrections et d'adaptations.

⁷⁸ Copie n ° 3127 de l'inventaire de l'Académie.

⁷⁹ Manuscrit donné le 17 janvier 1962 et catalogué sous le numéro 10415 de la Bibliothèque Guennûn de Tanger.

⁸⁰ Vid. Hasna Daoud : Catalogo de la Biblioteca dâoud, n° 144.

⁸¹ Rabat, 1999, 620 pages.

- Une des premières est *le précis du Kunnâsh* d'al-Hâyek, publié à Fès en 1885-1886 sous la supervision de Muhammad ben al-'Arbî al-Jâmi'⁸², qui déclare l'avoir « rectifié », pour le faire correspondre au répertoire connu et pratiqué à Fès et adopté par la majeure partie du Maroc (alors que les villes du Nord du pays sont restées fidèles aux copies originales d'al-Hâyek). Cette version est donc très importante pour témoigner des efforts de normalisation du répertoire effectués à la fin du XIXe siècle sous l'influence directe du politique⁸³.

Selon certaines sources, le père de Muhammad al-Brîhî (mort en 1890) aurait fait partie de la commission chargée du travail technique de révision du *Kunnâsh*, présidé par Jâmi'î, autour 1882⁸⁴.

- Une édition du manuscrit en fac-similé par Muhammad Bû'assal (1931) : *Kunnâsh* al-Hâyek (manuscrit d'origine inconnue)⁸⁵. Ce manuscrit est accessible en ligne : <https://fr.calameo.com/read/002149848bc56da28922f>

Comme l'a indiqué Fernando Valderrama en parlant des différentes copies, partielles ou complètes existantes, cette version est une copie moderne de l'original réalisé par le copiste (*kâtîb*) de la Délégation générale du Haut-commissariat d'Espagne au Maroc, Muhammad Bû'asal, daté rajab 7, 1350 (18 novembre 1931)⁸⁶.

⁸² Grand vizir du sultan Hassan 1er (voir chapitre I).

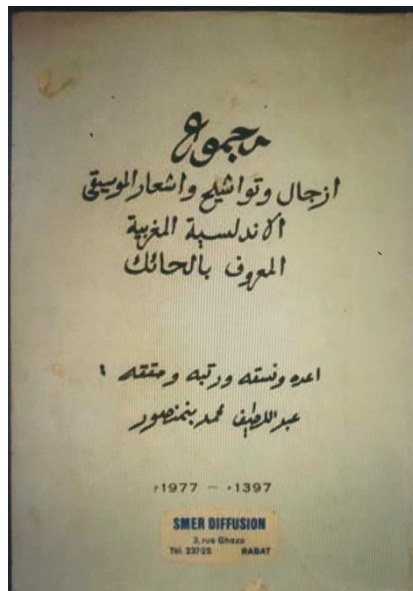
⁸³ Le sultan Mawlây al-Hasan 1er (1873-1894) avait demandé au puissant ministre Muhammad ben al-'Arbî al-Jâmi'î de réviser, compléter et corriger cet ouvrage. En 1886, une nouvelle version voit le jour. Elle s'intitule *Mokhtassar al Hâyek* (Abrégé du Hâyek) ou « *Mokhtassar al Jami'î* (abrégé d'Al Jami'î). Dans cette nouvelle version réduite, on a supprimé l'introduction originale et on a éliminé les poèmes de la nouba Ramal al-Mâya qui chantaient le vin, les femmes, les jeux, la beauté et la nature. Dorénavant, cette nouba ne chantera plus que les bienfaits du prophète. Cette normalisation était encouragée par les zaouïas qui avaient une approche puritaine. D'ailleurs, une telle purge avait déjà été effectuée avant lui, sur les instructions de la zaouïa *al-Fâsîya* (la zaouïa de Sidi 'abd al-kâder al-Fâsi) par le cheikh Ahmed ben Muhammad ben 'abd al-kâder al-Fâsî (mort en 1750).

⁸⁴ https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%87%D9%8A

⁸⁵ *Kunnâs al-Hâyek Muhamma d b. al-Husayn al-Hâyek al-Titwâni al-Andalusí* Presentación : Manuela Cortés García, Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, Centro de Documentación Musical de Andalucía Granada, 2003, p. 21. Il mentionne aussi, les pratiquants et les amoureux de la musique andalouse qui gardent quelques copies faites dans les premières décennies du 20e siècle. Conscients de son importance, ils ont sollicité le travail de copistes de renom qui ont réalisé un travail aussi minutieux, laissant leur nom et leur signature sur la dernière page du document (manuscrit) ainsi que la date à laquelle il a été achevé.

⁸⁶ Valderrama : Recueil de chansons d'al-Hâyek : « Le manuscrit », page : 39. Cette copie de l'original réalisée par le copiste Bû'assal était elle-même une copie de celle détenue par Muhammad al-Shawdrî, un chanteur et

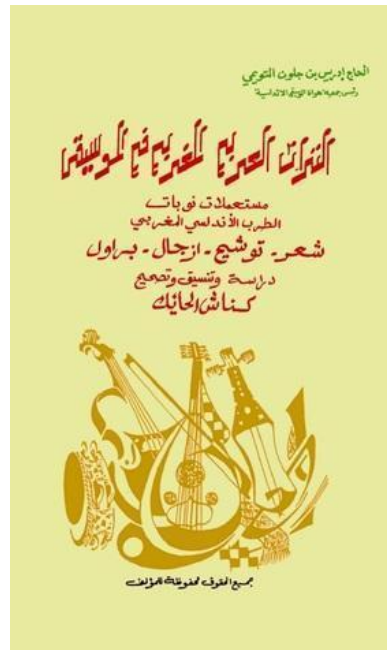
- Celle d'un orientaliste espagnol, Fernando Valderrama Martinez (Tétouan, 1972) ;
- *Majmû'a al-Hâyek* (recueil d'al-Hâyek.), Casablanca, nouvelle édition : 1977, Rabat ;
- 'Abd Allatîf ben Mansûr en 1977, qui, à son tour composé et rajouté certaines *san'a* du *bahr al-Kâmel* dans *darj nûbat al-Isbihân*, *Rasd al-Dhayl* et *al-Hussâr* ainsi que certaines *san'a* du *basît al-Ramal* et dans les *darj* *Ramal al-Mâya*, *al-Hijâz al-Mashreqî*, *al-Isbihân*, *al-Hijâz al-Kabîr*, *al-'Ushshâq*, *al-Rasd*, *'Irâq al-'Ajam*, *Gharibat al-hussayn*, *al-Mâya* ainsi que cinq *barâwel* dans les *darj* de *Gharibat al-hussayn*, *al-Rasd*, *al-Isbihân*, *Rasd al-Dhayl*, *al-Mâya* et *al-Hijâz al-Mashreqî* :



- Celle d'Idrîs ben Jellûn al-Touîmî⁸⁷ (1981), qui se présente comme une étude et une correction d'al-Hâyek et où il rajoute certaines *san'a* composée par lui-même en *darj nawabât al-'Ushshâq*, *al-Hijâz al-Mashreqî*, *Gharîbat al-Hûssayn*, *al-Isbihân*, *Al-Dhayl* et *Rasd Al-Dhayl* :

instrumentiste tétouanais bien connu à l'époque, bien que cette dernière ne soit pas datée. Manuela Cortés García nous rapporte à ce sujet « l'étude comparative de la copie réalisée par Bû'asal avec certains manuscrits de la "famille al-Hâyek", m'a permis de déceler un petit écart de deux pages dans l'introduction (pp 2 et 16) dû, sans doute, à un "glissement" du copiste ». ((*Kunnâs al-Hâyek* *Muhamma d b. al-Husayn al-Hâyek al-Titwânî al-Andalusî* Presentación : Manuela Cortés García, Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, Centro de Documentación Musical de Andalucía Granada, 2003, p. 29.

⁸⁷ Président et l'un des fondateurs de l'association des amateurs de musique andalouse en 1958.



- Celle présentée par Mâlek Bennouna (Académie du Royaume du Maroc, Rabat 1999).
- Celle du maître Abdelkrim Raïs, 2006, *Men wahyi'-l-rabab* (poèmes de la musique andalouse), éd. An/najah, Casablanca.

* * *

On voit, à ce grand nombre de manuscrits existants, ainsi qu'au grand nombre d'éditions imprimées, l'importance qu'a eu cette œuvre, comme référence à la fois pour la poésie et la musique andalouse au XIXe et au XXe siècle.

Il est intéressant de citer l'introduction d'al-Hâyek, lorsque celui-ci témoigne de la méthode qu'il a lui-même suivie : “ *Dans ma jeunesse, j'étais enthousiaste à l'idée d'apprendre des poèmes par cœur et j'ai demandé à ceux qui les connaissaient le mieux de se souvenir de ce qu'ils savaient et de ce qu'ils avaient oublié, et j'ai réussi, et je savais que celui qui entre dans cette mer coule sur ses rives* ”.

L'étude et l'analyse de l'introduction nous montrent l'étendue de sa connaissance de la poésie andalouse et maghrébine sélectionnées. C'était donc un véritable transmetteur. On observe alors que al-Hâyek pour élaborer son *Kunnâsh* a extrait des passages de compilateurs antérieurs tels que Aghâni, ibn 'Abd al-Râbbih, ibn Bâja, al-Ibsîhî, al-Wansharîsî, el-Fasi et

probablement son prédécesseur al-Bû'sâmî, et en tant que nouveau maillon de la longue chaîne de transmission. Il les a complétés avec ce qu'il avait appris oralement de ses maîtres marocains, experts en interprétation, jusqu'à devenir le grand compilateur de son temps⁸⁸.

Cet examen du manuscrit nous montre également sa grande connaissance de la musique andalouse, et aussi de la musique arabe obtenue grâce à la lecture de ses théoriciens et philosophes...

Ce *Kunnâsh* est d'une grande importance dans les pratiques actuelles, car il documente une grosse partie du répertoire, si ce n'est pas tout le répertoire. La transmission orale ne permet pas de tout transmettre parfois, on peut oublier, déformer, changer, etc. le recours à ce *Kunnâsh* permet de fixer la pratique ou le répertoire mais aussi de l'organiser. Il est probable qu'il a recueilli à la fois des pratiques orales de son temps et repris des écrits qui l'avaient précédé. Aujourd'hui, sa nature de trace écrite sert également aux musiciens et praticiens de cette tradition de référence et d'aide-mémoire, même si ceci n'empêche pas certains, dans la pratique, de rajouter des poèmes et de négliger d'autres se trouvant dans le recueil d'al-Hâyek.

2. 2. *Les aspects musicaux du Kunnâsh*

Jusqu'à aujourd'hui, ce corpus est le manuel de référence de la musique andalouse, du fait que c'est le seul manuscrit d'importance qui ait connu un tel écho. La raison principale en est que, comme nous l'avons déjà dit, tout l'ouvrage présente les poèmes selon leur succession dans le déroulement des noubas, à son époque, autrement dit, il présente le répertoire selon un classement logique et très structuré. Au premier abord, ce classement a plus à voir avec la dimension littéraire qu'avec la dimension musicale. Comme le remarque C. Davila, les textes sont présentés de manière formellement littéraire : les répétitions chantées n'y figurent pas, ni les *tarâtin* (ces syllabes sans significations complétant certaines phrases mélodiques où ne figurent pas de paroles) (Davila 2013, 292).

En revanche, la dimension musicale apparaît plus clairement dans l'ordre de succession des poèmes. En effet, ces derniers sont énumérés selon l'ordre des suites musicales, noubas. Le manuscrit original contient onze noubas, composées chacune de phases rythmiques successives, *mîzân*.

⁸⁸ M. Cortés : "Vigencia de la transmisión oral en el "Kunnâs al-Hâyek"", Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología : Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones, en // *Música islámica y judía y su relación con lo hispánico*. Rvta. S.E.M. XVI (1993), 4, págs : 1942-1952.

En général, les différentes versions du *Kunnâsh* d'al-Hâyek comprennent :

- L'introduction (al-Mukaddima) : aperçu théorique sur la musique andalouse
- L'arbre des modes (shajarat al-tubû') : sorte de classification "généalogique" des modes andalous sous forme d'un arbre avec les branches représentant les modes principaux puis les modes secondaires.

- Les textes des *san'a* (pluriel : *sanâ'i'*), terme dont nous avons vu qu'il désigne des chants, c'est-à-dire une réalité inséparablement poétique et musicale. Il expose donc ces poèmes selon leur place dans chaque nouba, donc par modes, *tubû'* (pluriel de *tab'*) : Ramal al Mâya, al-Isbihân, al-Mâya, Rasd al-Dhayl, al-Istihlâl, al-Rasd, Gharibat al-Hussayn, al-Hijâz al Kabîr, Al-Hijâz al-Mashreqî, 'Irâq al 'Ajam et al-'Ûshshâq. À l'intérieur de chacun d'entre eux, se développaient les sous-catégories rythmiques (les *myâzen*, plur. de *mizân*) : al-Basît, al-Qâim wa-Nisf, al-Btayhi, al-Darj et al-Quddâm. Toutes ces catégories, *tab'*, *mizân*, *san'a* et d'autres sont donc autant de catégories permettant de classer les nombreuses pièces du répertoire andalou marocain. L'idée de comparer les modes aux branches d'un arbre est donc avant tout un principe de classement. Tous les compositeurs qui ont ajouté des compositions nouvelles au XXe siècle semblent s'être conformés au même modèle, par exemple Idrîs ben Jellûn al-Touîmî en 1981 ou encore ben Mansûr (1977), etc.

Avant chaque *san'a* sont mentionnés : sa nature littéraire (classique, *muwashshah*, *zajal*, etc), métrique (al-Basît, al-Ramal, al-Kâmel, etc.) et modale (*al-rasd*, *al-zaydân*, *al-mazmûm...*).

Al-Hâyek recherche la paternité de certaines de ces formes et cite des noms de « créateurs de modes » (Chottin, tableau de la musique marocaine).



Ces deux images du *Kunnâsh* montrent l’arbre des modes de musique andalouse utilisés au Maroc aujourd’hui.



Simultanément, on ne peut que constater que le *Kunnâsh*, n'a pas encore fait l'objet de l'évaluation critique qu'il mérite. Par exemple, il serait intéressant de mieux étudier les relations qu'y entretiennent poésie et musique. On pourrait aussi imaginer une mise en relation de ses textes chantés avec les plus anciens enregistrements de musique marocaine des années 1910-1920, par exemple.

* * *

Le *Kunnâsh* a connu de nombreuses versions imprimées, qui donnent souvent une certaine interprétation et un éclairage propre sur les manuscrits d'origine. A titre d'exemple, on trouvera

ci-dessous, les descriptions des trois premières noubas faites par al-Hâyek, selon la version révisée, éditée et commentée par Idrîs ben Jellûn al-Touîmî. Celui-ci indique l'origine de leurs noms, les *tab'* ou modes (principaux et voisins ou secondaires) utilisés dans chaque nouba, leurs caractéristiques, leurs correspondances avec les *maqâm*⁸⁹ proche-orientaux ou les modes occidentaux proches, des exemples des poèmes ainsi que les *bûhûr* plur. de *bahr* (métrique) dans lesquels sont chantés.

15
التوسية الأولى

في رمل المايه والتمسين ومحمدان ويهمل السذيل
يقول الفقيه محدث الحسن الحايك :

أما رمل المايه فقد افتقدنا تعيينه بهذا الاسم المستخرج له جابر بن مهران الفارسي
وقد زعم بعض الناس من أهل الغنائ المستخرج له رمل يريب المايه وسمي رمل المايه أريب
رييب المايه وهو فرج من المايه وما يستعمل فيه إنشاد الطبع :

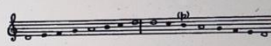
أول غنني يا منشد يا رمل مايه وأطرب عقول العالمين ذوق النفل
ودع عنك شرب الرخ واطع العند نغفته تكي سلافه في العنفل

أقول إن هذا الطبع مقامه على مطلق المايه وهو المثلث في الترتيب العربي والمقام الثاني من
السلام العالمي وهي تريه وهذا يجعل هذا الطبع يوافق أصله الذي ذكره علي أني لا أدري
لم سمي رمل المايه إلا أن يكون كما ذكره وأن المستخرج له رمل يريب المايه سمي باسمه أي
رمل المايه بينما نجد طبع المايه على مقام الذيل كما ستراه عند ذكر هذه النوبة. وعلى كل حال
لا زال الغرض يتجلى في هذه التسمية كما هو واقع بين الأصول والفروع. وإني نشاد لهذا
الطبع لا يعرف في الطويل والمشهور هو إنشاد بحر البسيط، الرهم إلا إذا كان وقع فيه ما وقع في
إنشاد الوافر الذي ينشد في المنتدون في الطويل رخصا عن تسميته بالوافر وقد حاولت معرل رجع
هذا الإنشاد إلى أصله فنهر من أدهن ومنهم من تمارى في عمله .

وطبع رمل المايه ينتطق في قبيل مع البياني في الجزائر وتونس وليبيا كما ينتطق في المشرق
مع خلاف قليل في وجود مي ربع مقام الذي ربما لا تزيد إلا حلاوة في استعمالها .
يقول الأستاذ محمد الفاسي أن نغمة رمل المايه تعبر عن العظمة والجلال والعهدة والصور وكل
صفات الكمال ولهذا ذكره أحد العلماء من رجال القرن الثا في عشر الهجري وهو أبو العباس أحمد
بن محمد بن عبد القادر الفاسي أن يخصر أشعار هذه النوبة لتتجدد التي صلى الله عليه
وسلم⁹⁰

ومن أمثلة منشأ رمل المايه من البسيط صفة رقم 15
بأهل بيته في في ريمك قمر برعطوف فعل الغيسر أمار
وقته حسب شجرة الطبع أول النهايم ولكن جرت العادة أن يستعمل في كل وقت عند صا
خصص المديج النبوي .

16
بواقف عنصرة الهواء
بواقف من الأخلاط : الدم
وهذا سلمه :



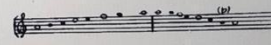
أما طبع الحسين فيقول عنه الفقيه العائك :

الغالب على الطبع أن يكون فرجا من المايه والمستخرج له حسين بن أمية وقيل أن الذي
استخرج كان مسلطا ناعجيا اسمه حسين وسمي باسمه وقد يستعمل هذا الطبع في جميع الأوقات
ونغمة آلد الثغارت وأعاد أطيأ الأ لكان ولـ مزية على سائر الطبع وما يستعمله :

أيا من كذا داود صوتا ويوسف جمالا ولقمان الحكيم بحكمته
سليت مجايي بالحسين ويزي تني بتزجيد شوقا إلى حسن نغته

أقول إن مقام هذا الطبع على الحسين وهي نسبة الرمل توافق النغم السادس من السلم
العالمي وهو كوله .

هذا الطبع ينشأه طبع المسيحي عشيران المشرقي ولا يخالفه في سلمه إلا بوجود قأ ديين⁹¹
صعودا ومثاله في البطاطي الصفة رقم 6
شعرنا راخي الذبولك أهل العزم قد شعرنا
وهو فرج من المايه حسبما جاء في شجرة الطبع .
ووقته يناسب جميع الأوقات وأول السهار .
بواقف عنصرة الهواء .
وبواقف من الأخلاط : الدم .
وهذا سلمه :



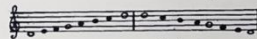
(91) تنبيه : سأله الأصول والفروع وأوقات النوبات والباقية مع العناصر والأخلاط وضعتها
حسبما جاء عند المتخصصين في شجرة الطبع علم أنها تحتاج إلى دراسة خاصة بالجمعة .

⁸⁹ Le terme *maqâm* est l'équivalent de gamme, il est plutôt utilisé en musique arabe.

النوبة الثامنة في الأصبهان والزوركنة

يقول العاتك :
 إن الأصبهان فرع من الزيدان والمستخرج له جابر بن الأصعد الأصبهاني ، وقد قيل إن ملائكة الرحمان وحور الجنان يسبحون بهذه النغمة وما يشهد له :
 أي من إذا مارن هنت صبا بنة وهيج وجد بي واشتيا في ولوعتي
 لقد هلعتي بالأصبهان الذعيلة شذات حور عرين في الثان ورتت
 يقول الفارابي إن نغم الأصبهان تصير من ترش في الجود ، وهو نغم حلو رقيق يلين القلب .
 وقال الأستاذ الفاسي : إن الأصبهان يعبر عن الاستعطف والطلب .
 وأرى من جاني أنه هناك ما يزيد هذه النظرية .
 إن جل صناع هذه النوبة قد تستدريه بياء النداء .
 ومقامه مطلق المايه وهو المثلث عند العرب مما يتقابل المقام الثاني من السلم العالي وهو

وي
 ومن أمثله : أنت أعلى من المنا ومن الماء أعذب
 من القم ونصف رقم 3 .
 ووقتة صبرة شجرة الطوبع نصف الليل .
 يوافق من العناصر الماء
 ومن الأخطاط يوافق البلغم .
 وهذا اسمه :



أما الزوركنة فيقول العاتك : إن المستخرج له هو عبد الرزاق الفيلسوف من جزيرة الأندلس بقرية وما يشهد له :

بالزوركنة الذي أطربني ويراني وسيا متي الحجا
 علفي كي نرحفي سيدي فطاري الشفي متي شجا
 أقول إن مقام الزوركنة على مطلق المايه وهي "ري" مع وجود ثلثا ديه صعودا وعليه تكون
 محل منته : وجد بها هذا النغم هي من الزوركنة ، أما إنشاد الرمل له فلا يعرف إلا أن للشهلا
 فيه حالها هي بيتين المثلث التي هي على نغم الحجان الكبير لتقارب الطبعين ، ومن أمثله
 المصنعة التي على هذا الطبع من القام ونصف رقم 30 : باله يازين الصغار كف الجفا .

طبع عدنان

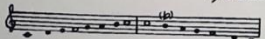
يقول العاتك :
 إن الفرخ له ستان بن عتاد رجل من العرب بأقصى السوس وهو مستخرج المزهر ورائحة
 أي منشدة حمدان لاخا نك الدهر ولوجه الجيوب يذيقك الهجر
 وإن أهرم النوق في تلك سناره فلا مؤنسا ليك سوى المصير
 أقول إن هذا الطبع مقام على خنصر المايه ويقال إنه فرع من الرمز وهو المقام الرابع من
 السلم العالي ، فاه المسمى باليهركه عند الشرقيين ومثال من قام ونصف بر المايه المصنعة
 سعد العالبي ، فاه المسمى باليهركه عند الشرقيين ومثال من قام ونصف بر المايه المصنعة
 عنصر يوافق الشار .
 وخطه يوافق المصغر .
 وهذا اسمه :



طبع انقلاب الرمل

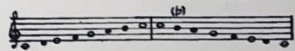
يقول الفقيه الحايك :
 إن المستخرج له هو عبد الرزاق من قرطبة (وعليه فيكون الطبع أندلسيا لأصله) .
 وينشده في الرمل :

بالقلاب الرمل علفي إذا مار شفت من خرة الكؤوس
 بين عود ورياب وطبرلا حسان واخلاء جوس
 أقول إن هذا النغم نشاد مويود ويعرف بغاس بالرمل التظافي .
 ويقول إن إنشاده على مقام الذيل (دو) وهو مقام هذا الطبع . ومن أمثله صناعه
 المصنعة 2 من الميسط :
 علوا باعداد جملة على أشرف الوري واريزا من العشرة الكرام البسرة
 وقتة أول الصهار كنه صارتا بة نوبة الحصار في اليها .
 عنصر يوافق النبوة .
 كما يوافق من الأخطاط الدر .
 وهذا أصله 4 :



ويبقى خلاف واحد هو أننا إذا نسبناه لذييل يكون وقتة متدا من أول الليل إلى آخره وهو
 ما يخالف كلمات هذه النوبة التي هي من أوقات المزموم وفروعها وهي العشي . فمن هذه
 النامية يبيتي نسبة إلى المزموم ، وهو أيضا مما لا يتفق مع مقامه ، ولربما لنا إلا أن
 نتبع الواقع الذي جربه العمل وهو أن :
 وقتة هو العشي بعد العصر إلى المغرب .
 أما الأخطاط والعناصر فلا نستطيع تحديدهما ، فإذا اعتبرنا المايه على مقام الذيل فيكون
 وقتة آخر النهار .
 عنصرها التراب .
 وأخطاطها السوداء .

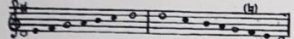
ويوجد في هذه النوبة طبع الميكنة ومقامها على "مي" تكون كل مصنعة في هذه النوبة
 تقف على سبابة المثلث فهي من طبع الميكنة . وستنكح منها في نوبة غريبة "المعين" .
 ومن أمثله المايه من القام ونصف رقم 35 :
 علفي عياه يا مسلينت اللي نهاره
 ومن أمثله صناع الميكنة من البسطة قتره :
 انظروا الشمس العشيبة كيف بدامها العدر
 ويتقابل المايه بالجزائر طبع اليهركه ، أما في تونس وليبيا فتوجد باسم المايه ، متفتحة
 مع المغرب .
 وطبع المايه يعبر عن الفراق والنهاية والبعد :



النوبة الرابعة في طبع رمد الذيل

يقول الفقيه العاتك : إنه فرع من الذيل استنبطه معدنين العارث الذي استنبط طبع
 الرمد . وينشد في الطبع :
 إذا كنت ذا عشق وبيد وريقة فبرصد الذيل كن لي يا أخب مشدا
 فتعقي القوس وتضي السوس وتضي العلوب من الصدا

ووقتة وعنصره وأخطاطه تابعة للأصبهان .
 يوجد الزوركنة بالجزائر تحت اسم المجنبة على مقام الذيل وتوجد قطع بتونس بلام
 سلم الزوركنة :



النوبة الثالثة في طبع المايه

يقول العاتك : هذا الطبع من الأماجات الأبع وهو أحد أصول النغم وينسب إلى وتر المثلث
 المسمى المايه . يقرب في خلط الدر ويؤيد في قوته وتأثيراته ويضا دخلط السوداء ويرتقده ولبينه
 والمستخرج له أمية بن المنتقد من بني هليح المسمى باسمه ، وقيل إنها امرأة اسمها مائية
 وسي باسمها ، ولها من الأثر منة مياه به الأيام لأنها تجلب النوم لمصعبها ، وأهل صناعة
 الوتر يسمونها بالبحر .
 وما يشهد فيها :

إذا اصفرت الشس وحان فراقها تكن منشد المايه يا أخ العرب
 وياد بر إحساء الكؤوس ونسره عيونك في ثوب الأصيل من الذهب
 أقول إن هذا الطبع وقع فيه خلط وخلاف في التعريف به فبينا يقول إنه ينسب إلى وشتر
 المثلث الذي هو المايه ويقوي خلط الدم الذي هو من عناصره ويضا دخلط السوداء الذي هو من
 أخطاط الذيل وإن وقتة مياه في الأيام الذي هو وقت المايه وقروعه نجد أن هذا الطبع جرت
 العادة باستعماله على مقام الذيل .

وسبما نجد إنشاده يقول بوضوح : إذا اصفرت العشي - وحان فراقها . ويقول فنزه عيونك
 في ثوب الأصيل (وهو ما بين العصر والمغرب) نجده يقول إن هذا الطبع يجب النور وهذه من
 خصائص مقام الذيل وبعض فروع مثل رمد الذيل الذي وقتة آخر الليل حتى قيل منه إذا طال
 عليك الليل ، فليكن برمد الذيل - وهذا لا يتفق مع ما يدعيه الأيام ولا مع العشي التي تصبر
 عنها أشعار وأرباب هذه النوبة التي جرت العادة باستعمالها على مقام الذيل ولهذا يرى من
 الدال من مراجعة البحث في جميع الطبع من ناحية الأصول والفروع وغضوضا هذا الطبع
 والظاهر أن تسميته بالمايه هي نسبة لمستخرجه أمية بن المنتقد أو مستخرجه امرأة اسمها
 مائية ذكرها ويكون اسم هذا الطبع كما نسبنا له صناعه الأوتار - وهو "البحر" .

Le *Kunnâsh* d'al-Hâyek a été indéniablement une référence fondamentale pour les musiciens du début du XXe siècle, qui s'y réfèrent constamment. Cependant, cette référence ne doit pas être comprise de manière absolue : si l'on en juge par la plupart des textes qui sont actuellement chantés (à la fin du XXe siècle et au début du XXIe siècle), la plupart d'entre eux ne s'y trouvent pas, alors que, d'un autre côté, certains des textes qui y figurent ne sont plus chantés. On doit évidemment s'interroger sur les raisons de ces divergences, d'autant plus que, comme nous l'avons vu, les musiciens prétendent s'y référer aussi fréquemment. Du fait qu'al-Hâyek était originaire de Tétouan, ce manuscrit reflétait-il une pratique qui était plus proche du répertoire du nord et plus particulièrement de Tétouan ? Cette œuvre ayant été commandée à l'auteur par le sultan Muhammad III (qui régnait à Fès), ou du moins soutenue par lui, ne doit-on pas faire l'hypothèse que le *Kunnâsh* a consisté en une réorganisation du répertoire de Fès avec une forte influence de la tradition de Tétouan ? Malheureusement, on ne connaît pas les circonstances exactes dans lesquelles l'auteur avait travaillé. Par la suite, il est clair que certains éditeurs du manuscrit l'ont adapté à leurs objectifs particuliers. En tout état de cause, comme nous le verrons bientôt, l'un des mécanismes de transformation et de création traditionnels consistait dans la technique de la contra facture, qui substitue fréquemment un texte à un autre tout en conservant la même mélodie, ou au contraire, qui adapte un même texte à plusieurs mélodies, tout en respectant la similitude de la forme strophique et de la structure métrique. De tels phénomènes ont donc largement affecté le répertoire au cours du XIXe et du XXe siècle.

2. 3. Une première approche musicale des formes chantées, *san'a*

Comme nous l'avons vu, les pièces *san'a* sont en général chantées sur des textes poétiques assez courts, consistant en une strophe de deux, cinq, sept ou très rarement quatre vers. Les plus nombreuses sont celles à 5 vers, puis à 2 vers et enfin celles à 7 vers⁹⁰.

Ces textes poétiques entretiennent des relations complexes avec les mélodies, ce qui nous conduit à une première interrogation sur le concept même de *san'a* : il s'agit d'un phénomène qui n'est ni exclusivement poétique ni exclusivement musical, mais qui recourt simultanément et inextricablement à ces deux domaines. A ce propos, Alexis Chottin exprimait déjà une certaine perplexité : « C'est sur la chanson appelé *san'a* que repose l'édifice rythmique et

⁹⁰ Mahmoud Guettat, *La musique arabo-andalouse, l'empreinte du Maghreb*, p.273. En Orient, le *muwashshah* se compose souvent de cinq strophes ou plus, certains poèmes en comptent jusqu'à quinze. Source <https://adabarabiqadim.blogspot.com/2008/10/le-muwashshah-persistance-et-volution.html>

mélodique de la Nouba. Sous le rapport de la versification, la *san 'a* ne représente pas à vrai dire une chanson complète, mais une strophe détachée d'un poème plus ou moins étendu ».

Au Maroc, la tradition traite différemment chaque type de *san 'a* : une *san 'a* à 2 vers n'est pas traitée musicalement comme une *san 'a* de 7 vers. L'intellectuel et connaisseur marocain Ahmed el- Fâsî (1962) expliquait ainsi cette relation (dans son article : la musique marocaine dite musique andalouse): les mélodies sont un « habillage » de chaque *san 'a*. Ainsi, une *san 'a* ayant une strophe de 5 vers est « habillée » de la manière suivante : les premier, deuxième, troisième et cinquième vers sont chantés de la même façon (c'est-à-dire, on le suppose, une même phrase mélodique) :

- Le premier vers porte le nom de *dukhûl* (entrée),
- Le second et le troisième vers portent le nom de *wasat al-san 'a* (le milieu de la *san 'a*) ou *al-karsh* (le ventre).
- Le quatrième vers, appelé : *taghtiyat al-san 'a* (couverture de la *san 'a*), est chanté sur une phrase mélodique différente.
- Le cinquième vers, connu sous le nom de *khurûj* (sortie), reprend la mélodie initiale des trois premiers (al-Fâsi, 1962, 88).

On se trouve donc en présence d'une structure musicale épousant le schéma AAABA et qui ne peut être ramenée à la formule strophe et refrain (Poché, 1995, 88).

La *san'a* peut recouvrir diverses formes littéraires : un *muwashshah*, un *zajal* ou d'autres. Pour les praticiens de la musique, ce sont ces *san'a* qui comptent, beaucoup plus que ces formes littéraires d'origine.

Cette première description sera suivie d'autres plus approfondies lorsque nous étudierons les formes actuelles du chant dans des performances concrètes (chapitre VIII).

* * *

Intéressons-nous maintenant au concept traditionnel de nouba tel qu'il émerge dans l'histoire, mais aussi d'après plusieurs musiciens contemporains. A cet effet, il nous faut faire un petit rappel sur les origines du concept de nouba (*nûba*) dans la culture arabe classique.

3. Les formes historiques du concept de la nouba (*nûba*) :

Comme nous avons commencé à le voir dans le manuscrit du *Kunnâsh*, la forme de performance la plus emblématique, si ce n'est la plus courante de la *Âla* est une suite musicale traditionnellement appelée *nûba*. A l'origine, le mot arabe *nûba* signifie « le tour ». Ce terme très ancien, très tôt intégré au vocabulaire musical, puise ses sources dans un passé lointain de la musique de tradition arabe qui ne date pas seulement de l'Andalousie, mais bien avant, puisqu'il est présent dans la littérature abbasside au IXe siècle (décrivant des réalités du VIIIe siècle)⁹¹. Dans différents textes historiques, cette suite va connaître plusieurs descriptions.

3. 1. La *nûba* à Bagdad

Dans le contexte de la musique arabe et au sens étymologique, le mot *nûba* est le synonyme de *dawr*, c'est un mot arabe qui veut dire à la fois tour et rôle⁹². Durant l'âge d'or arabe à la cour Abbasside à Bagdad, cela signifiait « le tour de se présenter devant l'auditoire ou le calife ». La notion de « tour » se rattache aussi à la musique militaire d'orchestres à cuivre qui jouaient à des heures fixes, notamment le matin et le soir et notamment pour signaler la fermeture des portes des villes.

De ce premier sens, Nouba est devenu un terme musical désignant une suite musicale, soit une succession de plusieurs mouvements instaurant une temporalité particulière⁹³. Une telle suite existait déjà sous ce nom vers le IXe siècle à Bagdad, comprenant les mouvements suivants :

- *Al-qawl* « le dire », récitation modulée ;
- *Al-ghazal* « chant d'amour », rythme large ;
- *Al-tarâna*, rythme modéré ;
- *Al-furûdât*, rythme rapide. (Mahmoud Guettat, *Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou* [article],

⁹¹ Mahmoud Guettat, *Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou* [article], p. 93.

⁹² Mâlek Bennûna, *Kounnach al Hâyek* p.38, Rabat 1999, Publication de l'Académie du Maroc.

⁹³ FARUQI Lois Ibsen, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 511 p., index, glossary. Wesport /London, Greenwood Press, 1981.

Comme on le voit, il s'y trouvait déjà la conception d'une progression d'un tempo lent vers un tempo rapide. Au XIV^e siècle, il y aurait été ajouté un cinquième mouvement, *al-Mustazâd* « le complément »⁹⁴. Ces cinq mouvements étaient vocaux et instrumentaux à la fois.

3. 2. *La nûba en Espagne et au Maghreb durant la période andalouse musulmane*

On ne connaît pas bien les formes de la noubâ qui existaient en Andalousie musulmane, mais certains textes historiques arabes nous apportent cependant quelques informations. Selon la tradition, cette forme aurait été apportée d'Orient par Ziryab (777-857), qui avait fui Bagdad et serait arrivé en Andalousie en 826 selon al-Maqarrî, auteur tardif de Tlemcen du XVII^e siècle. Toujours selon le même auteur, la noubâ aurait été composée à l'époque, de trois mouvements :

- *Al-nashîd*, récitatif ad libitum ;
- *Al-basît*, chant rythmé, mouvement large et solennel ;
- *Al-muharrakât* et *al-ahzâj*, chants de rythmes vifs, dansant, dont le tempo va en s'accélération⁹⁵.

La *nûba* semble avoir ensuite évolué entre le IX^e et le XIII^e siècle⁹⁶. Ibn Bâja (1070 – 1138), un auteur andalou nous informe que cette structure a été enrichie de deux nouveaux mouvements "*al-'Istihlâl*" « préambule » et *al-'Amal* « travail »⁹⁷.

Pour sa part, Ahmad al-Tîfâshî (1184-1253) originaire de Gafsa (aujourd'hui en Tunisie), nous fournit des informations précieuses concernant la *nûbat al-ghinâ* au Mashreq, au Maghreb et en al-Andalus. Selon lui, cette noubâ se composait :

- D'un *nashîd* (récitatif),
- D'un *sawt* (chant rythme élaboré),
- D'un *muwashshah* et

⁹⁴ Mahmoud Guettat, *Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou* [article], p. 93.

⁹⁵ Mahmoud Guettat, *Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou* [article], p. 93-94 https://www.persee.fr/doc/horma_0984-2616_2002_num_47_1_2064

⁹⁶ Yûnus al-Shâmî, *Nawbât al-andalussia- al-moudawana bi-l-kitâba al-mûsiqiyya*, (Les noubas de la musique andalouse marocaine, textes annotées et écrites), Nawbat al-Rasd, p. 9, 2009, Salé, .imprimerie Beni Snassen.

⁹⁷ Mahmoud Guettat, *Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou* [article], p. 94.

- D'un *zajal*,

Tandis que la nouba au Maghreb aurait été plus complète et comportait :

- Un *nashîd* ou *istihlâl*,

- Un *'amal*,

- Un *mûharrak*,

- Un *muwashshah* et

- Un *zajal*.

Nous constatons donc une continuité avec la plupart des termes déjà cités, et en même temps l'apparition progressive de plusieurs nouveaux termes, en particulier le *muwashshah* et le *zajal*, deux formes poétiques dont on connaît bien l'histoire, puisqu'elles ont été inventées par des poètes arabes andalous vers le XI^e siècle. Au vu de ces éléments, Carl Davila considère que c'est seulement à partir de Tifâshî que la nouba a véritablement un caractère de suite musicale (Davila 2013, 28-30).

Al-Tifâshi apporte d'autres précisions. Il s'intéresse aux styles, aux techniques du chant (*turuq al-ghinâ*). Il précise que le chant d'al-Andalus est dans le style ancien (*al-tarîqa al-qadîma*) et que la majorité des textes chantés provient d'anciens poèmes des Arabes, tels que mentionnés dans *Kitâb al-Aghâni al-Kabîr* d'al-Isfahânî. Tandis que la *tarîqa* des gens de l'Ifrîqîya (Tunisie) est une synthèse de la *tarîqa*, du Mashreq et de celle du Maghreb... »⁹⁸.

Ce témoignage d'al-Tifâshî est très précieux, car il nous montre que déjà à son époque (pour le Maroc, c'est celle de la dynastie des Almoravides), le répertoire circule entre l'Andalousie musulmane et le Maghreb, et qu'il y existe néanmoins deux traditions distinctes de cette même musique, mais qui sont étroitement apparentées.

En outre, on peut remarquer que certains des termes qui sont mentionnés dans ces textes anciens existent encore aujourd'hui : al-Basît est un *mîzan* ; al-Istihlâl est un des *tab* ' et une des noubas ; al- *'amal* (« travail ») nous rappelle les termes synonymes actuels *shughl* (« travail ») et *san 'a* (« pièce d'artisanat ») qui désignent eux aussi des pièces chantées. Cependant, nous ne savons pas exactement s'ils désignaient les mêmes réalités qu'aujourd'hui.

⁹⁸ Mahmoud Guettat, *Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou* [article], p. 94 ; voir aussi Poché 1995, 37.

3. 3. *La nouba*⁹⁹ au Maghreb et au Maroc depuis la fin de al-Andalus :

Depuis plusieurs siècles, cette musique était habituellement jouée dans les milieux aristocratiques, autour de la cour du Sultan du Maroc : les récits plus ou moins idéalisés évoquent toujours un auditoire bien sélectionné des hautes classes ou de notables lettrés, dans des palais somptueux¹⁰⁰. Comme nous l'avons vu au Chapitre I, le pouvoir politique, surtout les sultans alaouites depuis le XVIIe siècle, ont beaucoup soutenu cette tradition. Mais pour l'instant, les historiens nous ont rapporté très peu de témoignages concrets de séances musicales vivantes durant ces derniers siècles. En revanche, certaines sources écrites nous apportent un certain nombre d'informations techniques.

Depuis le XVe siècle, plusieurs manuscrits musicaux ont été rédigés par des savants maghrébins, et en particulier au Maroc. Un manuscrit en particulier retient notre attention. Il s'agit d'un auteur anonyme de Tlemcen, redécouvert par Dwight Reynolds (2012), et qui mentionnait déjà trois termes désignant des rythmes ou des mouvements rythmiques, *insirâf*, *darj*, *btâyhî*, qui ont encore ce sens aujourd'hui. Davila en déduit qu'il existait probablement déjà une suite composée de ces trois mouvements (Davila 2013, 33).

La plupart de ces manuscrits consistent en des poèmes didactiques énumérant les modes, avec cette présentation caractéristique appelée « l'arbre des modes » ou présentant les modes comme les branches d'un arbre, avec l'idée d'une certaine hiérarchisation. Parmi les auteurs issus du terroir marocain, on peut citer parmi les plus importants : 'Abd al-Wâhid al-Wansharîsî (vers 1479-1549) ; Muhammad al-Bu'sâmî (XVIIIème siècle)¹⁰¹. Mais seul le recueil d'al-Hâyek (rédigé vers 1800) présente une structure aussi hiérarchisée et aussi exhaustive du répertoire, en particulier sous la forme de différentes noubas. Citons enfin un auteur plus tardif, Ibrâhîm b. al-Tâdilî (mort en 1894). Ces manuscrits, et bien d'autres, notamment de beaucoup d'auteurs qui sont nés sur le sol de l'Algérie et de la Tunisie actuelle, témoignent manifestement d'une certaine continuité depuis le Moyen Age. Malheureusement, ils restent pour la plupart

⁹⁹ A partir de cette période, nous pouvons écrire le mot *nouba* non plus en italique, mais sous sa forme francisée, car c'est ainsi qu'elle a été connue en français à l'époque moderne, et nous sommes certains que ce terme recouvrait déjà la réalité d'une suite musicale.

¹⁰⁰ Alexis Chottin, *Tableau de la musique marocaine* p.66, Paris 1939, Paul Geuthner.

¹⁰¹ Publié par Abdeljalil (1995).

inédits¹⁰², ou très peu analysés. Ma thèse se limitant à l'étude du répertoire contemporain de la Âla au XXe siècle, je ne peux malheureusement pas approfondir cette histoire la plus ancienne.

Parmi ces manuscrits, seul celui d'al-Hâyek, achevé en 1800, a conservé une influence visible sur les musiciens du XXe siècle, aussi était-il incontournable. Plusieurs copies manuscrites en furent réalisées dont la plus ancienne, sans doute l'une des originales, se trouve dans la bibliothèque de l'historien Muhammad Daoud à Tétouan. Seul ce manuscrit a été édité et imprimé autant de fois. La première reformulation non imprimée du célèbre manuscrit fut le *Précis du Kunnâsh d'al-Hâyek*, élaborée en 1886 par al-Jâmi'î (qui était Grand Vizir du sultan), qui se consacre au répertoire connu et pratiqué à Fès (on ne sait pas quelle forme pris sa diffusion, de toute façon certainement limitée aux musiciens et aux amateurs). Comme nous l'avons vu, à partir du début du XXe siècle, ce manuscrit fait l'objet de nombreuses éditions imprimées, qui ont eu une énorme influence sur la pratique à l'époque contemporaine. Le recueil est resté jusqu'à aujourd'hui, la référence principale des musiciens. En général, une copie d'Al-Hayek comprend :

- L'introduction (*al-Mukaddima*) : aperçu théorique sur la musique andalouse
- L'arbre des modes (*shajarat al-Tubû'*) : sorte de nomenclature généalogique des modes andalous, classant ceux-ci par modes principaux et modes secondaires ;
- Les textes des *san'a* (parties de poèmes classiques, *muwashshahât* ou *azjâl*), qui sont classés par noubas et dans leur ordre de succession. Avant chaque *san'a* sont mentionnés : sa nature littéraire (classique, *muwashshah*, *zajal*, etc), sa métrique (al-Basît, al-Ramal, al-Kâmel. etc) et sa modalité (al-Rasd, al-Zayadân, al-Mazmûm, etc).

Au Maghreb, chaque nouba a un mode, *tab'* principal¹⁰³, dans lequel sont composées la plupart des pièces, et un ou plusieurs modes secondaires dans lequel sont composées une minorité de pièces. Dans cette suite musicale, les parties instrumentales viennent surtout au début, et ensuite des parties chantées, durant la plus longue partie de la suite musicale. Dans le *kunnâsh*, les parties instrumentales ne sont pas mentionnées, ce qui montre bien toute l'importance de la poésie pour structurer ce répertoire musical.

¹⁰² Pour en trouver une liste détaillée, on peut se reporter en particulier à Guettat 2004.

¹⁰³ On dira ainsi *nawbat al-Isbihân*, c'est-à-dire dans le mode *Isbihân*. Cela peut inclure des modulations dans d'autres modes (secondaires).

3. 4. La relation de la nûba à la cosmologie

Depuis très longtemps, les auteurs des manuscrits cités ci-dessus ont établi des correspondances cosmologiques entre les modes et les heures de la journée, au moins depuis al-Wansharisî (Chottin 1939, 100 ; Guettat 2004, 169) :

« De même que le *tab* ' , la noubâ à travers ses textes poétiques bucoliques, tend à exprimer des sentiments, des états d'âme particuliers répondant à un désir de symbiose avec la nature et pour cette raison, devrait être exécutée à un moment déterminé par ces textes, compte tenu de leur contenu spécifique.¹⁰⁴

De telles correspondances avaient été établies selon des croyances spirituelles et astrologiques depuis au moins al-Kindî, théoricien de la musique arabe moyen orientale du IX^e siècle, qui les avait héritées de certains théoriciens Grecs. Pour son interprétation, chaque noubâ était supposée avoir une heure privilégiée de la journée ou de la nuit, attribuant ainsi à chaque mode, *tab* ' un ressenti particulier chez l'auditeur. Cette théorie de l'« ethos » de la musique, était renforcée par le fait que le mot *tab* ' signifie aussi couramment en arabe le « caractère ».

Un discours mythologique très courant chez les musiciens et les amateurs de musique (jusqu'à aujourd'hui) rapporte que les Arabes avaient rapporté 24 noubas d'Andalousie, et que chaque noubâ, par son mode propre, *tab* ' , exprimait un sentiment qui correspondait à chacune des heures de la journée. En dehors du fait que rien ne nous prouve qu'une telle relation n'ait jamais existé dans l'histoire. Cette théorie suscite un débat sur l'histoire même des noubas : si elles étaient 24, comment en sont-elles venues à être ramenées à onze seulement au Maroc aujourd'hui ? Selon le discours dominant chez les musiciens, cette réduction serait due aux défaillances de la transmission orale qui aurait été la cause de la perte de parties, voire de noubas entières. Selon cette théorie populaire, les noubas auraient été transmises telles quelles par les Andalous aux Maghrébins. Cette vision idéalisée de LA Noubâ affecte encore largement aujourd'hui la perception que les musiciens et les amateurs de musique ont de ce répertoire comme essentiellement quelque chose qui est en voie de disparition et qui nécessite un effort particulier pour être préservé.

En fait, comme l'observe Mahmoud Guettat, ce point de vue n'est pas fondé historiquement : on ne trouve jamais 24 noubas chez les auteurs les plus anciens, par exemple pas chez Ibn Bâja, ni chez al-Tifâshi. Tout au plus trouve-t-on chez certains auteurs des pièces ou des

¹⁰⁴ Mahmoud Guettat, *Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou* [article], p. 94.

fragments qui étaient joués dans d'autres tab' (souvent secondaires), mais cela ne signifie pas qu'il n'y ait jamais eu une nouba entière dans ce mode. Par ailleurs, comme nous l'avons vu chez al-Tifâshî, s'il y a sans doute eu un transfert de connaissances entre l'Andalousie et le Maghreb, cela s'est certainement fait graduellement, avec des influences de part et d'autre et des synthèses complexes. Les noubas comme les *tubû'* s'inscrivent donc dans un univers mystico-magique qui remonte au moins à la théorie de l'ethos chez al-Kindî, mais qui caractérise plus spécifiquement le répertoire musical de l'Occident musulman (et qui est peut-être le plus perceptible dans les confréries soufies¹⁰⁵).

A vrai dire, nous ne savons pas vraiment depuis quand ces représentations de la décadence de la Nouba se sont formées. Cette narration légendaire (mais dans un sens négatif) a été reproduite, et donc entretenue par les premiers écrits orientalistes musicologiques. Ainsi, Alexis Chottin écrivait-il : « Du glorieux édifice des vingt-quatre noubas grenadines, il ne reste que des débris, regroupés autour de onze d'entre elles »¹⁰⁶. Il faut donc conserver vis-à-vis de cette théorie un regard critique (qui sera développé dans les prochains chapitres).

D'un point de vue historique, concernant le déroulement et l'interprétation de la Nouba en Andalousie, même si chaque nouba correspondait à une période précise de la journée ou de la nuit ou de certaines circonstances, on voit difficilement comment on aurait joué une nouba par heure, pendant les 24 heures, car au-delà du facteur humain (difficulté de jouer la musique en continu), ça veut dire que chaque nouba ne dépassait pas une heure, alors qu'aujourd'hui la durée minimum d'une nouba (au Maroc) est de cinq ou six heures (comme le montre l'enregistrement intégral réalisé dans les années quatre-vingt-dix (voir annexe II).

En dehors de l'identification des noubas aux 24 heures de la journée, cette vision nostalgique impliquerait que, sur le seul plan des modes, *tubû'*, pas moins de 13 modes auraient été perdus. Or nous ne trouvons pas trace de la dénomination de tels modes dans la littérature ancienne, à part quelques exceptions qui peuvent être discutées (Mahmoud Guettat, « Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou », 87- 96). Par ailleurs, on imagine mal comment 13 modes auraient pu être perdus dans leur entièreté : les modes ne sont pas des objets,

¹⁰⁵ Guettat 2000, 148.

¹⁰⁶ *On dit qu'il y avait 24 noubas. Il n'en reste que 11. Quelques-uns disent que plusieurs genres de noubas qui se rapprochent ont fusionné en une seule, surtout dans la même gamme. Nous pensons aussi que ce sont des gammes qui se rapprochent jusqu'à se confondre. Parmi les noubas perdues on cite le Raouzakand, le Hgâz moyen, le petit Hgâz, la Gharîba libérée, Oraq al 'arab, al-Mazmûm, Az-zaydâne, al-Rahâoui* Alexis Chottin *Tableau de la musique marocaine* p.98, Paris 1939, Paul Geuthner.

ce sont des catégories mentales, et même si une grande partie du répertoire de chacun de ces modes avait été perdu, on imagine mal qu'il n'en aurait pas subsisté au moins quelques fragments.

Si l'on tient compte de ces objections, on ne peut que mettre en doute un tel récit légendaire, d'autant qu'il nous en rappelle beaucoup d'autres, notamment au Proche Orient. Cette nostalgie de la Nouba andalouse renvoie donc à des représentations idéalisées de l'âge d'or de l'Andalousie qui englobe d'ailleurs bien d'autres domaines en dehors de la musique (voir Chapitre IX). On notera d'ailleurs que l'emploi de l'expression « la Nouba » (que nous marquons avec un N majuscule) pour désigner de manière générique le répertoire des noubas, voire toute la musique andalouse, qui est si courant chez les musiciens et les mélomanes d'aujourd'hui, représente en soi un mécanisme linguistique exprimant une telle idéalisation ; c'est en fait une forme d'« essentialisation », c'est-à-dire de réduction de la forme de suite musicale à une essence idéale. Mais nous verrons qu'il y a une autre raison importante pour douter de cette version du passé des noubas : à l'inverse de la représentation dominante, il apparaîtra que le répertoire a plutôt connu une expansion et que les noubas, plutôt qu'être en régression, se sont construites à travers un processus progressif et cumulatif s'accompagnant de nombreuses réorganisations partielles. Nous allons maintenant commencer à examiner cette piste de recherche.

4. La Nouba comme suite musicale et comme classement du répertoire

Si l'on examine bien les usages du terme noubas, on s'aperçoit que celui-ci recouvre deux ou plusieurs sens différents, mais complémentaires. Pour y voir plus clair, il nous faut donc d'abord distinguer ces différentes significations selon leur contexte, pour voir ensuite quels sont les liens entre eux :

a / D'une part, la noubas est une forme de suite vocale et instrumentale, composée de plusieurs mouvements, mesurés et non mesurés, en général non dansés, et portant le nom d'un mode, *tab'*, de manière éponyme¹⁰⁷ ; on voit que ce sens répond à une réalité historique très ancienne, (connue dans les textes anciens sous sa forme linguistique arabe, *nûba*), et dont il nous faut examiner la réalisation à l'époque actuelle.

¹⁰⁷ On dira ainsi *nawbat al-Isbihân*, c'est-à-dire dans le mode al-Isbihân. Cela peut inclure des modulations dans d'autres modes (secondaires).

b / D'autre part, par extension ce mot désigne le répertoire global de toutes ces suites (actuellement au nombre de onze) ; l'expression « La Noubas » (avec un N majuscule) devenant alors l'équivalent familier du mot : *Âla* ou de « musique andalouse ».

c / et plus largement encore, dans le langage courant, toute performance de ce répertoire, quel que soit la forme partielle ou fragmentaire que celle-ci prend.

Le premier sens désigne une forme de performance musicale particulière, le deuxième sens se situe à un niveau de catégorisation très général et abstrait qui a entre autres une fonction de classement des mélodies du répertoire selon les onze modes principaux, tandis que le troisième sens est très général et ne recouvre plus du tout un sens technique, et est presque un abus de langage.

En conséquence, par souci de rigueur scientifique, nous nous restreindrons à l'usage a / du mot *noubas*, son sens le plus technique (une suite musicale selon un mode). Nous éviterons d'utiliser le sens c/, pourtant très usité dans le langage courant, mais qui n'est pas pertinent pour l'analyse, sauf si nous le recueillons directement de la bouche de nos informateurs ; nous le signalerons alors par le N majuscule : *La Noubas*, avec cette connotation d'essentialisme qui lui est inhérente.

Concernant l'usage du sens b /, nous préférons lui substituer le pluriel et dire : « les *noubas* », « les onze *noubas* », « le répertoire », ou bien « le répertoire andalou », la *Âla*, etc..

Ces distinctions sont d'autant plus nécessaires pour rendre compte du concept de *noubas* que, même limité à son sens technique de suite musicale, il est loin d'être toujours pertinent. Cette polysémie/polymorphie est en soi une part de notre recherche. Nous exposerons donc successivement ses diverses occurrences en partant de sa principale signification musicale, celle de « suite musicale ».

4. 1. La suite musicale « composée » (*compound form*) dans les musiques arabes

Les formes de suites composées (*compound form*) (*A Annotated Glossary...*)¹⁰⁸ sont assez nombreuses dans les musiques savantes, et même certaines musiques populaires, du monde arabe : la *wasla* en Égypte ou le *fasl* en Irak, la *qawma* au Yémen (Lambert 2020). Ce terme d'origine anglo-saxonne désigne toujours une suite musicale de plusieurs mouvements dont la

¹⁰⁸ Faruqi, Lois Ibsen 1981 *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, 511 p., index, glossary. Wesport / London, Greenwood Press

succession et l'enchaînement se fait selon des règles spécifiques dans chaque tradition. Dans le monde arabe, on peut distinguer les suites où s'exerce une accélération progressive du tempo des mouvements, comme au Yémen et au Maghreb, ou au contraire, des suites non affectées par cette accélération du tempo (Égypte, Irak, etc). Cette question de l'accélération du tempo sera donc nécessairement centrale dans notre description des noubas marocaines. La forme de suite nouba existe aussi en Algérie et en Tunisie, sous des formes apparentées.

Au Maroc, d'après la plupart des descriptions académiques, la nouba est présentée comme une forme de suite vocale et instrumentale, composée de cinq mouvements mesurés, en général non dansés, les *mîzân* « mesure ». Comme le mot nouba, le mot *mîzân* comporte certaines ambiguïtés. En premier lieu, il a une double signification : il désigne à la fois un cycle rythmique (c'est-à-dire, une forme musicale) et un mouvement (c'est-à-dire une fonction dans la suite). Ces divers mouvements contiennent à leur tour différentes pièces instrumentales ou vocales-instrumentales. Ces deux significations (dans le mot nouba comme dans le mot *mîzân*) sont inséparables, mais elles sont bien distinctes selon le contexte où le terme est prononcé. En principe, pour qu'une nouba soit considérée comme « complète », elle doit avoir ses cinq *mîzân*. Cependant, ces définitions sont assez théoriques, car, comme on va le voir, dans la pratique courante, les performances ne se passent pas de cette façon.

4. 2. *Les différents mouvements de la nouba marocaine, entre théorie et pratique*

Du fait que nous avons constaté une double signification du mot *mîzân*, à la fois « mesure » et « mouvement », nous allons exposer ces deux significations séparément, pour bien les distinguer.

4. 2. 1. Le *mîzân* en tant que cycle rythmique

Comme on l'a vu, ce mot signifie littéralement « balance » ou « mesure ». Dans les noubas marocaines, ce terme recouvre deux significations musicales qui sont bien distinctes, mais en même temps, complémentaires l'une de l'autre : 1 / cycle rythmique et 2 / phase de la suite ou « mouvement »¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Christian Poché, 1995, p. 84.

En tant que cycle rythmique, le mot est synonyme de *dawr* ou *dâ'ira* (cycle), ou encore *iqâ'* (rythme). Dans la transmission en particulier, c'est l'une des premiers savoirs que le débutant doit acquérir. Il doit alors apprendre à frapper le rythme de la main droite sur la paume de la main gauche. C'est ce qu'on appelle le *tawsâd* ou *tawsîd*¹¹⁰. La structure rythmique est établie sur une série de mouvements organisés : ainsi, le cycle battu est constitué de deux frappes principales, *dum* et *tik*, correspondant respectivement à un coup sourd et un coup sec¹¹¹.

Ces cycles rythmiques, *mîzân*; sont donc au nombre de cinq (comme les mouvements de la nouba). Ils sont habituellement notés de la façon suivante :

- a - Le Basît¹¹² (« le simple, le facile ») : 6/4 et 3/4
- b - Le Qâïm wa-Nisf (« le debout et demi ») : 8/4 et 4/4
- c - Le Btâyhî (« le large, celui qui s'étend »), 8/4, 4/4 et 8/8
- d - Le Darj¹¹³ (« qui va en évoluant »), 4/4, 4/8 et 3/4
- e - Le Quddâm¹¹⁴ (« celui qui est en avant ou qui va de l'avant »), 3/8 et 6/8

L'étymologie de ces mots n'est pas bien connue, mais on remarque qu'en général, elle exprime des l'indication de mouvement, de dynamique : « le debout et demi », « celui qui s'étend », « qui va en évoluant » « qui va de l'avant ». La définition exacte de ces cycles reste

¹¹⁰ Mohamed el-Fasi, 1962, 84.

¹¹¹ Marc Loopuyt nous rapporte à ce propos « ...le cours commence par une répétition collective du texte ; on aborde ensuite la scansion des chants, pilier central de la méthode d'enseignement. Celle-ci se combine à un système très efficace de frappes de la main droite sur la jambe droite, l'élève étant assis. Le coup fort, main ouverte, correspond au temps fort (*dum*) ; le coup effectué main fermée, doigts joints, au temps faible (*tik*), et en cas de longs silences, la main pratique une *façila*, virgule, qui consiste en un mouvement de revers vers l'extérieur). Marc Loopuyt, L'enseignement de la musique arabo-andalouse à Fès », *Cahiers d'ethnomusicologie* [Online], 1 | 1988, URL <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2295>

¹¹² Terme à ne pas confondre avec le mètre poétique classique al-Basît.

¹¹³ On retrouve le Darj dans toutes les noubas comme pour les autres *mîzân*. Le Darj est un cycle rythmique binaire syncopé que l'on intercale généralement dans le Btayhî et dont certains considèrent qu'il est un dérivé (Chottin). Ce *mîzân* Darj n'a pas été cité par al-Hâyek dans son *Kunnâsh*, ce qui indique peut-être qu'il n'existait pas encore. Cependant, selon certaines hypothèses, ces Darj existaient dans le répertoire religieux des zaouis. Ils ont donc été introduits plus tard, au XIXe siècle par les chantres religieux *mâdihîn* ou par leur intermédiaire. Certaines indications du manuscrit d'al-Hâyek indiqueraient que l'auteur avait conscience de leur existence, mais qu'il n'avait pas souhaité les intégrer dans son œuvre pour respecter la distinction entre le répertoire profane et le répertoire religieux, ce dernier étant entièrement consacré aux Darj (Metioui, 2018, 92).

¹¹⁴ Ce dernier mouvement aurait été rajouté au Maroc récemment.

controversée et varie selon la pratique des diverses écoles marocaines, différentes possibilités d'ornementation et de variation sont possibles.

Le tableau suivant (Guettat, 2000) montre la structure des 5 cycles rythmiques, avec les trois différents aspects rythmiques qu'ils prennent en fonction de leur tempo.

N.B. : les notes avec la hampe dirigée vers le haut désignent les temps forts (*dum*), celles avec la hampe dirigée vers le bas indiquent les temps faibles (*tik*) :

	Muwassa`	
Basf̣	Mahzûz	
	Inširâf	
	Muwassa`	
ÿâ'im wa nusf	Mahzûz	
	Inširâf	
	Muwassa`	
Btâÿhî	Mahzûz	
	Inširâf	
Draj	Muwassa`	
	Tayyâr/Khaff	
	Muwassa`	
Quddâm	Mahzûz (1)	
	Mahzûz (2)	
	Inširâf	

Les cycles rythmiques sont joués essentiellement par les instruments de percussions (*târ* et *derbouka* et parfois l'un ou l'autre) qui sont présents durant tout le parcours des pièces mesurées. Ils s'arrêtent bien évidemment durant les pièces non mesurées.

Après avoir examiné cette dimension rythmique fondamentale du *mîzân*, voyons comment ces cycles acquièrent la fonction de mouvements dans chaque *nouba*.

4. 2. 2. Les *mîzân* en tant que mouvements

Selon Carl Davila, c'est seulement avec le manuscrit *Iqâd al-shumû'* (première moitié du XVIIIe siècle) que le *mîzân* commence à être mentionné comme un mouvement rythmique (Davila 2013, 33).

En théorie, les cinq *mîzân* se succèdent les uns après les autres, en tant que cinq « mouvements », dans l'ordre où ils ont été exposés. Cette succession est déjà décrite par al-Hâyek à la fin du XVIIIe siècle, et sa description est reprise par la plupart des auteurs postérieurs. Ainsi donc, comme il y a en principe onze noubas, le répertoire de la Âla tout entier est réputé être composé de 55 *mîzân*.

D'une part, comme, nous le verrons bientôt (chapitre VIII), il est très rare qu'une performance suive cette succession, et ce pour la simple raison que le répertoire de chaque nouba est très riche, et que sa performance intégrale requiert au minimum six heures. A notre époque, la réalité des performances est un peu différente de cette construction idéale. Ainsi, une performance habituelle (d'une à deux heures de concert) ne comprend généralement des pièces que dans un seul *mîzân*, qui devient alors le cadre conceptuel de la soirée. Un autre choix aurait pu être fait : dans la tradition de Tlemcen, en Algérie, les cinq *mîzân* ont conservé leur fonction de « mouvement », c'est à dire qu'ils se suivent dans la suite musicale, en produisant des effets de changement de rythme, mais alors ils n'incluent chacun qu'une ou deux pièces par mouvement). En revanche, dans la Âla marocaine, le *mîzân* est devenu simplement le cadre dans lequel sont rassemblées un grand nombre de pièces ayant le même rythme (et le même mode principal) et destinées à être jouées dans la même performance. En d'autres termes, ayant perdu sa fonction initiale de « mouvement », le *mîzân* semble avoir acquis (peut-être dans une perspective évolutionnaire) un nouveau statut, celui de cadre de performance et de classement des mélodies.

4. 2. 3. Le *mîzân* en tant que cadre de la performance actuelle

Nous allons donc ici décrire brièvement la fonction du *mîzân* en tant que cadre de la performance actuelle, mais sans entrer dans les détails, afin de laisser cette tâche à un prochain chapitre, après que d'autres enjeux historiques et esthétiques auront été abordés.

Dans la pratique actuelle, chaque *mîzân* est lui-même constitué d'une succession de pièces instrumentales ou vocales-instrumentales, non-mesurées et mesurées, qui se succèdent de manière plus ou moins conventionnelle, dans l'ordre suivant :

1 / La *bughya*, littéralement « la désirée », c'est une ouverture instrumentale non mesurée, libre, et qui semble être unique à chaque noubâ (donc il y en a une par mode).

2 / La *mshâlya*, une ouverture instrumentale non mesurée, elle supporte l'interprétation libre et l'adjonction de fioritures). C'est une série de fragments musicaux qui embrassent les principaux degrés du mode concerné. La différence entre *bughya* et *mshâlya* n'est pas très claire : il semblerait que la *mshâlya* (pas d'étymologie connue en arabe comme en marocain dialectal) est représentée par des pièces plus nombreuses, et concerne différents modes dérivés à partir de notes-pivot comme la quarte ou la quinte ; d'autres disent que c'est une ouverture instrumentale multimodale et donc une série de fragments musicaux qui embrassent les principaux degrés du mode concerné. Tout ça ne veut rien dire concrètement car, à l'écoute c'est la même chose, on ne sent pas de différence. D'après Amin Chaachoo¹¹⁵ (entretien), ce sont deux mots synonymes de la même chose (on y reviendra plus tard).

3 / la *tûshîya*, pièce instrumentale mesurée¹¹⁶, qui est parfois qualifiée d' « ouverture », est souvent d'un tempo vif, sur un cycle rythmique toujours binaire. Il existe trois sortes de *tûshîya* (pluriel *tawâshî*) : la *tûshîya* de la noubâ, sert d'introduction aux pièces chantées¹¹⁷, la *tûshîya* du *mizân*, sert d'introduction au *mizân* et la *tûshîya* de la *san'a*, qui est une sorte de pont instrumental à l'intérieur d'une *san'a*. La *tûshîya* du *mizân* est en principe celle que l'on joue au début du *mizân* et qui en donne donc le rythme principal.

Toutes ces pièces introductives sont supposées avoir pour fonction d'exposer ou d'installer le mode principal dans lequel une noubâ est jouée, et préparent à la partie chantée. Pour cette raison, la *bughya* et la *mshâlya* sont parfois qualifiées, par la musicologie francophone, de « prélude », et la *tûshîya* est qualifiée d'« ouverture » dans la mesure où elles préparent et annoncent la première phase du chant, chaque *mizân* est censé débiter par une *mshâlya*, toujours selon certains musiciens, plusieurs auraient été perdues.

¹¹⁵ Chercheur, chef d'orchestre et praticien de musique andalouse.

¹¹⁶ Sauf pour la *tûshîya* de la noubâ Gharîbat al-Hûssayn, qui est chantée.

¹¹⁷ Il peut exister plusieurs *tawâshî* pour une même noubâ. Les plus célèbres d'entre elles sont les sept *tawâshî* de la noubâ al-*Hijâz al-Msharqî*. Une même *tûshîya* peut aussi faire partie de deux noubâs différentes.

4 / Pour sa part l'*inshâd*¹¹⁸, un chant libre, non mesuré, exécuté par un *munshid* soliste peut intervenir à plusieurs endroits dans la suite, sans que cela soit prédéfini. Dans ce cas, il interrompt la continuité des parties rythmées, ce qui, comme nous le verrons, a des implications importantes. L'*inshâd* peut se situer en introduction à un *mizân* comme un récitatif, en intermède entre deux *mizân* consécutifs ou entre les différents mouvements d'un *mizân*¹¹⁹. On note différents genres de *inshâd* selon leur fonction dans la suite :

- *Inshâd* de la nouba, qu'on appelle aussi *al-baytayn*, « distique » : cette pièce non mesurée caractéristique de la tradition marocaine est souvent très ornementée par le *shûghl*, c'est-à-dire, comme on l'a vu plus haut, de phrases mélodiques mélismatiques et chantées sur les syllabes sans signification (*lâ li lâ, ti-ri-tan*).

- *Inshâd* du *tab'*, qui utilise deux vers de la poésie classique, donc sans le *shûghl*.

- *Inshâd* du *mawwâl*, chant non mesuré¹²⁰, le plus souvent importé du Proche-Orient¹²¹, et en général introduit par les syllabes non significatives : *yâ-lil* ou *yâ-layl*.

Il y a une grande différence entre *inshâd* (*al-baytayn*) et *mawwâl* résiderait dans le fait que le *inshâd* n'est pas improvisé contrairement au *mawwâl*, qui a été importé du Proche Orient durant le XXe siècle et qui, semble-t-il, n'existait pas en Andalousie. Cette hypothèse est possible, mais elle impliquerait logiquement qu'aucune improvisation n'existait dans le chant non-mesuré dans la *Âla* marocaine avant le début du XXème siècle, ce qui semble douteux. Il

¹¹⁸ Le *Inshâd* au Maroc correspond au répertoire sacré, sans apport instrumental par opposition à la *Âla* (musique profane), aujourd'hui, le chanteur soliste est soutenu discrètement et sans rythme par un ou plusieurs instruments. C'est un genre du *samâ'* la deuxième face de la musique andalouse (sa correspondance vocale), celle qui s'approprie le corpus religieux et mystique tout en gardant les modes andalous. Le *samâ'* est l'expression libre d'un certain mysticisme, il est cultivé dans le raffinement de certaines zaouïas et n'est admis que dans ces dernières, il englobe trois genres *al-madhîh* (poèmes panégyriques), *assamâ'* au sens strict (l'audition pieuse) et *al-inshâd* (chant individuel). *Âla* et *samâ'* constituent tous deux la Nouba (Alexis Chottin *Tableau de la musique marocaine* p.108, Paris 1939, Paul Geuthner).

¹¹⁹ Omar Metioui, *Nouba al-Istihlâl*, historique analyse et transcription, publications de l'académie du royaume du Maroc Collection patrimoine, Rabat 2018, p. 61.

¹²⁰ Abdelaziz ben Abdeljalil, *al-Mûsîqâ al-andalusîya al-maghribîya : Funûn al-adâ'* (La Musique andalouse marocaine, arts de l'exécution musicale), p. 117-140.

¹²¹ La musique andalouse au Maroc a emprunté de nombreux *mawwâl*, au début du XXe siècle, en s'inspirant des disques 78 tours égyptiens et syriens qui circulaient déjà, ainsi que par le biais de tournées faites au Maghreb par des musiciens égyptiens.

nous faudra donc vérifier cette assertion en écoutant les nombreux *baytayn* qui sont chantés dans le corpus Gallica.

Puis, la *tûshîya* de la nouba, à 2 /4. Vient ensuite la *tûshîya* du *mizân*, qui est jouée au début du premier *mizân*, al-Basît, et qui nous introduit à ce rythme.

5 / Enfin, viennent les pièces chantées mesurées, *san'a*, qui sont souvent plusieurs à la suite l'une de l'autre. Le terme de *san'a*, littéralement : « métier », signifie plutôt : « fabrication » ou « objet fabriqué par des gens de métier »¹²². Comme nous l'avons vu précédemment dans ce chapitre, on peut définir la *san'a* comme un fragment de poésie qui est spécifiquement destiné à être chantée sur une ou plusieurs mélodies ou phrases musicales, et qui sont en majorité des strophes de cinq vers, chaque vers pouvant avoir une phrase mélodique différente.

Il existe de très nombreuses *san'a* dans les cinq *mîzân*, c'est-à-dire dans chacun des cinq rythmes de base du répertoire. On notera que plusieurs *san'a* de *mîzân* différent peuvent avoir le même matériel mélodique, ce qui signifie probablement qu'elles ont été composées par simple adaptation et transformation par changement de leur rythme. Ainsi, il apparaît évident que la *san'a* est un concept à la fois poétique et musical complexe, où le rythme joue un rôle important. Concernant le poème d'origine, le reste du texte ne semble pas avoir intéressé les musiciens : personne ne semble s'inquiéter de savoir si, sur le plan littéraire, ce poème était le fragment d'un *muwashshah*¹²³, un *zajal* ou de tout autre forme littéraire. Ceci signifie qu'à un certain moment, un musicien a choisi certains vers dans un poème, peut-être les plus beaux ou les plus significatifs pour lui, pour ne chanter que ceux-là, et cette pratique a été perpétuée à travers les manuscrits du type du *Kunnâsh*.

Une autre caractéristique importante de la *san'a*, c'est qu'elle est parfois qualifiée de *mashghûla*, « occupée », du nom *shughl* « occupation » ou plutôt « travaillée », ce qui veut dire qu'au sein de la mélodie de la *san'a*, on a rajouté ce qu'on appelle des *takmilât* « rajouts », soit des syllabes sans signification permettant des ornements vocaux, comme des *yâ la lan* ou des *tiri tân*. On notera que ces *takmilât* n'ornementent que la poésie dialectale, *muwashshah* et *zajal*, et pas la poésie en arabe littéral¹²⁴.

¹²² Signalons qu'en Algérie, dans la tradition de Tlemcen, le mot *san'a* désigne le répertoire lui-même, il est synonyme de Gharnâti au Maroc.

¹²³ Certaines sources marocaines préfèrent le mot *tawshih* au mot *muwashshah*.

¹²⁴ Ce point est intéressant, car c'est également le cas dans la poésie chantée au Yémen dans le Chant de Sanaa (comm. personnelle Jean Lambert).

Le mot *san'a* est un concept très particulier, puisqu'il n'est ni spécifiquement poétique, ni spécifiquement musical. Cette confusion naturelle des deux niveaux semble devoir retenir notre attention, car elle indique un état bien particulier de la pratique où poésie et musique fonctionnent ensemble en une sorte d'osmose. Il faut certainement la remettre dans le contexte des recueils manuscrits de chants, *safîna*, qu'utilisaient les musiciens jusqu'au début du XXe siècle (au Maroc et dans le reste du monde arabe), et de la pratique d'aide-mémoire qu'ils en faisaient à leur époque. Nous reviendrons plus loin sur cette particularité poético-musicale.

Intéressons-nous maintenant, là encore brièvement, à une caractéristique fondamentale de la suite musicale que nous venons de décrire : ses changements de tempo.

4. 2. 4. Les changements de tempo

Les diverses formes que nous venons de décrire se succèdent habituellement selon un tempo qui s'accélère graduellement. Celles-ci se font à travers différents paliers graduels dans les mouvements de plus en plus vifs les uns à la suite des autres. Une telle progression a été décrite par plusieurs auteurs. Par exemple, Alexis Chottin soulignait déjà dans les années 1930 l'importance des accélérations de tempo et leur expressivité : «...*Grâce à la souplesse du jeu du târ, le rythme andalou réalise de véritables nuances traités en large opposition entre une phrase chantée et la réplique orchestrale qui lui correspond...* »¹²⁵, il ajoute en évoquant l'organisation du *mîzân* : «... *Après son rôle fondamental de mesure, le mîzân remplit donc une fonction plus haute, plus intéressante, car à travers sa technique formelle, il touche à l'art lui-même et ambitionne de donner à chaque forme de composition musicale son caractère distinctif...* ». Pour sa part, Christian Poché remarquait (parlant de la suite) : « Elle commence toujours par un prélude qui est libre et généralement improvisé et se termine par un tempo vif et accéléré ».¹²⁶

Comme nous le verrons, certaines de ces accélérations représentent des paliers importants ayant des noms : *muwassa'* / *mahzûz* / *insirâf.*, Or ce sont ces subdivisions que nous pourrons alors qualifier de « mouvements ». Cette tripartition a aussi été notée par Davila (2013, 14). Le même auteur souligne également l'effet impressionnant de l'accélération progressive du tempo

¹²⁵ Alexis Chottin *Tableau de la musique marocaine* p.113, Paris 1939, Paul Geuthner.

¹²⁶ Christian Poché et Jean Lambert, 2000, 32.

sur les auditeurs. Mais, comme nous le verrons dans le chapitre consacré à l'étude de plusieurs performances concrètes (chapitre VIII), la reconnaissance de ces formes et de cette terminologie n'est pas sans poser d'importants problèmes : les phénomènes d'accélération ne sont pas linéaires dans leur progression, ils connaissent aussi des mouvements de ralentissement provisoire, puis de ré-accélération, ainsi qu'une grande confusion entre le concept de tempo et celui de rythme ou de cycle rythmique. Mais jusqu'à présent, aucune étude n'avait abordé ce phénomène en détail. Ce sera donc l'occasion de clarifier un certain nombre de points qui restaient obscurs jusqu'à maintenant.

* * *

Cette brève description du déroulement du *mîzân* dans la pratique actuelle nous montre donc que le sens du mot *mîzân* semble avoir glissé du sens de « mouvement » à celui de « suite » : dans la pratique actuelle, ce n'est plus la nouba qui est la suite, mais le *mîzân* (même si ce dernier reste à l'intérieur du cadre théorique d'une certaine nouba), puisqu'il est lui-même à son tour divisé en deux ou trois mouvements allant globalement du plus lent au plus vif¹²⁷.

Lorsque l'on passe d'un *mîzân* à l'autre dans une même soirée, ce qui se produit tout de même de temps en temps, la transition vers le deuxième mouvement (*mîzân*) est introduite par une nouvelle *bughya* instrumentale ou un *baytayn* vocal, non mesurée, qui est confiée à l'un des musiciens solistes de l'orchestre. Ils sont suivis ensuite par la *tûshîya* du *mîzân* concerné, et ainsi de suite. Mais en pratique, il est relativement peu courant qu'un seul concert inclut plus qu'un seul *mîzân* (voir Chapitre VIII).

4. 3. Les noubas et les *mîzân* manquants

Comme nous l'avons vu plus haut, il existe une théorie très répandue chez les musiciens marocains au XXe siècle, selon laquelle les noubas étaient à l'origine, au nombre de 24, et qu'en conséquence, qu'il y aurait 13 noubas manquantes. Ces idées remontant à la théorie de l'ethos et de la correspondance des sons avec les éléments cosmiques transmise des Grecs aux

¹²⁷ Chacun de ces mouvements ne correspond pas à un tempo métronomiques précis, comme c'est le cas dans la musique européenne, mais en connaît souvent plusieurs, s'accélération graduellement, et aussi se ralentissant. Nous analyserons ces phénomènes rythmiques très intéressants au chapitre VIII.

musicologues arabes du Moyen Âge et ayant pris une forme particulière au Maghreb, illustrent le sentiment collectif d'une perte fondamentale de certaines parties de la culture qu'il s'agit pour les artistes et les musiciens de « retrouver ».

Or nous retrouvons les mêmes idées à propos des *mîzân* : d'après mes informateurs, notamment Muhammad al-Harrâte¹²⁸, certains *mîzân* manquent et se seraient perdus « à cause de la transmission orale ». Comme nous le verrons également, cette « théorie de la perte » semble ici peu pertinente, puisque l'on sait par ailleurs que plusieurs *mîzân* ont été ajoutés au répertoire par des compositeurs (même s'ils sont anonymes) : *mîzân* Qâim wa-Nisf al-Rasd, *mîzân* al-Qâim wa-Nisf al-Hijâz al-Mashreqî¹²⁹ ; *mîzân* al-Qâim wa-Nisf Gharîbat al-Hûssayn. A propos de ce dernier, par exemple, une source historique nous rapporte que Haddû ben Jellûn de Fès l'aurait composé au XIX^{ème} siècle¹³⁰.

Ici, nous n'avons évoqué que des *mîzân* entiers, mais mes informateurs ajoutent souvent que beaucoup de *san 'a* ou de mélodies ont été perdues, remplacées ou même créées.

Ainsi, ce sentiment collectif de la perte devra être confronté à une analyse musicologique, pour voir si celle-ci peut le confirmer ou au contraire, l'infirmé. Et par ailleurs, s'il est infirmé, nous devons nous interroger sur les raisons socio-historiques de cette impression négative.

Comme nous le verrons au chapitre VI, dans un document de travail du Congrès de Fès (qui m'a été transmis par Muhammad al-Harrâte), on retrouve la liste de tous les *mîzân* qui étaient connus par les maîtres participant au Congrès, ainsi que ceux qu'ils considéraient comme manquants.

Conclusion

Si dans notre premier chapitre nous nous sommes focalisés sur les aspects historiques de la tradition musicale *Âla*, dans ce deuxième chapitre, nous nous sommes consacrés à l'exposé des formes traditionnelles, en décrivant leurs structures principales, et en tenant compte à la fois de ses dimensions littéraires et de sa forme musicale principale, la suite nouba.

¹²⁸ Joueur de *rabâb*, professeur de musique andalouse et chef d'orchestre de l'orchestre du conservatoire de Rabat.

¹²⁹ Comme le mentionne Idrîs ben Jallûn al-Touïmî dans sa version du *Kunnâsh* al-Hâyek pages 254-255.

¹³⁰ <https://presstetouan.com/%D9%81%D8%AA%D8%B1%D8%A9-%D8%B8%D9%87%D9%88%D8%B1-%D8%A8%D8%B9%D8%B6-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%8A%D9%82%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%86%D8%AF/>

La poésie chantée revêt au moins trois formes : les *qasîda*, en arabe classique, mais surtout les *muwashshah*, de forme strophique, en arabe « moyen » et les *zajal*, à la langue plus dialectale, avec des schémas métriques encore mal connus. Depuis le XVe siècle, de nombreux manuscrits musicaux ont été rédigés par des savants maghrébins, et en particulier sur le territoire du Maroc actuel. Ils consistent principalement en des poèmes didactiques énumérant les modes, ainsi que des recueils de poésie chantée avec plus ou moins d'informations sur la musique.

Parmi les auteurs les plus importants issus du terroir marocain, se détache nettement al-Hâyek, dont le recueil de poèmes chantés, *Kunnâsh*, rédigé à la fin du XVIIIe siècle, sert encore de référence aux pratiques des musiciens contemporains. Dans cet ouvrage, al-Hâyek a recueilli tous les *zajal* et *muwashshah*, tous les vers, classiques ou néoclassiques, qui se chantaient à son époque et les a classés dans l'ordre des onze noubas telles que, on peut le penser, à son époque, l'exécution musicale les enchaînait sous la forme de suites composées dans un même mode *tab'*.

Plusieurs éditions du *Kunnâsh* ont été publiées sous forme d'extraits et d'anthologies, assortis de commentaires, d'ajouts et de corrections, comme la version d'al Jâmi'î à la fin du XIXe siècle, témoignant d'efforts de normalisation du répertoire effectués sous l'influence du politique. Malgré ses nombreuses éditions imprimées et l'intérêt qu'il suscite aujourd'hui, on ne peut que constater que le *Kunnâsh*, n'a pas encore fait l'objet de l'évaluation critique qu'il mérite. Dans la pratique, les versions qui sont le plus utilisées par les musiciens semblent être réduites à un petit nombre. Selon Carl Davila, ce sont essentiellement les trois suivantes : 1/ 'Abd al-Latif ben Mansûr, *Majmû' azjâl wa-tawshîh wa ash 'âr al-Mûsîqâ al-Andalusîya al-Maghribîya* (basé sur le *Kunnâsh*) ; 2 / Idrîs ben Jellûn : *Al-turâth al-'arabî al-maghribî...* (basé sur le *Kunnâsh*) ; 3/ *Min wahiy al-Rabâb* (basé sur Jami'î) (Davila 2013, 157, 219).

L'unité de base de la poésie chantée est la *san'a*, à la fois poésie strophique *muwashshah* ou *zajal*, et unité de chant dotée d'une mélodie particulière plus ou moins stable. Il s'agit donc d'un phénomène qui est inextricablement poétique et musical. Pour les praticiens de la musique, ce sont, avec d'autres termes comme *shughl* et *barwal*, des entités empiriques qui, assemblées les unes à la suite des autres, permettent de constituer des suites musicales.

Pour sa part, la nouba était depuis le Moyen Âge arabe une suite musicale, mais elle semble avoir connu une croissance telle qu'elle a perdu cette fonction de suite et de cadre naturel de la performance vivante, pour devenir une « méta-catégorie » permettant surtout de classer le

répertoire (d'après les modes). La définition traditionnelle de la nouba est donc problématique, elle cumule plusieurs significations et fonctions différentes qu'il nous faut bien distinguer.

En réalité, ces principales catégories, *tab'*, nouba (nûba, Nouba), *mîzân*, *san'a*, ainsi que d'autres, sont éminemment polysémiques. Nouba et *mîzân* sont à la fois des unités dynamiques de la performance, et des catégories permettant de classer les nombreuses pièces du répertoire andalou marocain (d'où l'idée souvent émise dans la tradition, et notamment par al-Hâyek, de comparer les modes aux branches d'un arbre). La *san'a* est un objet à la fois poétique et musical. La polysémie de tous ces termes doit donc être abordée en tant que telle : il faut toujours préciser leur signification spécifique dans un contexte particulier. Tout approche qui ne prendrait pas en compte ces réalités complexes se condamne à une confusion, voire à la caricature.

Si dans le passé, la forme de suite musicale principale était la nouba, aujourd'hui, l'unité principale de performance (pour un concert, un récital, une soirée) n'est plus la nouba, mais sa subdivision rythmique inférieure, le *mîzân*, qui de mouvement, est devenu un cadre temporel englobant à son tour plusieurs mouvements. Ce processus graduel semble indiquer une expansion générale du volume du répertoire. C'est du moins l'hypothèse historique et évolutive qui semble la plus probable (déjà suggérée par Ahmed Aydoun 1995, 26-27). Or ce processus semble être à l'opposé de la vision idéalisée chez les musiciens et les amateurs, qui perçoit ce répertoire musical comme essentiellement en voie d'oubli ou de disparition. La *Âla* s'inscrit ainsi dans un univers mystico-magique spécifique à l'Occident musulman, qui tend à obscurcir les efforts de conceptualisation musicologique. Cela nécessite donc un effort épistémologique particulier pour dépasser cet obstacle. Il apparaît donc qu'un autre regard est possible s'il s'inspire à la fois de la musicologie historique et de l'ethnomusicologie.

Nous chercherons, dans les prochains chapitres, à confirmer ou infirmer cette hypothèse de l'expansion cumulative du répertoire. Pour sa part, la nostalgie de la Nouba andalouse, renvoyant à des représentations idéalisées de l'âge d'or de l'Andalousie, devra aussi être interrogée dans une perspective anthropologique plus large (au chapitre IX).

Après avoir essayé dans ce chapitre et le précédent, de clarifier les différentes définitions de ces concepts poétiques et musicaux traditionnels, ainsi que leurs transformations, extensions et évolutions historiques, nous allons maintenant compléter cette approche par l'étude des instruments traditionnels de musique andalouse au Maroc.

Chapitre III

LES INSTRUMENTS TRADITIONNELS DE LA MUSIQUE ANDALOUSE

Étudier la formation instrumentale qui était celle de la *Âla* avant la fin du XIXe siècle n'est pas une chose aisée. L'une des raisons de cette difficulté est la faible quantité de représentations figurées dans la civilisation islamique, et a fortiori celles d'instruments de musique. Cependant, certains documents médiévaux européens attestent de l'existence d'instruments similaires en Espagne à l'époque musulmane. Ainsi, parmi les enluminures du manuscrit des *Cantigas de Santa Maria* (XIIIe siècle)¹³¹, on trouve des instruments similaires au luth et au *rabâb* ainsi que des flûtes obliques. Comme l'historien Henry Farmer l'a montré, beaucoup de ces instruments avaient été apportés en Espagne de l'Orient (Farmer 1930)¹³². Certains sont toujours présents dans la musique andalouse d'aujourd'hui et d'autres ne le sont plus. Au cours du XXe siècle, avec l'arrivée des Français et des Espagnols au Maroc, l'influence européenne et occidentale, l'organisation des différents congrès (qui opèrent une ouverture à d'autres cultures et musiques) et l'arrivée des moyens audio visuels comme la radio et la télévision favorisant l'accès à d'autres styles musicaux, la musique andalouse marocaine connaît l'introduction de nouveaux instruments tels que les violons, le piano, l'accordéon, les cuivres, etc. Aujourd'hui, la formation instrumentale de musique andalouse marocaine n'est pas figée. Chaque orchestre choisit ses musiciens et instruments. Certains instruments parmi les plus anciens, comme le

¹³¹ La collection des *Cantigas de Santa Maria*, (manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Escorial à Madrid) est un recueil de textes chantés qui est illustré de musiciens castillans et arabes jouant des instruments de musique du XIIIe siècle la guitare mauresque, le *'ud*, le *qânûn* (psalterion), le *rabâb* (rebec), le *bûq* (trompe à anche), le *kibâr* (tambour), le *dûrrayj* (tambour en forme de gobelet), etc. Il comporte 428 poèmes chantés en langue galicienne (dont 335 du type *zajal*). C'est le roi de Castille Alfonso el Sabio (le savant, ou le sage), à la tête d'une équipe d'artistes, qui a élaboré cette œuvre monumentale entre 1250 et 1280 environ et on dit que certains poèmes sont écrits par le roi Alphonse. http://www.3to4.com/Cantigas/e_index.html ou <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/images/>

¹³² "C'est principalement en matière d'instruments de musique que l'Europe médiévale était redevable aux Arabes, comme je l'ai souligné à maintes reprises dans " *Les précurseurs de la famille du violon* " et dans divers articles de la *Encyclopaedia Britannica*. Parmi les instruments de l'Europe médiévale qui ont le plus contribué au progrès de l'art musical, le luth et rebec sont prééminents. Qu'ils aient été introduits en Europe occidentale par les Arabes est généralement admis, et pour cette raison la question de leur adoption originelle par les Arabes eux-mêmes est d'une certaine importance." (The Origin of the Arabian Lute and Rebec, H. G. Farmer, The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, OCTOBER 1930, No. 4 (OCTOBER 1930), pp. 767-783, Cambridge University Press).

rabâb et le *'ûd* sont toujours présents et indispensables dans ces formations. L'ensemble est constitué de musiciens qui sont à la fois instrumentistes et chanteurs, la direction de l'orchestre est traditionnellement assurée par un instrumentiste.

Sans revenir sur l'histoire des instruments du temps de l'Andalousie telle qu'elle a pu être esquissée grâce à des auteurs anciens (al-Tîfâshi, al-Shâqundî, Ibn al-Darrâj al-Sabtî, Ibn Sa 'îd ou Ibn Khaldûn) et par des chercheurs contemporains (Guettat, Ben Abdeljalil, Poché, Shiloah, etc), je me focaliserai ici sur les instruments traditionnels de la musique andalouse marocaine jusqu'au début du XXe siècle, tout en m'appuyant sur des sources remontant jusqu'au XIXe siècle. Je m'appuierai sur des enquêtes de terrain, des témoignages de chercheurs et praticiens, des enregistrements anciens, des objets de musées, de l'iconographie et de la littérature savante.

1. L'orchestre traditionnel, *jawq* et ses premières évolutions

La formation traditionnelle de musique andalouse marocaine qui était la plus courante à la fin du XIX siècle était appelée *jawq*, mot arabe qui signifie « orchestre ». Pour s'en faire une idée, il faut revenir aux témoignages des grands maîtres de la tradition andalouse comme Loukili, Massano, Raïs ou Tamsamani sur les instruments utilisés et leurs nombres. Ces musiciens tenaient leur enseignement de grands maîtres ayant vécu au début du XXe siècle (al-Brîhî, al-Matîrî et al-Ju'aîdî). Selon Marc Loopuyt, qui a collecté les témoignages oraux de Raïs et Massano entre 1968 et 1972, ses informateurs affirmaient que le *jawq* ne comportait qu'un seul instrument de chaque sorte : *rabâb*, *'ûd*¹³³, *kamânja kbira* (alto) et *târ*.

Nous ne disposons malheureusement que de peu de photos, et aucune ne documentait les orchestres qui se produisaient à la Cour du sultan. La photographie la plus ancienne dont nous disposons, prise à Essaouira (Mogador) dans les premières années du XXème siècle, nous montre un petit orchestre de musiciens juifs (image 1, annexe III¹³⁴) composé de deux *'ûd ramal*, deux violons ou altos, un *târ* et (personnage du fond) et une *ta 'rîja*, tambour en calice marocain, sorte de derbouka traditionnelle. Ce premier document date des premières années du XXe siècle, probablement des années 1900/1910.

L'image la plus fidèle à la réalité historique des orchestres traditionnels est sans doute la photo de l'ensemble (*jawq*) de Ben Sellâm, prise dans les années 1930 (image 2). Elle montre six musiciens disposés en U, avec au milieu, un *'ûd* ; à gauche : un alto, un *rabâb* (le troisième

¹³³ Évidemment un *'ûd ramal* avant qu'on adopte le *'ûd sharqî*.

¹³⁴ Toutes les images mentionnées dans ce chapitre sont répertoriées dans l'annexe III.

instrument n'est pas facile à identifier) ; à droite, un personnage âgé, qui est sans doute le chanteur soliste, et une derbouka. Cette image est particulièrement intéressante, d'une part parce qu'elle nous apprend que l'ensemble musical s'appelait *jawq* (ce qui est très courant dans le monde arabe) ; d'autre part elle nous confirme que ce *jawq* était composé d'un représentant de chaque instrument (y compris un instrument de percussion) et d'un chanteur soliste.

Il faut aussi se pencher sur les photos de la délégation de musiciens qui a représenté le Maroc au Caire en 1932. Nous essaierons d'être le plus précis possible et en tenant compte de plusieurs clichés. Il y a deux photos de groupe, l'une officielle (image 3), (plus des photos individuelles des musiciens) et l'autre non officielle (image 4).

Sur l'image 3, nous constatons la présence de huit musiciens, de gauche à droite :

- 1- Chanteur soliste : Muhammad Shuwîka
- 2- Un alto : Muhammad al-Dûkkâlî connu sous le surnom de Habîbî Mbîrkû
- 3- Un deuxième alto : Muhammad al-Matîrî
- 4- 'Umar al-Ju'aïdî (*rabâb*)
- 5- 'Uthmân al-Tâzî (*'ûd ramal*)
- 6- Muhammad Dâdî (*'ûd oriental*)
- 7- Non identifié, personne âgée, sans instrument (peut être chant choral)
- 8- 'Abd al-Salâm ben Yûsuf (*târ*)¹³⁵

L'image 4, a aussi été prise au Congrès de 1932¹³⁶. Elle est présentée par Ahmed Aydoun dans son livre *La nouba du Maroc* (p.53). Certains des musiciens sont les mêmes que sur l'image officielle, mais d'autres sont différents¹³⁷. Nous constatons qu'elle est constituée de 9 personnes, dont 8 musiciens (le neuvième personnage, debout, est sans doute un accompagnateur égyptien

¹³⁵ Il est écrit à la main sur ce tirage "*al-jawqa al-maghribîya*", donc à nouveau ce mot *jawq* (bizarrement mis au féminin).

¹³⁶ On en est certain, car le décor de style ottoman du fond est exactement le même qu'une photo contemporaine de musiciens de l'orchestre tunisien. C'était sans doute le lieu de prise de son des enregistrements, puisqu'il y a une sorte de micro au centre.

¹³⁷ Pour une meilleure identification individuelle des musiciens présents au Caire, on peut aussi se reporter à une autre image non officielle et où les musiciens figurent sans leurs instruments, mais qui est de meilleure qualité <https://ennejma.tn/archives/ar/2021/05/25/02-310-صور>

au Congrès, un employé d'une compagnie de disques ou autre). On reconnaît de gauche à droite :

1. Muhammad Shuwîka, le chanteur soliste ;
2. un joueur de *'ûd* qui semble être un *ramal* (même instrument que sur image 3) ('Uthmân al-Tâzî, d'après la légende de la photo dans le livre de Aydoun) ;
3. un joueur de *'ûd* oriental (Muhammad Dâdî) ;
4. un joueur d'alto (Muhammad al-Matîrî) ;
5. un joueur d'alto (Muhammad ben Ghabrît, frère du président de la Délégation, Qaddûr ben Ghabrît) ;
6. un joueur de *rabâb* ('Umar al-Ju'aïdî) ;
7. un *'ûd* (difficile à identifier *ramal* (Habîbî Mbîrkû) ;
8. un *târ* ou *riqq* (petit tambour de Basque), joué par 'Abd al-Salâm ben Yûsuf.

Le personnage debout entre ben Ghabrît et al-Ju'aïdî n'est pas un musicien. La tenture en arrière-plan était sans doute le studio d'enregistrement, car d'autres délégations ont été photographiées devant elle, avec parfois un appareil enregistreur.

Il y a donc des points communs entre ces deux photos, mais aussi quelques différences : sans doute plusieurs autres musiciens faisaient partie de la délégation, mais pas de manière officielle, notamment Muhammad ben Ghabrît ; les deux joueurs de *'ûd* de gauche ne ressemblent pas vraiment aux deux qui sont sur la photo officielle. Le chercheur marocain Abdelaziz ben Abdeljalil¹³⁸ confirme les noms des participants figurant dans l'image 4 et confirme qu'elle a bien été prise au Caire en 1932. Compte tenu des incertitudes dues en partie à la mauvaise qualité, cette image mériterait une recherche plus approfondie.

On constate que, sur ces deux photos, ne figure aucune derbouka. C'est seulement à partir des années 1930 que cet instrument d'origine populaire s'imposera dans ce répertoire savant (photo du *jawq* Ben Sellâm) et deviendra indispensable dans l'orchestre de musique andalouse, (image 2). Cependant, concernant les photos du Congrès du Caire, il faut rester prudent. En effet, puisque nous savons que la délégation avait été constituée quelque peu artificiellement de

¹³⁸ Abdelaziz ben Abdeljalil, né en 1931, est le plus grand chercheur en musique au Maroc, membre actif au sein de la Ligue arabe de la musique, conseiller à l'Académie du Royaume du Maroc et membre à l'Union des écrivains du Maroc. Il a, par ailleurs, écrit plusieurs ouvrages sur la musique en menant des recherches très profondes en musicologie averti. On lui attribue, en l'occurrence, une cinquantaine de travaux de recherche dans cette discipline musicale.

plusieurs groupes (Moussali, in Lambert et Cordereix 2015), ce document ne saurait témoigner de manière absolue des habitudes au Maroc à l'époque. Cela explique sans doute le dédoublement des *'ûd* et des altos, qui n'avait pas été documenté auparavant.

Dans les tous premiers enregistrements réalisés (Pathé, 1910-1925), nous entendons surtout des chanteurs solistes s'accompagnant ou accompagnés par un seul instrument, le plus souvent un luth ou un *'ûd ramal*, un *rabâb* ou un violon, et plus rarement par un deuxième instrument. Mais cette limitation est sans doute aussi liée à la technologie des appareils enregistreurs qui ne permettaient pas un enregistrement de qualité avec un plus grand nombre d'instruments.

En revanche, on peut penser que le dédoublement de certains instruments dans la délégation au Congrès du Caire a pu marquer le début d'une multiplication de certains instruments par la suite. Pendant le congrès de Fès de 1939, on voit dans le court film qui en a été conservé¹³⁹, un orchestre avec un *'ûd ramal*, deux *'ûd* orientaux, un alto, un *târ* et une derbouka. Un autre événement musical durant le Congrès lui-même, a peut-être contribué aux changements de la formation orchestrale andalouse : pour l'une des premières fois, on fit jouer cette musique par un orchestre symphonique, avec des arrangements dont l'auteur était Alexis Chottin. Ceci dit, ce genre d'arrangements a été très rarement joué ensuite.

Un témoignage précieux de Claudie Marcel Dubois, dans son intervention au Congrès de 1939 (voir également chapitre VI), nous rapporte¹⁴⁰ que l'orchestre al-Brîhî de Fès¹⁴¹ était composé des instruments suivants : un *rabâb*, deux *kwîtra* ou « deux *'ûd* de grandes dimensions s'apparentant à nos mandolines », puis, un *târ* (« tambour de Basque »), un *kamendja* « qui est venu se joindre aux instruments traditionnels il y a une centaine d'années environ et qui n'est autre que notre alto européen tenu verticalement sur le genou ».

A partir de la deuxième partie du XXe siècle, l'orchestre évolue dans le sens d'une multiplication des musiciens et des instruments, et avec l'introduction d'instruments occidentaux (nous y reviendrons au chapitre VII). Dans l'avenir, il n'est pas impossible que l'on retrouve encore plus d'informations sur la composition des orchestres de ces différentes époques. Pour l'instant ce sont les seuls éléments qui sont à notre disposition. Mais déjà, les

¹³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=iDHVhvMMyuA>

¹⁴⁰ Article Le premier congrès de musique marocaine, *Le Monde colonial illustré* 1939/01-1939/12.

¹⁴¹ Dont nous savons par ailleurs qu'il était composé de Muhammad al-Matîrî, 'Uthmân al-Tâzî et de musiciens du conservatoire de Fès (dirigé par 'Abd al-Kâder Kurrîsh).

recoupements que nous avons opérés sur les quelques photos et autres documents dont nous disposons nous ont apporté beaucoup d'informations.

2. Les instruments traditionnels

Ici, on résistera à la tentation de commencer par l'exposition du *'ûd* oriental : bien que celui-ci soit mieux connu que le *'ûd ramal*, c'est ce dernier qui est beaucoup plus caractéristique de la musique de tout le Maghreb. Aujourd'hui, cet instrument est malheureusement quasiment abandonné alors qu'il est aussi important que le *rabâb*, encore lui-même en usage. L'un des enjeux de mon enquête est de déterminer jusqu'à quand on a joué cet instrument. Les observations sur le *'ûd* oriental au Maroc se trouvent à la section b /.

2. 1. Le *'ûd ramal*

Cet instrument, qui est presque tombé dans l'oubli aujourd'hui au Maroc, est en fait une variante de ce que l'on peut appeler le “ luth maghrébin ” et qui comprend également la *kwîtra* en Algérie et le *'ûd 'arabî* de Tunisie (Bertrand Cheret, 2001). Au Maghreb, ces dénominations locales ne semblent pas correspondre à des différences organologiques majeures, en dehors d'aspects décoratifs extérieurs (Cheret 2001). Cet instrument a été lentement abandonné par les musiciens contemporains qui se sont plutôt tournés vers le *'ûd* oriental, symbole de modernisation et d'arabisation¹⁴².

Le musicologue tunisien Mahmoud Guettat le décrit ainsi : « *C'est incontestablement l'instrument le plus important du répertoire classique. On le retrouve dans les orchestres de la musique Malouf de l'école de Constantine (Algérie) et en Tunisie avec différents accordages. Il diffère du luth oriental ('ud charqî) par ses proportions, son matériau de fabrication, son accord et le nombre de ces cordes. La caisse piriforme de l'instrument, plus étroite, bombée et portes douze à vingt côtes de bois très fin (de noyer ou d'érable) collées à bord ou séparées par des filets de bois violet. La table est en bois de chêne renforcé par de larges contre éclisses extérieurs lui permettant aussi de résister à la tension des cordes, aux changements de températures et aux chocs du plectre. Le manche court et plat, actuellement sans ligatures, se*

¹⁴² À la différence de l'Algérie, où la *kwittra* est encore en usage à Tlemcen et à Alger, et de la Tunisie, où le *'ûd 'arabî* est encore en usage, mais là aussi en voie de disparition.

tenant par un chevillier faisant avec lui un angle d'environ 50° comportant huit chevilles en bois : quatre en haut et quatre en bas ». (Guettat 1980).

C'est le *'ūd* ancien, probablement le seul qui a été en usage au Maroc depuis des siècles, et de manière résiduelle jusqu'aux années 1940 (Metioui, 2018, page 103). On découvre d'abord sa sonorité dans les premiers enregistrements sur disques 78 tours vers 1906 (comme nous le verrons au chapitre IV). Mais lorsque l'on écoute ces enregistrements anciens, il n'est pas toujours facile de faire la différence entre un *'ūd ramal* et un *'ūd* oriental, surtout que la qualité de l'enregistrement n'est pas très bonne.

Sur le plan organologique et sonore, pour le grand public, il n'y a quasiment pas de différence entre le *'ūd ramal*, la *kwitra* et le *'ūd 'arabî*, mais un connaisseur ou mélomane saurait les reconnaître et les différencier entre mille (témoignage Loopuyt évoquant un jeu spécifique du plectre et aussi un timbre personnel de chaque instrument). Ici, il s'agira de différencier le *'ūd ramal* et le *'ūd* oriental.

La caisse du *'ūd ramal* est légèrement plus petite que celle du *'ūd sharqî*, et son manche est légèrement plus long. Ce luth tire-t-il ses origines de l'Andalousie musulmane ? Rien ne permet de l'affirmer, même si cela n'est pas impossible.¹⁴³ Comme on le sait, on trouve quelques représentations de luth dans les *Cantigas de Santa Maria*, mais aucun ne présente la particularité du *'ūd ramal*. Il est donc probable que ce soit un développement plus tardif.

2. 1. 1. Les appellations de l'instrument

Au Maroc, on l'appelle *'ūd ramal*. Cette étymologie est obscure, mais on notera que Ramal est aussi le nom d'un mode, et le nom de la première corde en partant du bas. On l'appelle aussi *r'bâ'î* (« à quatre cordes », en fait quatre chœurs) et surtout *t'mânî* (à 8 cordes), ce qui répond bien au nombre de ses cordes qui sont quatre doubles. Il est possible de formuler l'hypothèse

¹⁴³ Marc Loopuyt évoque quelques instruments apparentés dont un instrument issu de la Péninsule ibérique, et qui est toujours construit aujourd'hui dans le Mato Grosso au Brésil (il y serait venu du Portugal), et qui s'appelle *viola de cocho*, et qu'il qualifie de « luth en forme d'auge ». Il s'agit d'un luth à manche court et à frettes mobiles ; ses cordes sont en boyau ou en nylon ; sa crosse est fortement inclinée, et ses chevilles sont droites et postérieures. C'est un instrument fait d'une seule pièce de bois évidée (donc « monoxyle »), munie d'une table d'harmonie fermée. Certains de ces éléments se retrouvent dans quelques cordophones espagnols archaïques. Selon Julieta de Andrade, on peut supposer que la *viola de cocho* est dérivée des luths à manches courts européens. Source Luis Fernandez, « La *viola de cocho* du mato grosso », Cahiers d'ethnomusicologie [Online], 2 | 1989, Online since 15 September 2011, URL: <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2337>

que l'on ait appelé ce '*ūd* « *ramal* » en raison de cette présence de la corde Ramal dans l'accord, et en raison de son importance théorique particulière.

On l'appelle aussi *Assouîrî* du nom de la ville d'Essaouira (ex Mogador), où existait une communauté juive importante et qui semble avoir été parmi les dernières à pratiquer cet instrument, comme en témoigne la photo datée des années 1900-1910) (image 1)

Une autre appellation est encore plus spécifique : on l'appelle *Dahmar*, en fonction des initiales arabes des noms de ses cordes : D pour Dhayl (do), H pour Hussayn (la), M pour Mâya (ré) et R pour Ramal (sol) (noms de cordes qui sont également des noms de modes). DaHMaR correspond donc à l'accord Do La Ré Sol (image 5 et 6). J'ai souvent entendu ce nom sur le terrain.

2. 1. 2. Facture de l'instrument

Une recherche historique sur le '*ūd ramal* nécessite de s'intéresser à l'ensemble des sous catégories du '*ūd* maghrébin. Le '*ūd ramal* fait indéniablement partie de la catégorie organologique des instruments de type luth composite. La fabrication traditionnelle du '*ūd ramal* relève désormais d'un passé rendu inaccessible par la disparition progressive des derniers gabarits, moules et modèles, ainsi que le savoir-faire qu'avaient su conserver et transmettre les maîtres luthiers d'autrefois. Comme pour le '*ūd sharqî*, l'instrument possédait un manche séparé de la caisse et assemblé avec elle par plusieurs petites pièces de contrefort collées à l'intérieur.

Selon certains chercheurs, notamment Marc Loopuyt, le '*ūd ramal* aurait été fretté, dans un passé qui n'est pas précisé.

D'après les mesures effectuées par Mahmoud Guettat, les rapports existants entre les différentes proportions du luth sont combinés de telle sorte que la note émise à l'intersection de la caisse et du manche devait être pour le luth maghrébin à un intervalle de sixte majeure (rapport $5/3$) par rapport à la note émise par la corde à vide. Pour comparaison, on sait que sur le luth oriental ce rapport est de $3/2$ = quinte juste (Guettat 1980). Globalement, on peut dire que les trois '*ūd* maghrébins se distinguent du '*ūd* oriental par un manche qui est un peu plus long, et selon des proportions qui sont presque les mêmes au Maroc, en Algérie et en Tunisie (ce point nécessiterait cependant une étude comparée plus approfondie).

La caractéristique la plus manifeste du '*ūd ramal* est d'avoir gardé quatre cordes doubles faites de boyau jusqu'à aujourd'hui en Algérie et en Tunisie. En outre, leur accord en deux

quintes embrassées (voir images 5, 6 et 7 sur l'accord et les intervalles entre les cordes) est complètement différent de l'accord en quarts du *'ūd* oriental. Il n'existe pas au Moyen Orient actuel et il semble être en relation avec l'histoire de ce luth en Andalousie musulmane ou ailleurs en Europe du Sud. Cette caractéristique est donc d'une très grande importance, car elle indique un monde théorique et pratique complètement différent du domaine oriental, mais dont nous ignorons encore presque tout. D'après Salvatore Morra, qui a fait des recherches sur le *'ūd 'arabī* (tunisien)¹⁴⁴, cet accord serait similaire à celui de la guitare baroque européenne, « où l'accord est qualifié d'« inversé », c'est à dire que la note la plus aigüe n'est pas la corde du bas, mais qu'elle est entourée par les autres cordes »¹⁴⁵.

Cette remarque irait-elle dans le sens de contacts culturels anciens entre la guitare baroque et le *'ūd ramal* à travers l'Espagne ? Selon Marc Loopuyt, il y aurait des ressemblances frappantes entre le *'ūd ramal* et la guitare renaissance (plus ancienne que la guitare baroque). Dans cette hypothèse, une présence plus ancienne de frettes pourrait faire sens, mais cela nécessiterait des recherches plus approfondies.

La tradition du *'ūd ramal* s'étant perdue au cours du XXème siècle, nous sommes contraints de nous contenter des quelques rares documents iconographiques et les pièces de musée qui en témoignent encore.

Comme le montre l'étude de Bertrand Cheret (2001), il semble que les principales différences entre *'ūd ramal*, *kwītra* et *'ūd 'arabī* soient dans la forme de la décoration de l'instrument. Nous allons vérifier ce point en reprenant les matériaux qu'il expose et qui proviennent de musées.

2. 1. 3. Morphologie et muséographie

Dans sa recherche de maîtrise, Bertrand Cheret a effectué une typologie très précise des *'ūd* maghrébins dans trois planches photos, une pour chacun des trois luths maghrébins. Il

¹⁴⁴[https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/salvatore-morra\(c57a0c21-e5d7-4e9d-8329-60619b1ab9c8\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/persons/salvatore-morra(c57a0c21-e5d7-4e9d-8329-60619b1ab9c8).html)

¹⁴⁵ Salvatore Morra, communication personnelle. Sur la guitare baroque, on note l'usage d'un "accord *rentrant*", permettant le jeu en *campanella* (terme italien pour « clochette »), qui consiste à jouer des notes conjointes sur des cordes différentes, chaque note continuant à vibrer lorsque la suivante est jouée, contrairement à ce qui se produit lorsque l'on joue des notes conjointes sur la même corde https://fr.wikipedia.org/wiki/Guitare_baroque. Cette technique ne semble pas très éloignée de celle utilisée sur la *kwītra* algérienne (Marc Loopuyt le confirme).

présente pour chacun d'entre eux quatre instruments dont les photos sont ramenées à peu près à la même échelle (images 8, 9 et 10 : comparaison de ces instruments).

Le *'ûd 'arabî* se distingue par une plaque de bois protectrice des coups de plectre qui est en forme de losange déformé (ressemblant à un *baklawa*) tandis que la *kwitra* se distingue par une rosace en forme de *tronja* (décor floral ou fruitier, agrume de forme oblongue).

En ce qui concerne le *'ûd ramal*, Cheret en s'inspirant du *Catalogue " instruments de musique du Maroc et d'al Andalus "* (1999) nous livre quatre photos (page 66 de son mémoire, image 8) qui présentent des traits formels caractéristiques et très homogènes : la forme de la plaque protectrice (contre-plectre) est un rectangle dont les extrémités sont entourées d'un décor floral, le chevalet-cordier en forme de moustache, la rosace est ronde et unique. Enfin, on remarque sur ces exemplaires l'absence de petites rosaces supplémentaires (comme sur le *'ûd 'arbi*, image 9), sauf sur un exemplaire.

D'après Cheret, une autre différence résiderait dans le mode de jeu (Cheret, 2001, 68), mais il n'apporte pas d'informations à l'appui de cette thèse.

On peut également distinguer des traits distinctifs structurels, mais surtout ornementaux entre les trois *'ûd* maghrébins sur les planches comparatives des rosaces (image 13), du contre-éclisse arrière (image 14), du protège-plectre (image 15) et du manche-chevillier (image 16)

Salvatore Morra nous indique dans sa thèse (2018, p. 70¹⁴⁶) d'autres musées où se trouvent d'autres *'ûd ramal*, *kwitra* et *'ûd 'arabî* :

- Horniman Museum & Gardens (London) M24.8.56/95, Egypt, Barbary States 1867
- Musical Instrument Museum (Brussels) 0395, Tunisia 1878
- Musical Instrument Museum (Brussels) 0877, Tunisia 1896
- Musical Instrument Museum (Brussels) 0392, Morocco 1878
- Musical Instrument Museum (Brussels) 0393, 0394, Algeria (?)

Un *'ûd ramal* est exposé au musée de *Dâr Si Said* de Marrakech (image 12) et un autre au musée de *Dâr al-Batha* à Fès (voir image 11)¹⁴⁷. D'après Omar Metioui¹⁴⁸, les dimensions du

¹⁴⁶ Salvatore Morra, *The Tunisian 'ûd 'arabî: Identities, Intimacy and Nostalgia*, Music Department Royal Holloway, University of London, 2018.

¹⁴⁷ Cheret, 2001, 64-66.

¹⁴⁸ Conférence à distance (en 2021) sur le *'ûd ramal* <https://www.youtube.com/watch?v=FZtsOBbX7To>

manche de ce dernier ne sont pas exactes. Il dit qu'au niveau du manche ce n'est pas la bonne longueur car selon lui cet instrument a été mal restauré, mais il ne donne pas plus de détails à ce propos. Mais, effectivement quand on regarde l'image, le manche semble trop court. Comme, de plus, la table comporte deux petites rosaces latérales en plus de la grande rosace centrale, on peut penser que le luthier a voulu fabriquer un *'ûd* synthétisant les traits de l'oriental et du marocain. L'autre hypothèse formulée par Metioui est que, ayant dû être exposé alors que son état ne le permettait pas, cet instrument aurait subi une restauration qui l'aurait dénaturé. Ce luth conserve cependant quatre doubles cordes et pas plus de huit clefs.

2. 1. 4. Les documents graphiques orientalistes

Les documents graphiques anciens sont peu nombreux, mais ils existent, et ils sont précieux, puisqu'ils nous apportent un certain nombre d'informations sur la période précédant le XXe siècle. On notera d'abord deux peintures par Eugène Delacroix (images 17 et 18). La première est inspirée d'un mariage juif auquel il a assisté en 1832 à Tanger lors de son séjour au Maroc. On remarque sur la peinture la présence d'un *'ûd* de taille relativement petite, avec un manche relativement long, ainsi qu'un *rabâb* et un instrument à percussion qui ressemble à un *bendir*¹⁴⁹. Sur la deuxième peinture, intitulée : « Musiciens juifs de Mogador » (image 18), on remarque la présence d'un *'ûd* avec un manche qui est nettement plus long que sur l'image précédente.¹⁵⁰ Cette représentation n'est pas très vraisemblable car cela ne ressemble pas à un instrument connu au Maroc à l'époque (XIXe siècle). Cela ressemble plutôt à un *buzûki* grec ou turc. L'impression que l'on retire de ces deux peintures, c'est que tout en étant réaliste, elles ne sont pas entièrement fidèles à la réalité.

Un autre peintre orientaliste Alfred Dehodencq, a également représenté des joueurs de luth (image 19), mais son œuvre manque elle-aussi de réalisme et de précision¹⁵¹.

¹⁴⁹ Delacroix décrit assez longuement cette noce juive en janvier 1842 dans la revue *Le Magasin pittoresque*. S'il ne sut pas toujours s'élever au-dessus des préjugés de son temps (la musique entendue durant le mariage lui sembla n'être qu'une « éprouvante cacophonie », soulignant que les « contorsions » des danseuses seraient regardées « chez nous [...] comme de très mauvais goût ») Alexis MERLE du BOURG, « Noces juives au Maroc », *Histoire par l'image* [en ligne], <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/noces-juives-maroc>

¹⁵⁰ Contrairement aux autres peintures qui figurent, un *riqq* ou *târ* plutôt qu'un *bendir*.

¹⁵¹ Dans la peinture (image 19), la scène se passe dans le *Mellâh* de Tétouan (quartier juif). Elle représente une procession annuelle des juifs parcourant la ville. Le cortège festif est emmené par quelques musiciens le personnage central joue du *rabâb*, son voisin l'accompagne avec un luth difficile à identifier, tandis que, derrière

En revanche, sur une troisième peinture d'Eugène Delacroix, qui est beaucoup plus significative, (image 20) et intitulée : « Deux études de 'ûd arabe »¹⁵², le peintre français présente un 'ûd *ramal* en deux gouaches, qui sont réalisées avec un souci réaliste remarquable. Sur l'image de droite, l'instrument est représenté entier de face. Les détails ornementaux (rosace unique, chevalet-cordier en forme de moustache, manche marqueté et relativement allongé, protège plectre rectangulaire et ornementé) sont en tous points conformes aux photos du 'ûd *ramal* dont nous disposons (et prises plus d'un siècle plus tard), que ce soit celles de Ben Harbit, de Cheret ou d'autres. La deuxième représentation (à gauche) figure le bas de la caisse de l'instrument, centrée sur la contre éclisse qui est composée de 7 pétales de bois très ornementaux, qui sont également très similaires aux contre éclisses des instruments figurant dans le *Catalogue* de l'exposition de Royaumont. Le réalisme adopté ici par Delacroix tranche totalement avec l'approche imaginaire de ses autres œuvres orientalistes, et peut être légitimement qualifiée ici de « scientifique ».

2. 1. 5. Les documents photographiques

Les documents photographiques sont malheureusement rares. Sur la photo la plus ancienne dont nous disposons, prise à Essaouira (Mogador) au début du XXème siècle (voir image 1), on voit un petit orchestre de musiciens juifs où apparaissent notamment deux 'ûd *ramal*. Le manche de ces deux 'ûd est plus long que celui du 'ûd oriental.

Comme nous l'avons vu, sur l'image de l'orchestre de Ben Sellâm (voir image 2, page 121 du livre *al-mûsîqâ al-andalusîya al-maghribîya* d'Amin Chaachoo, qui date des années 1930 d'après l'auteur), il se peut que le luth soit un 'ûd *ramal* si l'on en juge par les quatre clefs se trouvant sur la partie gauche du chevillier (si c'était un 'ûd oriental, on verrait cinq clefs), et l'absence de deux petites rosaces latérales, en général une caractéristique du luth oriental (dans ce cas, l'instrument ressemble à l'image UR4 de Bertrand Cheret, image 8). Ceci indiquerait

eux, deux hommes font sonner des tambours sur cadre (*bendir*). Nicolas FEUILLIE, « Fête juive à Tétouan », *Histoire par l'image* [en ligne], URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/fete-juive-tetouan>

¹⁵² Ces deux dessins datent du 30 mars 1832, et sont exposés au musée du Louvre au département des Arts graphiques sous la référence 10102. Ils sont reproduits dans le *Catalogue des instruments de musique du Maroc et d'al-Andalous*, CERIMM, Royaumont, p. 66. La légende indique qu'il s'agissait d'un instrument appartenant à des juifs de Meknès.

donc que l'instrument était encore joué à cette époque. Cependant, l'image n'est pas très nette, et il faut rester prudent.

En 1932, dans le volume du congrès du Caire, la photo officielle montre deux joueurs de 'ûd (voir image 3) ¹⁵³ dont l'un (celui de droite avec un *tarbouche*) est un 'ûd *sharqî*, avec cinq clefs de chaque côté du chevilliers (image 22), tandis que le musicien de gauche 'Uthmân al-Tâzî (turban et capuche) joue d'un instrument qui est un 'ûd *ramal*, avec une rosace en forme de *mihrab*. Sur la photo officielle, on ne voit donc que deux 'ûd.

Selon Abdelaziz ben Abdeljalil, il y avait au congrès du Caire trois joueurs de 'ûd, 'Uthmân al-Tâzî, Muhammad Dâdî aux 'ûd *sharqî* à cinq cordes et Habîbî Mbirkû au 'ûd *ramal*. (Ben Abdeljalîl, 2018, p.17-18). Cette remarque est juste pour la photo non officielle, A la différence de la photo officielle du Congrès du Caire, on voit donc trois 'ûd : deux orientaux et un *ramal*. Bien que l'image ne soit pas très bien définie, on voit clairement le 'ûd *ramal* joué par le deuxième personnage en partant de la gauche. Sa rosace, de forme caractéristique en *mihrab*, est exactement la même que sur les deux photos du Congrès, et il est probable que c'est le même instrument. En revanche, le musicien n'est pas le même que sur la photo officielle. En ce qui concerne l'instrument joué par Mbirkû, il est difficile de savoir s'il s'agit d'un 'ûd *ramal* ou d'un 'ûd *sharqî*.

Pour sa part, sur la photo officielle, Mbirkû joue d'un alto. Ceci est courant en musique andalouse marocaine, un musicien peut jouer de trois ou quatre instruments parfois et joue d'un instrument selon le besoin dans l'orchestre ou selon la vision du chef d'orchestre.

Sur une seconde photo individuelle de 'Uthmân al-Tâzî, également prise au Congrès et figurant dans le recueil officiel, (image 23) : on voit clairement quatre chevilles sur la partie gauche du cheviller (tournée vers le haut) ; une rosace en forme *mihrâb* et pas de petites rosaces latérales ; une protection (en bois marqueté ou en cuir, de motif floral) du fond de la caisse de résonance.

¹⁵³ Ici, nous avons un petit problème d'identification nous savons que ces deux musiciens s'appelaient 'Uthmân al-Tâzî et Muhammad Dâdî, mais nous ne savons pas lequel est lequel (comm. Pers. Jean Lambert). Il serait utile de clarifier ce point, car de ce fait, nous saurions lequel des deux jouaient du 'ûd *ramal*.

2. 1. 6. Les facteurs anciens de *'ūd ramal* : une transmission presque interrompue

Nous ne savons pas bien comment le *'ūd ramal* a disparu des orchestres marocains, mais il semble qu'il a commencé à être supplanté par le *'ūd* oriental à partir du moment où la musique égyptienne a commencé à circuler au Maroc sous la forme de disques 78 tours, à partir de 1904. Auparavant, le *'ūd* oriental n'était sans doute que très rare au Maghreb. Nous pouvons faire l'hypothèse que la pratique du *'ūd ramal* s'est poursuivie pendant une partie du XX^{ème} siècle comme en témoignent les photos du congrès du Caire, et la carrière du luthier ben Harbît, mais en s'amenuisant progressivement et ce jusque dans les années 1940. Probablement, quelques rares musiciens ont continué à en jouer alors que la majorité ont choisi de suivre la tendance générale de passer au *'ud* oriental.

Ce remplacement est souvent critiqué par les défenseurs actuels de l'art andalou, qui attribuent à la pratique des luths maghrébins le véritable savoir-faire de la musique arabo-andalouse et un timbre spécifique qui confère à cette musique son authenticité. D'après Cheret, la disparition du *'ūd ramal*, qui aurait été d'un registre plus élevé que le *'ūd sharqî* aurait eu comme conséquence de baisser le registre vocal du chanteur, ce dernier s'accordant selon les possibilités de l'instrument. Mais cette hypothèse nécessiterait plus de recherches.

La documentation des fabricants de *'ūd ramal* au début du XX^e siècle est un enjeu historique considérable parce qu'avec le *rabâb*, c'est un instrument clef de cette tradition. Il est important d'étudier cet instrument, ses caractéristiques, son timbre, ses proportions, sa spécificité, surtout dans la mesure où beaucoup de chercheurs et de musiciens essayent de le faire revivre aujourd'hui. Malheureusement, nous manquons de beaucoup d'informations, du fait que cet artisanat a disparu dans les années 1930-1940. J'ai pu documenter seulement un luthier, Muhammad ben al-Tâhar ben Harbît, à travers les témoignages de Marc Loopuyt et Ahmad al-Shîkî¹⁵⁴. Ceci nous permet de préciser quelque peu la chronologie.

Décédé en 1994, Muhammad ben al-Tâhar était né à Fès en 1904, et a probablement été en activité entre les années trente et soixante-dix. D'après certains témoignages, il était reconnu comme étant l'un des meilleurs luthiers de son époque (mais à vrai dire, nous connaissons très peu d'autres noms). D'après une image d'un de ses instruments (image 24) on constate une

¹⁵⁴ Jusqu'à récemment, Ahmad al-Shîkî avait un site en ligne d'où j'ai tiré beaucoup d'informations. Malheureusement, après son décès, le site n'est pas accessible. Son fils 'Abd al-Salâm nous indique qu'il est en réflexion <http://www.chikioud.com>

forme plus allongée que le *'ūd* oriental, mais avec une partie inférieure plus plate ; un manche un peu plus long et les mêmes caractéristiques ornementales déjà constatées : un protège plectre en rectangle embrassé par deux décors floraux en demi-rosaces, le chevalet-cordier en forme de moustache ; en revanche, la rosace est en forme de *tronja* (agrume ayant une face aplatie) ou de *mihrab* (peut-être influencée par la *kwitra*).

Cet instrument présente manifestement des qualités esthétiques qui témoignent de l'art de ben Harbît. Dans les années 1930, lors d'un concours réunissant les meilleurs luthiers du monde arabe, ben Harbît se vit attribuer pour son *'ūd*, le trophée convoité de « meilleure sonorité ». (site de al-Shîkî). Malheureusement, nous ne savons pas où eut lieu ce concours ni à quelle date, ni par qui il a été organisé.

Marc Loopuyt l'a également très bien connu. Il se rappelle qu'en parlant de boyau avec ben Harbît, ce dernier lui dit : « *Il n'y a que le vivant qui peut transmettre le vivant* ». Il voulait dire que si on veut un jeu vivant et provoquer le *tarab*, cela ne peut passer que par l'usage de matières organiques dans la fabrication de l'instrument.

M. Loopuyt rapporte qu'en 1971, il a fait construire à Fès deux *'ūd ramal* par ben harbit, dont l'un a été déposé au Horniman Museum de Londres. L'image 25 nous montre le deuxième instrument conservé par Marc Loopuyt (la photo est de M. Loopuyt). Dans le *Catalogue des Instruments de Musique du Maroc*, il apporte ce commentaire important : « *Au moule proprement dit, issu d'un héritage familial, le luthier associait l'inspiration et le tour de main arabo-andalous par excellence et le souvenir visuel de ce type d'instruments rencontrés dans sa jeunesse. Le résultat, très probant sur le plan esthétique, révèle aujourd'hui deux lacunes : le rallongement du manche dans l'exacte proportion du 'ūd oriental et l'emplacement caractéristique des barrages propres à ce dernier* » (*Quels ensembles en al-Andalus ?* Marc Loopuyt dans *Instruments de musique du Maroc et d'al Andalus*, p.29-34).

Au cours d'un entretien oral, Marc Loopuyt m'a raconté que le premier à avoir remarqué ce problème de proportion sur le *'ūd ramal*, était Saïd Chraïbi (virtuose marocain du *'ūd* et fin connaisseur de la tradition andalouse, décédé il y a quelques années). Ce flou sur les vraies proportions de l'instrument est évidemment significatif de la perte de la tradition, déjà à cette époque. Il ajoute qu'il avait insisté auprès de ben Harbît pour que celui-ci modifie ce *'ūd*, qu'il considérait comme imparfait. Un jour ben Harbit lui dit qu'il avait toujours le croquis et les

dimensions¹⁵⁵ (qu'il avait hérité de ses ancêtres) et qui est donc un *'ûd ramal fâsî* (de Fès) car ça ne se faisait plus à l'époque. Il considérait donc que c'était la bonne mesure, et il n'accepta pas de corriger la longueur du manche.

Ben Harbît lui précisa également que le *'ûd ramal* était fabriqué de telle sorte pour pouvoir asseoir l'instrument sur sa partie inférieure, qui devait être suffisamment plate pour le poser quand on ne jouait pas, à la différence du *'ûd sharqî*.

Loopuyt ajoute en me disant, que quand ce *'ûd* a été réalisé par ben Harbît, il est allé le montrer au grand musicien et chef d'orchestre de l'orchestre al-Brîhî, Abdelkrim Raïs, à Dâr A'dîyel (le conservatoire de Fès), alors que celui-ci était entouré de professeurs et de pratiquants de musique andalouse. Mais il a été surpris de la réaction du maître et des musiciens : « Ils ont tous regardé le *'ûd* de loin et sont restés les mains derrière le dos, personne n'a voulu l'essayer et ils m'ont tourné le dos... Ils ont dû se dire : « De quoi Loopuyt se mêle, ce n'est pas à lui de nous renseigner sur notre propre patrimoine... » Le seul qui était curieux et qui est venu me voir et voir le *'ûd* était le concierge du conservatoire, qui était un ancien musicien de la Âla (on l'avait embauché, par charité, pour qu'il puisse gagner sa vie, vu qu'il était d'un certain âge). Or de toute sa vie, il n'avait joué que du *'ûd ramal* et c'est lui qui m'a montré les emplacements des doigts et la technique. Il m'a dit aussi que les autres tournaient le dos car ils ne savaient pas jouer de cet instrument... ».

Selon Loopuyt, cette erreur commise par ben Harbît avait donc pour conséquence que la longueur du manche correspondait à une quinte augmentée, au lieu d'une sixte. Il reconnaît lui-même qu'à l'époque, il ne le savait pas. On peut écouter des échantillons de cet instrument de la main de Marc Loopuyt lui-même¹⁵⁶ :

¹⁵⁵ Tous les luthiers anciens avaient les plans de fabrication des instruments, un papier sur lequel les mesures étaient notées et qui se transmettait de génération en génération, mais sont souvent maintenant restées oubliées dans un placard...

¹⁵⁶ <http://www.budamusique.com/fr/catalogue/view/1025/les-orient-du-luth/?of=192>
(Marc Loopuyt, Les Orient du luth) chez Buda.

(Marc Loopuyt, *Les Orient du luth*) chez Buda. On notera que les pièces jouées ne sont pas particulièrement dans un style marocain, et que toutes les pièces ne sont pas jouées avec le *'ûd ramal*).

De ce témoignage écrit de Marc Loopuyt, ainsi que de quelques explications orales supplémentaires (entretien personnel avec certains luthiers au Maroc dont Ahmad al-Shîkî¹⁵⁷ et des musiciens qui ont connu ben Harbît, comme al-Thâmî al-Semlâlî), on comprend que si ben Harbît avait bien hérité d'une tradition familiale, en 1971, il avait en partie perdu le savoir-faire. On peut aussi faire l'hypothèse que ben Harbît était influencé par les proportions du *'ûd* oriental, qui était déjà bien présent sur le marché marocain. Comme nous l'avons vu, il existe au moins un exemplaire de musée qui témoigne d'une tentative de synthèse entre les deux instruments (Rault, « Les luths à caisse assemblée », in Homo-Lechner, *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalous*, instrument n° 11, p. 66). Cela nous montre à contrario qu'il n'avait déjà plus de clients depuis de nombreuses années, et que l'usage du *'ûd ramal* s'était totalement perdu parmi les musiciens.

Malheureusement, ce sont les seules informations que nous avons pu recueillir sur le luthier ben Harbît.

Pour sa part, Ahmad al-Shîkî, que nous allons évoquer plus loin à propos du renouveau, évoque parmi ses références, le *m'alle*m (« maître ») 'Abd al-Kâder Kurrîsh dont il dit qu'il était un grand luthier qui fabriquait des *'ûd ramal* à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècle. C'était aussi un grand musicien, puisque c'était l'un des premiers maîtres de Mohamed Tazi Massano (le grand musicien Fâsî, chanteur et joueur de *rabâb* et d'autres instruments). Il aurait donc transmis ce savoir-faire à Massano (sans que ce dernier ne devienne lui-même luthier) et ainsi qu'à de vrais artisans. Sans avoir rencontré Kurrîsh, Ahmad al-Shîkî s'est donc inspiré des indications de Massano, qui lui a sans doute transmis certaines informations de première main concernant la construction du *'ûd ramal* pour qu'il puisse les reproduire. On constate ici que

¹⁵⁷ Hélas décédé suite au Covid 19, après notre dernier entretien (2020).

certaines maîtres anciens n'étaient pas seulement des interprètes mais aussi, les fabricants de leurs propres instruments.

2. 1. 7. Un renouveau du *'ûd ramal* ?

Comme nous l'avons vu, à la différence des autres pays du Maghreb, cet instrument a complètement disparu de la musique andalouse marocaine au cours du 20e et a été remplacé par le *'ûd* oriental à cinq ou six (doubles) cordes. Se rendant compte de la menace de disparition que connaît cet instrument, certains musiciens et fabricants d'instruments ont pris des initiatives de revivification. Comme nous l'avons déjà vu, Marc Loopuyt avait été le premier à encourager un luthier de l'ancienne génération, ben Harbit, mais avec un succès limité. Pour sa part, le luthier français Christian Rault¹⁵⁸, introduit au Maroc par M. Loopuyt, dans le cadre de l'exposition de Royaumont, rencontra, en 1999, Khâled Belhaïba, luthier casablançais qui était passionné par les instruments anciens. Ce dernier lui offrit les restes de ce qui avait été un *'ûd ramal* (originellement d'Essaouira, d'après Rault, donc un *souîrî* qui avait sans doute été fait par un luthier juif), et qui lui a été offert par son ami le grand musicien et joueur de luth marocain Saïd Chraïbi. Christian Rault entreprit de remettre cet instrument en état de jeu, ce qui lui demanda un travail considérable¹⁵⁹. Le résultat est remarquable : comme on le voit sur les photos, les pièces de la table et de la caisse de résonance étaient toutes désarticulées. Des fragments de cordes originales étaient demeurés attachés au chevalet. La rosace restaurée a été réinsérée dans une nouvelle table de cèdre et la *raqma* complétée (image 26) (site du luthier). Il est assez remarquable que ce soit des professionnels étrangers qui essayent de revivifier cet instrument !

Grâce à Christian Rault, nous disposons désormais d'une planche dessinée à l'encre et présentant trois *'ûd ramal* de collection, dont un du Musée des Oudaïas de Rabat, et l'autre du Musée al-Batha de Fès. Les dessins sont d'une grande précision, de face, de profil et de dos, et en particulier en ce qui concerne leurs mesures¹⁶⁰ (image 21). Christian Rault a été le premier

¹⁵⁸ Christian Rault a été formé à la lutherie classique italienne par Giobatta Morassi à l'école de Cremona après avoir obtenu le diplôme de l'ENSAD à Paris. Auteur de livres et de nombreux articles, Christian Rault donne des cours et des conférences en Europe et dans le monde. Il se spécialise dans la restauration des instruments anciens : <http://www.christianrault.com/fr/presentation>

¹⁵⁹ <http://www.christianrault.com/fr/atelier/oriental>

¹⁶⁰ <http://www.christianrault.com/en/workshop/oriental>

à avoir réalisé un tracé du *'ûd ramal* et à partir d'instruments anciens (à l'occasion de la préparation de l'exposition de l'Abbaye de Royaumont en 1999, avec M. Loopuyt)¹⁶¹.

En 2000, ce luth remis en état de jeu (image 27), était présenté aux musiciens et aux luthiers marocains, dont Omar Metioui (image 28¹⁶²). Ce *'ûd* a été exposé durant cette période au musée Ben Youssef à Marrakech (image 29).

Christian Rault rapporte¹⁶³ que quand il a commencé à s'intéresser au *'ûd ramal* avec son ami Marc Loopuyt (années 80-90), aucun luthier au Maroc n'en fabriquait. Quand ils ont relancé le projet à l'occasion de l'année du Maroc en France, et de l'exposition à la fondation Royaumont (1999), et de la rencontre avec des luthiers marocains qui l'accompagna, dans le but de ressusciter la fabrication du *'ûd ramal*, la proposition la plus intéressante avait été celle du luthier de Meknès al-Mahjûb Zaïda (décédé aujourd'hui). Son travail était très cohérent, animé par un esprit perfectionniste et un amour du détail, tout en exprimant un style très personnel (image 30). Le frère de Mahjûb (décédé bien avant lui) avait été luthier et faisaient également des *'ûd*.

Pour sa part, Omar Metioui (chercheur et chef de l'orchestre Rawâfed de Tanger), qui œuvre depuis quelques années à la sauvegarde du patrimoine musical arabo-andalou, avait aussi eu l'idée de faire, avec son association, des recherches documentaires sur le *'ûd ramal*¹⁶⁴. C'est ainsi qu'en collaboration avec Carlos Paniagua (musicien et luthier espagnol) et avec le soutien de l'Agence espagnole de coopération internationale pour le développement, il a pu reconstituer un spécimen de *'ûd ramal*, monté en cordes en boyau (image 31). Metioui dit avoir fait des recherches pendant six mois avec Paniagua, et s'être inspiré de manuscrits datant du 17ème siècle (mais il ne donne pas de détail sur ces sources), ainsi que de rares pièces conservées

¹⁶¹ A cette occasion, ces dessins avaient été distribués aux 23 luthiers lors d'un rassemblement à Marrakech. Aujourd'hui, Loopuyt regrette que ces luthiers n'en aient pas fait usage (à l'exception d'Ahmed Chiki).

¹⁶² Rault est assis à droite et Metioui est en train d'essayer le *'ûd ramal*.

¹⁶³ Conférence à distance (en 2021) sur le *'ûd ramal* : <https://www.youtube.com/watch?v=FZtsOBbX7To>

¹⁶⁴ Le 17 octobre 2000, Metioui rencontre à Marrakech Christian Rault (luthier français), il découvre un *'ûd ramal* restauré et retouché par Rault, il en tombe amoureux dès les premières notes et joue l'instrument en concert (fondation Omar Benjelloun) le soir même (source : site du luthier Ch. Rault): <http://www.christianrault.com/en/workshop/oriental>

notamment dans des musées au Maroc et en Espagne. Il s'est aussi inspiré du *'ūd 'arabī* de Tunisie, où il avait effectué une visite d'étude en 1994.

Ahmad al-Shîkî (décédé en 2020), qui était à la fois luthier, professeur de *'ūd* au conservatoire de Fès et luthiste de l'orchestre de Mohamed Briouel, semble le plus expert du point de vue de la lutherie. Comme nous l'avons vu plus haut, al-Shîkî n'était pas totalement coupé de la tradition : il avait hérité du savoir-faire d'un luthier ancien, 'Abd al-Kâder Kurrîsh à travers son maître de musique, Massano, ainsi que par d'autres musiciens qui possédaient un certain savoir-faire de lutherie.

Ahmad al-Shîkî disait travailler sur le luth *ramal* depuis 25 ans environ, et ceci en dépit du fait que, selon ses termes, quelques musiciens appartenant à la nouvelle génération « *auraient bien voulu que je m'occupe d'autres genres de luth dits modernes et considèrent que ce luth fait partie du passé* ». Selon al-Shîkî, la Nouba ancienne se jouait seulement au luth *ramal*, un *rabâb* et un *târ* (petit tambour de percussion), même si elle a évolué avec le temps pour adopter des nouveaux instruments.

L'image 32 présente un exemple de fabrication de *'ūd ramal* par Ahmad al-Shîkî. On remarque que la caisse forme un ovale presque parfait, et que le manche est relativement long. La table comporte une seule rosace parfaitement ronde, mais de style moderne. Le contre-plectre a une forme de papillon inscrit dans un rectangle.

Al-Shîkî collectionnait des *'ūd sharqî* et affirmait être en possession d'une dizaine de *'ūd* ayant été pour la plupart fabriqués par Ben Harbî¹⁶⁵ (qu'il a également bien connu). C'est d'ailleurs ceci qui l'a encouragé à approfondir sa connaissance dans le métier de luthier.

Dans une vidéo datant de 2013, on voit Ahmad al-Shîkî jouer sur un *'ūd ramal* fabriqué par son fils 'Abd al-Salâm :

<https://www.youtube.com/watch?v=RE6BgWzewYE>

Dans ce document, on remarque notamment la tenue du plectre par la main droite : une plume d'oiseau tenue entre le pouce, l'index et le médium, selon une très ancienne tradition arabe.

¹⁶⁵ Malheureusement, jusqu'à présent, je n'ai pas été en mesure de les voir.

Ahmad al-Shikî a aussi intégré le jeu du *'ûd ramal* dans un CD où il joue ensemble avec un *rabâb* : *L'arbre des 24 modes* (2009)¹⁶⁶ :

<https://www.youtube.com/watch?v=AffofAGJAh>

(*tab ' al- Hussayn*)

Ce disque avait été encouragé par Marc Loopuyt, qui a contribué à rédiger la notice. C'était la prolongation de son projet d'enregistrer tous les modes de musiques andalouses du Maghreb¹⁶⁷. On y entend clairement le *'ûd ramal*, très bien joué par al-Shikî. Les *san'a* choisies illustrent les vingt-quatre modes, mais sans aucun souci de reconstituer une suite. En conséquence, l'aspect rythmique y est moins important ; en revanche, il s'y trouve beaucoup de pièces non mesurées. En tout état de cause, il s'agit d'une expérience patrimoniale, qui ne reflète pas une pratique courante.

Avant sa récente disparition, Ahmad al-Shikî était en train de passer la main à son fils, 'Abd al-Salâm, qui est aussi déterminé que son père. Ce jeune Fâsî possède à Fès, avec le soutien de son père, un atelier pour la fabrication d'instruments musicaux, essentiellement luths et *rabâb*. 'Abd al-Salâm a créé un site internet très intéressant, dans lequel il expose les différents *'ûd* (dont le *ramal*), leur histoires ainsi que des photos et vidéos, dont pas mal sont dédiés au *'ûd ramal*: <http://www.chikioud.com> (actuellement inaccessible).

Comme on le voit, le renouveau de la fabrication du *'ûd ramal* n'est pas négligeable, et elle a mis en jeu des collaborations remarquables entre luthiers et musiciens marocains, espagnols et français. Son avenir dépendra sans doute du succès que cet instrument rencontrera auprès

¹⁶⁶ M. Loopuyt m'a dit que l'usage du *'ûd ramal* n'avait pas encore été redécouvert par les Marocains ; ce n'est qu'un peu plus tard que al-Shikî, qui était lui-même le joueur de *'ûd* du CD Massano, s'intéressa au *'ûd ramal* et ce n'est qu'en 2009 qu'il enregistra à son tour ce CD (double) avec le label Buda Records par une petite formation, sur le *'ûd ramal* (et le *rabâb*) des extraits de différentes noubas de la musique andalouse marocaine.

¹⁶⁷ M. Loopuyt avait fait enregistrer par Salim Fargânî un premier CD avec les 16 modes de Constantine (Algérie) *Un troubadour de Constantine*. Réalisation, texte et livret (avec analyse des modes) Marc Loopuyt. Musique du monde. Buda Records 1974732. Il avait l'intention d'enregistrer également les modes tunisiens par Tahar Gharssa, mais cela n'a pas été possible pour des raisons financières...

d'un milieu de musiciens nécessairement très restreint, en particulier compte tenu de la difficulté de son accord atypique¹⁶⁸.

2. 2. *Le luth oriental, 'ūd sharqī*

Le luth oriental, *al-'ūd* (en arabe) (dont est dérivé notre terme « luth ») est un instrument de musique savante présent chez les Arabes, les Persans et les Turcs. Son histoire remonte au moins à la période florissante du califat abbasside à Bagdad. Il fût connu dans les civilisations les plus anciennes avant d'être adopté et perfectionné par les Arabes et sera l'instrument roi en Orient. En Andalousie, il a très probablement été importé d'Orient par des musiciens comme Ziryâb (IXe siècle), mais nous ne savons pas exactement sous quelle forme. Actuellement, au Maroc, il est aussi indispensable dans la musique andalouse que dans le Malhoun, le Sha'bî, etc.

Le luth, en arabe « al - 'ud » (qui veut dire bois) est un instrument à cordes pincées ayant une caisse bombée profonde en demi-poire et profonde, un manche court relativement large et un chevillier renversé en arrière. Il est donc classé par l'organologie dans les « luths à manche court »¹⁶⁹, par opposition aux « luths à manche long », comme le Guenbrî, plus archaïque, et existant également au Maroc, dans la musique populaire. La table d'harmonie qui recouvre la caisse est en bois, souvent percée de trois rosettes (une grande et deux petites), la touche est dépourvue de frettes.

On joue généralement sur cinq « cordes », en soie synthétique filée, c'est-à-dire cinq chœurs (cordes doublées)¹⁷⁰. Une sixième corde (simple) grave a été rajoutée à la fin du XXème siècle. Les cordes sont pincées par un plectre, on utilisait traditionnellement une plume taillée ou une lamelle de corne.

¹⁶⁸ Pour sa part, Marc Loopuyt signale l'usage passé d'un petit luth de type aujourd'hui disparu dans la tradition andalouse, le *swissen* (un luth de la musique populaire au Maroc), mais nous avons trop peu d'informations pour confirmer cette hypothèse.

¹⁶⁹ Il était alors monoxyde. Son origine remonte à l'histoire ancienne, les Arabes l'ont emprunté aux Perses.

¹⁷⁰ Anciennement en boyau ou en soie, aujourd'hui en nylon.

Beaucoup de musiciens de l'époque médiévale se sont illustrés sur cet instrument, en particulier à la cour abbasside (Farmer)¹⁷¹. Au sein des orchestres, il a souvent une position centrale (avant la nouvelle disposition des instrumentistes dans les orchestres arabes modernes).

L'accord standard au XXe siècle dans les pays arabes, est le suivant (de l'aigu au grave) : Do2 / Sol2 / Ré1 / La1 / Sol1.

Au début du XXème siècle, selon une chronologie qui nous est encore mal connue, le *'ūd* oriental a commencé à se substituer au *'ud ramal* qui était de forme plus allongée et dont la table n'est percée que d'une seule rosette (voir ci-dessus). Cette substitution s'est sans doute faite graduellement, notamment sous l'influence de la circulation au Maroc des premiers enregistrements de musique égyptienne sur disques 78 tours, dès la première décennie du XXe siècle. Selon Marc Loopuyt le *'ūd sharqī* serait arrivé au Maroc après la première guerre mondiale. Selon les musiciens et maîtres qu'il avait interrogés, c'était par le biais des pèlerins, qui ramenaient des choses à vendre du Hijâz dont le *'ūd sharqī*. Dans les enregistrements Pathé (voir chapitre IV), qui ont été effectués entre 1915 et 1926, on n'entend pas de *'ūd* oriental, mais toujours des *'ūd ramal*. En revanche, la photographie de groupe des musiciens marocains au Congrès du Caire montre deux *'ūd*, un oriental et un *ramal*.

D'après B. Moussali, Muhammad al-Dukkâlî (Mbîrkû) qui avait participé au Congrès du Caire de 1932, fabriquait lui-même des *'ūd* orientaux et avait profité de sa présence au Caire pour améliorer ses connaissances dans ce domaine (Moussali-Lambert, à paraître). Est-ce que cela signifie que le *'ūd* oriental n'avait aucune existence avant la fin du XIXe siècle au Maroc (ni plus généralement au Maghreb) ? C'est probable, mais nous ne sommes pas en mesure de le prouver.

2. 3. *Le rabâb*

Le *rabâb* a, dans la musique arabo-andalouse, une valeur emblématique. C'est le seul instrument traditionnel qui n'a pas disparu de l'instrumentarium ancien, malgré la dégradation de son rôle. Il a aussi une parenté avec d'autres instruments à corde du pourtour méditerranéen,

¹⁷¹ Abû Alfaraj al-Isfahânî *kitâb al aghânî* (20 tomes), tome 18 p.30, Boulaq (Egypte) 1869, s.éd.

qu'ils soient à archet ou à plectre. Le *rabâb* maghrébin a malheureusement fait l'objet de très peu de recherches¹⁷².

2. 3. 1. Origines de l'instrument

Le *rabâb* (en dialecte maghrébin : *rabâb*) est une vièle monoxyle (dont la caisse et le manche sont creusés dans une seule pièce de bois) à une ou deux cordes. Spécifique aujourd'hui du répertoire classique maghrébin (ou « arabo-andalou »), cet instrument ne doit pas être confondu avec le *rabâb amazîgh* ou le *rabâb al-sûssi*, qui est aussi une vièle, mais de facture complètement différente.

Tel qu'on le connaît au Maghreb aujourd'hui, le *rabâb* a sans doute été mis au point à l'époque médiévale andalouse. Le mot *rabâb* est mentionné dès le Xe siècle dans les écrits du philosophe et musicologue arabe Al Fârâbî, mais nous ne savons pas quelles étaient les caractéristiques de l'instrument qu'il désignait ainsi, ni quelle relation il pouvait avoir avec le *rabâb* actuel¹⁷³ (Touma, 1996, 117, citant *Kitâb al-mûsîqâ al-Kabîr*, al Fârâbî). Un *rabâb* était décrit par Ibn Khaldûn¹⁷⁴ et d'autres, mais les descriptions littéraires sont souvent assez peu précises.

¹⁷² <http://www.theses.fr/s162286> (thèse de Ayman Louati « Le rabâb arabo-andalou de 1932 à aujourd'hui organologie, système scalaire et esthétique ». Apparemment en cours et non achevée). Une autre thèse a été soutenue à Sorbonne Paris IV en 2016 : Mohammed Khalifa « Approches organologiques et musicales des rebabs de l'Afrique du nord et du Moyen-Orient » (thèse soutenue).

Résumé de la thèse : « Ancêtre du rebec médiéval, il est l'instrument favori des bédouins arabes pour l'accompagnement de leurs récits et de leurs poèmes, le *rabâb*, sous ses différentes variantes joue encore plusieurs fonctions et rôles qui diffèrent d'un peuple à l'autre et d'une région à une autre. Cette thèse a pour but l'étude approfondie des *rabâb* de l'Afrique du nord et du Moyen-Orient. Chaque variante de cet instrument est étudiée sur plus d'un plan historique, organologique, musical et même acoustique. La classification et la muséologie de cet instrument, avec ses différentes variantes, sont aussi abordées dans ce travail. L'intérêt de cette thèse, réside dans l'étude approfondie des différents types de cet instrument, ainsi qu'aux liens existants entre eux, car nous pensons qu'aujourd'hui, tout comme pour le sujet du *'ûd* ou tout autre instrument, il faudrait avoir une approche scientifique globale sur le sujet du *rabâb*. »

¹⁷³ Dans son ouvrage *Kitâb al-mûsîqâ al-kabîr*, aux alentours de l'an 900, il décrit le *rabâb* comme un instrument d'une forme similaire à celui du *tunbûr* un luth à manche long, « plutôt mince avec un corps en forme de poire ».

¹⁷⁴ Ibn Khaldûn a écrit, dans *La mûqqaddima (Introduction à l'Histoire)*, parmi d'autres notations très intéressantes sur la musique, un passage décrivant le *rabâb*. Celui-ci était alors joué à l'aide d'un archet rudimentaire composé d'une baguette courbe sur laquelle se tendait une tresse enduite de résine, tirant les cordes dans un mouvement qui semble assez similaire de celui que l'on connaît aujourd'hui. L'historien décrivait la manière dont la main gauche était utilisée pour stopper la vibration de la corde afin de jouer des notes de hauteurs différentes alors que la main droite manipule l'archet.

Des formes de vièles lui ressemblant apparaissent à plusieurs reprises dans des enluminures ou peintures du sud de l'Europe à forte influence arabo-musulmane. Dans la chapelle Palatina de Palerme (XIIe siècle), on trouve plusieurs peintures représentant des luths et des vièles monoxyles dont l'une semble préfigurer le *rabâb*, avec une table en peau. Dans les *Cantigas de Santa Maria* (manuscrit illustré rédigé au XIIIe siècle), une enluminure montre deux instrumentistes se faisant face avec le même type d'instrument, avec une forme de barque caractéristique et une table en peau, avec un léger cintrément (image 33) correspondant sans doute à l'usage de l'archet qui aurait donc été une transformation par rapport à une forme de luth qui était pincé auparavant. Cet instrument est donc quasiment identique au *rabâb* actuel. Ces deux images nous laissent supposer que ce type d'instrument était déjà en usage aussi en Andalousie musulmane et au Maghreb, sous cette forme à partir du XIIIe siècle, et probablement déjà sous le nom de *rabâb*.

2. 3. 2. Facture

Le *rabâb* maghrébin diffère fondamentalement des autres vièles du monde arabe¹⁷⁵. C'est un instrument monoxyle, c'est-à-dire creusé dans une seule pièce en bois (image 38).

Il a l'aspect d'un petit luth étiré. On le qualifie aussi de « naviforme », en raison de la forme fuselée de sa caisse de résonance, qui rappelle celle des coques de bateau. Certains musicologues l'ont aussi appelé « vièle-barque ».

Sa partie inférieure est couverte par une peau tendue, tandis que sa partie supérieure est couverte par une plaquette en bois ou table (au Maroc), éventuellement recouverte d'une plaque en cuivre (Tunisie) (image 34). Cette table est en général décorée de deux ou trois rosaces ajourées. Les deux cordes, de fort diamètre, produisent un son grave et puissant.

Il a généralement deux cordes qui sont accordées en quinte (sol-ré). L'accord des deux cordes diffère selon le mode (et la tessiture des voix et des instruments à accompagner). Il s'effectue toujours en quinte, ce qui correspond à l'octave basse des troisième et quatrième corde du *'ûd ramal*.

¹⁷⁵ Le *rabâb* maghrébin diffère en particulier du *rabâb* des campagnes de la Jordanie et de l'Irak, et de la Péninsule arabique, dont la caisse de résonance est constituée d'une caisse en bois rectangulaire. Il diffère aussi du *rabâb* de la vallée du Nil, dont la caisse de résonance est constituée d'une noix de coco. Dans ces deux derniers cas, le manche est un long bâton de bois de forme cylindrique.

D'après Amin Chaachoo (chercheur et praticien de musique andalouse) et certains joueurs de *rabâb*, l'ambitus de l'instrument, c'est-à-dire les notes que l'on peut jouer, vont du Sol (première ligne sur clef de Fa) au La (5ème ligne, clef de Fa). Certains instrumentistes peuvent aller jusqu'au Si bémol et Si Bécarré dans certains morceaux mais très rarement. A cet effet, ils utilisent une technique qui n'est pas très appropriée au *rabâb* tel qu'il est configuré : ils font glisser le 4ème doigt ou ils le tordent, mais les notes qui en résultent ne sont pas très claires.

Pas mal de luthiers qui faisaient des *ûd* fabriquaient aussi des *rabâb*, c'était le cas de ben Harbît. M. Loopuyt rapporte que ben Harbît ne faisait pas lui-même les caisses du *rabâb* : elles étaient creusées dans une pièce de bois par un certain ben Mbârek dans le quartier Bâb Assenssla à Fès, qui s'occupait de la caisse et la tête du cheviller. Il fabriquait aussi des *gembrî*, des *lotâr* avec quatre tailles différentes et des *swîssen* (et accessoirement, des charrues). Ben Harbît faisait la table avec les rosaces, le décor, il mettait la peau et fabriquait l'archet.

Selon Marc Loopuyt et Amin Chaachoo (d'après mes entretiens avec eux), le *rabâb* de Tétouan différait de celui de Fès, au début du XXe siècle, avant qu'il ne se standardise. Loopuyt précise que celui de Tétouan était plus grand que celui de Fès et ajoute qu'il était plus intéressant car on entendait mieux la basse, la caisse étant plus volumineuse que celle du *rabâb* de Fès.

Aujourd'hui, il n'y a quasiment plus de différence entre les *rabâb* de Fès et de Tétouan, ils sont tous les deux de petites tailles. (Voir image 35)¹⁷⁶.

2. 3. 3. Techniques de jeu

La main droite frotte les cordes à l'aide d'un archet qui a la forme d'un petit arc et tendu de crins de cheval¹⁷⁷. Les deux cordes, en boyau de mouton, sont accordées en basse. Leur sonorité ressemble à une voix humaine émettant d'une manière pharyngale.

Les cordes étant éloignées de la touche, cela exige un toucher très particulier des cordes par la main gauche : la corde est crochétée, sans qu'il y ait un contact avec la touche de l'instrument ; le doigt la serre donc vigoureusement par le côté, par la pulpe de la première

¹⁷⁶ <http://www.christianrault.com/en/workshop/oriental>

¹⁷⁷ Abdeljalil ben Abdellah *Maâlamat al Maghreb* (L'encyclopédie du Maroc tome 13 p.4240, Salé 2001, société marocaine de publication et d'addition, imprimerie de Salé.

phalange.¹⁷⁸ A mon grand regret je n'ai pas pu enquêter directement avec des joueurs de *rabâb* sur ce point technique très spécialisé, mais j'ai essayé de rassembler les informations disponibles.

Christian Poché décrit la technique ainsi : "l'instrumentiste tire les cordes vers l'extérieur et les crochète" (*Dictionnaire des Musiques de Méditerranée*, 319). Pour sa part, Marc Loopuyt, qui a côtoyé les grands maîtres et joueurs de *rabâb* comme Massano et Raïs (qui représentent l'école de Fès), en fait la description suivante : *la corde est attaquée par son côté droit et elle est touchée par le côté gauche de la dernière phalange du doigt. On peut donc dire qu'elle est « crochetée ». Le toucher se faisant à un demi centimètre de la pointe du doigt de manière à ce que la pulpe se comprime contre l'ongle.* Ceci confirme donc les remarques de Poché.

Loopuyt indique avoir vu au Maroc certains musiciens jouer avec la pointe du doigt (et non avec les phalanges) car, selon lui, avec cette technique, ils ont plus d'agilité. Ce serait un choix individuel, mais aussi selon les régions et peut-être certaines évolutions. Ainsi, dans l'école de Tunis et de Tlemcen, on joue avec la pointe du doigt, à la différence de l'école de Fès.

Il est probable qu'il y ait plusieurs manières de jouer. Ainsi, cette description ne correspond pas à la manière dont Muhammad al-Harrâte joue, qui semble se situer entre les deux techniques évoquées, comme on peut le voir dans une vidéo :

https://www.youtube.com/watch?v=N89V6yedX_k

Sur ce document, on notera que l'instrument de Muhammad al-Harrâte comporte trois cordes. En tout état de cause, ce domaine mériterait davantage de recherches.

2. 3. 4. Place du *rabâb* dans la musique andalouse marocaine

Au cours des siècles, le *rabâb* arabo-andalou a sans doute tenu une place à part. Au début du XXème, nous le découvrons comme ayant une position centrale dans l'orchestre arabo-andalou, puisque qu'il en est le meneur, et que les grands chefs d'orchestre étaient ou sont tous

¹⁷⁸ Selon Christian Rault, cette technique de jeu existe pour tous les instruments à cordes frottées traditionnels « (...) tous les instruments à archets pratiqués du Maghreb jusqu'en Extrême Orient » (relèvent) de deux méthodes différentes soit c'est le pli de la première phalange du doigt qui agit directement sur la corde comme cela se pratique sur les différentes formes de *rabâb* et de vièles extrême-orientales, (technique dite du "crochetage")^[10], soit c'est le dos de l'ongle qui modifie la longueur de la corde vibrante sur la lira grecque et le sarangi indien ». » <http://www.christianrault.com/fr/publications/la-gigue-l-autre-viele-medievale>

des joueurs de *rabâb* : ‘Umar al-Jû‘aïdî, Muhammad ben ‘Abd al-Salâm al-Brihî, ‘Abd al-Salâm al-Khayyâtî, Ahmad al-Ouazzânî, Ahmad Labzour al-Tâzî, Ahmad Lamdaghrî, ‘Abd al-Kâder Kurrîsh, Abdelkrim Raïs, Mohamed Tâzî Massano, etc.

Pour M. Loopuyt, *le rabâb, c’est l’art de faire le minimum*¹⁷⁹. Cela revient à dire qu’il joue les notes principales, mais sans ornements, et qu’il a aussi un rôle rythmique important. Dans une interview, Mohamed Massano confirmait cette observation¹⁸⁰. Il remarquait également qu’aujourd’hui les autres instrumentistes ajoutent tellement d’ornements et appoggiatures qu’ils se perturbent eux-mêmes, et que, pour revenir à la mélodie principale, ils sont contraints de tendre l’oreille pour écouter ce que le *rabâb* fait car ce dernier ne sort jamais de la mélodie. On doit s’interroger sur les raisons de ces observations : est-ce dû en particulier à sa tessiture limitée ? En tout cas, cette observation est une bonne indication sur la structure de base de la mélodie (sur laquelle nous reviendrons au chapitre VIII). Aujourd’hui, comme le *‘ûd*, le *rabâb* est indispensable dans l’orchestre de musique andalouse marocaine, il a le rôle à la fois de guide et de basse.

Malheureusement les bons connaisseurs de cet instrument sont de moins en moins nombreux. C’est aussi le cas des luthiers qui les fabriquent, vu que la plupart des musiciens se tournent vers le violon, qui est plus moderne et qu’on achète directement chez un vendeur d’instruments, souvent importés de l’étranger, et à prix modiques.

Marc Loopuyt évoque également lors de nos échanges, un petit *rabâb* à plectre, qui ressemble au *rabâb* afghan, il me dit qu’il a vu cet instrument deux ou trois fois et que, d’après lui, cet instrument faisait partie des instruments andalous historiques, mais que ce n’est plus le cas maintenant¹⁸¹.

Depuis l’arrivée et l’intégration des violons dans les orchestres, le *rabâb* a été graduellement et inexorablement marginalisé. Le fait d’avoir des instruments comme le violoncelle ou la contrebasse dans la formation andalouse, sans parler de l’alto et du violon, qui ont un son beaucoup plus puissant, étouffe et couvre cet instrument et l’empêche de se faire

¹⁷⁹ Marc Loopuyt, communication personnelle.

¹⁸⁰ Dans une émission sur la deuxième chaîne marocaine 2M, produite en son honneur, <https://www.youtube.com/watch?v=KDJ7rfv5qPk>

¹⁸¹ Sans doute M. Loopuyt fait-il référence à l’une des enluminures des Cantigas, où deux instruments similaires sont joués par deux musiciens, l’un avec un plectre, et l’un avec un archet. Illustration figurant dans l’article de Christian Rault, « Diversité du ‘ûd », in Homo-Lechner, *Instruments de musique du Maroc et de l’Andalous*, p. 62.

entendre. Sans doute aussi la sonorité du *rabâb*, à la fois très charnelle et grinçante, ne correspond plus à l'esthétique beaucoup plus lisse des orchestres de la fin du XXe siècle. Comme on le verra (chapitre VII), dans les versions contemporaines de la musique andalouse, l'irruption des instruments occidentaux se fait au détriment des instruments traditionnels.

2. 4. *Le tambourin, târ*

Le tambourin *târ*, est un instrument à percussion, membranophone (à ne pas confondre avec le *târ*, un luth à cordes pincées et à long manche, traditionnellement fabriqué et joué en Azerbaïdjan).

Le *târ* ou *riqq* est un petit tambour sur cadre circulaire, à cymbalettes, joué à la main. Le cercle ou corps de l'instrument est en bois de hêtre, cèdre ou micocoulier et parfois ornémenté de motifs marquetés, géométriques. Le cadre est équipé sur son pourtour de cymbalettes ou d'autres sonnaillles. Il est tenu par une main (en général, la main gauche) pendant que l'autre main frappe la peau, qui est d'origine animale (poisson, chèvre, etc.) (image36).

Le *târ* n'est pas du tout illustré dans les miniatures des *Cantigas*, et le mot n'est pas mentionné par les historiens arabes ou autres. Cet instrument est absent des sources andalouses. Sa première apparition connue peut être datée du tableau de Delacroix, « musiciens juifs de Mogador » (1847) (image 17), ainsi que de celui montrant un cortège de rue à Tétouan (1865) (image 19) de Alfred Dehodencq. Lorsqu'il est question de tambour sur cadre, les textes mentionnent plutôt le mot *daff* ou *duff*, qui, dans les orchestres de musique classique du Proche Orient, désigne à peu près le même instrument, le *riqq*. Compte tenu de ces informations, on peut se poser la question de son ancienneté dans la musique arabo-andalouse.

Le *târ* a une fonction de guide dans l'orchestre andalou car il donne le rythme de base, ce qui est primordial. C'est au joueur de *târ* que revient le rôle de déterminer et de maintenir le tempo ainsi que de gérer les accélérations qui, nous le verrons, jouent un rôle capital dans les performances.

3. Les nouveaux instruments :

Dans la seconde partie du XXe siècle, plusieurs instruments nouveaux apparaissent dans le répertoire andalou marocain, certains en provenance des genres populaires, d'autres de la musique européenne, d'autres enfin en provenance de l'Orient arabe.

3. 1. La derbouka :

On connaît encore mal l'histoire de cet instrument, notamment à l'époque moderne, alors que son histoire remonte au moins aux débuts de la civilisation arabo-musulmane (Vigreux 1997)¹⁸². Le mot derbouka vient du verbe arabe « *daraba* » qui veut dire frapper. C'est un tambour en gobelet bien connu et répandu dans toutes les musiques orientales. Les tambours en gobelet ont existé dès le II^e millénaire avant J.C en Égypte dans le moyen empire et même avant dans les cultures sumérienne, mésopotamienne et celles d'Asie centrale.

3. 1. 1. Facture de l'instrument

La derbouka est un tambour en calice ou en gobelet (Vigreux 1997) à membrane unique qui se compose d'un corps en forme de gobelet ou de coupe à base ouverte. Elle est traditionnellement faite en terre cuite ou céramique, mais des versions en métal ou plus rarement en bois sont apparues du fait de la fragilité de ces matériaux. D'une taille moyenne de 30 à 60 cm de hauteur pour 15 à 40 cm de diamètre, elle se décline en des tailles très variables. Elle est recouverte d'une peau animale (chèvre ou poisson) ou de plastique (aujourd'hui). Les premières nécessitent d'être chauffées (par friction de la main ou au feu) afin d'obtenir une tension correcte avant utilisation. On ne la retrouve pas telle qu'elle est dans les miniatures des Cantigas. Son introduction est sans doute tardive.

La derbouka utilisée aujourd'hui en musique andalouse marocaine est plus petite que celle utilisée en musique arabe. Elle est soit en cuivre ou en laiton (image37).

3. 1. 2. Présence de l'instrument dans la musique marocaine

L'image 1 nous apporte une information très intéressante : dans la musique marocaine, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, il n'y avait sans doute qu'un tambour en gobelet, la *ta'rîja*. Ce petit tambour en terre cuite et à une peau (sans évasement comme la derbouka) était en usage dans les orchestres des répertoires plus populaires comme le Malhoun, mais nous ne savons pas s'il était utilisé dans la *Âla*, et si celle-ci se suffisait du *târ*. Selon cette hypothèse, la derbouka aurait été importée du Proche-Orient tardivement, peut être en même temps que le *'ûd* oriental. Elle revêt aujourd'hui une importance primordiale dans la musique arabe, orientale en général,

¹⁸² Vigreux, Philippe, 1997 *La darbûka : histoire, organologie, ethnomusicologie d'un instrument de percussion*, thèse de doctorat, Université de Paris X Nanterre, 3 volumes, 610 p. (tome I, xii, 247 ; tome II, 248-498 ; tome III, 499-610). Abstract dans *Cahiers de musiques traditionnelles* 11 (1998), 250-251.

ainsi que dans la *Âla* andalouse où la percussion est capitale, peut-être parce que les pièces rythmées (*insirâf*) sont plus populaires que les pièces les plus classiques.

3. 2. *Le violon et l'alto*

Le violon est déjà présent dès les années 1910-1920, comme nous l'avons vu dans l'image 1 ou comme nous allons le voir dans les premiers enregistrements sur disques 78 tours. Il aurait donc été importé d'Europe dans la musique marocaine (et plus généralement au Maghreb) vers la fin du XIXe siècle. Par exemple, le violon n'est nullement représenté par Delacroix. Comme on le sait, il a sans doute été importé un peu plus tôt en Égypte et au Proche Orient (Lagrange 1994).

Mais à la différence de l'Égypte, il s'agit surtout d'un alto et qui est tenu à la verticale, comme le *rabâb*. Ces deux instruments ont eu une assez longue période de coexistence, ce qui tendrait à prouver qu'ils ne remplissent pas les mêmes fonctions.

3. 3. *Le qânûn*

Le *qânûn* est une cithare sur table (ou sur cadre) comportant 72 cordes. Il a été manifestement importé du Moyen Orient après le Congrès du Caire : on le voit apparaître pour la première fois dans le film sur le Congrès de Musique Marocaine de Fès de 1939¹⁸³. Du fait que cette influence est directe, et que d'autre part, qu'elle reste marginale, nous ne lui accorderons pas plus d'attention par souci d'aller à l'essentiel (sur cet instrument, voir la thèse de Ghassan Sahhab, en préparation, Université de Nanterre)¹⁸⁴.

Conclusion

Les instruments les plus caractéristiques de la tradition andalouse, au Maroc et au-delà, dans tout le Maghreb, étaient, jusque dans les années 1930 le *'ûd ramal* et le *rabâb*. Sur le plan historique, notre connaissance du *'ûd ramal* et du *rabâb* n'est pas du même niveau : on peut faire remonter facilement les formes du *rabâb* à des formes similaires jusqu'en Andalousie musulmane et ses relations avec des instruments européens avoisinants ; sa pratique étant

¹⁸³ <https://www.youtube.com/watch?v=iDHVhvMMYuA>

¹⁸⁴ Ghassan Sahhab "Le *qânûn*, cithare sur table du Proche-Orient. Un instrument arabe en évolution au XXe siècle", Université de Nanterre Paris Ouest, soutenance prévue fin 2022.

encore vivante actuellement, elle peut encore être étudiée par l'observation et l'écoute vivante ; en revanche, du fait qu'il n'est pas valorisé, il n'a pratiquement pas été étudié.

En revanche, pour le *'ūd ramal*, ses origines sont plus obscures. Sur un plan purement structurel, le *'ūd ramal* dérive à l'évidence du *'ūd* oriental, dans la mesure où sa structure est exactement la même, et où seules diffèrent fondamentalement la longueur du manche et les formes un peu différentes de sa caisse ; le reste des différences est essentiellement d'ordre décoratif, mais pas organologique. En revanche, ses quatre chœurs de cordes sont un trait archaïque des *'ūd* orientaux, tandis que leur accord en quintes embrassées indiquerait plutôt une influence de la Péninsule ibérique non musulmane (domaine qui nécessite encore d'être exploré). Il en résulte que le *'ūd ramal* est certainement une dérivation d'une forme ancienne du *'ūd* oriental qui a évolué selon une synthèse de plusieurs influences s'étant exercées depuis au moins le XIII^e siècle (point de repère approximatif, correspondant à l'apparition de la forme finale du *'ūd* au Moyen-Orient), et ceci en fonction des aléas historiques de l'histoire du Maghreb et de l'Andalousie musulmane. Enfin, le fait que sa pratique se soit perdue au cours du XX^e siècle nous en rend l'étude difficile ; celle-ci a cependant pu être esquissée en partie grâce aux nombreux témoignages muséaux et iconographiques, ainsi qu'à l'histoire orale.

La disparition progressive du *'ūd ramal* entre les années 1910 et 1940 correspond à la montée en vogue du *'ūd* oriental, due à l'accroissement des relations économiques, politiques et culturelles du Maroc avec le reste du monde arabe, et en particulier l'Égypte. On trouve des équivalents exactement contemporains dans la disparition progressive du luth monoxyde *qanbūs* au Yémen et dans la Péninsule arabique (Lambert et Mokrani 2013). Cette disparition a certainement aussi des raisons techniques et esthétiques : son accord en quintes embrassées est sans doute devenu une sorte d'archaïsme difficile à maîtriser dans un environnement de plus en plus influencé par la théorie maqâmiennne proche-orientale ; en revanche, mieux connaître les implications pratiques de cet accord très particulier nous permettrait certainement de mieux comprendre la logique spécifique des modes *tubû'*, donc de la théorie musicale marocaine, et plus largement, maghrébine.

Pour des causes encore obscures, le *rabâb* a mieux résisté à son concurrent moderne, l'alto, mais il est aujourd'hui aussi en perte de vitesse, certainement pour des raisons esthétiques : sa fonction d'instrument accompagnateur, jouant des ostinatos, est sans doute moins valorisée par la vogue de la virtuosité ; son timbre grasseyant très particulier semble archaïque à une esthétique moderne plus désincarnée. De même, il semble que sa technique ancienne de

crochetage des cordes par les doigts, qui était bien adaptée à cette fonction basique du *rabâb*, n'est plus adaptée au jeu virtuose qui est valorisé aujourd'hui, ce qui expliquerait qu'elle semble elle aussi tomber en désuétude.

Une interrogation est aussi soulevée par les instruments de percussion : si à l'évidence, la derbouka a été introduite dans le courant du XXe siècle, y avait-il auparavant un instrument de percussion dans la tradition andalouse ? La *ta'rîja*, ce petit tambour en gobelet traditionnel, figurant sur la photo 1, est le principal candidat à une telle hypothèse. Mais nous n'avons pas d'indices suffisants pour la confirmer de manière certaine.

En étudiant ces instruments un par un, ainsi que leur assemblage dans les *jawq* traditionnels du début du XXe siècle, nous avons commencé à esquisser la formation instrumentale selon laquelle la musique andalouse marocaine était jouée dans la période précédente : de petits orchestres comprenant seulement un instrument de chaque type, principalement le *'ûd ramal*, le *rabâb* et le *târ*, ainsi qu'au moins un chanteur ou un chœur.

Pour l'ensemble traditionnel *jawq*, de tels changements organologiques sont considérables, et ont certainement eu une influence énorme sur l'esthétique de la Âla. Nous tenterons d'évaluer ceux-ci autant que possible au chapitre VII.

L'étude des instruments de musique dans une perspective historique et de « lutherie comparée » (J. Lambert) promet donc de nous faire faire dans l'avenir de nombreuses découvertes qui contribueront, comme les autres domaines, à mieux définir l'identité de la musique andalouse marocaine. Mais comme ces autres domaines, elle nécessiterait les efforts de nombreux chercheurs.

DEUXIÈME PARTIE :
LA MUSIQUE ANDALOUSE
DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

Chapitre IV

LA MUSIQUE MAROCAINE AVANT 1932.

LES ENREGISTREMENTS SUR DISQUES 78 TOURS

Avant le Congrès du Caire de 1932, la vie musicale au Maroc est mal connue, faute de documentation ou d'archivage, en particulier dans le pays même. Cependant, certaines archives sonores, notamment celles des compagnies commerciales de disques 78 tours qui ont enregistré la musique marocaine à partir du début du XXe siècle, ont été accumulées à la Bibliothèque Nationale de France. Leur numérisation et leur mise en ligne récente les a rendues disponibles pour les chercheurs, musiciens et passionnés de la musique marocaine.

Le fonds d'archives sonores marocaines de la BNF, contenant une grande quantité de disques Pathé, nous permet aujourd'hui d'avoir une idée importante du répertoire chanté au début du XXème siècle, non seulement dans la musique savante mais aussi religieuse et populaire. Ces enregistrements sont très précieux et nous fournissent pas mal d'informations sur certains artistes qui ont vécu et brillé à la fin du XIXe siècle, début XXe. Il a donc paru nécessaire de commencer à exploiter cette mine d'informations encore quasiment vierge. Pour ce faire, il été indispensable d'esquisser l'histoire de l'industrie du disque 78 tours et des compagnies commerciales qui ont opéré au Maroc, en particulier la maison de disques Pathé. Ce chapitre va donc s'attacher à fixer une certaine mémoire de ce passé oublié, et peut-être de contribuer à l'histoire de la musique au Maroc, en particulier la musique andalouse. En repartant des premières descriptions faites par Bernard Moussali (dans le livret du CD *Musique d'ailleurs et d'autrefois : Maroc I, chants savants et populaires*, qui avait été réalisé à partir du fond de la Phonothèque Nationale), et en les enrichissant de nos observations faites sur le même fond se trouvant sur Gallica, nous pouvons dresser un tableau assez précis de la vie musicale marocaine, et en particulier de la pratique de la Âla avant 1932 mais également des musiciens qui étaient en activité dans la décennie des années 20.

L'ensemble des enregistrements dont nous allons parler est un premier corpus à partir duquel nous pouvons inférer ou déduire un certain nombre de faits et d'analyses. Leur représentativité est assurée par le fait que nous avons des enregistrements qui s'étalent de 1910 à 1940, pour un certain nombre de musiciens qui sont nés à la fin de la deuxième partie du dix-neuvième siècle, et qui couvrent non seulement la musique andalouse, mais aussi d'autres genres. L'écoute de ces disques anciens nous permet de nous faire une idée des styles musicaux

juste avant l'irruption de la modernité européenne, ou du moins à son tout début, et en particulier dans la musique andalouse marocaine. Elle nous permet de répondre à la question suivante : en quoi la manière de jouer cette musique était-elle similaire, et en quoi elle était différente de la manière dont on l'a jouée par la suite, depuis les années 1930 jusqu'à aujourd'hui ?

1. Les disques 78 tours comme mémoire musicale du monde arabe

Durant le XIX^e siècle, les artistes proche-orientaux ont été confrontés à la forte incursion culturelle de l'Occident et de ses formes dans le domaine musical. Ce choc s'accrut encore au XX^e siècle, avec l'apparition du disque 78 tours, mais ce dernier avait tout de même des tendances positives : en même temps qu'il augmentait la diffusion de la musique occidentale en Orient, il augmentait celle de la musique traditionnelle localement, tout en concurrençant les lieux de musique vivante locale (Lagrange 1994, 191). Cette évolution faisait donc partie de toutes les autres évolutions qui définirent les termes des débats qui allaient être ceux du Congrès du Caire de 1932.

Dans la deuxième partie du XX^e siècle, les musicologues et le public ont été privés de toute étude approfondie et comparative avec le passé à cause de l'absence d'archives sonores dans le monde arabe depuis la création de l'industrie du disque. Certes, les travaux et articles de Ali Jihad Racy (1977) et de Frédéric Lagrange (1994) ont permis de redécouvrir ce domaine, mais ils sont longtemps restés confidentiels. Les débuts de l'édition discographique arabe restent en grande partie un domaine inexploité et délicat : la quasi absence de dépôt légal à l'époque¹⁸⁵, l'inaccessibilité des archives radiophoniques, la perte de nombreuses matrices de disques (notamment pendant la Deuxième Guerre mondiale) et de nombreux appareillages d'écoute, la dispersion des premières sociétés d'enregistrement hors du monde arabe ou leur disparition, la nécessité de la restauration de nombreux documents, tous ces facteurs rendent la tâche de l'historien très difficile.

Par ailleurs, actuellement, les collections privées sont peu accessibles et leurs propriétaires ne sont pas toujours prêts à les rendre accessibles au public. Les repiquages sont souvent artisanaux, sans respect pour la vitesse des 78 tours et les différents standards d'aiguilles. Cependant, la sauvegarde d'un grand nombre de disques à E.M.I. à Hayes (Grande-Bretagne),

¹⁸⁵ [Citons tout de même l'effort fait par le département de Musique de la Bibliothèque nationale égyptienne, qui a abouti à la publication de deux volumes de catalogues de disques *Dâr al-Kutub wa-l-Wathâ'iq al-Qawmiya* (1990 et 1998). Malheureusement, il faut reconnaître que la méthodologie de ces inventaires reste très sommaire].

la préservation des catalogues ou des correspondances des compagnies Zonophone, Gramophone, Odéon, Pathé et Baïdaphon, ainsi que l'aide de quelques collectionneurs, nous permettent de découvrir l'évolution de l'édition discographique arabe au début du XXe siècle. Il faut signaler également l'existence de la fondation AMAR qui a œuvré, au Liban depuis 2010 environ, pour l'archivage de musique arabe, mais à notre connaissance, elle ne s'est pas encore penchée sur la musique marocaine.

L'essor de l'industrie du disque 78 tours commercialisé a permis la diffusion de la musique enregistrée dans le monde arabe comme dans les autres régions du monde. Les premières compagnies de disques (pour la plupart européennes) prospectèrent d'abord à Constantinople (printemps - été 1900). Dans le monde arabe, c'est en Égypte que le disque 78 tours fit ses débuts, le 1^{er} avril 1903 (compagnie Gramophone, britannique), Odéon (allemande), puis Pathé (française)¹⁸⁶, Columbia, Polyphon (Gronow 1981)¹⁸⁷. Les disques 78 tours, d'abord à une face puis à deux faces, puis électriques, furent à leur tour désignés (de manière impropre) par le terme arabe d'*ustuwâna*¹⁸⁸.

Les conséquences de l'enregistrement et de la diffusion commerciale de la musique sur la pratique musicale ont été quelque peu étudiées pour l'Égypte (Racy 1977, Lagrange 1994, chapitre III et volume III) : influence sur la professionnalisation des musiciens, individualisation des instrumentistes qui s'affranchissent en partie des chanteurs par des enregistrements en solo, introduction de nouveaux goûts influençant le public, etc.

Pour les autres pays arabes, une telle étude n'a pas été menée aussi précisément. Pour le Maroc, Bernard Moussali indique un certain nombre de répercussions de l'enregistrement sur les musiques du Maroc. Par exemple, les musiques populaires, notamment berbères, semblent

¹⁸⁶ En 1896, les frères Charles et Émile Pathé fondent la société Pathé, premier dans ce domaine en France. Ils commencent par l'ouverture à Paris d'un magasin où ils enregistrent et diffusent leur production. Très vite, la société Pathé Frères se divisa en deux branches Charles étant passionné des nouveaux appareils de cinéma, s'occupa de la branche cinématographique et Émile prit la responsabilité de la branche phonographique. (Voir Calas, M.-F. et Fontaine, J.-M., *La conservation des documents sonores*, Paris, CNRS Editions, 1996, p. 33). Dès 1912, Pathé disposait d'un répertoire constitué de près de 20.000 morceaux en toutes langues, avec les artistes les plus renommés du monde entier. *Pathéphone Répertoire marocain des disques Pathé*, [catalogue d'éditeur bilingue : français-arabe], Paris, Imp. Alb. Manier, [1912], p. 11. Conservé à la BnF, Département de l'Audiovisuel, Service des documents sonores.

¹⁸⁷ Pour un panorama complet des compagnies de disques, leur fonctionnement, leurs méthodes et leurs techniques de travail, voir Lagrange (1994, 133-156), ainsi que Racy (1977).

¹⁸⁸ En arabe, ce terme désigne plutôt un cylindre qu'un disque.

être enregistrées plus tôt qu'en Égypte (CD 1996). Mais il donne peu d'informations sur la rémunération des musiciens, sur leurs relations avec Pathé et avec les autres compagnies de disques.

D'une manière générale, on remarque que, comme en Orient, ce processus d'enregistrement a été effectué par des entreprises non marocaines. Comme pour les tableaux de Delacroix, il s'agissait d'un point de vue particulier posé sur ces musiques, point de vue extérieur, voire ethno centré et nécessairement affecté de certains biais culturels. Il nécessitera en lui-même un décryptage historique et musicologique.

Au début du XXe siècle, parallèlement à l'arrivée des compagnies de disques, les musiques non-occidentales, notamment la musique du Maroc, est l'objet de l'intérêt du Musée de la parole mais, comme nous le verrons, d'une manière indirecte. Les premiers enregistrements sur support cylindre et ensuite 78 tours concernent en premier lieu les artistes les plus connus de l'époque.

Comme l'indique Bernard Moussali, qui avait soigneusement écouté ces enregistrements avant de choisir les extraits les plus significatifs pour son disque d'anthologie (CD 1996) : *Il faut redécouvrir les enregistrements maghrébins de technique acoustique remontant pour la plupart à la période 1920-1927 et massivement envoyés à la casse après l'apparition de la technique électrique au Maghreb, entre 1928 et 1930. Beaucoup de ces musiciens, qui ont contribué à l'essor de la musique algérienne, marocaine et tunisienne, ne sont plus que des noms ou des légendes. Un autre univers musical s'ouvre à nous, très éloigné de ce que l'on croit être de nos jours l'arabo-andalou et le sha'bî. Un sobre raffinement règne sur des prestations anciennes, aux antipodes de la musique bruyante, vulgaire et outrecuidante que l'on entend actuellement. La redécouverte de ce patrimoine discographique ancien est fondamentale pour l'histoire de la musique, de la littérature populaire et des dialectes algériens, marocains et tunisiens : par-delà la mélancolie et la nostalgie d'un passé à jamais révolu, les voix qui nous parviennent encore peuvent permettre de reconstituer des pans entiers de l'art arabo-musulman, injustement négligé jusqu'à nos jours. Il permet aussi de mettre en perspective les enregistrements de musiques du Maghreb qui eurent lieu au Congrès du Caire. (Coffret 2015, CD 14 à 18)*

2. Les premiers enregistrements sur 78 tours au Maroc

Les lignes qui vont suivre sont largement inspirées du livret du CD publié par Bernard Moussali, *Musiques d'ailleurs et d'autrefois : chants savants et populaires* (Maroc I), paru en

1996, à ce jour la seule publication importante d'enregistrements marocains anciens. Lui-même s'inspirait déjà du fond marocain de la Bibliothèque Nationale de France (bien avant l'apparition de la plateforme Gallica). J'ai aussi bénéficié d'informations orales de la part de Thomas Henry, qui a été chargé du projet médiation numérique de Gallica et qui est aujourd'hui responsable des collections et des ressources documentaires à Radio France¹⁸⁹.

Les premiers enregistrements au Maroc avaient été réalisés dans un contexte particulier, qui était celui du début de la colonisation du Maroc, le Protectorat Français¹⁹⁰ et Espagnol¹⁹¹ depuis 1912. (Ganiage, 1994, pp. 83, 282, 396).

Concernant les premiers enregistrements commerciaux réalisés au Maroc, Bernard Moussali s'était principalement basé sur le fonds de la BnF, qui est constitué presque uniquement de disques Pathé. Il s'est aussi inspiré de l'Anthologie d'Ahmad Hashlâf, qui est elle-même basée sur ce qu'on trouve aux archives d'EMI à Hayes. D'après T. Henry, c'est la marque allemande Odéon qui a réalisé les premiers enregistrements commerciaux au Maroc vers 1905 (malheureusement aucune source connue à ce jour ne permet d'être plus précis pour cette date).

Thomas Henry m'a transmis des images d'un disque posté par un collectionneur sur Facebook il y a plusieurs années¹⁹² :

¹⁸⁹ Il est aussi l'auteur d'un site internet dédié aux disques 78 tours dans le monde <https://ceintsdebakelite.com/>

¹⁹⁰ (Par le Traité du Protectorat du 30 mars 1912, la France s'est vue attribuer le Maroc à l'exception de la zone d'influence espagnole et de la ville de Tanger).

¹⁹¹ Le Protectorat Espagnol fut institué en vertu du traité du 27 novembre 1912, portant sur les zones Nord et Sud. Le nord marocain, dont la superficie était de 20.385 km² et la population totale de 499.195 personnes dont 61.558 Espagnols, fut – à l'exception de Tanger, régie par un statut international – placé sous l'autorité d'un Haut-Commissaire, faisant fonction de Résident Général.

¹⁹² T. Henry ignore combien de disques ont été enregistrés dans cette série, mais ils sont plus anciens que les disques sortis quelques années plus tard par la marque Gramophone Company.



En ce qui concerne la marque Gramophone, ses premiers enregistrements de Bashîr ben Mahmûd datent de 1910, mais ils ont été effectués en Algérie (à Oran).

Les premières sessions d'enregistrements au Maroc de cette marque n'ont eu lieu qu'en 1913¹⁹³, à Marrakech, Casablanca et Tanger. On en trouve certains sur le site du Centre for Analysis of Recorded Music ¹⁹⁴ :

[https://charm.kcl.ac.uk/discography/search/page\(1\);jsessionid=yfwcz0q2zuc3ygz0jey8h2td](https://charm.kcl.ac.uk/discography/search/page(1);jsessionid=yfwcz0q2zuc3ygz0jey8h2td).

Au début du siècle, le Maroc fut quelque peu négligé par les grandes compagnies de disques qui se trouvaient au Caire, à Beyrouth, à Alger et à Tunis, villes qui étaient un domaine de choix pour leurs enregistrements. La situation difficile de l'Empire chérifien et les troubles engendrés par l'irruption de domination européenne et des résistances que celle-ci suscita, éloignèrent donc les techniciens étrangers jusqu'en 1913, comme nous l'avons vu pour Odeon. Les premiers

¹⁹³ Soit un an après l'instauration des deux Protectorats, français et espagnol, sur le Maroc.

¹⁹⁴ Ce lien permet d'accéder à une liste des enregistrements réalisés au Maroc par la marque Gramophone en 1913, mais celle-ci ne reste pas valide une fois la recherche effectuée. Dans ce cas, il faut utiliser le formulaire de recherche avancée du site (https://charm.kcl.ac.uk/discography/search/search_advanced.html), sélectionner "rec. location" dans le menu déroulant et taper "Morocco" dans la barre de recherche. On obtient 67 résultats et si on clique sur la petite croix, on peut accéder au détail de l'interprète et la date d'enregistrement. A noter que la discographie CHARM n'est pas un catalogue des disques, elle repose sur une base de données mondiale.

enregistrements furent néanmoins effectués à Tlemcen (Algérie) par les chanteurs populaires citadins Ahmad Belhâj et Bashîr ben Mahmûd en 1910 par Gramophone.

À partir de l'occupation française (1912) et jusque dans les années 1950, le Maroc fut « la chasse gardée de la société Pathé » (B. Moussali). Cette société française commercialisait son propre standard de tourne-disques et d'aiguilles, ce qui a peut-être eu un rôle dans son monopole sur le Maroc (*Musique d'ailleurs et d'autrefois : Maroc I, chants savants et populaires*, Nanterre : Al Sur ; Nanterre : distrib. Média 7, 1996, p. 2 [disque compact + brochure]), différent de ceux de Gramophone, de Zonophone, d'Odéon et de Baidaphon. Elle ne se préoccupait que du marché local et ne menait pas de grandes campagnes de promotion, comme Gramophone et Baidaphon.

Au Maroc comme en Orient, de nombreux hymnodes musulmans refusaient d'enregistrer pour des raisons religieuses. De grands artistes de la Âla collaborèrent malgré tout avec ces compagnies : Idrîs ben Jallûn, 'Abd al-Rahmân Zwîten, al-Thâmî ben 'abd al-Karîm, Fathî Berrâda (mort en 1932), Mûhammad al-Tsûlî, Mûhammad al-Brîhî, 'Umar Fâ'id al-Ju'aïdî, Muhammad b. Ahmad b. Mansûr (mort en 1940) et Muhammad al-Sabbân.



Disque Pathé : probablement années 1940-50, peu de temps avant l'Indépendance

A l'image des différentes composantes de la société marocaine de l'époque, les formes musicales contenues dans ces disques marocains sont diverses. La musique occidentale fit son

apparition sur le sol marocain à travers les orchestres militaires, en lien avec la présence européenne dans ce pays au XXème siècle. Le fonds de musique arabe et orientale de la Bibliothèque Nationale de France conserve de nombreuses marches militaires enregistrées par la fanfare de la Garde Noire du Sultan¹⁹⁵. Cette fanfare accompagnait les apparitions du sultan chaque fois qu'il se présentait au peuple.¹⁹⁶ L'orchestre militaire apparaît sur les disques du fonds sous différentes appellations telles que *Nouba Ghaita* ou encore *Banda del Tabor Español*.

Les morceaux marocains du fonds de la BNF, interprétés dans près de quatre langues (berbère, hébreu, espagnol et arabe dialectal), ont été exécutés par une soixantaine d'artistes, toute configuration confondue, allant du solo vocal à des voix accompagnées de plusieurs instruments¹⁹⁷. Comme nous le fait justement remarquer Christian Poché, « la titulature musicale des artistes était complexe ». Les titres de *m'Allem, m'Allema, m'Allemîn* (« maître »)¹⁹⁸, que l'on observe sur les disques (Reig, Daniel, *Dictionnaire Arabe-Français-Français-Arabe*, Paris, Larousse, 1983, p. 3627.) renvoyaient aux musiciens profanes savants, musulmans ou juifs. Le titre de *cheikh* qui pourrait se traduire par le « sage » apparaît également sur les disques. Sa déclinaison au féminin *cheikha*, renvoyait aux « chanteuses légères », d'après Moussali, tandis que le titre de *raïs* (qui veut dire directeur de la troupe) concernait les artistes berbères.

Présents au Maghreb depuis l'antiquité, les Juifs venus d'Andalousie ou d'Orient à partir du XV^e siècle, ont contribué à l'enrichissement musical, en ajoutant des influences spécifiquement issues de la liturgie hébraïque (Guedj Jérémy, 2009, 148). Les chanteurs marocains de confession juive sont largement représentés dans le fonds, leurs morceaux sont

¹⁹⁵ Appelé garde royale aujourd'hui. L'origine de la garde noire remonte à l'époque almoravide et a été créé en 1088.

¹⁹⁶ Notamment lorsqu'il était en déplacement dans le pays, mais aussi et surtout lorsqu'il devait se rendre à la mosquée de Fès el-Jadîd (la nouvelle ville ou la ville moderne), tous les vendredis. (Voir Aubin, Eugène, *Le Maroc dans la tourmente 1902-1903*, Paris, Paris Méditerranée, 2004, pp. 170-171) et du Tabor de la police marocaine de Tanger. Le mot espagnol *tabor* désignait un contingent de soldats marocains au service de l'armée espagnole au temps du protectorat espagnol (1912-1956) (en arabe *tâbûr* « colonne »). Il est même ajouté que « ces hommes du *tabor* espagnol avaient pour mission de maintenir l'ordre à l'intérieur des villes ».

¹⁹⁷ Bien que les hommes soient en plus grand nombre, on note la présence de plus d'une dizaine de femmes, chantant seule ou en groupe.

¹⁹⁸ Mot décliné au masculin, féminin et au pluriel.

pour la plupart interprétés en arabe, à l'exception de la troupe Hadida et Bohbot qui a, dans son répertoire, des chants hébraïques. A l'écoute, les morceaux marocains interprétés en hébreu sont parfois difficiles à distinguer de ceux en arabe tant les formes musicales sont similaires¹⁹⁹. Protéiformes, les artistes marocains de confession juive excellaient dans la musique savante aussi bien que populaire.

Aujourd'hui, donner un accès systématique à la consultation de cette collection au plus grand nombre est devenu un enjeu majeur de la recherche, sans parler des politiques culturelles.

3. Le fonds de la Bnf et la plateforme Gallica

Si l'absence d'une phonothèque nationale marocaine depuis la création de l'industrie du disque a privé les musicologues et le public de toute connaissance de la musique du passé, et si les collectionneurs privés sont peu portés à mettre leurs archives personnelles à la disposition du public, en revanche, le département audiovisuel de la Bibliothèque Nationale de France possède une grande quantité d'enregistrements marocains sur 78 tours, dont une partie est accessible en ligne sur la plateforme Gallica²⁰⁰.

Ce fond est constitué principalement de disques Pathé, qui ont été enregistrés principalement entre 1910 et 1930 environ. Les dates de pressage de certains de ces disques vont de pair avec le début de la colonisation du Maghreb²⁰¹. D'après Hind Ouïjjani²⁰², l'année 1910 a été avancée comme date du début du fonds en raison d'une annonce vocale qui indique

¹⁹⁹ Haïm Zafrânî (1922-2004 historien franco-marocain, spécialiste de la culture séfarade et des relations entre Juifs et Arabes) confirme cette observation en précisant que « plus que tout autre signe apparent, la poésie hébraïque du Maghreb porte la marque de la prosodie, du style et des techniques de composition de la poésie arabo-hispanique ». Il ajoute que « la lecture de l'hébreu se modèle sur celle de l'arabe, adoptant, avec la distinction quantitative des voyelles longues et brèves, les autres caractéristiques de la langue dominante ». Voir Zafrani, Haïm, *Deux mille ans de vie juive au Maroc histoire et culture, religion et magie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1998, p. 186).

²⁰⁰ Ici, la numérisation des collections et l'internet jouent un rôle essentiel, celui de permettre l'accès à un public le plus large possible, bien au-delà des emprises de la bibliothèque et des salles de consultation. C'est pourquoi le département de l'Audiovisuel développe d'importants programmes de numérisation permettant la consultation à distance de ses fonds sonores.

²⁰¹ Ganiage, Jean, *Histoire contemporaine du Maghreb de 1830 à nos jours*, Paris, Fayard, 1994, pp. 83, 282, 396.

²⁰² Archiviste, spécialiste de la gestion documentaire.

cette date²⁰³. Si cette date est exacte, les enregistrements par Pathé auraient donc commencé seulement deux ans avant la mise en place du Mandat. Le Maroc se distingue ainsi des deux autres pays maghrébins, de par un contexte politique complexe ainsi que par des « troubles engendrés par [des] tentatives de domination occidentale » qui en firent un pays négligé des compagnies de disques au début du XXe siècle.

Le fonds marocain de la Phonothèque nationale contient actuellement 434 disques principalement édités par la compagnie Pathé (voir annexe IV, qui contient les détails des pièces et artistes enregistrés). Ils sont constitués de chants en tout genre et provenant de différentes régions du Maroc. C'est dans ce fonds que Bernard Moussali avait principalement puisé pour publier son disque *Musiques d'ailleurs et d'autrefois : chants savants et populaires* (Maroc I). Je m'appuierai donc principalement sur ce CD, mais nous enrichirons aussi sa documentation, qui était trop succincte, en particulier par des liens hypertexte avec Gallica, ce qui permettra d'accéder aux sons directement. La mise en ligne de ce fond sur Gallica (parallèlement à celle d'enregistrements d'Algérie, de Tunisie et de Turquie) avait été préparée par un travail de documentation effectué par Hind Ouïjjani²⁰⁴ et résumé dans un article paru en 2013 (Ouïjjani 2013). Je m'appuierai également sur ce travail pionnier.

Dans ce fonds, d'après les images des disques figurant sur chaque fiche se trouvant en ligne, nous constatons que la plupart des disques comportent une demi-étiquette portant la mention : « Archives de la Parole et Musée de la Parole et du Geste »²⁰⁵ :

²⁰³ « *Le fonds de disques 78 tours Pathé de musique arabe et orientale donné aux Archives de la Parole et au Musée de la Parole et du Geste de l'Université de Paris 1911 - 1930* » Bulletin de l'AFAS, 38 | 2012, 1-14. Il s'agit de la face B (n°10908) du disque cote AP 3201. La date d'enregistrement du morceau fut donnée, à la fin de l'enregistrement, par un des artistes ou par le présentateur. Elle a été prononcée selon le calendrier lunaire musulman, à savoir 1328/26/جمادى الثاني correspondant au 26 juin 1910. Le chanteur était 'Azzûz Bennânî.

Voici le lien <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13104454/f2.media#>

²⁰⁴ Étudiante en master 2 professionnel « Histoire et médias » du département d'Histoire de l'UFR des Lettres et Sciences humaines de l'Université Paris-Est Créteil, Hinda Ouïjjani a effectuée en 2011 un stage de cinq mois au Service des documents sonores du Département de l'audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France (BnF). Durant ce stage, elle a inventorié et catalogué un fonds de 700 disques 78 tours de musiques arabe et orientale, entre 1911 et 1930, par la firme Pathé aux Archives de la Parole, devenu Musée de la Parole et du Geste de l'Université de Paris en 1928. L'auteur restitue ici l'analyse de ce fonds, publiée en deux parties dans les bulletins de l'AFAS n° 38 et 39.

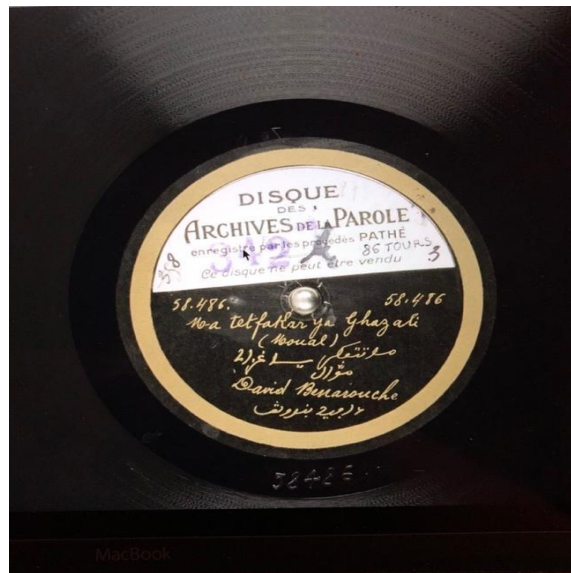
²⁰⁵ En juin 1911, le grammairien et historien de la langue française, Ferdinand Brunot, crée les Archives de la Parole à la Sorbonne, avec l'aide de l'industriel Émile Pathé. Première collection institutionnelle d'archives sonores créée en France, les Archives de la Parole avaient pour vocation d'enregistrer grâce au phonographe, et de conserver pour les générations futures, toutes les manifestations de la voix parlée.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Cette mention signifie-t-elle que les disques n'étaient pas de nature commerciale ? Nous allons essayer d'éclaircir ce mystère...

Dans certains cas, les mentions concernant la musique, principalement le titre et le nom de l'interprète, sont manuscrites :



En 1928, le Musée de la Parole et du Geste succéda aux Archives de la Parole.

Cet exemplaire particulier était certainement une matrice, ce qui fait de ce disque un exemplaire d'autant plus précieux. Cette hypothèse est renforcée par les couleurs de la partie basse de l'étiquette : fond noir, écriture claire, donc une matrice d'impression. En revanche, la majorité des autres disques ont leurs étiquettes imprimées, donc ce sont plutôt des exemplaires commerciaux.

Or on apprend également (notamment dans le catalogue *Phonothèque Nationale* (rédigé dans les années 1960) que ces nombreux disques, de nature commerciale, furent donnés par la société Pathé aux Archives de la Parole²⁰⁶, mais nous ne savons pas dans quelles circonstances. D'après Thomas Henry, il est pratiquement certain que ces disques Pathé Saphir du Maghreb²⁰⁷ ont bien été commercialisés. On en trouve dans des collections privées, et il en a lui-même quelques-uns dans sa collection (image ci-dessous) :

²⁰⁶ Les Archives de la Parole devinrent ensuite le Musée de la Parole, qui fut à son tour intégré à la Phonothèque nationale à partir de 1938. Ces collections sont aujourd'hui conservées par le département de l'Audiovisuel de la BnF, successeur de la Phonothèque nationale. A la création de la Phonothèque nationale, en mai 1925, avait été institué le dépôt légal des phonogrammes. Le Maroc n'en faisait pas officiellement partie, mais la société Pathé étant française, elle avait certaines obligations vis-à-vis du dépôt légal.

En 1975, la Phonothèque Nationale devint le « département de la Phonothèque nationale et de l'Audiovisuel » de la Bibliothèque nationale en 1975. Outre le dépôt légal des phonogrammes, ce département est dorénavant en charge du dépôt légal des vidéogrammes et des documents multimédia multi-supports (un ouvrage imprimé publié avec une cassette vidéo ou un enregistrement sonore, par exemple), institué également en 1975. En 1992, une loi étend le périmètre du dépôt légal audiovisuel et multimédia aux publications électroniques, la collecte en incombant au département de la Phonothèque nationale et de l'Audiovisuel, qui devient le « département de l'Audiovisuel » de la Bibliothèque nationale de France à la création de celle-ci en janvier 1994.

²⁰⁷ Cette technique relève d'un procédé de gravure verticale et se démarque ainsi du disque à aiguille, dont la pointe de lecture diffère et dont le mode de gravure est latéral. Elle s'en distingue également physiquement par la texture perlée qui couvre la surface du disque. Historiquement, le disque à saphir apparaît dans les toutes premières années du XXe siècle. Il s'avère donc postérieur au disque à aiguille inventé par Emile Berliner, qui en avait déposé le brevet en 1887. Reference Bruno Sébald, « Le disque à saphir dans l'édition phonographique – Première partie », Bulletin de l'AFAS [En ligne], 22 | printemps-été 2002, mis en ligne le 25 mai 2010, URL <http://journals.openedition.org/afas/1462>



Deux disques Pathé Saphir :

- le premier sous la référence 58.242, de musique andalouse marocaine et contient la *tūshya* al-Hijāz, interprétée par un certain al-Thamī ben 'Abd al-Karīm (il n'est pas précisé si c'est al-Hijāz al-Mashreqī ou al-Hijāz al-Kabīr).
- Le deuxième, sous la référence 19.555 /19.556, contient la chanson *Tāl a 'dhābī* (chanson légère tunisienne) par la chanteuse juive tunisienne Habiba Messika.



Deux disques Pathé saphir algériens

- numéro 57804 : genre Hawzī²⁰⁸ par la chanteuse algérienne Maryam Fekkâï ;
- numéro 10.173 : également Hawzī, par le chanteur oranais Saoud (Messa'ūd al-Médiounī (violoniste et chanteur juif algérien)

²⁰⁸ Le Hawzī est un genre poético-musical, dérivé du Gharnāṭī (répertoire de l'école de Tlemcen). Il est né dans les faubourgs de Tlemcen et s'est répandu au sein des populations citadines.

Ces étiquettes de disques devraient faire l'objet d'une recherche spécifique, pour en retracer la chronologie²⁰⁹. Par exemple, la graphie manuscrite ou imprimée, en caractères latins et en caractères arabes, est en mesure de nous apprendre beaucoup sur leur datation.

Concernant les disques de Gallica, nous sommes donc en présence de deux informations contradictoires sur la propriété ou sur l'éditeur de ces disques, ce qui pose un sérieux problème d'identification : comment expliquer que ces disques consultables sur Gallica soient des disques commerciaux Pathé, et en même temps, portent les mentions : "Disques des Archives de la Parole", "enregistrés par le procédé Pathé" ? (Ainsi que cette mention : "Ce disque ne peut être vendu"). Par ailleurs, le catalogue des disques de la phonothèque nationale, fait par l'UNESCO dans les années 60 dit : "Disques donnés par la maison Pathé au Musée de la Parole". Il s'agirait donc bien d'exemplaires commerciaux ordinaires, dont Pathé aurait fait un don généreux. Mais alors, comment expliquer la présence de la demi-étiquette rajoutée sur le disque.

Thomas Henry, grand spécialiste des disques 78 tours, nous ayant assuré que ces disques marocains, comme les disques algériens qui ont été traités de manière similaire sont bien sortis dans le commerce sous le nom de la société Pathé, il précise que cette pratique de coller une seconde étiquette sur l'étiquette d'origine était courante et qu'elle n'est pas spécifique à ces disques marocains²¹⁰. Cependant, comme nous l'avons vu, il y a aussi quelques matrices de disques à l'étiquette manuscrite (nous n'en avons pas fait l'inventaire statistique). Pathé aurait donc fait don à cette occasion, aussi de certaines de ses matrices. Il y a donc sous cette demi-étiquette supérieure, des informations d'origine que nous ne connaissons pas (mais qui ont peut-être moins d'importance). La découverte récente d'un catalogue original de la société Pathé va nous permettre de confirmer certaines de ces hypothèses (voir plus loin).

La compagnie Pathé continuera à commercialiser des enregistrements de musique marocaine au-delà même du format 78 tours, notamment des disques microsillon 45 tours comme en témoigne cette édition plus tardive de la Fanfare de la Garde Noire :

²⁰⁹ On peut en voir d'autres similaires sur le site [popsike.com](https://www.popsike.com), qui documente les enchères eBay (utile pour la discographie) <https://www.popsike.com/MAHIEDDINE-BACHTARZI-Mahboubati-algeria-arab-arabic-islamic-pathe-59653-80-rpm/231926255579.html>

²¹⁰ On retrouve le même procédé sur les disques turcs Pathé de la Bnf (Merve Salgar, comm. personnelle).



Disque Pathé 45 tours, sous la référence 25206. Il contient l'ancien hymne marocain Yâ Malika-l-Maghrebi, l'hymne national officiel depuis l'indépendance²¹¹ par l'orchestre de la garde royale (donc postérieur à 1956).

En se basant sur le format de ce disque 45 tours, ainsi que sur la titulature du souverain marocain (« Sa Majesté le Roi du Maroc »), on peut situer cette édition à la fin des années 1950 ou au début des années 1960. C'est à partir de 1956 que l'orchestre avait pris le nom de la Garde Royale, en arabe : al-Haras al-Malakî.

* * *

Arrêtons-nous quelque peu à la description et à l'inventaire des disques dans Gallica. Ceux-ci comportent quelques erreurs et différences parfois dans la façon d'écrire les noms des artistes ou des chansons, par exemple :

- chez 'Azzûz Bennânî (page 38-39 du catalogue Pathé) au lieu d'écrire *Mawwâl Misri* (Gallica, AP) on trouve *Mawwâl mekri* (Pathé) ;

- au lieu d'écrire *Baytayn Mazmûm* (Gallica, AP) on retrouve *Baytayn : Dâba ya 'ti al-labi bensour* (très mauvaise orthographe d'ailleurs, je ne comprends pas non plus) (Pathé) : j'imagine que c'est le nom du premier poème ;

²¹¹ Cet hymne était une mélodie sans paroles, jusqu'à ce que, en 1970, lorsque l'équipe de Football s'est qualifiée pour la coupe du monde au Mexique, le roi Hassan II ordonna à l'écrivain 'Alî al-Saqallî al-Hussaynî d'écrire des paroles sur cette mélodie, pour en faire l'hymne national (Wikipédia en arabe).

- au lieu d'écrire comme sur Gallica et donc AP, *Baytayn Majzu al-ramal et Btayhi al-Maya*, il est marqué *Beyteyn Medjezou erremel* ou *Beteghi dal-maya* (Pathé page 41, Idrîs ben Jallûn) ;

- au lieu d'écrire *Zidnî bi-farti-l-hubbi fîka tahayyurâ* d'Ibn al Fâred (Gallica), on retrouve *Zet befart el hob*, etc.

Le plus important pour nous, c'est que les références des disques Pathé sont conformes et correspondent à celles des Archives de la Parole. Ce qui est sûr, c'est qu'il faudrait faire un travail exhaustif sur ces disques et leurs descriptions, qui ne sont pas précises, voire parfois sont erronées. Si bien que lorsque l'on veut identifier un disque, il faut souvent consulter des spécialistes de chaque genre musical pour pouvoir reconstituer le titre du morceau.

Pour mieux comprendre les caractéristiques de ces disques et les énigmes qui les entourent, il convient de rassembler quelques éléments de l'histoire de la société Pathé et du fonds marocain Gallica dans une perspective comparative.

4. La société Pathé

La société Pathé eut une existence de relativement courte durée en tant qu'entreprise autonome spécialisée dans la commercialisation des disques. Avant la Première Guerre mondiale, on connaît mal son histoire, bien que les enregistrements soient déjà nombreux. Les activités d'enregistrement sonores étaient confondues dans la même société qui produisait des films. Pendant la Première Guerre mondiale, ces activités ont été ralenties, mais elles ont repris par la suite. En 1918, les frères Pathé, qui étaient aussi pionniers du cinéma, détachèrent la branche phonographique et l'usine de Chatou de leurs autres activités. La production de disques 78 tours continuera à fonctionner sous la direction d'Émile Pathé, sous le nom de « Société des Machines Parlantes Pathé Frères ». Cependant, dès 1928, les activités du groupe Pathé entrèrent en crise et furent démantelées. La compagnie anglaise Columbia racheta tout le département phonographique (les usines anglaises et celles de Chatou). Elle va conserver la marque, mais sans le fameux Coq²¹².

²¹² <http://www.delabellepoqueauxanneesfolles.com/Pathé6.htm>

L'utilisation du coq comme emblème de Pathé semble cependant avoir été utilisé sur certaines éditions.

La remarque de Bernard Moussali selon laquelle, à partir de 1912, le Maroc était « la chasse gardée de la société Pathé »²¹³ doit être fortement nuancée car, à partir de 1928, ce n'est plus la maison mère d'origine, mais désormais une société américaine. C'est ce que nous montre un catalogue Pathé datant de 1932 qui comprend à la fois des disques Pathé, Columbia et La Voix de Son maître, (ainsi que des références de disques algériens, tunisiens et marocains) (voir annexe V).

5. Le fonds marocain Gallica à la lueur d'un catalogue de disques Pathé de 1926

Dans le fonds d'archives laissé par Bernard Moussali²¹⁴, nous avons pu retrouver un catalogue Pathé intitulé « Répertoire marocain des disques Pathé » (voir annexe VI), datant de 1926. Celui-ci nous apporte des informations de grande importance. Outre les photos de plusieurs groupes de musiciens dans les premières pages (mais pas d'ensemble arabo-andalou), le catalogue nous indique pour chaque artiste un certain nombre de disques et pour chaque disque, le titre des morceaux et le numéro de référence des disques. On y retrouve des noms d'artistes (comme mentionnés sur les étiquettes) tels que Shelûmû al-Souîrî, al-Thâmî ben 'Abd al-karîm, Zohra Mtîreb, M'allema Brîka, 'Azzûz Bennânî, 'Abd al-Kâder Battîta, Idrîs ben Jallûn, Muhammad al-Sabbân, etc.

Ce catalogue fait la liste de disques et d'artistes enregistrés jusqu'en 1926 et dont on peut supposer qu'ils étaient encore en stock chez les diffuseurs, comme le confirme une mention indiquant que « ce catalogue annule tous les catalogues précédents ». Nous ne savons donc pas de quand datent exactement ces enregistrements, mais on peut supposer qu'ils ne remontent pas à une date plus ancienne que 1918-1920 environ. Toujours est-il que la succession des numéros de référence donne les séries suivantes :

²¹³ Moussali Bernard, *Musique d'ailleurs et d'autrefois Maroc I, chants savants et populaires*, Nanterre Al Sur ; Nanterre distrib. Média 7, 1996, p. 2 [disque compact + livret d'accompagnement]. Cependant, cette remarque ne tenait pas compte du fait que Pathé fut rachetée par Columbia en 1928...

²¹⁴ Le fonds comprend les ouvrages et documents divers de la bibliothèque personnelle de ce chercheur français, historien de la musique arabe, disparu en 1996. Ils ont été inventoriés par Jean Lambert Ils représentent environ trois cent titres, Une partie de ce fond a été déposé au CREM http://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_E_2011_002_001/ et une autre partie est encore détenue par Jean Lambert, en particulier les catalogues de compagnies de disques 78 tours. La consultation peut se faire à la Bibliothèque du Centre de Recherche Moyen-Orient et Méditerranée (CERMOM, INALCO), l'inventaire est consultable en ligne <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01363550>

Références, début de série	Références, fin de série	Position dans le catalogue ²¹⁵	Nom du musicien
10.511	10.818	11	M'allema Nejma
10.552	10.910	13	M'allema 'Azzûz Bennânî
10.572	10.869	21	M'allemin Muhammad al-Diourî et 'Azzûz Bennânî
10.591	10.826	10	M'allema Brika
10.609	10.863	31	M'allemin Bennânî , Laftûh et el-'Annâbiya
10.633	10.810	29	M'allema Jawhara
10.642	10.643	34	Ghaïta et Tabl
10.667	10.875	19	M'allema Muhammad al-Tâzî
10.717	10.724	30	M'allema 'Umar l'aveugle
10.789	10.871	33	Tabor de la Police marocaine de Tanger
10.798	10.861	20	M'allema Hamîdû al-Tâzî
10.803	10.862	18	M'allema 'Abd al-rahmân Zouïten
10.812	10.927	35	M'allema Esther al-Tetouânîya
10.825	10.841	38	'Aïssaouas et Hmadchas
10.826	10.869	12	M'allema Fathî Berrâda
10.827	10.830	14	'Abd al-Kâder Battîta

²¹⁵ Ces numéros sont ajoutés par mes soins, ils ne figurent pas dans le Catalogue.

10.831	10.834	15	M'Allem Muhammad al-Tsûlî
10.835	10.870	37	Gnaouas et Chleuhs
10.848	10.849	16	Eddekara
10.850	10.857	17	M'Allem Idrîs ben Jallûn
10.859	10.860	32	M'Allem Hamâda al-Châouî
10.870	10.888	36	Mawlây Yahya de Tazeroualet « Chleuhs »:
10.911	10.918	28	Cheïkhs Muhammad et ben Caid
58.101	58.124	11	M'allema Nejma
58.125	58.236	6	Bel Habîb
58.125	58.240	7	Muhammad el Kammûrî
58.127	58.220	5	Ben Chérif
58.137	58.207	4	'Abd al-Rahmân al-Kharchâfî
58.149	58.244	8	Al-Thâmî ben 'Abd al-Karîm
18.213	18.218	1-	'Âdel al-Nû'mânî
58.245	58.264	9	Zohra Mîreb
58.265	58.277	3	La Garde noire du Sultan
58.278	58.285	24	Raïss 'Abd Allâh al-Naïr
58.286	58.299	25	Raïss al-Mokhtâr ben Saïd
58.300	58.327	23	Cheikha Zineb

58.312	58.316	22	‘Abouche
58.330	58.389	27	Tata El Ghâliya
58.328	58.353	26	M‘allem Muhammad al-Sabbân
58.345	58.376	2	Shelûmû al-Souîrî

Faisons quelques remarques sur les logiques de l'inventaire Pathé. On remarque d'abord qu'il y a deux séries numériques principales, l'une commençant par 10 et l'autre par 58. Nous ignorons quelle est leur signification historique ou simplement par rapport à l'inventaire. Par ailleurs, les séries numériques ne sont pas homogènes et ne sont pas nécessairement dans l'ordre. Par exemple, pour Muhammad al-Sabbân, le premier numéro dans la liste est 58.337, mais un peu plus loin, on trouve un 58.328. Par ailleurs, on n'y trouve pas de 329, 330, 331 ni 322 (ces numéros pourraient correspondre à des disques épuisés). On retrouve la même disparité dans la plupart des listes des autres artistes.

Pour expliquer ces trous, on peut supposer facilement que de nombreuses références plus anciennes ont été supprimées du catalogue parce qu'elles étaient épuisées, mais figuraient sur des catalogues plus anciens, que nous pourrions vérifier si nous y avons accès. En l'absence de ces catalogues, nous pourrions certainement le vérifier dans un travail plus approfondi en recoupant ces numéros avec les numéros de Gallica²¹⁶.

Par ailleurs, on remarque qu'il y a des chevauchements entre les séries : par exemple al-Sabbân à la série 58.328 à 58.353. Pour sa part, Shelûmû al-Souîrî a un disque au n° 58.345. Mis à part cette anomalie, sa série semble suivre directement la série d'al-Sabbân. Mais globalement, on ne doit pas considérer ces séries comme homogènes.

Compte tenu des anomalies que nous avons relevées sur les images des disques figurant sur Gallica, ce catalogue nous apporte quelques informations capitales. Du fait que nous nous étions étonnés de la présence d'étiquettes « Archives de la Parole » sur ces disques, ainsi qu'une mention prohibant leur usage commercial, on ne pouvait qu'être dubitatif : ces disques étaient-ils des disques Pathé commerciaux ou bien des disques « Archives de la Parole » institutionnels

²¹⁶ Ce travail nous emmènerait trop loin, nous le laisserions pour de futures recherches.

? Thomas Henry²¹⁷ nous avait suggéré que les demi-étiquettes « Archives de la Parole » pourraient avoir été recollées par-dessus des étiquettes commerciales Pathé. Mais nous avons ensuite déduit de la graphie des informations figurant sur les étiquettes indiquait que c'étaient plutôt des matrices originelles. En revanche, l'examen de ce catalogue nous permet de recouper les informations et les numéros de disques entre les références des disques Pathé et les références Archives de la Parole. On constate que, pour plusieurs disques, celles-ci sont exactement les mêmes :

- Sur le catalogue Pathé, 'Abd al-rahmân Zouïten est catalogué sous les références Pathé 10.803 à 10.862. Parmi ces numéros, la chanson '*Ayn la tarâni kif narâha*, est cataloguée sous la référence : 10.803. Sur Gallica, on retrouve sous la même référence : 10.803, face A, exactement le même titre de chanson :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105123.r=zouiten?rk=21459;2>

- M'allema Esther al-Tetouânîya est cataloguée sous les références Pathé : 10.812 à 10.927 et de même sur Gallica. Parmi ces numéros, la *Qasîdat al Warshân* est cataloguée sous la référence 10.921. Sur Gallica, on retrouve cette *Qasîda* sous la même référence 10.921, face A, avec la même description :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k129401r.r=Esther?rk=42918;4>

- Idrîs ben Jallûn est catalogué sous les références Pathé : 10.850 à 10.857. Parmi ces numéros *Baytân Ramal et btayhî al-Hijâz al-Kabîr* est catalogué sous la référence 10.852/853 et sur Gallica, on retrouve la même référence : AP.10-852/853, face A avec le même titre :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310522g/fl.media>

- 'Azzûz Bennânî est enregistré sur le catalogue Pathé avec les références : 10.552 à 10.910. Parmi ces numéros *Mawwâl Misrî et taghtîya* est cataloguée sous la référence

²¹⁷ Thomas Henry dispose de nombreuses casquettes puisqu'il est coordonnateur assistance Gallica Studio au sein de la BnF et créateur du site "Ceints de bakélite", dédié à l'histoire de l'enregistrement phonographique et à son 'impressionnante collection personnelle de disques 78 tours. Il est également le créateur du site "Les Disquaires de Paris" qui propose de découvrir des sélections sonores en provenance des disquaires parisiens indépendants. Thomas Henry est également responsable de la communication de l'AFAS (Association française des détenteurs de documents sonores et audiovisuels) dont l'objectif est de réunir les institutions et les personnes qui s'intéressent à la sauvegarde, au traitement et à la communication des documents sonores et audiovisuels inédits ou édités.

10.821/822, qu'on retrouve sur Gallica avec les mêmes références (AP.10-821/822, face A) et le même titre : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310515b/fl.media>

- M'allema Brika est cataloguée sous les références Pathé : 10.591 à 10.826. Parmi ces numéros *Qasîdat Haj Driss* est cataloguée sous la référence 10.617, qu'on retrouve sur Gallica avec les mêmes références 10.617, face A et le même titre : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13104313.r=Brika?rk=85837;2>

Ceci n'est qu'un échantillon, mais on aurait pu en inclure beaucoup d'autres. Nous avons donc une confirmation quasi complète qu'une très grande partie des disques marocains du catalogue Gallica sont bien des disques Pathé, et qu'ils en sont les matrices. Il serait intéressant d'interroger les archives écrites des Archives de la Parole pour comprendre pourquoi et comment ces matrices ont elles intégré cette collection : les Archives de la Parole avaient-elles contribué techniquement à l'enregistrement ? Ou bien ces documents ont-ils été récupérés par l'institution d'état après 1928, pour éviter que ces originaux précieux ne partent à Columbia ?

* * *

Il n'est évidemment pas question de traiter ici de manière exhaustive tous les disques et styles musicaux marocains de Gallica. Leur complexité nécessiterait de s'y consacrer complètement et amplement. Aussi nous nous contenterons, à partir de leur titre, d'analyser le contenu de certains disques de musique andalouse marocaine, et parmi ceux-ci, certains parmi les plus représentatifs et d'y apporter quelques précisions et remarques pour mieux en saisir les composantes et spécificités.

6. Une anthologie des musiciens du début du XXème siècle (enfin accessible à tous)

Pour mieux faire connaître ce corpus, il m'a semblé utile d'établir une première anthologie, la plus représentative possible de la musique arabo-andalouse du Maroc au début du XXème siècle. A cette fin, je me suis appuyé principalement sur le livret du CD de Bernard Moussali,

*Musique d'ailleurs et d'autrefois, Maroc I, chants savants et populaires*²¹⁸ ainsi que sur quelques autres sources similaires, comme le CD accompagnant le livre de Christian Poché *La Musique Arabo-andalouse* (1994), qui contient cinq pièces marocaines arabo-andalouses (dont quelques-unes sont les mêmes que dans le CD *Maroc I*), ainsi que sur certains catalogues de disques Pathé.

Compte tenu de l'immensité de la tâche, j'ai choisi d'aller à l'essentiel et de ne pas refaire ce qui avait déjà été accompli dans le travail de grande qualité et trop mal connu de B. Moussali (c'était aussi une occasion de lui rendre hommage), tout en le complétant par l'accessibilité permise par Gallica et l'Internet. Cela ne m'a d'ailleurs pas empêché d'apporter des corrections ou des compléments au travail de Moussali quand je l'ai senti nécessaire. De même que cette documentation plus précise que les publications antérieures permet notamment de compléter les informations figurant sur Gallica. En revanche, les informations dont nous disposons n'ont pas permis de dater chaque enregistrement : cela nécessiterait un plus grand approfondissement du rapprochement entre les différentes sources. Pour chaque musicien, nous illustrerons chacune de ces carrières par une ou deux pièces tirées de ces deux sources ainsi que de Gallica, avec les références discographiques (qui étaient absentes du travail de Moussali) et le lien internet correspondant sur Gallica.

Après vérification, j'ai pu constater que la grande majorité des disques utilisés par Moussali figurent bien dans le fonds de la BNF²¹⁹. Les musiciens sont cités par ordre chronologique, en fonction de leur date de naissance²²⁰ :

- **David ben 'Arûsh (1885-1951)** fut l'un des plus grands chantres religieux (*hazzân*) et chanteur profane de Meknès. Il vécut longtemps à Oujda et à Tlemcen et introduisit dans le Malhoun beaucoup de mélodies algériennes modernes. Il était célèbre pour son jeu inégalé au *'ûd ramal* et fut souvent invité à la Cour du sultan pour animer des veillées. Il interprète des

²¹⁸ On peut seulement regretter que Bernard Moussali ait peu cité ses sources concernant les biographies qui vont suivre. Celles-ci nécessiteraient donc d'être complétées et mieux documentées dans l'avenir.

²¹⁹ Concernant les enregistrements cités dans le CD *Musiques d'ailleurs et d'autrefois chants savants et populaires* (Maroc I), collectionnées par Bernard Moussali, j'ai fait une vérification détaillée sur Gallica, qui m'a permis de constater que la plupart y figurent (9 sur 10). La recherche n'est pas aisée, car les noms des artistes ou les titres des chansons sont orthographiés différemment et parfois même figurent sous une autre appellation. J'ai réussi à identifier 18 morceaux sur 23 et je pense que les 5 autres existent quelque part, sous un autre nom ou appellation.

²²⁰ La numérotation jusqu'à 18 correspond aux mêmes numéros de pages que dans le CD de Moussali.

chants du Malhoun de Meknès, nettement influencés par les écoles d'Oujda et de Tlemcen (CD Moussali 1996, *Maroc I*, 1. et 2.), ainsi que le genre plus métissé qu'on appelle al-Shgûri²²¹ :

1- Mawwâl Sikâ : “*Mâ teftakar yâ ghazâlî*” (AP.²²² 58-485-486, face B) (CD Moussali 1996, *Maroc I*, 1) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13101453/f2.media>

On entend la voix du soliste qui improvise (*mawwâl*) accompagné d'interventions de violon, *'ûd* (probablement un *'ûd ramal* même si on a du mal à bien entendre vu la qualité sonore), joué probablement par ben 'Arûsh lui-même, ainsi qu'un *rabâb* qu'on entend à peine.

2- *Mawwâl 'Irâq et Qsida mikhâsiyya*: (AP. 58-487/488, face A) (CD Moussali 1996, *Maroc I*, 2) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310146h/fl.media>

Petite improvisation du violon au début, puis la voix avec un bourdon au *rabâb*, avec quelques interventions au milieu du chant + un *'ûd ramal*, joué certainement par Benarouche, mais c'est souvent le violon qu'on entend le plus.

- **David Zaynû (1880-1955)** de Meknès, reçut une éducation juive traditionnelle, avant de s'installer à Fès et de se consacrer au *'ûd* et au chant savant profane. Il voyagea longuement au Proche-Orient, d'où il ramena des chants égyptiens et syriens, dont "*Zâranî l-mahbûb*". Ses prestations conjuguent avec bonheur la Âla, le Malhoun et les influences levantines (CD *Maroc I*, 3. et 4.). C'est souvent lui qui joue du *'ûd* dans ses interprétations. Vieilli et malade, il émigra en Israël, auprès de ses enfants, et mourut à Jérusalem.

3- *Mawwâl et batayhî al-Hijâz al-Kabîr* : (AP.58-451/452, face A) (CD *Maroc I*, 3) :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310138z?rk=21459;2>

4- *Mawwâl et Taghtiya Sâhlî* : (AP.58-455/456, face A) (CD *Maroc I*, 4) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13101401/fl.media>

Mawwâl accompagné par un violon, puis on rentre dans un chant rythmique accompagné du violon et *'ûd ramal*, puis on revient au *mawwâl*. L'instrument que l'on en entend le plus c'est le violon avec quelques notes du *'ûd* en dessous. Je n'entends pas de *rabâb* dans ce *mawwâl*

²²¹ Sur ce genre populaire citadin, voir plus loin dans ce chapitre, partie 7 : La vie musicale.

²²² Archives de la parole.

5- *Qasîda tlimsâniyya* (CD *Maroc I*, 5) : ici, Moussali s'était trompé car dans le CD, la plage 5 n'est pas *Qasîda tlimsâniyya* mais *Qasîda Rafada bhel Aïne* qui correspond au lien Gallica suivant : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310141f1.media> (AP.58-457/458, face A).

On entend la petite formation : violon, 'ûd et un instrument à percussion, certainement une *Derbouka* ou *Ta'rîja*, avec quelques interventions vocales de temps en temps qui viennent soutenir le chanteur principal, on entend à peine le 'ûd *ramal*, le violon est toujours très présent même dans l'accompagnement.

En revanche, il existe sur Gallica une *Qasîda tlimsâniyya* qui est référenciée sous AP.58-459/460, face A ²²³ :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310142v/f2.media>

Chant pentatonique accompagné par le violon et le 'ûd, sans percussion, je remarque que le 'ûd joue d'une manière plutôt rythmique que mélodique.

- 'Abd al-Rahmân Zouïten (1885-1945) de Fès fut, comme son frère Ahmad, l'un des plus grands hymnodes musulmans de sa génération. Il était célèbre pour son art savant, mais il n'existe que peu d'enregistrements. Ces derniers étaient spécialement commandés par le sultan du Maroc, qui était soucieux d'immortaliser sa voix. Secret et énigmatique, il n'aimait pas diffuser les arcanes de son art. Il chantait des vers sapientaux généralement attribués à Abû al-'Atâhiya (vers 748-825) et Ibn al-Fâred (1181-1235), surtout dans les mosquées et les zaouïas (centres de confréries mystiques), dont l'entrée avait été interdite aux non-musulmans par décision du maréchal Lyautey.

6- *Baytân et taghtiya Istihlâl* : (AP. 10 861/10 863, face B) : ce disque est reproduit à la fois dans le CD de Moussali (CD *Maroc I*, 6) et dans celui de Poché (1994, 2).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105123/f2.media>

Les *Baytayn* sont accompagnés par le violon, quand le chant mélodique rentre (*taghtiya*), ainsi que par quelques battements de main de temps en temps qui remplacent la percussion.

²²³ Ce lien correspond bien à la *qsîda tlimsâniyya* car le musicien l'annonce au début, et la mention est indiquée dans l'inventaire Gallica ; mais le morceau sur le cd Moussali ne correspond pas à cette dernière, donc il y a bien une erreur.

7- *Baytân Mujtathth et taghtîya* : (AP.10 861/862, face A) (CD *Maroc I*, 7):
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310525q/f2.media>

Les *Baytayn* ne sont accompagnés que par le violon qui est toujours omniprésent, quand le chant mélodique rentre (*taghtiya*), il n'est accompagné que par le violon et quelques battements de temps en temps qui remplacent la percussion. Au début de la pièce, l'annonceur détaille assez longuement les musiciens présents et les encourage.

- **Idrîs b. Jallûn de Fès (1881-1946)** fut plus ouvert aux amateurs et aux mélomanes. Luthiste, il eut de nombreux disciples, dont Mûhammad al-Bârûdî al-Salâouî (mort en 1950) et 'Azzûz Bennânî, à qui il enseigna les traditions purement arabo-andalouses. Sa maîtrise des chants savants, sacrés ou profanes, n'avait d'égale que sa capacité à entonner des chansons érotiques ou des hymnes bachiques, présentés comme mystiques et maintenant censurés ou oubliés (CD *Maroc I*, 8. à 12.). Il donne un florilège de son talent dans le cadre de la *Âla*, avec son inimitable accent *fâsî*.

8- *Baytân Ramal et btayhî al-Hijâz al-Kabîr*: (AP.10-852/853, face A) (CD *Maroc I*, 8) :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310522g/f1.media>

Au début, chant non-mesuré assez long (plus d'une l'00) où la voix dialogue avec le '*ûd ramal* (on l'entend distinctement le son qui est bien différent de celui du '*ûd Sharqi*, un son qui est plutôt entre le '*ûd* et la mandoline) et avec le violon. Échelle clairement pentatonique. Puis le chant mesuré du *Baytayn*²²⁴ toujours accompagné du violon et du '*ûd* ; dès qu'on rentre dans la *taghtîya*²²⁵, une deuxième personne chante avec le chanteur principal (hétérophonie, brève polyphonie à l'octave sur la fin de certaines phrases mélodiques). Puis une partie instrumentale jouée par le '*ûd* et le violon accompagné des battements de main qui remplacent la percussion et qui dialoguent rythmiquement avec les instruments.

9- *Baytân Majzû al-Ramal et Btayhî al-Mâya* : (AP.10-852/853, face B) (CD *Maroc I*, 9 ; Poché 1994, 3) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310522g/f2.media>

²²⁴ Le *bitayn* ou *baytayn* (qui signifie deux vers en arabe classique) est une improvisation vocale libre, chant sans percussion, avec un accompagnement instrumental discret non rythmé. Elle se développe comme une imploration.

²²⁵ Deuxième mélodie d'une *san'a* à 5 ou 7 vers.

Belle introduction non mesurée : tout d'abord une phrase du *'ûd ramal* joué dans le style très soutenu, fait de trilles ou de trémolos joués par la main droite (un peu comme une mandoline) (le son est bien différent de celui du *'ûd Sharqî*, un son qui est plutôt entre le *'ûd* et la mandoline). Puis la voix dialogue avec le *'ûd ramal*, toujours joué de cette manière, et le violon, plus discret. Puis la pièce mesurée, *taghtîya*, où le chanteur qui chante les *Baytayn* toujours accompagné du violon et du *'ûd* ; dès qu'on entre dans la *taghtîya*, une deuxième personne chante avec le chanteur principal, en hétérophonie et, brièvement, en polyphonie à l'octave. Le principe de base de cette technique semble être le suivant : quand le chanteur soliste chante les notes principales de la mélodie, la deuxième voix chante quelques courtes phrases mélodiques avec une ornementation mélismatique très chargée : le contraste entre ces deux voix créées indéniablement un certain effet esthétique agréable. De même, pendant que la première voix chante les paroles, la deuxième voix chante des syllabes non significatives (*Ah ! Yâ nâ-nâ !*).

Puis une partie instrumentale jouée par le *'ûd* (toujours très présent) et le violon (plus discret) accompagné des battements de main qui dialoguent avec les instruments (pas d'instrument de percussion).

10- *Qasida mujûniyya*²²⁶ : « *Hadâ râsî mahuwa râsî* » sur Gallica, comme annoncé par le chanteur) : (AP.10-854/855, face A) (CD *Maroc I*, 10) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310523w/fl.media>

Chanson satirique, poème en Malhoun. Au début de ce morceau satirique, l'annonceur est particulièrement expressif, il commence même à s'esclaffer à voix haute !

11- *Baytân Madîd et taghtiya* : (AP.10-856/857, face A) (CD *Maroc I*, 11) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105249/fl.media>

Brève partie non mesurée du violon et du *'ûd* pour préparer l'entrée du chanteur sur les *Baytayn* immédiatement après, puis la *taghtiya* chantée par deux personnes (la *taghtîya* donne lieu à une polyrythmie 3/4 // 6/8)

12- *San'a* : “*Zidnî bi-farti-l-hubbi fika tahayyurâ*” : (AP.10-856/857, face B) (CD *Maroc I*, 12) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105249/f2.media>

²²⁶ « Poème érotique ». Cette mention est indiquée par Moussali, mais elle ne figure pas sur le disque.

Bref prélude joué par le violon, puis *'ūd ramal* accompagné par les battements de main avant l'entrée du chant, les battements de mains viennent seulement pour accompagner la musique instrumentale et jamais quand le chanteur chante. On sent un style raffiné.

- **Le luthiste et chanteur 'Azzûz Bennâni (1890-1960)**, peut-être descendant des juifs al-Bannânî, convertis à l'islâm au XVIIIe siècle) fut l'un des artistes vedettes de la compagnie Pathé durant les années 1920, et même les années 1910, puisqu'il serait le premier à avoir enregistré chez Pathé, en 1911 (voir supra). Il accompagna de manière raffinée beaucoup d'artistes savants et populaires et enregistra même des blagues lestes en dialecte de Fès (*ustuwâna mudhika*, disque comique). Sa maîtrise de la Âla, du Malhoun et des mélodies égyptiennes n'avait d'égale que sa bonne humeur légendaire. Il chantait et jouait du *'ūd* en même temps.

13- *Mawwâl Misrî et taghtiya* : (AP.10-821/822, face A) (CD *Maroc I*, 13) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310515b/fl.media>

Chant non mesuré, accompagné par le violon qui introduit le chanteur, puis un jeu de « question- réponse » entre le violon et la voix sur le *mawwâl*, d'inspiration égyptienne. Dans ce morceau il n'y a que le violon qui accompagne le chant et qui est accompagné par les battements des mains sur les parties instrumentales. C'est très beau aussi, mais on sent assez bien la différence avec le style arabo-andalou le plus ancien.

14- *Baytân Mazmûm et taghtiya* : (AP.10-821/822, face B) (CD *Maroc I*, 14) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310515b/f2.media>

L'annonce vocale donne le nom du joueur de violon. Brève partie non mesurée par le violon qui introduit le chanteur, puis un jeu de question réponse entre le violon et la voix. Dans ce morceau il n'y a que le violon qui accompagne le chant, ainsi que des battements des mains sur les parties instrumentales.

15- *Tûshîyat Ibîs* : (AP.10-562/564, face A) (CD *Maroc I*, 15) (Poché 1994, 1) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310499p/fl.media>

Commentaire de B. Moussali : «*Laya d'Iblîs (Ouverture du Diable)* a été oubliée par la plupart des musiciens contemporains : elle repose sur des thèmes instrumentaux accompagnés par un refrain aux syllabes sans signification (*hâ nâ nâ*) qui serait comparable, pour cette raison, aux grognements du Démon » (CD *Maroc I*).

Le même principe. Interaction intéressante entre violon et claquements des mains. Jeu à l'octave.

16- San'at shughl “*Ahdâ nasîmu-s-sabâh*” : (AP.10-567/569, face B) (CD *Maroc I*, 16) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310500w/f2.media>

Il n'y pas qu'un seul chanteur mais deux, accompagnés d'un violon et d'un instrument à percussion qui ressemble à un *Tar* (mais on n'entend pas bien les petites cymbalettes) et toujours accompagné des battements de la main, mais cette fois, aussi pendant le chant.

17- San'at shughl “*Malîhu-l-muhayyâ*” : (AP.10-778/779, face A) (CD *Maroc I*, 17) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310504j/fl.media>

Brève partie non mesurée par le violon et *'ûd ramal* avant l'entrée des chanteurs, accompagné par un instrument à percussion qui ressemble à une derbouka. On remarque la discrétion de cet instrument lorsque le chanteur chante, c'est très raffiné !

- **Mûhammad al-Brîhî de Fès (1864-1945)** fut l'un des artistes les plus savants de son époque, maîtrisant à la fois *rabâb* et le violon alto. La tradition orale rapporte que sa version des ouvertures et intermèdes instrumentaux de la nouba fut retenue par ses nombreux disciples, et ce serait elle qui est amplement diffusée de nos jours dans les écoles et les conservatoires de musique. Malheureusement, nous n'avons quasiment pas d'enregistrements originaux de al-Brîhî. La seule chose que l'on sait par une photo datant de 1939 (Davila 2015a, 211), c'est que son orchestre était un *jawq* semi-traditionnel, avec 3 violons, deux *'ûd*, un *rabâb* (al-Brîhî lui-même). Nous présenterons ici seulement un enregistrement qui lui a été crédité par B. Moussali, mais ce qui suscite des interrogations.

18- Insirâf Quddâm al-Mâya (CD *Maroc I*, 18)²²⁷. Nous ne connaissons pas la provenance de cet enregistrement (Moussali ne l'indique pas, à la différence des autres pièces). Du fait que cet enregistrement est purement instrumental (on n'entend pas la voix de Muhammad al-Brîhî, qui est crédité du jeu de violon, de même que 'Azûz Bennânî, qui est crédité du *'ûd*), il semble assez atypique pour la Âla. De plus, du fait que l'orchestre est beaucoup plus grand que celui attesté pour al-Brîhî en 1939, on peut douter que cette pièce ait été enregistrée de son vivant. En revanche, cette pièce semble être inspirée du style proche-oriental des années 1930, il

²²⁷ Lien non trouvé sur Gallica, à ce jour.

présente notamment une ressemblance du cycle rythmique avec le rythme Ayyûb. Sur le plan de la datation, on peut plutôt évaluer celle-ci dans les années 1950, voire plus tard.

En général, il y a très peu d'enregistrements de Muhammad al-Brîhî dans les archives : pour l'instant, nous n'en avons pas trouvé d'autres, ce qui est assez étonnant quand on sait l'omniprésence de son nom sur la scène artistique marocaine ultérieure, nom qui a été conservé jusqu'à aujourd'hui par l'orchestre composé de ses disciples, au fil de plusieurs générations. Ce musicien est pourtant d'une génération qui aurait pu enregistrer facilement entre 1920 et 1940. Cette rareté est donc difficile à expliquer. Étant donné l'importance de l'orchestre qui s'est perpétué à son nom après la Deuxième Guerre mondiale, cette absence d'enregistrement avant la Guerre fait de ce musicien une sorte d'énigme et de chaînon manquant.

* * *

Comme on l'a vu, trois des pièces du CD *Maroc I* se trouvent également dans le CD accompagnant le livre de Christian Poché (1994). En revanche, deux autres pièces du CD du livre de Poché méritent notre attention, bien qu'elles ne se trouvent pas sur le disque *Maroc I*. L'une se trouve également sur YouTube et l'autre dans Gallica :

- Shalûm ben Hayyûm,

19- *mawwâl ramal al-mâya* (Poché 1994, 4) :

<https://www.youtube.com/watch?v=fJPC9q29R5E>

Chant accompagné d'un '*ûd ramal* et peut être un deuxième '*ûd* (ben Hayûm devait certainement jouer du *ramal*, comme la plupart des musiciens juifs à l'époque, et c'est probablement lui qui en joue dans ces enregistrements) et un violon. D'abord non mesuré, puis mesuré. Intéressant, car dans les deux cas, on entend bien le '*ûd ramal*. Poché indique : « style algérien ».

Ce musicien était également nommé Shelûmû al-Souîrî (ou Cheloumo sur Gallica ; Souîrî = « de Essaouira »). Il était connu à la fois comme chanteur de musique populaire_urbaine (*shgûrî*) et comme spécialiste de musique andalouse marocaine²²⁸ . Dans l'appel vocal

²²⁸ http://www.editionsdulys.com/uploads/3/8/9/9/3899427/figures_du_pass_et_du_present.pdf [lien inopérant].

introduisant celui-ci, on entend distinctement le nom de « Souîrî »²²⁹. La longue carrière de ce musicien, ainsi que l'orthographe de son nom sur de nombreux disques de différentes compagnies, ainsi que les interactions entre l'arabe, l'hébreu et le français expliquent probablement ces nombreuses formes orthographiques.

- Fanfare de la garde royale :

20- hymne chérifien : (Pathé.25206) (Poché 1994, 5) :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8833850z?rk=21459;2>

Comme nous l'avons vu plus haut, ce disque est beaucoup plus tardif, et c'est un microsillon 45 tours. L'image figurant plus haut provient de la Bnf. Cet hymne national est moderne et n'est pas en relation avec la musique andalouse.

* * *

Outre ces grands musiciens arabo-andalous qui étaient déjà un peu connus grâce à Moussali et Poché, nous devons ajouter d'autres musiciens qui ne s'y trouvaient pas, mais dont nous avons découvert l'importance et la présence grâce au catalogue Pathé de 1926 :

- **Muhammad al-Sabbân** est catalogué sous les références Pathé : 58.328 à 58.353. On y trouve notamment :

21- le *Mawâl Jarka*²³⁰, 58.342. Et nous retrouvons le disque sur Gallica, avec le même numéro 58.342 (face A) (et toujours une étiquette « Archive de la Parole »...) :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13103911.r=sebbane?rk=21459;2>

Il semble que c'est le seul disque d'al-Sabbân qui existe sur Gallica. La voix est accompagnée par un *'ûd ramal* et un violon. Le *mawwâl* Jaharka, écrit Jarka (du nom du mode Jaharka, qui correspond à peu près à un Fa Majeur commençant par la note de Ré et terminant

²²⁹ D'autres sources évoquent un certain Salomon Benaïm ou Abénaïm, mais nous ne savons pas si c'est le même artiste.

²³⁰ Ce qui n'est pas vrai.

par la même note, avec le Fa et si b augmentés) est suivi d'une *barwala*. Il est à noter qu'il ne s'agit pas d'un *mawwâl* Jarka comme il est mentionné car la gamme sur laquelle on joue est : Ré Mi Fa Sol la Sib Do Ré.

- **Muhammad al-Tsûlî**, catalogué sous les références Pathé 10.831 à 10.834, soit quatre faces et quatre titres. Sur Gallica, on retrouve les mêmes références que sur le catalogue Pathé avec les 4 faces et les quatre titres :

22- 10.831/10.832, face A : *Baytayn Basît* et face B : *Baytayn Madîd* :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310518k/f1.media>

23- 10.833/834, face A : *Mûjathath* et face B : *Mawwâl Seka* :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105190/f1.media>

La voix, accompagnée seulement par le violon, est assez tendue, et présente des hauteurs clairement non tempérées (sous réserve de vérifier que ces hauteurs dessinent une échelle non tempérée, ou que, au contraire, elles représentent un écart individuel par rapport à l'échelle).

- **Fathî Barrâda**, catalogué sous les références Pathé 10.826 à 10.869. Sur Gallica, on retrouve les mêmes références avec les mêmes titres :

24- 10.826, face B *Mawwâl Wa-s-sabâh* :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13104936/f2.media>

25-10.863/864, face A: *Mawwâl Istihlâl Ana l-ladî mâlî sabîl* et face B *Mawwâl Seka*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310479x/f1.media>

26- 10.865, face A *Baytayn Istihlâl* :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310478h/f2.media>

27- 10.866, face B *Baytayn Mujathath* :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13104595/f2.media>

28- 10.867/868, face A: *Batayn Madîd* et face B : *Mawwâl Tetâwnî* :
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13104632/f1.media>

Voix accompagnée seulement par un violon.

* * *

Pour les derniers musiciens, nous n'avons pas des biographies aussi précises que pour les premiers, mais celles-ci pourront être complétées progressivement dans de futures recherches. Dans de nombreux cas, il nous faudrait encore préciser si ces musiciens étaient simplement des chanteurs, ou bien aussi des instrumentistes et quels étaient les noms de leurs accompagnateurs (souvent, cela est possible en écoutant attentivement les introductions parlées au début des disques, mais je n'ai pas pu le faire de manière systématique).

Essayons de synthétiser quelques informations que nous pouvons tirer de ces données, en les confrontant à celles fournies par quelques auteurs dont Bernard Moussali, pour mieux comprendre comment se déroulait la vie musicale au Maroc dans les premières années du XX^e siècle, en particulier pour la musique andalouse.

7. La vie musicale à travers les 78 tours

On peut d'abord noter que la musique marocaine comporte, dans ce corpus Gallica, cinq styles ou genres principaux : arabo-andalou (al-Âla et al-Gharnâti), citadin populaire Malhoun, afro-marocain, bédouin et berbère²³¹.

Le Malhoun désigne un poème mélodique qu'on appelle aussi *qasida*, c'est un genre populaire, de tradition orale, chanté en dialecte marocain et de manière moins formelle que la Âla, tout en empruntant ses mêmes modes. Comme on peut l'écouter dans ces disques, certains grands artistes de l'époque excellaient à la fois dans la Âla et le Malhoun: Shelûmû al-Souîrî de Mogador, al-M'allema Nejma et son homonyme al-Shaykha Najma al-Yahûdiyya, al-M'illema Esther de Tétouan ; 'Abd al-Rahmân al-Kharshâfi de Fès.

L'équivalent musical du terme poétique Malhoun était le mot *shgûrî*, souvent équivalent du mot *sha'bi*, « le populaire » (mais nous n'avons pas eu l'occasion de relever ce terme *shgûrî* sur les disques du fond Gallica). Le *sha'bi* est un genre musical citadin. Il semble que le terme soit né à Alger dans les années 1930, mais il s'est également répandu au Maroc. Il tire une partie de ses origines dans des formes poético-musicales rurales, mais aussi dans d'anciens chants des artisans des villes (le Malhoun). Il est cependant influencé par les modes et par le style de la

²³¹ Touma, Habib Hassan, *La musique arabe les traditions musicales*, Institut International d'Études Comparatives de la Musique, éditions Buchet/Chastel, 1996, Paris, p 47.

musique andalouse. Ce style de musique populaire est associé aux fêtes et a vu le jour dans la ville de Casablanca. L'utilisation de la langue arabe dialectale (*darîja*) et la création de nouveaux rythmes ont fait de ce style un complément essentiel de la *Âla*, notamment pour la danse. Tout comme les musulmans au Maroc, la communauté juive a toujours été admiratrice de la musique *sha 'bî*. Celui-ci s'est largement développé dans les fêtes de mariage et les juifs marocains considéraient la musique *sha 'bî* comme une nécessité pour toute grande occasion. Des artistes juifs se distinguaient dans ce domaine. Maurice Elbaz, producteur artistique, explique que « la musique *sha 'bî* judéo-marocaine s'est depuis très tôt épanouie, dans le sens où par rapport à la tradition juive, il n'y avait pas d'interdit » (sur la danse et sur la musique instrumentale). Selon le même auteur, « il y avait moins de tabous que chez leurs compatriotes musulmans et (ils) étaient aidés par une certaine tradition de chant synagogal ».

Le *shgûrî*, terme spécifiquement marocain, peut donc être considéré comme l'équivalent du *sha 'bî*. Il est commun aux citadins musulmans et juifs. Parmi les célèbres chanteurs de *sha 'bî* citadin on cite al-Hussayn al-Slâouî, Pinhas Cohen, Haïm Botbol, 'Abd al-Sâdeq Ashqâra, Émil Zrîhan, Sâmî al-Maghrebî, Maxime Karoutchi, Mike Karoutchi, al-Chaykh Mwîjû et Nîno al-Maghrebî²³². Mais certains praticiens de la musique andalouse s'adonnaient également au Malhoun.

D'autres artistes se spécialisèrent uniquement dans le Malhoun: 'Abd al-Qâdir Battîta, 'Aytat ed-Dâr el-Baydâ, II : (AP.10830)²³³ 'Abd al-Rahmân b. al-Sharîf, b. Habîb (Bel /Habîb en dialecte), Muhammad al-Qâmûrî, al-M'allema Zahrâ' Mtîreb, al-M'allema Burayka al-Sharkâshiya²³⁴. Citons aussi Muhammad et Hamîdû al-Tâzî et al-Shaykha Zaynab, l'hymnode Shaykha bent Hanîya, (CD *Maroc I*). Nous constatons donc qu'en ce qui concerne le Maroc à cette époque, quelques femmes se sont également distinguées dans l'interprétation de cette

²³² [https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Musique_marocaine#Chaâbi_citadin_\(chgouri\)](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Musique_marocaine#Chaâbi_citadin_(chgouri))

²³³ Sur Gallica le titre est « 'Itat ya 'asq al-angal » comme selon l'annonce vocale dans le disque) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105175/f2.media>

²³⁴ Également connue sous le nom de Brika bent ben 'Allal, cette artiste originaire de Chérage (Algérie) vint à Fès avec son père, lui-même artiste, qui lui apprit l'essentiel de son art. Extrêmement populaire de son vivant, son bénéfice annuel était estimé à près de 3 ou 4 mille douros [monnaie marocaine], dès les premières années du XXe siècle, une fortune considérable pour le pays. Le fonds dispose de 22 disques à son nom, soit près de 44 morceaux. (Voir Aubin, Eugène, *Le Maroc dans la tourmente...op.cit.*, p. 332).

forme de musique intermédiaire entre le savant et le populaire, mais très peu dans la Âla elle-même.

En dehors de la musique, ces disques 78 tours marocains sur Gallica comportent des enregistrements parlés, incluant des sketches à l'humour particulier (pour ne pas dire grivois) et d'un registre de langue très familier²³⁵.

La plupart des pièces se trouvant sur ces disques étaient accompagnés par le violon, le *'ūd ramal* et les tambours sur poterie (derbouka ou *ta'rîja*) ou les petits tambourins à cymbalettes (*târ*) ou sans cymbalette (*daff*). Il est remarquable que le *rabâb* est quasiment absent du fonds. Nous nous demanderons ultérieurement pourquoi, mais nous pouvons d'ores et déjà poser l'hypothèse que le *rabâb*, dans son jeu traditionnel, n'avait pas de vocation d'accompagnement de la voix soliste, parce que son rôle est intimement lié à l'orchestre et au jeu collectif (que la technique d'enregistrement, avant le disque électrique, ne permettait pas d'enregistrer).

Maintes marches militaires sont interprétées par les fanfares de la garde noire du Sultan et du Tabor de la police marocaine de Tanger. Contrairement aux enregistrements algériens et égyptiens surtout citadins et savants, les disques marocains contenaient beaucoup de musique populaire campagnarde, notamment berbère de l'Atlas, peut-être à cause de l'intérêt des Français pour cette musique. Des ensembles anonymes de hautbois et de tambours (*ghayta* et *tubûl*) enregistrèrent plusieurs mélodies populaires. Des membres initiés des confréries mystiques de 'Isâwa, de Hamâdsha et de Gnâwa immortalisèrent quelques morceaux. Des catalogues séparés étaient consacrés aux psalmodies juives ou aux musiques levantines et occidentales.

Bernard Moussali note que, en 1928-1929, la session d'enregistrements électriques de Baidaphon à Berlin inclut des musiciens maghrébins, dont les marocains 'Abd al-Latif Mûlîn (luthiste), al-Tuhâmî b. 'Umar (chanteur) et 'Abd al-Karîm al-Gharbî (chanteur et percussionniste). En 1928 et 1930-1931, Gramophone entreprit grâce à l'Algérois Muhyî al-Dîn Bâsh Târzi une campagne d'enregistrements de musiciens populaires marocains, ainsi qu'entre 1932 et 1938.

Dans les années 30, Odéon avait conclu un accord avec le joueur de *rabâb* 'Umar Fâ'id al-Ju'aïdî (également présent au Congrès du Caire : *Coffret Congrès du Caire*, 2015, CD 15 et 16) et les chanteurs Muhammad al-Khassâsî et Shâlûm b. Hâyyûm. Columbia privilégiait al-

²³⁵ Les thèmes adoptés sont inspirés du quotidien, par exemple des sketches représentant une dispute ou un quiproquo. Ces enregistrements de blagues ou de contes populaires en dialectes arabes ou berbères recèlent un grand intérêt pour les linguistes.

Shaykha Fâtema al-Wargha de Salé, Shâlûm b. Hâyyûm, Shelûmû al-Swîrî (probablement le même sous un nom un peu différent) et des musiciens chleuhs. Désormais, le monopole de Pathé au Maroc était donc entamé. Les musiciens commencèrent alors à s'inscrire à la SACEM, qui était déjà présente au Maroc.

D'après B. Moussali, les années 1940 virent un grand nombre d'enregistrements du Malhoun et des airs berbères, du fait de la demande du public en pleine mutation. Dans les années 1960, l'apparition des cassettes mit fin à une industrie qui avait été florissante, mais qui ne put se reconverter aux disques 33 tours, sans doute pour des raisons techniques, financières et commerciales.

C'est l'année 1948 qui marque le début du déclin pour le 78 tour, du fait de l'invention par la maison de disques Columbia du disque microsillon, aussi appelé vinyle (car le disque est fabriqué en matière vinyle). Celui-ci connaît plusieurs déclinaisons par type (principalement 33 et 45 tours) et par format (18, 25 et 30 cm). Il se distingue du 78 tour par un meilleur son, plus détaillé, ainsi qu'une durée des pistes plus longue (entre 40 et 60 minutes réparties sur deux faces). C'est la maison Pathé-Marconi qui, en France, favorisa leur développement après-guerre.

Au Maroc, comme dans la plupart des autres pays arabes, on remarque que le disque vinyle n'eut pas beaucoup de succès commercial, sauf sous la forme du 45 tours (voir Images p 11). Mais à notre connaissance, cet insuccès n'a pas fait l'objet de recherche ni d'aucune explication sociologique ou technique²³⁶. En revanche, la cassette, inventée en 1963 par Philips, rencontra un grand succès dans tout le monde arabe, sans doute grâce à son caractère pratique et à sa solidité²³⁷. Ce fut aussi le cas au Maroc.

* * *

Dans les catalogues commerciaux bilingues (arabe-français) de la firme Pathé, dont certains ont été conservés dans le fonds Moussali (principalement trois catalogues marocains

²³⁶ On peut émettre l'hypothèse que ce qui manquait le plus à l'élaboration d'un disque 33 tours était la dimension éditoriale le choix de plusieurs chansons pour fabriquer un « album » ayant une cohérence esthétique (alors que le format 45 tours, par sa forme brève, suffisait à diffuser de courtes chansons ayant un certain succès).

²³⁷ *L'histoire du vinyle, de sa création à nos jours* <https://www.fnac.com/L-histoire-du-vinyle-de-sa-creation-a-nos-jours/cp48650/w-4>

édités en 1912, 1926 et 1930), on observe que certains disques ont fait l'objet de plusieurs rééditions, ce qui constitue un indice de leur succès. Cela montre aussi que Pathé et les autres compagnies avaient une stratégie commerciale pour attirer la clientèle autochtone. Dans cette optique, les compagnies n'enregistraient sans doute que les artistes les plus connus, les « vedettes » de leur époque, jugés à même de retenir l'attention du public, et tout simplement ceux qui acceptaient d'enregistrer, ce qui n'était pas le cas de tous.

Avant l'arrivée du disque, les artistes (à l'exception de ceux spécialisés dans la musique savante qui jouissaient d'un meilleur statut, grâce au mécénat du Palais) vivaient essentiellement du « bon vouloir » du public. Activité précaire pour des musiciens qui avaient un autre métier permanent, la musique constituait souvent un « supplément de revenu » gagné lors des mariages ou des veillées musicales dans les cafés durant le Ramadan (Bougherara, Hadri, *Voyage sentimental en musique arabo-andalouse* [témoignage], Edif, 2000, p.16.); seuls les plus connus parvenaient à vivre de leur art, les autres devant exercer une autre activité (Aubin, 2004, p. 331).

Ainsi, l'apparition du disque a permis une alternative à la performance vivante, permettant sans doute l'amélioration des revenus de certains de ces artistes qui n'avaient plus à se rendre dans les familles pour apporter leur musique comme un service. Dans les mariages et autres festivités où la musique vivante jouait un rôle fondamental, celle-ci commença à faire place à la musique enregistrée. Cependant, bien que la musique enregistrée permît l'émergence de nouvelles pratiques musicales, les principaux espaces dévolus à la musique vivante restèrent très présents. On retrouve ainsi dans le fonds Gallica quelques disques comportant les mentions « mariages », « circoncisions » ou encore un « chant de Pourim » (Pourim (litt. « les sorts »), fête juive commémorant le miracle ayant sauvé le peuple juif de Perse vers 480. <http://www.un-echo-israel.net/Presentation-de-la-fete-de-Pourim> Consulté le 20 août 2011) sur certains disques. On peut supposer que ces catégories typiques de l'édition discographique pouvaient, en retour, servir à vendre ces disques aux gens qui souhaitaient animer un mariage, une circoncision, etc...

Au Maghreb, bien avant le XIXe siècle, existait un lieu de sociabilité caractéristique du monde arabe et plus largement oriental : les cafés. Réservés à une clientèle masculine, ils étaient le cadre d'activités allant du jeu à la conversation, de la lecture. Si ceux-ci étaient depuis toujours des lieux de musique vivante, dès le début du XXe siècle, ils ont joué un rôle de premier

plan dans la diffusion des disques, qui étaient joués à l'intention des clients, et sans que le tenancier ait à rémunérer un musicien.

Pour toutes ces raisons, la mise en ligne de ces disques marocains sur Gallica par la BnF constitue un tournant capital dans la connaissance historique de ces musiques²³⁸.

8. Analyse de quelques formes musicales de la *Âla* à travers les disques 78 tours

Dans ces enregistrements Pathé du Maroc (comme dans beaucoup de disques du Maghreb et du Proche-Orient de la même époque), on entend souvent au début du disque un annonceur qui présente les musiciens. On ne sait pas s'il faisait partie des musiciens ou si c'était un personnage spécialisé dans ce rôle. La fonction de ce personnage était double : indiquer oralement le nom de l'artiste ainsi que le titre du morceau au début de l'enregistrement, mais aussi « complimenter » les artistes en les remerciant, au cours du morceau, par de brèves exclamations passionnées, ainsi qu'à la fin de leur performance. Ces remerciements des musiciens étaient d'autant plus importants que la plupart du temps, seul le nom de l'interprète principal est mentionné sur l'étiquettes des disques²³⁹.

En écoutant ces enregistrements, on constate que le *'ûd ramal* était encore très présent, et que c'est donc seulement après, vers la fin des années 1930 qu'il tombera en désuétude (ce qui confirme ce qui a déjà été dit à ce propos au chapitre IV), probablement avec l'influence décisive du Congrès du Caire de 1932. On note aussi les progrès du violon, nouveau venu dans la musique marocaine, probablement dès la fin du XIXème siècle ou au début du XXe siècle, et ce dans tous les styles urbains de musique marocaine et même certains styles ruraux. Seule la musique berbère reste toujours fidèle à ses instruments traditionnels.

²³⁸ La richesse de ce fonds Pathé de musique marocaine, mais aussi de toutes les autres musiques arabes et orientales déposées aux Archives de la Parole nous fait rêver de l'organisation d'une exposition à la BnF, dotée d'un parcours sonore réparti par pays, et qui permettrait au public de découvrir ou redécouvrir un pan du riche patrimoine musical arabe...

²³⁹ Ces annonceurs sont peut-être plus bavards dans les disques marocains que dans les autres ils commentent, félicitent bruyamment les interprètes pour leur improvisations vocales ou instrumentales, interpellent les artistes par leur nom, etc. L'explication générale de ces comportements (qui étaient aussi courants au Proche Orient) chez des spécialistes comme Frédéric Lagrange (1994) ou Bernard Moussali (B. Moussali et J. Lambert, A paraître), est que cela reflétait encore le caractère vivant des performances de ces artistes, pour lesquels l'enregistrement sonore était quelque chose d'étranger. C'est seulement lorsque les artistes « s'habituaient » à l'enregistrement, c'est-à-dire lorsqu'ils le différencièrent bien d'une performance vivante, que ce genre d'annonce vocale disparut des enregistrements. Mais on remarque que ce genre de pratique a longtemps été courante dans les disques de jazz, sans doute pour les mêmes raisons.

L'absence du *rabâb* dans les enregistrements Pathé des années 1920 soulève une question intéressante : ne faut-il pas l'expliquer par le fait que le *rabâb* étant avant tout un pilier des orchestres andalous, un instrument qui par sa nature même, joue collectif et se prêtait mal à l'accompagnement de voix solistes, alors que ce format était imposé par le caractère rudimentaire de la technique d'enregistrement ? Ou alors faut-il penser que son timbre grasseyant faisait déjà peur aux ingénieurs du son et aux commerciaux de la compagnie Pathé ?

Toujours en écoutant ces disques, on peut se demander pourquoi on utilisait si peu les instruments à percussion, comme c'est le cas aujourd'hui, alors qu'en revanche, on entend fréquemment la technique de battre des mains, *al-tawsîd*. On sait par les photos et par les enregistrements du Caire en 1932, que l'usage des instruments comme le *târ* était aussi courant, mais nous constatons qu'il se retrouve peu dans les enregistrements les plus anciens. Là encore, cela est probablement dû aux difficultés d'enregistrer beaucoup d'instruments, et surtout des instruments à percussion avec la technologie du disque acoustique jusque dans les années 30, alors que dans les disques électriques, notamment ceux du Congrès du Caire, le *târ* est bien présent, et l'enregistrer ne pose plus autant problème sur le plan technique.

En ce qui concerne le style de jeu et de chant de cette musique au début du XX^{ème} siècle, à l'écoute des disques, l'auditeur contemporain peut ressentir qu'elle ressemble plus à une récitation de chants religieux et au *Samâ'* soufi²⁴⁰, notamment dans les parties non mesurées. Cette impression n'a pas une valeur scientifique absolue, mais je tenais à l'exprimer comme je l'ai perçue, de manière presque exotique devant la redécouverte de ces enregistrements oubliés. Le style de jeu était plus monotone qu'aujourd'hui et qu'on n'utilisait pas beaucoup d'instruments. Ceci nous incite à nous interroger sur les relations qu'entretenait la musique profane avec le domaine religieux : dans quelle mesure les confréries mystiques les zaouïas, pouvaient avoir constitué à certaines époques un « refuge » par rapport aux valeurs morales dominantes de la société qui n'étaient pas favorables à la musique ? Cette fréquence des

²⁴⁰ Le *samâ'*, "l'audition en arabe" est un art de chants a capella sacrés, hymnes dédiés au culte du Prophète Mohammed et à Allah. Désigne également les séances musicales des confréries soufies. Cette mystique musicale va, petit à petit, se ritualiser et devenir séance ou cérémonie sacrée englobant d'autres rites. Le *dhikr* (évocation ; mention, rappel, répétition rythmique (du nom de Dieu)), dans l'islam, désigne à la fois le souvenir de Dieu et la pratique qui avive ce souvenir. Il est au cœur de la pratique du soufisme, par exemple, peut être un point culminant du *Samâ'* dans la plupart des confréries, point culminant qui, selon les lieux et les croyances, s'appelle parfois aussi *hadra* (assistance, pratique collective de la transe), *imâra* (plénitude) ou *halqa* (cercle). Source <http://musique.arabe.over-blog.com/article-14454997.html>

battements de mains et la rareté des instruments à percussion n'était-elle pas une tradition héritée des zaouïas où l'usage des instruments était prohibé ? Et par ailleurs, quel était le rôle du Palais ou des grandes familles aristocratiques pour donner un espace à cette musique sous une forme profane ? Nous ne pouvons pas répondre à toutes ces questions pour l'instant, mais nous pourrions y apporter des éléments de réponse dans les prochains chapitres.

En tout état de cause, il faut tempérer ces analyses en tenant compte du fait que le format 78 tours, en particulier de technique acoustique (en gros, jusqu'en 1930) ne permettait de toute façon pas d'enregistrer plus qu'un ou deux chanteurs et un ou deux instruments. Pour ces raisons techniques comme pour des raisons esthétiques liées au fait que les ingénieurs du son étaient étrangers, ces enregistrements nous fournissent seulement un point de vue sur cette musique, pas une vision d'ensemble, un peu comme les photos d'époque qu'il est souvent très difficile de décrypter. En conséquence, il faut bien avoir conscience des distorsions que ce reflet des 78 tours peut introduire dans notre perception des manières de pratiquer le répertoire et l'instrumentarium à l'époque. Cependant, le grand nombre d'enregistrements garantit tout de même une certaine représentativité, qu'il faudrait évaluer plus précisément. L'absence concomitante du *rabâb*, des percussions et des chœurs nous indique sans doute qu'il existait d'autres formes de performance qui étaient plus collectives, et auxquelles les ingénieurs du son de Pathé et des autres compagnies n'avaient pas eu accès pour diverses raisons.

* * *

En ce qui concerne les poèmes chantés, il faut reconnaître que nous avons du mal à les identifier, en premier lieu à cause de la qualité médiocre de l'enregistrement acoustique. On le voit très bien, par comparaison, avec les enregistrements du Congrès du Caire, datant de 1932 et qui étaient de technique électrique : les voix sont bien plus claires et les textes bien plus compréhensibles. Mais il faut sans doute prendre aussi en compte une piètre prononciation des mots par les chanteurs, notamment en raison de leur prononciation dialectale et de la manière dont les syllabes étaient découpées par le chant. Certains pensent qu'il faut aussi incriminer une faible connaissance des textes, ce qui est également possible.

En général, l'auditeur ne connaissant pas ce répertoire peut avoir l'impression d'une certaine anarchie entre le chant et le jeu des instruments. Le style de jeu était très spontané et, en apparence du moins, moins coordonné. Si l'on compare ces enregistrements avec ceux du Caire

de 1932 (chapitre V) par exemple, on remarque que le style de jeu de 1932 est plus précis et propre, plus clair, organisé, en un mot plus artistique. Alors que ces solos vocaux plus anciens, accompagnés d'un seul ou de deux instruments, semblent plus informels.

Pourtant, on peut aussi interpréter cette apparente anarchie de manière très différente : aussi bien Bernard Moussali que Christian Poché insistent au contraire sur la spécificité de ce style qu'ils qualifient d'« hétérophonie ».

On peut prendre l'exemple de la pièce 8 : *Baytân Ramal et btayhî al-Hijâz al-Kabîr* : (AP.10-852/853, face A) par Idrîs ben Jallûn :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310522g/fl.media>

On notera notamment les caractéristiques suivantes :

- Interaction complexe du *'ûd ramal* et du violon au tout début de la pièce ;
- Interaction complexe des deux voix à partir de l'38.

On remarque dans ces interactions une coordination plus étudiée qu'il n'y paraît : complémentarité et polarisation des rôles mélismatique/non mélismatique entre les deux voix, paroles signifiantes/syllabes sans signification, octaviation de l'une des voix par rapport à l'autre, ou intervalle de quarte, etc... On pourrait aussi parler de ces phénomènes comme d'un « style concertant », à la manière de la musique classique européenne, mais sous des formes qu'il reste à analyser. D'ailleurs, ce style hétérophonique caractéristique du chant andalou marocain (peut-être plus marqué que dans les autres traditions maghrébines) est en cours d'étude par le musicologue suisse Thilo Hirsch, et plus particulièrement dans les enregistrements marocains du Congrès du Caire²⁴¹. Nul doute que ces recherches permettront dans un avenir proche de renouveler notre regard sur la musique andalouse marocaine.

Compte tenu des caractéristiques du style de performance dans la seconde moitié du XXe siècle, que nous décrivons à partir du chapitre VII, ces enregistrements nous montrent par anticipation combien cette musique s'est transformée au cours du XXe siècle. Le jeu aujourd'hui est plus virtuose, rythmique et précis, tout en étant beaucoup plus collectif et dominé par l'unisson, notamment à travers le chant choral et la multiplication des instruments dans l'orchestre. Les textes des poèmes sont plus étudiés et leur prononciation est mieux articulée. De même, la façon de chanter a changé, en partie sous l'influence du style oriental (*sharqî*) dans

²⁴¹ Thilo Hirsch "Consistency and Change in the musical structure of Moroccan andalusi music on the example of recordings from 1932-2018", communication au 13th Symposium of the ICTM Mediterranean Music Studies Group, Music, Power, and Space: A Mediterranean Perspective, September 23-28, 2021 (Tanger et en ligne).

les *mawwâl*. Les voix sont beaucoup plus lisses et suaves, alors que les voix anciennes étaient souvent rauques et incarnées. De plus, comme nous le verrons, les musiciens d'aujourd'hui ont fait des études de musique de manière plus académique, et en conséquence, on peut percevoir leurs performances comme moins spontanées. Par ailleurs, certains instruments ont disparu, comme le *'ûd ramal*, ou ont été marginalisés comme le *rabâb*, ce qui a complètement changé l'ensemble des timbres et leur équilibre. D'autre part, la multiplication des instruments et leur autonomisation en tant que solistes, essayant chacun de montrer leur virtuosité, en ajoutant une pléthore d'ornementations, créent parfois une certaine anarchie dans l'orchestre. Mais il nous faudra nous interroger sur son origine : phénomène récent ? Ou héritage de l'« hétérophonie concertante » ancienne ?

Conclusion

Avant la participation de musiciens marocains au Congrès du Caire de 1932, la vie musicale au Maroc au début du XXe siècle était jusqu'à récemment très mal connue, faute de documentation ou d'archivage. Néanmoins, certaines archives sonores qui ont été accumulées, numérisées et mises en ligne, sont aujourd'hui accessibles pour les chercheurs, musiciens et passionnés de la musique marocaine, qui souhaitent en retrouver les traces et les évolutions. Le fonds d'archives sonores de la Bnf, contenant une grande quantité de disques Pathé enregistrés entre 1910 à 1940, nous permet aujourd'hui d'avoir une image assez fidèle de ces activités et de mieux connaître le répertoire chanté au début du XXème siècle, non seulement dans la musique savante mais aussi religieuse et populaire.

À partir de l'occupation française (1912) et jusque dans les années 1950, les enregistrements au Maroc furent principalement assurés par la société Pathé, d'abord française, puis rachetée par des compagnies anglo-saxonnes. Les premiers enregistrements concernent en premier lieu les artistes les plus connus de l'époque, de musique savante, profane et religieuse, ainsi que le Malhoun et dans une certaine mesure de chants berbères de l'Atlas.

Le fonds marocain de la Phonothèque nationale, qui contient actuellement 434 disques, principalement Pathé, représente la composante la plus importante du Maghreb en terme numérique, et parmi divers genres, la musique andalouse marocaine y est particulièrement bien représentée. Nous disposons donc ici d'une anthologie considérable de musiciens qui étaient en activité dans la décennie des années 1910, 20 et 30, avec une quinzaine de grands chanteurs et musiciens qui étaient inaccessibles jusqu'à récemment. Ceci nous offre une base solide pour

esquisser l'histoire de la *Âla* marocaine pendant cette période. En dehors de la musique, ces disques 78 tours marocains comportent des enregistrements parlés, incluant des sketches humoristiques qui ne sont pas moins précieux.

Ces disques réunissaient un petit nombre de musiciens, en général un chanteur soliste accompagné d'un *'ûd ramal* et/ou d'un violon, beaucoup plus rarement d'une percussion. Le style de jeu et la manière de chanter cette musique au début du XX^{ème} siècle était très différent de ce que nous en connaissons à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle, ressemblant plus à une récitation de chants religieux et au *samâ'* soufi qu'au chant. L'instrumentarium archaïque (le *'ûd ramal*, la quasi absence de percussion, l'usage fréquent des battements de main), la qualité très incarnée des voix, les phénomènes d'hétérophonie concertante, l'atmosphère intime nous plongent dans un monde révolu qui témoigne des nombreuses évolutions qu'a subi la musique andalouse marocaine en un siècle. En même temps, ces enregistrements présentent un certain biais lié aux techniques encore rudimentaires de l'enregistrement (avant les disques électriques), ou à d'autres biais liés à la relation entre les compagnies de disques et la société marocaine de l'époque (musique religieuse, absence d'enregistrements d'orchestre de taille importe). On tiendra donc compte de ces possibles biais et déformations de notre perception dues à la technique ou à l'usage social de la technique à cette époque.

Compte tenu du cadre restreint de cette thèse, nous n'avons pas pu approfondir l'aspect chronologique de cette période d'environ trois décennies (de 1912 à 1940), au cours de laquelle la musique a évidemment évolué. Nul doute que ce corpus pourrait permettre une étude systématique des transformations de cette musique pendant cette période. Mais comme nous l'avons signalé, les repères chronologiques sont encore très flous, et il faudrait pour assurer une telle étude, parvenir d'abord à fixer la chronologie des enregistrements, notamment à travers une étude plus systématique des catalogues. Là encore, nous espérons avoir ouvert la voie à ces futures recherches.

A travers l'étude de ces enregistrements, nous avons pu puiser quelques informations sur la vie musicale de l'époque. En ce qui concerne les praticiens en dehors du mécénat du palais et des occasions sociales comme les mariages, leurs sources de revenu étaient auparavant assez limitées. Avec l'arrivée du disque, certains d'entre eux ont bénéficié de revenus supplémentaires, ou du moins différents de ceux qu'ils tiraient de la pratique traditionnelle. Nous ignorons sur quelle base les musiciens étaient rémunérés par Pathé ou les autres

compagnies. Cependant, on peut penser que de tels changements ont contribué à faire passer ces musiciens d'un statut d'artisans à celui d'artistes.

De même, nous ignorons presque tout de la réception de ces disques par le public marocain de l'époque : qui les écoutait et comment ? Ceci nécessiterait une étude socio-musicale qui devrait faire appel notamment à la presse de l'époque. Nous connaissons aussi très mal les relations entre les activités de la société Pathé et la politique culturelle très active du Mandat Français vis-à-vis de la musique andalouse marocaine, que nous allons étudier au prochain chapitre. Là aussi, il faudrait éplucher la presse de l'époque, ainsi que d'autres archives spécifiques, par exemple celles de la société Pathé elle-même.

Nous n'avons fait ici qu'esquisser les biographies des principaux musiciens enregistrés. Il faudrait bien entendu pousser plus loin ce travail biographique pour mieux mettre en valeur ces enregistrements : quel était le statut de tel ou tel musiciens, qu'ils soient musulmans ou qu'ils soient juifs ? Quelles étaient leurs relations avec leur communauté ? Avec le sultan du Maroc ? Et avec les autorités mandataires françaises ? Malheureusement, ces enregistrements concernent surtout des musiciens de Fès, mais aucun du nord du Maroc. Mais en ayant déblayé la somme des informations éparpillées entre différentes sources et après avoir mis un peu d'ordre dans cette histoire encore mal connue, ce chapitre peut au moins se prévaloir d'avoir préparé le terrain pour la poursuite de ces futures recherches.

* * *

Comme le notait encore B. Moussali, les années 1940 virent le triomphe discographique du Malhoun et des airs berbères, du fait de la demande du public en pleine mutation. Dans les années 1950, l'apparition des disques 45 tours, puis les années 1960, l'apparition des cassettes mirent fin à une industrie qui avait été florissante, mais qui ne put se reconvertir aux disques 33 tours, sans doute pour des raisons éditoriales.

La documentation de ces enregistrements, vieux de près d'un siècle, exige un travail patient de recouplement entre les sons, les étiquettes de disques et les quelques catalogues disponibles, tout en les replaçant dans un contexte social qui ne pourra être restitué qu'en recourant à la presse de l'époque et à d'autres sources écrites que nous n'avons malheureusement pas pu consulter. Cet énorme corpus contient donc des richesses encore insoupçonnées sur lesquelles nous n'avons fait que lever un pan de voile. Il s'agit donc ici d'un travail d'archiviste dont on ne

pourra faire l'économie si l'on souhaite mieux connaître enfin l'histoire de la musique au Maroc au XXe siècle.

Chapitre V

LA DÉLÉGATION MAROCAINE AU CONGRÈS DE MUSIQUE ARABE DU CAIRE (1932) : PREMIÈRE RECONNAISSANCE INTERNATIONALE DE LA MUSIQUE ANDALOUSE

Introduction

Au cours du XIXe siècle le monde arabe connaît un sursaut identitaire face à la culture ottomane et à la culture européenne : on appelle ce phénomène la *Nahda*. Le patrimoine culturel arabe est réhabilité et réinterprété, à la fois par un retour aux écrits anciens de l'âge d'or abbasside (VIIIe-XIIIe siècles) et par un accueil de l'influence européenne contemporaine. À la fin de l'Empire ottoman, la « musique arabe » proprement dite, connut une renaissance, sous les effets conjugués du politique (mécénat des Khédives d'Égypte et du nationalisme), de la redécouverte des écrits théoriques arabes du passé et de l'introduction d'instruments occidentaux, avec la volonté de « sauvegarder » ou de recréer un patrimoine musical arabe. Cette réforme, menée par de nombreux artistes et chercheurs, fut couronnée en 1932 par le premier Congrès international de musique Arabe au Caire. Au moins deux courants musicaux voient alors le jour : l'un cherche à opérer une synthèse des traditions orientales (notamment de la tradition ottomane et de la tradition arabe), tandis que l'autre préfère s'inspirer ouvertement de la musique européenne. En pratique, en dépit des débats passionnés de l'époque, ces deux tendances s'interpénètrent intimement pour produire un mouvement réformiste (Moussali et Lambert, A paraître). Cela marque l'évolution du langage musical dans l'ensemble du monde arabe jusqu'à nos jours.

Avant le congrès du Caire, on ne parlait pas de « musique arabe » ainsi, mais seulement de « musique orientale ». L'une des décisions majeures des congressistes fut donc de remplacer le terme « musique orientale » par celui de « musique arabe », surtout dans une période où les nationalismes émergeaient au Moyen-Orient. Cette action fut une phase importante dans la création d'une musique contemporaine spécifiquement « arabe ». Le problème est que ce terme semblait très large et englobait beaucoup plus de musiques et de traditions que ce qu'il était censé nommer. La définition et la codification des formes musicales furent un enjeu important avant, pendant et après le Congrès. On établit une liste des formes musicales (instrumentales et vocales) les plus représentatives en s'inspirant des catégorisations de la musique occidentale. Il est intéressant de se demander comment une telle opération chercha elle-même à se légitimer.

En effet, cette codification impliquait d'épurer ou d'occulter certaines sources considérées comme indésirables, notamment ottomanes, persanes, levantines et minoritaires. Il était donc nécessaire de procéder à des reconstructions historiques permettant de justifier ces choix. Ainsi, les musicologues égyptiens élaborèrent des récits du passé, racontant les périodes glorieuses de la civilisation et de la musique arabe, avec lesquelles le présent moins prestigieux devait renouer. Évidemment, ces réédifications approximatives furent imprégnées de narrations légendaires. Pour étudier le cas de la musique arabo-andalouse au Maroc au XXe siècle, il ne sera pas inutile de connaître ces processus (nous y reviendrons au chapitre VI et au chapitre IX).

Pour diverses raisons, le Maroc fut inclus dans cette grande aventure du Congrès du Caire : à côté de la délégation marocaine, il y avait une délégation algérienne et tunisienne, sans parler des délégations syriennes, irakienne et égyptienne. La musique était donc appelée à représenter des entités politiques qui étaient toutes soumises à la colonisation à des degrés divers, mais aussi appelée à gagner en indépendance dans les décennies suivantes. Dans tous ces cas, ce fut la musique savante à laquelle il fut donné la fonction de cette représentation nationale, et donc, pour le Maroc, à la musique andalouse. Ceci était d'autant plus pertinent que le pouvoir politique de l'Empire chérifien marocain entretenait une relation très étroite avec ce répertoire musical. C'est donc tout naturellement que la musique andalouse représenta le Maroc par une délégation composée à la fois d'une troupe musicale composée de musiciens de grande qualité, et d'officiels représentant le Souverain marocain.

1. Le Congrès du Caire de 1932 et la renaissance d'une musique arabe

À la fin des années 1920, des chercheurs arabes et des orientalistes, ayant fait le constat d'un certain déclin des formes classiques de la musique arabe, s'étaient accordés pour mener des réformes de cette musique, en particulier pour la détacher de la culture ottomane et de la faire progresser autant que possible vers la modernité (CEDEJ 1992). Les Égyptiens étaient à l'avant-garde de ce mouvement : fin 1929, le roi Fouad (1868-1936, roi d'Égypte de 1922 à 1936) inaugura l'Institut Oriental de musique puis, après de longues péripéties, chargea le baron Rodolphe d'Erlanger d'organiser un Congrès de musique arabe, réunissant des experts et spécialistes d'Orient et d'Occident. Ce Congrès se tint au Caire, trois semaines entre mars et

avril 1932²⁴² sous la présidence du roi Fouad I. Considéré comme le plus grand événement musical jamais organisé, du moins en Orient, ce congrès fut l'occasion à la fois de débattre de questions théoriques comme les échelles et les modes (principalement dans la tradition égyptienne), ainsi que les instruments, l'usage de la transcription musicale et la pédagogie musicale. La renaissance qui était souhaitée par les participants devait être nourrie tant par l'innovation et l'occidentalisation que par l'affirmation du legs culturel « classique » et les styles locaux originaux. Dans de nombreux cas, ces deux grandes tendances entraînent en conflit. Ces débats parfois houleux ont laissé beaucoup de traces et se sont poursuivis par de nombreuses controverses sur le sens à donner à cet événement du point de vue de la musique des Arabes, en particulier à partir des indépendances²⁴³.

Parmi les nombreux étrangers invités, beaucoup étaient des personnalités renommées comme Béla Bartók, Paul Hindemith, Erich Moritz von Hornbostel, Robert Lachmann, Curt Sachs, Bernard Carra de Vaux et Henry George Farmer. Du côté égyptien, le Congrès était surtout organisé par le musicologue égyptien Mahmûd Ahmad al Hefnî : (1896-1973)²⁴⁴. Pour des raisons encore mal éclaircies, mais que nous allons tenter de clarifier, aucun savant marocain ne participa aux débats.

Le Congrès fut aussi l'occasion d'enregistrer un grand nombre de musiciens qui avaient été envoyés au Caire en délégations du Maghreb et du Mashreq : la Syrie, l'Irak, la Turquie, le Maroc, l'Algérie et la Tunisie²⁴⁵. L'ensemble de musiciens marocains était important, en qualité et en quantité.

²⁴² La santé du baron d'Erlanger ne lui permit pas de se rendre au Caire pour participer au Congrès, et il décéda le 29 octobre de la même année.

²⁴³ Par exemple, pour Abdelaziz ben Abdeljalil, historien marocain de la musique, le congrès était plus bénéfique aux chercheurs et musicologues occidentaux qu'aux Arabes, car ça leur a permis de travailler sur des musiques et procédés qu'ils n'ont plus aujourd'hui, d'effectuer des enregistrements qu'ils auront dans leurs bibliothèques en Occident et d'accéder à tous les manuscrits arabes qui se trouvaient au Caire ou ailleurs sur la musique et les instruments arabes. (ben Abdeljalil 2018, 34-35).

²⁴⁴ Les principaux documents de travail ont été réunis dans le *recueil des travaux du Congrès du Caire* (un exemplaire en français et un exemplaire en arabe). C'est un livre de 711 pages composées de 77 planches de photos, regroupant le programme, de nombreuses communications et les rapports des commissions attachées à l'étude par thème de la musique arabe. Ces documents, jugés parfois inexacts, insuffisants ou incomplets, ont été enrichis, complétés et mis en perspective au colloque de 1989 au Caire '' Documents du premier congrès sur la musique arabe du Caire 1932, publiés par le CEDEJ en 1992.

²⁴⁵ Il a fallu attendre la fin du XXème siècle pour que les chercheurs en musicologie et ethnomusicologie commencent enfin à exploiter les enregistrements des archives réunis en 1932, puis transmis à Paris, Londres et



Sur la photo, plusieurs personnalités dont le roi Fouad I, Bela Bartok, Paul Hindemith, Erich Morris von Hornbostel, Robert Lachmann, Curt Sachs, Carra de Veaux, Xavier Colangettes, Henry George Farmer, Alexis Chottin, et Kaddûr ben Ghabrît, mais, également deux femmes qui ont participé au congrès ²⁴⁶

2. La délégation marocaine

En ce qui concerne la composition de la délégation marocaine, Abdeslam Bennouna (intellectuel, notable et président du bureau régional des sites historiques à Tétouan, capitale de cette région qui, à l'époque, était sous le protectorat espagnol) reçut deux lettres datées du 9 août 1930, une de la part de l'ambassade d'Égypte à Madrid au nom de son ambassadeur Muhammad Sabrî al-Khûlî et l'autre de la part du directeur du conservatoire oriental du Caire, Ya'cûb 'abd al-Wahhâb. Le sujet de ces lettres était de savoir qui étaient les spécialistes marocains de la musique andalouse, susceptibles de participer au congrès du Caire afin de les

Berlin. En 1988, à l'initiative de Marie-France Callas, alors directrice du département de la phonothèque et de l'audiovisuel à la Bibliothèque nationale de France, une édition partielle du Congrès du Caire avait été publiée, en coédition avec l'Institut du monde arabe (IMA) qui venait d'être inauguré, dans un coffret de trois cd. Les musicologues Christian Poché et Bernard Moussali en avaient assuré la partie scientifique. Après le décès de Moussali en 1996. Jean Lambert, étant son légataire testamentaire, a pu repartir des matériaux réunis par ce dernier afin de rédiger le livret de l'édition intégrale. C'est seulement en 2015, après un travail conséquent de restauration effectué dans les studios de la BnF, en collaboration avec l'émirat d'Abou Dhabi, qu'un coffret de 18 CD voit le jour, publiant l'intégralité des enregistrements du Congrès du Caire, accompagné d'un livret de 256 pages, en trois langues : français, anglais et arabe. Une réédition intégrale des disques 78 tours de séquences musicales interprétées par des musiciens du Mashreq et du Maghreb, présents au CMAC, excellentement remastérisés (par les soins de Luc Verrier). Cette sorte d'« édition critique sonore », réalisée sous la direction de Jean Lambert (musée de l'Homme) et de Pascal Cordereix (BNF), s'appuie sur une excellente documentation historique écrite en 1980 par Bernard Moussali et révisée par Jean Lambert.

²⁴⁶ Source photo: bolingo69.blogspot.fr/2011/09/conference-on-arabic-music-in-cairo.html

inviter l'année suivante, c'est-à-dire en 1931²⁴⁷. Une deuxième série de courriers avait sans doute été envoyée aux autorités marocaines sous protectorat français, puisque Alexis Chottin, dans son rapport du voyage au Congrès de la Musique arabe affirme que l'invitation d'une délégation marocaine avait été reçue officiellement de la part du gouvernement égyptien (Alexis Chottin, *Relation de voyage au congrès de la musique arabe*, Le Caire, mars-avril 1932).

La date du Congrès fut reportée pour l'année suivante, en 1932 (l'organisation avait rencontré des problèmes, elle était passée des mains de Curt Sachs à celles du baron d'Erlanger). Apparemment, Abdeslam Bennouna n'avait pas envoyé aux organisateurs du congrès des noms de maîtres et musiciens de musique andalouse de Tétouan et Chefchaouen, tels 'Abd Assalâm ben al-Amîn al-Shefshâwni, al-'Ayyâshî al-Ouariâghlî et Muhammad ben Ahmad Lamrînî. Par contre, il suggéra dans un courrier les noms d'orientalistes espagnols comme Antonio Bustelo (officier, musicien et intellectuel espagnol)²⁴⁸.

Le fait que Abdeslam Bennouna n'avait pas proposé des musiciens marocains avait-il eu pour effet que les Égyptiens se contentèrent de ceux proposés par le Service français des Arts Indigènes ? Ou bien y avait-il eu deux courriers simultanés, l'un adressé dans la zone espagnole et l'autre dans la zone française ? Et dans ce cas, on peut penser que les deux processus et contacts furent indépendants. De ce fait, les autorités espagnoles n'envoyèrent pas au Caire de musicologues de leur pays qui soit spécialiste de la musique marocaine (à vrai dire, il y avait surtout des lettrés, mais pas des chercheurs au sens moderne). De son côté, le service français des affaires indigènes était très actif depuis 1927 et il avait déjà mené un inventaire de beaucoup de musiciens de musique andalouse ou autres dans la région du protectorat français, c'est-à-dire Rabat, Fès, Meknès et Marrakech. Il y existait déjà par le biais de ce service des cours et des ateliers, ce qui avait abouti à la création du premier conservatoire national à Rabat sous la direction d'Alexis Chottin (voir chap. VI). Ce sont donc à l'évidence ces institutions françaises qui pesèrent sur le choix des membres qui devaient y participer (ben Abdeljalil 2018, 6). Tous les musiciens qui y ont participé étaient issus de l'école de Fès, et étaient pour la plupart proches du Palais, ce qui nous indique clairement que le sultan Muhammed b. Yûsuf avait eu son mot à dire.

²⁴⁷ Ibn 'Azzûz Mohammad Hakîm, *ab al-haraka al-wataniyya al-haj Abdeslam Bennouna, Hayatouhou wa nidhalohou*, Imprimeria Assahel, 1987, Rabat, t. 1, p.423-424.

²⁴⁸ Ibn 'Azzûz Mohammad Hakîm, *ab al-haraka al-wataniyya al-haj Abdeslam Bennouna, Hayatouhou wa nidhalohou*, Imprimeria Assahel, 1987, Rabat, t. 1, p.423.

A leurs arrivées au Caire, les artistes marocains ont quasiment été enfermés à l'hôtel et surveillés de la part des autorités françaises, qui ne voulaient pas qu'ils entrent en contact avec les nationalistes égyptiens (ben Abdeljalil 2018, 7), surtout après ce qui s'était passé en réaction au *Dahir* berbère de mai 1930²⁴⁹.

La délégation marocaine était représentée par Prosper Ricard, chef du service des arts indigènes, Alexis Chottin, directeur du conservatoire de Rabat à l'époque et inspecteur des beaux-arts, Kaddûr ben Ghabrît comme président honorifique de la délégation (1868-1954)²⁵⁰.



Source photo : <https://ennejma.tn/archives/ar/2021/05/25/02-310-صور/>

Les musiciens étaient les suivants :

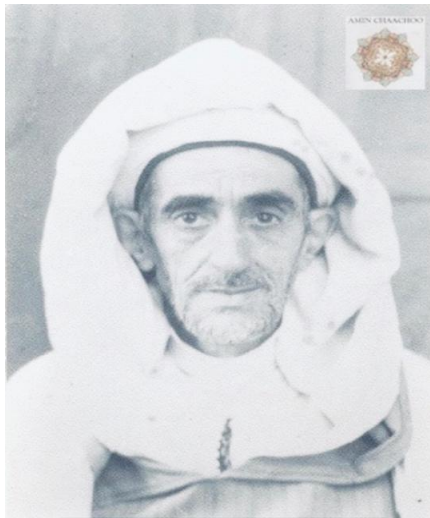
- 'Umar al-Ju'aïdî, joueur de *rabâb* et chef d'orchestre ;

²⁴⁹ Le *Dahir* berbère est un décret qui a été promulgué par l'autorité mandataire le 16 mai 1930 et qui instaurait une division ethnique entre Arabes et Berbères pour mieux ancrer la politique coloniale au Maroc. Son adoption fut perçue au Maroc comme un non-respect des statuts du protectorat ou une atteinte à l'unité du peuple marocain ; au point de susciter une réaction nationaliste de grande ampleur, devenue une étape essentielle du nationalisme marocain et ayant conduit, dans un premier temps notable, environ quatre ans après (8 avril 1934), à une quasi-marche arrière.

²⁵⁰ Issu d'une famille de notables de Tlemcen, Algérien, naturalisé marocain, Kaddûr Ben Ghabrît, fondateur en 1922 de la Mosquée de Paris, qu'il dirigea jusqu'à sa mort en 1954 est un intellectuel et premier représentant de l'islam de France, ministre plénipotentiaire du roi, il demeure surtout connu, au Maroc, comme le principal artisan des accords de Fès qui scellèrent le Protectorat en 1912. Outre ses obligations religieuses, il excellait dans le théâtre et la poésie et s'intéressait à l'art, la peinture et la musique.



- Muhammad ben Ghabrî²⁵¹ au violon Alto ;
- Muhammad Lamtîrî au violon Alto ;



- Muhammad al-Dukkâlî (connu sous le nom de Habîbî Mbirîkû à l'alto (photo officielle du congrès) et au 'ûd (sur une autre photo) ;

²⁵¹ Frère de Kaddûr ben Ghabrî.



On remarque sur cette photo de Mbîrkû qu'il ne jouait pas seulement le 'ûd mais aussi le *rabâb*, comme la plupart des maîtres de la musique andalouse, mais il ne le joua pas dans les enregistrements du Congrès. Il est courant que les musiciens andalous jouent de plusieurs instruments. Cette photo est plus antérieure à 1932.

- Muhammad Dâdî et 'Uthmân al-Tâzî : un 'ûd *ramal* à quatre cordes et un luth oriental à cinq cordes, (photos du *recueil des travaux du congrès en arabe* p.15-16) ;



عازف بالعود (مراكشي)

M. Dâdî sur le 'ûd *ramal*



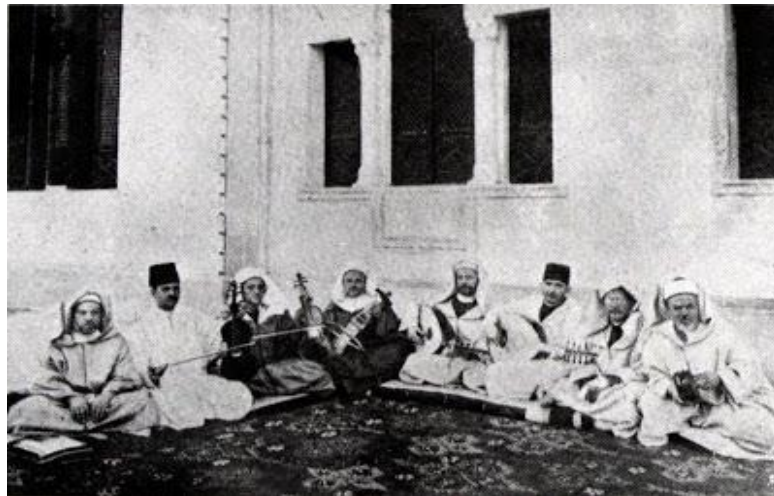
عازف بالعود (مراكشي)

'Uthmân al-Tâzî sur le 'ûd *sharqî*

- Muhammad Shouika au chant ;
- 'Abd Assalâm ben Yûssuf à la percussion, *Târ*.



Pour la composition de l'ensemble marocain au Congrès du Caire, nous disposons avant tout de la photo officielle du groupe, qui nous fournit les informations principales sur les musiciens :



L'ensemble marocain dirigé par 'Umar al-Ju'aïdî (1873-1952), photo officielle du Recueil.²⁵²

Les musiciens sont, de gauche à droite :

Muhammad Shouïka, Habîbî Mbîrkû, Muhammad al-Mtîrî, 'Umar al-Ju'aïdî, Muhammad Dâdî, 'Ûthmân al-Tâzî, une personne non-identifiée et 'Abd al-Salâm ben Yûsuf.

Le doute soulevé par l'identification des deux joueurs de luth (dans la publication du coffret de disques Congrès de Musique Arabe du Caire, 2015, ce n'était pas clair) peut être levé par

²⁵² Source photo Coffret bolingo69.blogspot.fr/2011/09/conference-on-arabic-music-in-cairo.html

une information d'Amîn Chaachoo : d'après lui, 'Uthmân al-Tâzî est celui de droite, sans barbe, donc le joueur de *'ûd sharqî*²⁵³ et Muhammad Dâdî est celui de gauche, avec la barbe, donc le joueur de *'ûd ramal*.

Nous disposons également d'une autre photo collective qui est présentée par certains auteurs (Ahmed Aydoun, *La nouba du Maroc*, p. 53) comme étant également prise lors du Congrès du Caire. Il est donc utile de les comparer.



Dans les deux photos, on remarque que le nombre des musiciens est le même, mais les personnes ne sont pas tout à fait les mêmes, ils ne tiennent pas tout à fait les mêmes instruments. Sur les deux photos, c'est bien 'Umar al-Ju'aïdî qui tient le *rabâb*, 'Abd Assalâm ben Yûsuf au *târ*, Muhammad al-Mtîrî au violon, et à gauche, sans instrument, le chanteur Muhammad Shouïka. Mais on a du mal à identifier les autres. En effet, il y a trois *'ûd* : le premier (à gauche) est un *'ûd ramal* (ou une *kwîtra*), et c'est à coup sûr le même instrument que sur la photo officielle de 1932 (avec la rosace en *mîhrâb*) ; celui qui est immédiatement à sa droite est un *'ûd* oriental, et le musicien, qui a une barbe, est peut-être le même que sur la photo officielle (donc 'Uthmân al-Tâzî, mais sur l'officielle, il n'avait pas de barbe). Par ailleurs, à droite (entre al-Ju'aïdî et ben Yûsuf), on voit un troisième *'ûd* qui, cette fois, est tenu par Habîbî Mbîrkû (qui, dans la photo officielle, tenait un alto). D'après la photo, il n'est pas possible de préciser s'il s'agit d'un *'ûd* oriental ou d'un *'ûd ramal*, mais on sait par Bernard Moussali que Mbîrkû s'intéressait à la fabrication des *'ûd* orientaux.

²⁵³ 'Uthmân al-Tâzî était l'oncle du maître de musique andalouse Ahmad al-Tâzî Labzûr (1916-1983).

Certains chercheurs marocains consultés, dont ben Abdeljalil, affirment que c'est Mbirkû qui était au *'ûd ramal*, mais il est difficile d'en juger étant donné que son instrument n'est pas facilement identifiable, et que par ailleurs il y a déjà un autre musicien qui tient le *'ûd ramal* (Muhammed Dâdî) dans la photo officielle, tandis que dans la photo non officielle, le même instrument est tenu par un autre.

La légende de la deuxième photo mentionne le nom de Muhammad ben Ghabrît (le frère de Kaddûr ben Ghabrît) comme étant le deuxième joueur de violon. Cela semble plausible puisque l'on sait par ailleurs que ce musicien était au Caire avec la délégation marocaine, mais ne faisait pas partie officiellement de l'ensemble appelé à enregistrer (dans le recueil du Congrès en arabe (page 41), il n'est pas cité dans la formation marocaine appelée *al-firqa al-mûrrâkûshîya*).

En tout état de cause, la deuxième photo n'est pas bien documentée, Ahmed Aydoun ne nous dit pas dans quelles circonstances elle a été prise. Cependant, la tenture de fond, qui est typiquement de style égyptien, semble bien prouver que cette dernière a été prise au Caire, d'autant que l'on retrouve le même lieu et le même tissu sur une photo similaire des musiciens tunisiens enregistrés au Caire. De même, la présence d'un appareil enregistreur posé au milieu suggère que cette photo aurait été prise lors d'une des séances d'enregistrement qui avaient eu lieu pendant le congrès.

Les participants marocains au Congrès du Caire ont été invités principalement comme musiciens et exécutants, aucun comme intervenants ou experts. Aucun musicien de la délégation marocaine ne fut invité à assister aux séances d'études ou à intervenir, sans doute parce qu'aucun d'eux n'avait, comme Alexis Chottin, acquis le statut légitime de savant ou d'universitaire. Sans doute se posait-il aussi une question de la langue d'usage au Congrès²⁵⁴. Pourtant, al-Ju'aïdî et al-Mtîrî étaient des grandes références au Maroc par rapport à cette tradition et s'occupaient de l'enseigner et de la transmettre aux nouvelles générations. La preuve est que Chottin consultait toujours ces deux maîtres en privé pour répondre à certaines questions.

Ainsi ne peut-on que regretter que n'aient pas été incluses dans la délégation marocaine certaines personnalités susceptibles d'enrichir ces travaux, par exemple le maître de musique

²⁵⁴ Le français avait sans doute un rôle important dans les échanges, comme en témoigne l'édition d'un exemplaire du Recueil des Travaux du Congrès dans cette langue. Cependant, on ne sait pas bien comment s'effectuèrent concrètement les échanges entre des personnalités de tant de nationalités (comm. J. Lambert).

andalouse de Fès, Muhammad al-Brîhî, un des artistes les plus brillants de son époque. Mais il est aussi probable que les autorités égyptiennes avaient une part de responsabilité dans la mesure où elles n'avaient volontairement invité que quelques musicologues orientaux : un Libanais, un Turc et un Syrien. Du Maghreb, seul un savant tunisien avait été invité, Hassan Husnî 'Abd al-Wahhâb, historien, mais il n'était pas musicologue ; encore ne l'avait-il été que sur la demande du baron d'Erlanger. La musicologie marocaine était donc représentée exclusivement par Alexis Chottin, dont la personnalité obscurcissait toutes les autres. Le rôle des musiciens marocains se limita donc à l'enregistrement de quelques extraits de la musique andalouse.

Les prestations des Marocains au Caire doivent être distinguées entre celles qui étaient des concerts pour le public égyptien, et les enregistrements qui furent effectués en studio.

Dans sa *Relation de voyage au congrès de la musique arabe*, une des remarques les plus pertinentes d'Alexis Chottin porte sur le déroulement de la performance marocaine au Gala de clôture qui eut lieu le 3 avril (en présence du roi Fouad), et la réaction des auditeurs égyptiens. Il raconte que l'orchestre marocain avait commencé le premier. Il présenta toutes les *san'a* d'une nouba. Le public égyptien qui n'avait pas l'habitude d'écouter des chants si longs (dépassant une demi-heure) n'avait pas beaucoup apprécié. Bien sûr, il aurait été beaucoup mieux pour savourer ce genre de musique de l'écouter dans un mariage au Maroc, installé dans un salon de réceptions à l'intérieur de bâtiments décorés et des maisons meublés à la marocaine, en buvant un verre de thé à l'ambre... Sortie de son contexte, cette musique était plus difficile à partager avec les Égyptiens pour lesquels elle appartenait au passé, ce dont témoignaient également le costume et la façon de s'asseoir des Marocains sur les nattes par terre. Il y avait là un paradoxe, puisque les Égyptiens prétendaient également sauvegarder les caractéristiques de la musique arabe ancienne avec ses gammes, ses instruments et son originalité, et ici, c'étaient les musiciens marocains qui leur en donnaient une leçon !

3. Déroulement et analyse des séances d'études

La préoccupation des congressistes était la préservation du patrimoine musical. Un objectif qui a surtout nécessité la collecte, la documentation et la systématisation de la musique arabe. C'est Robert Lachmann, président de la commission de l'enregistrement, qui, avec l'aide de la compagnie de gramophone d'Alexandrie, supervisa l'enregistrement de 360 disques 78 tours. Grâce au travail de documentation de Bernard Moussali, une intégrale de ces enregistrements

conservés à la BnF, a été effectuée en 2015, dans un coffret couvrant 334 pages. Les enregistrements marocains représentaient 15 disques ou 30 faces, soit environ une heure trente.

Certains musiciens arabes proche-orientaux de l'époque furent étonnés de constater les différences qui les séparaient de certains de leurs collègues marocains : ils découvrirent par exemple, que les échelles utilisées au Maghreb étaient très différentes et qu'elles étaient beaucoup plus proche du système tempéré de la tradition européenne : les intervalles dans les modes marocains sont à peu près équivalents au ton et au demi-ton occidental. Les échelles basées sur les trois quarts de ton, communes à la musique syrienne, irakienne et égyptienne sont beaucoup moins fréquentes dans la région du Maghreb (sauf en Tunisie).

4. Les enregistrements

Contrairement aux nombreux enregistrements de musique égyptienne de production commerciale, les enregistrements du Congrès étaient essentiellement des outils de recherche destinés aussi bien à l'analyse musicale et au transcripteur qu'au compositeur et étudiant en musique.

Ces 78 tours bénéficièrent de la technologie électrique, qui venait d'être commercialisée quelques années auparavant, et qui assura une qualité d'enregistrement supérieure.

Les numéros d'inventaire des disques étaient précédés par les initiales HC. Dans le Coffret, les pièces marocaines interprétées sont présentées comme suit :

« HC 1 a à HC 9 b : suite musicale nouba dans le mode al-'Ûshshâq » : en fait, un examen plus attentif nous indique que ces pièces ne constituent pas une nouba complète, et que seules une ou deux pièces sont dans le mode al-'Ûshshâq.

« HC 70 a à HC 75 b : succession de chants savants du genre baytayn » ("deux vers" ou distiques) dans divers modes marocains, tous suivis de courts chants du genre *muwashshah*, interprétés séparément des noubas et appelés *sanâ 'i'* (plur. de *san 'a*). Les *baytayn* sont à rythme libre et les *sanâ 'i'* mesurées ».

Dans le Coffret, ces 32 pièces figurent dans les CD 15 et 16. Dans le *Recueil des Travaux du Congrès* en arabe, la liste des pièces enregistrées de l'orchestre marocain figure dans un rapport (1933,118-119) qui n'indique que les numéros de faces de disques et les titres des chansons. Seules quelques noms de pièces instrumentales sont mentionnés, dont quatre *bughya*, ainsi que onze *san 'a*. Les disques enregistrés restent donc une référence incontournable.

Ces pièces enregistrées au Congrès du Caire, par l'orchestre marocain ont fait l'objet de deux descriptions notables : l'une de Bernard Moussali (dans le Coffret de la Bnf, 2015) et l'autre de Abdelaziz ben Abdeljalil, dans son dernier livre sur la participation marocaine au Congrès du Caire de 1932 (2018). Les informations apportées par ben Abdeljalil paraissent assez fiables, car elles m'ont été confirmées par le chef d'orchestre andalou de la ville de Fès Muhammad al-'Uthmânî. Il nous a semblé intéressant de comparer ces deux présentations afin de mettre en valeur leurs deux approches différentes. A cet effet, nous les présentons ici dans un tableau récapitulatif, à la fois descriptif et comparatif des œuvres et morceaux interprétés, avec quelques commentaires comparant ces deux interprétations :

Comparaison des analyses de l'inventaire des enregistrements par Bernard Moussali et Abdel-Aziz ben Abdel-Jalil

	MOUSSALI	BEN ABDELJALIL	COMMENTAIRES
HC 1	Préludes non mesurés, instrumental, <i>bughya</i> , et vocal, <i>inshâd</i> , sur un vers	<i>bûghya nawbat</i> al-Hijâz al-Mashreqî du <i>tab'</i> (mode) al-Hijâz al-Mashreqî	Moussali ne cite ni le <i>tab'</i> ni le nom de la noubâ
a	anonyme en arabe classique : <i>al-Qalbû yahwâ fa-tâba lahû-l-hawâ</i> (Mon cœur aime et ma passion est partagée),	<i>Inshâd</i> sur le mode al-Hijâz al-Mashreqî : <i>Dara-l-qalbû man yahwâ fa-tâba lahû -l-hawâ</i> de mètre Attawîl, du <i>tab'</i> al-Hijâz al-Mashreqî	La citation tronquée du début du poème par Moussali peut nous induire en erreur
b	Prélude instrumental mesuré <i>tûshîya</i> , rythme al-Basît 6/4 accéléré en 3/4, composition anonyme ancienne. Noubâ en mode Hijâz	Première <i>tûshîya</i> des 7 <i>tawshîh</i> du <i>tab'</i> al-Hijâz al-Mashreqî	Ben Abdeljalil se contente de dire : « première <i>tûshîya</i> ». Moussali cite le mode mais ne précise pas qu'il s'agit d'al-Hijâz al-Mashreqî (à ne pas confondre avec le Hijâz al-Kabîr)
HC 2	<i>Ahlan bi-kumu</i> (Soyez les bienvenus), cycle al-Basît (12/8)	<i>San'a</i> : <i>Ahlan bikum</i> du Btayhî de la noubâ 'Irâq al-'Ajam, <i>tab'</i> 'Irâq al-'Ajam, <i>tawshîh</i>	Moussali ne cite pas le mode ni le nom de la noubâ mais cite le mouvement
		La fin de la <i>bûghiat</i> Al-Hijâz al-Kabîr	La fin de la <i>bughya</i> n'est pas citée chez Moussali
b	<i>Hibbî ma'î</i> (Mon amour est avec moi), cycle al-Basît (12/8)	<i>San'a</i> : <i>Hibbî ma'î fî dârî</i> , al-Qâim wa-Nisf de la noubâ Al-Hijâz al-Kabîr, <i>tab'</i> al-Hijâz al-Kabîr, <i>tawshîh</i>	Moussali ne cite ni le mode ni la noubâ mais cite le mouvement ; ben Abdeljalil en indique un autre.
HC 3	<i>Yawmun 'ajîb</i> (Un jour merveilleux). Premier mouvement <i>al-basît</i> de la noubâ al-Hijâz al-Kabîr, chant choral sur cinq vers (<i>san'a khumâsîya</i>) de type <i>Mashghûla</i> (omementé) : <i>Yawmun 'ajîb</i> (Un jour merveilleux), rythme al-Basît 6/4, accélérant légèrement. <i>Muwashshah</i> attribué à Ibn Zûhr	Extraits de la <i>bughya</i> Arrasd, <i>tab'</i> Arrasd <i>San'a</i> " <i>yaoumun 'ajîb</i> " de la <i>qantara</i> du Basît de la noubâ Arrasd, <i>tawshîh</i> , Ibn Zûhr	
a et b			Les deux chercheurs ne sont pas d'accord sur le nom de la noubâ. D'après ben Abdeljalil, il s'agit bien de la noubâ Arrasd
HC 4		Extraits de la <i>bughya</i> Gharîbat al-Hussayn, <i>tab'</i> Gharîbat al-Hussayn	L'extrait de la <i>bughya</i> n'est pas cité chez Moussali

a	<i>Qamarun takâkala</i> (Une lune parfaite), cycle al-Qâim wa-Nisf (4/4)	<i>San 'a Qamarun takâkala</i> , du Darj de la nouba Gharîbat al-Hussayn, <i>tab' Assêka</i> , <i>bahr</i> al-Kâmel	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba mais cite le mouvement
		<i>San 'a Qamarun takâkala</i> , Darj de la nouba Gharîbat al-Hussayn, <i>tab' al-Mashreqî</i> , <i>bahr</i> al-Kâmel	Moussali ne cite pas cette <i>san 'a</i>
		La <i>bughya</i> de Rasd Al-Dhayl, <i>tab' Rasd Al-Dhayl</i>	Cette <i>bughya</i> n'est pas citée chez Moussali
b	<i>'Uj bi-l-himâ</i> (Accours te réfugier au sanctuaire), al-Qâim wa-Nisf (8/8)	<i>San 'a 'Uj bi -l-himâ</i> du Basît Rasd Al-Dhayl, <i>tab' Rasd Al-Dhayl</i> , <i>tawshîh</i>	Moussali ne cite pas cette <i>san 'a</i>
HC 5		<i>mshâlya</i> de la nouba Rasd Al-Dhayl, <i>tab' Al-Dhayl</i>	Cette <i>mshâlya</i> n'est pas citée chez Moussali
a	<i>Shajânî qimâr</i> (Les lunes m'ont fait souffrir), cycle al-Btâyhî (8/8)	<i>San`at "shajânî qumarî "</i> de la <i>qantara</i> du Qâim wa nissf de la nouba al-Istihlâl, <i>tab' al-Istihlâl</i> , <i>tawshîh</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba mais cite le mouvement
		Extraits de la <i>mshâlya</i> de la nouba Ramal al-Mâya	Cette <i>mshâlya</i> n'est pas citée chez Moussali
b	<i>Kullu man yahwâ</i> (Quiconque aime), cycle al-Btâyhî (8/8)	<i>San'a "Kullu man yahwâ wa lâ yahwa-r-rassûl</i> , <i>insirâf</i> al-Btayhî de la nouba Ramal al-Mâya, <i>tab' Ramal al-Mâya</i> , <i>bahr</i> Arramal	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba mais cite le mouvement
HC 6		La <i>bughya</i> de le nouba al-Isbihân, <i>tab' al-Isbihân</i>	Cette <i>bughya</i> n'est pas citée chez Moussali
a	<i>'Aynî li-ghayri jamâlikum lâ tubsiru</i> (Mon regard ne se tourne vers nulle autre beauté que la vôtre), attribué à Ahmad Ibn 'Alwân, poète yéménite, XIV ^e , cycle al-Btâyhî (8/8)	<i>San'a " `Aynî lighayri jamâlikum lâ tandhoro "</i> Darj de la nouba al-Hijâz al-Kabîr, <i>tab' al-Hijâz al-Kabîr</i> , <i>bahr</i> al-Kâmel, Ibn al-Fâred	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba mais cite le mouvement
b	<i>Ghaybatuka</i> (Ton absence), cycle rythmique 6/4	<i>San'a " Ghaybatuka zâdatnî ashwâk "</i> Qûddâm al-Hijâz al-Mashreqî, <i>tab' al-Hijâz al-Mashreqî</i> , <i>bahr</i> Arramal	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba mais cite le mouvement
HC 7		La <i>bughya</i> d'al-Ûshshâq, <i>tab'</i>	Cette <i>bughya</i> n'est pas citée chez

		al-'Ûshshâq	Moussali
a	<i>Asbahnâ fî rawdin bahîj</i> (Nous nous sommes trouvés dans un jardin splendide), cycle al-Quddâm (6/4)	<i>San'a " asbahnâ fî rawdin bahîj "</i> Basît de la nouba al-'Ûshshâq, <i>tab'</i> al-'Ûshshâq, <i>tawshîh</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba mais cite le mouvement
b	<i>Yâ 'ushshâq</i> (Ô amoureux), cycle al-Quddâm (3/4)	<i>San'a " yâ 'Ushshâq 'ayâ sabrî "</i> <i>insirâf</i> Basît la nouba d'al-'Ûshshâq, <i>tab'</i> al-'Ûshshâq, <i>tawshîh</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba mais cite le mouvement
HC 8		La <i>bughya</i> de la nouba al-'Ûshshâq, <i>tab'</i> al-'Ûshshâq	
a	<i>Ahdâ nasîmu-s-sabâh</i> (La brise du matin a offert), cycle al-Quddâm (6/8)	<i>San'a " ahdâ nasîmu-s-sabâhi "</i> Qâim wa-Nisf al-'Ûshshâq, <i>tab'</i> Rasd al-Dhayl transposé sur le Nawa, <i>tawshîh</i> , Ibrâhîm Ibnu Sahl	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba mais cite le mouvement
b	<i>Mâlati-t-thurayyâ</i> (La pléiade s'est détournée),	<i>San'a " mâlati-th-thûrayyâ "</i> <i>insirâf</i> Qâim wa-Nisf al-'Ûshshâq, <i>tab'</i> al-'Ûshshâq, <i>tawshîh</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba mais cite le mouvement
+	<i>Kayfa yastarîhu</i> (Comment se reposerait-il ?), cycle al-Quddâm (6/8)	<i>San'a " kayfa yasstarîh "</i> clôture <i>du mizân</i> Qâim wa-Nisf al-'Ûshshâq, <i>Tawshîh</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba mais cite le mouvement
HC 9		La dernière partie de la <i>bughya de la</i> nouba al-'Ûshshâq, <i>tab'</i> al-'Ûshshâq	Cette <i>bughya</i> n'est pas citée chez Moussali
a	<i>Hibbî hîna narmuquhu</i> (Mon amour, lorsque je le contemple), cycle Addarj (6/8)	<i>San'a " hibbî hîn narmakuh "</i> Btayhî de la nouba al-'Ûshshâq, <i>tab'</i> Al-Dhayl, <i>tawshîh</i>	Moussali ne cite pas le mode ni le nom de la nouba, mais cite le mouvement
b	<i>Jûl tarâ -l-ma'ânî</i> (Parcours le monde, tu en sairas les secrets), cycle Addarj (6/8), tempo plus rapide	<i>San'a " jul jul tara-l-ma`ânî "</i> Btayhî de la nouba al-'Ûshshâq, <i>tab'</i> Al-Dhayl, <i>tawshîh</i> , Abu-l-Hassan al-shushtarî	Moussali ne cite pas le mode ni le nom de la nouba, mais cite le mouvement
		<i>San'a " sakanâ Kalbî hawâkûm "</i> fin du Btayhî de la nouba al-'Ûshshâq, mode pas clair	Moussali ne cite pas cette <i>san'a</i>
HC 70	<i>Salâmun 'alâ ahli</i> (Que la paix soit avec mes parents)	<i>Inshâd Salâmun 'alâ ahli lhimâ</i> , la nouba Arrasd, <i>tab'</i> Arrasd, <i>bahr</i> Attawîl	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba
a			

		<i>San'a " wa lakad khalaouto ma`a lhabîb ” du Darj de la nouba Arrasd, tab' Arrasd, bahr al-Kâmel, Ibn al-Fâred</i>	Moussali ne cite pas cette <i>san'a</i>
b	<i>Yâ burayqa -l-ghawr (Toi au regard étincelant)</i>	<i>Inshâd Yâ burayqa -l-ghawr, la nouba al-Hijâz al-kabîr, tab' Al-Hijâz al-kabîr, bahr Al-Madîd, 'Abd al-ghanî al-Nâbulssî</i>	Moussali ne cite pas ce <i>inshâd</i>
		<i>San'a " shammer yâ râkhiya d-dhoyûl ” du insirâf al-Basît de la nouba al-Hijâz al-Kabîr, tab' Al-Hijâz al-Kabîr</i>	Moussali ne cite pas cette <i>san'a</i>
HC 71a	<i>Inshâd Baytayn : Atânî zamânî bi-mâ nartadî (Le destin m'a exaucé). Vers anonyme en arabe médian, suivi par une taghtîya</i>	<i>Inshâd Atânî zamânî bi-mâ nartadî Btayhî de la nouba 'Irâq al-'Ajam, tab' al-Mazmûm, bahr al-Mûtaqârib</i>	Moussali précise qu'après cette partie il y a une <i>taghtîya</i> , contrairement à Ben Abdeljalil
	<i>Qad bashsharat bi-qudûmikum rîhu s-sabâ (Le zéphyr a présagé votre venue). Distique classique anonyme, mode Azzaydân, rythme al-Qâim wa-Nisf 4/4 pour la taghtîya</i>	<i>San'a " kad bashsharat bikûdûmikûm ” du insirâf al-Btayhî de la nouba 'Irâq al-'Ajam, tab' de la nouba 'Irâq al-'Ajam, bahr al-Kâmel</i>	Il s'agit du insirâf al-Btayhî de la nouba 'Irâq al-'Ajam, tab' 'Irâq al-'Ajam et pas du Qâim wa-Nisf sur le mode Azzaydân comme l'indique Moussali
b	Exposition vocale d'un mode, sur rythme libre, <i>Inshâd al-Baytâyn : Antum maqsadu-l-faqîr (Vous êtes le refuge du mystique). Vers classique attribué à /Hamdûn b. al-Hâjj (mort en 1817)</i>	<i>Inshâd Antûm maqsadu-l-faqîr de la nouba Gharîbat al-Hussayn, tab' Gharîbat al-Hussayn, bahr al-Khafîf, Al-Hassan al-Yûssî</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba mais il cite l'auteur du poème
	+ <i>Lawlâka mâ himtu wajdan (Sans toi, jamais je ne me serais consumé de passion). Muwashshah anonyme ancien, mode Ramal al-Mâya, rythme al-Qâim wa-Nisf 8/4 pour la taghtîya</i>	<i>San'a " lawlâk mâ himtu wajadâ ” du Darj de la nouba Gharîbat al-Hussayn, tab' al-Hussâr, tawshîh</i>	Il s'agit du Darj de la nouba Gharîbat al-Hussayn et non pas du Qâim wa-Nisf Ramal al-Mâya comme l'indique Moussali
HC 72 a	<i>Lâ tuzidhâ 'alâ sa'dî bi-hâ (Ne trouble pas mon bonheur avec elle)</i>	<i>Inshâd Lâ tazîdûhâ 'alâ ta'dîbihâ de nawbat Al-Mâya, tab' al-Mâya, bahr Arramal</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba et il se trompe dans

			l'écriture du nom du poème, ce qui change la signification
+	<i>Yâ shamsu -l-'ashiyya</i> (Ô soleil du crépuscule)	<i>San'a " yâ `achiyata mahlan "</i> du Btayhî de la noubâ al-Mâya, <i>tab' al- Mâya, tawshîh</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la noubâ
b	<i>Wa-amsaytu ma'shûqan</i> (Et je suis devenu amoureux)	<i>Inshâd Wa-amsaytu ma'shûqa-l-qûlûbi de nawbat Rasd al-Dhayl, tab' Rasd Al-Dhayl, bahr Attawîl</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la noubâ
		+ <i>San'a " yâ laylu tûl "</i> al-Qâim wa Nisf de la noubâ Rasd Al-Dhayl, <i>tab' Rasd al-Dhayl, tawshîh, bahr al-Kâmel</i>	Moussali ne cite pas cette <i>san'a</i>
HC 73 a	<i>Falâ quwwaton 'indî</i> (Je n'ai plus de force)	<i>Inshâd Falâ quwwaton 'indî</i> sur le mode al-Istihlâl de la noubâ al-Istihlâl, <i>bahr Attawîl</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la noubâ
b	<i>Lâ farrâqa -l-Lâhu shamla -l-'âshiqîn</i> (Que Dieu ne sépare point les amoureux)	<i>San'a " nadhamam wa-nakhdâ ` "</i> d' <i>insirâf</i> al-Qâim wa-Nisf de la noubâ al-Istihlâl, <i>tab' al-Istihlâl, tawshîh</i>	Ben Abdeljalil inverse les deux incipits, <i>La farrâqa l-lâhû</i> est bien au début]
		<i>Inshâd Lâ farrâq-l-lâhû shamla l'âsheqîne</i> sur le mode Hamdân, <i>la noubâ Ramal al mâya, bahr al-Basît</i>	Moussali met cet <i>inshâd</i> au bon endroit, contrairement à Ben Abdeljalil
HC 74 a	<i>Lakum a/zhara -l-mawlâ</i> (Dieu leur fit apparaître) et <i>San'a : Qamarun takâmala</i> (Une lune parfaite)	<i>Inshâd Lahûm addhara-l-mawlâ chumûssa bahâiyh, la noubâ al-Hijâz al-Mashreqî, bahr Attawîl</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la noubâ
b	<i>Wa sakhara lahu-l-lâhu-l-ma'ânî</i> (Dieu lui révéla ses secrets)	<i>Inshâd Wa sakhara lahu-l-lâhu-l-ma'ânî, la noubâ al-Isbihân, tab' al-Isbihân, bahr Attawîl</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la noubâ
		<i>San'a " yâ sûrat kamarin fi-lbashar "</i> de Btayhî la noubâ al-Isbihân, <i>tab' al-Isbihân</i>	Moussali ne cite pas cette <i>san'a</i>
HC 75 a	Semi-improvisation vocale à thème lyrique Mawwâl : <i>/Hajabûkî 'an muqali -l-'ibâd</i> (Ils t'ont dérobée aux regards passionnés).	<i>Mawwâl " hajabûk `an mokali-l-'ibâd "</i> mode Assêka de la noubâ Ghrîbat al-Hussayn, <i>bahr Al-Kâmel</i>	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la noubâ
+	<i>Yâ muqâbil kharrajnî 'an</i>	<i>San'a " yâ mûkâbil kharijnî "</i>	Les deux chercheurs sont d'accord sur

	<i>/haddî</i> (Ô compagnon qui m'a mis hors de moi). Zajal anonyme ancien en arabe médian, mode <i>Sîkâh</i> , rythme <i>quddâm</i> 9/4	Qûddâm la nouba Gharîbat al-Hussayn, <i>tab' Assêka</i> sur la note de Si, <i>bahr</i> Arramal	le mouvement mais pas sur le mode. Le <i>sîkâh</i> de la musique arabe n'est pas le <i>Sêka</i> de la musique andalouse
b	<i>Mawwâl</i> : ' <i>Umrî 'alayki tashawwuqan qadaytuhu</i> (J'ai passé ma vie à t'aimer).	<i>Mawwâl</i> " <i>'Umrî 'alayk</i> " mode al-Istihlâl de la nouba al-Istihlâl, <i>bahr</i> al-Kâmel, Ahmad Shawqî	Moussali ne cite ni le mode ni le nom de la nouba

Sur un plan statistique, si l'on se limite aux pièces enregistrées (certaines n'auraient pas été retenues), on atteint le nombre de 39 pièces dont 3 *bughya*, une *tûshîya*, 24 *san'a*, 2 *mawwâl* et 9 *inshâd* (ben Abdeljalil 2018, p. 61).

Dans ce tableau et en comparant les deux descriptions, on remarque qu'elles sont assez proches. Elles concordent presque parfaitement sur le plan des incipit poétiques, ce qui nous rassure par rapport aux informations et descriptions des extraits des œuvres interprétées par l'orchestre marocain en 1932. Cependant, les manières de décrire sont assez souvent différentes.

Chez Moussali, certaines informations manquent : principalement les indications sur les modes et les noms des formes musicales *bughya*, *san'a*, etc. Ces erreurs peuvent s'expliquer par le fait qu'il pensait que les pièces de HC 1 à HC 9 appartenaient à une même nouba, la nouba al-'Ushshâq, alors que ce n'est pas le cas. Cela est dû à son manque de connaissance de cette musique, dont il n'était pas un spécialiste. Il y a aussi quelques erreurs de langue arabe, sur les noms et la translittération de la poésie. Globalement, la description de ben Abdeljalil est plus précise et plus détaillée que celle de Moussali ; en revanche, ce dernier indique les noms de quelques poètes, alors que ben Abdeljalil en cite très peu, en partie parce que beaucoup d'entre eux sont anonymes.

Sur le plan rythmique, tandis que Moussali indique souvent les mouvements par leur chiffrage rythmique : 9/4, 6/8, etc. Ben Abdeljalil indique plutôt les noms des mouvements, par exemple : le Dari de la nouba Gharîbat al-Hussayn. C'est-à-dire plutôt selon la terminologie vernaculaire. En ce qui concerne la modalité, Moussali parle le plus souvent de « mode », ce qui réfère plutôt à la musicologie occidentale, tandis que ben Abdeljalil parle du *tab'*, employant le terme vernaculaire.

À la décharge de Bernard Moussali, on peut faire remarquer que son inventaire avait été rédigé vers 1980, et qu'il n'a été publié qu'après sa disparition, en 2015. Certaines de ses indications concernant les formes musicales (*tûshîya*, *bughya*, *mshâlya*, etc.) n'ont d'ailleurs pas été publiées en 2015, pour des raisons de place (comm. Jean Lambert).

Les informations concernant ces pièces apportées par ben Abdeljalil m'ont été confirmées par Muhammad al-'Uthmânî, chef de l'orchestre andalou de la ville de Fès.

Le travail de la commission des enregistrements demeure, malgré tout l'un des plus gros succès de ce congrès si on le compare avec les autres commissions, en particulier par la richesse et la qualité des enregistrements de musique marocaine.

5. Quelques enseignements sur l'esthétique des performances du Caire

Il est intéressant de comparer quelques traits esthétiques des performances du Caire avec ceux des enregistrements commerciaux Pathé (se trouvant sur Gallica, voir chapitre IV) qui datent de quelques années auparavant.

Tout d'abord, notons qu'au Caire, l'enregistrement électrique permet un bien meilleur rendu acoustique des voix et des instruments, y compris de la percussion : le *târ* est bien présent. Il permet donc l'enregistrement d'un plus grand nombre de musiciens, ce qui est une grande différence par rapport aux enregistrements Pathé, réduits à deux ou trois musiciens. Est-ce à dire qu'il y a une croissance de l'orchestre déjà en 1932 ? C'est difficile à déterminer : comme nous l'avons vu, parmi les deux seuls orchestres photographiés à une période plus ancienne, l'orchestre d'Essaouira vers 1910 présente déjà deux *'ûd ramal* et deux altos ; la photo de l'orchestre de Ben Sellam, fin des années 1920 ou début des années 1930, présente aussi deux altos.

On notera aussi la présence du *'ûd ramal* (dont on entend rarement le son de manière isolée, mais on peut en percevoir quelques notes à la fin de quelques plages (lorsque les instruments donnent l'accord), dont la plage 3 du CD 16. C'est à notre connaissance l'un des derniers enregistrements historiques d'un *'ûd ramal*, juste avant sa disparition.

Enfin, on notera que, comme dans les enregistrements commerciaux Pathé, on entend ici de nombreuses interventions hétérophoniques du soliste (probablement Muhammad Shouïka), par exemple, CD 16, plage 4 : *Hibbî ma'î*, premier couplet (à partir de 00'30) puis deuxième couplet (01'30). Cette technique expressive consiste en une « échappée » mélismatique (selon l'expression d'Amin Chaachoo) dans l'aigu, très libre et très saillante, mais dont nous ne connaissons pas encore bien la relation avec la mélodie de base. Le chercheur suisse Thilo Hirsch est en train d'étudier cette stylistique dans les enregistrements du Caire²⁵⁵, et nul doute que ces recherches apporteront bientôt de nouvelles pistes de réflexion.

6. La vie musicale au Maroc après le Congrès du Caire

Nul doute que pour les musiciens marocains (et des quelques officiels qui les accompagnaient, en particulier Qaddûr ben Ghabrît), le fait de jouer au Caire devant un public

²⁵⁵ Thilo Hirsch "Consistency and Change in the musical structure of Moroccan andalusi music on the example of recordings from 1932-2018", communication au 13th Symposium of the ICTM Mediterranean Music Studies Group, Music, Power, and Space: A Mediterranean Perspective, September 23-28, 2021 (Tanger et en ligne).

particulièrement spécialisé et appréciatif, et de rencontrer d'autres musiciens et théoriciens arabes, ainsi que des musicologues orientalistes européens, constituèrent une expérience exceptionnelle. Et cette expérience eut des retombées importantes au Maroc même. Le fait que ces musiciens et officiels étaient directement liés au Palais eut aussi certainement des répercussions sur la manière dont le sultan Muhammad ben Yûsuf considérait la musique andalouse, et plus largement la musique marocaine. Nous n'avons malheureusement que peu d'informations précises sur ce dernier point, mais nous pourrions en déduire certains des événements qui vont suivre au Maroc pendant la décennie des années 30.

Après le Congrès de Musique Arabe de 1932, pas mal d'orchestres et d'associations se sont créées, citons à titre d'exemples : la société des amateurs de la musique Andalousie « *Jam 'îyat Huwât al-Mûsîqâ al-Andalusîya* » qui a été créée par 'Umar al-Ju'aïdî et Muhammad Shouïka en 1937, et l'ouverture de pas mal de classes de musique andalouse dans plusieurs écoles de musique ou conservatoires du pays. Des initiatives dont le but était de transmettre le patrimoine musical marocain, avec la préoccupation explicite de le dégager de tout apport extérieur y compris français et de le conserver dans sa pureté originelle. Le public marocain semble avoir bien accueilli ces initiatives car, après le Congrès du Caire, les Marocains se rendent compte des dangers qui menacent leur patrimoine, notamment les influences égyptiennes et occidentales. De plus, ils ont constaté au Caire que cette démarche était déjà celles des autres élites artistiques arabes, et qu'il était donc nécessaire de prendre exemple sur elles. Enfin, l'accueil mitigé des Égyptiens lors de leurs prestations vivantes les amena probablement à certaines réflexions sur la nécessité de moderniser leur pratique artistique, pour le meilleur et pour le pire. Toutes ces initiatives et tous ces efforts aboutiront à l'organisation, à Fès, d'un événement important dans l'histoire de la culture marocaine : le Congrès de Musique Marocaine de 1939. On verra que les principaux musiciens qui composaient la délégation marocaine au Caire seront également présents à Fès en 1939.

Grand connaisseur de musique traditionnelle, Mohamed el-Fasi²⁵⁶ sera le premier à s'élever contre ce qu'il considérait être l'eurocentrisme du fameux Recueil des Travaux du Congrès (publié en 1933), notamment à propos d'un rapport que le musicologue Rodolphe d'Erlanger y avait présenté sur la musique andalouse du Maroc : « Loin d'être éteint ou figé, cet art a toujours été renouvelé par l'apport de ses interprètes successifs qui n'ont cessé de lui injecter des pages

²⁵⁶ Mohamed Ghali el-Fasi, (né en 1909 à Fès - décédé en 1991), intellectuel et homme d'État marocain. (Voir sa biographie en annexe I).

contemporaines conformes à son esprit traditionnel. Si cet art est né à l'époque du califat d'Al-Andalus, il a été colporté par transmission orale. Il est désormais marocain et on peut légitimement lui octroyer le titre d'andalou marocain afin de témoigner à la fois de sa vitalité actuelle et de la continuité d'une très ancienne tradition. » L'expression a fait date, écrira à ce propos Christian Poché qui nous apprend : « Elle s'est vite généralisée et a été adoptée au Maroc, tout en faisant des émules, en Algérie par exemple où, bien que timide au début des années 1960, l'expression musique andalouse algérienne, d'abord, et musique classique algérienne, ensuite, fait désormais son chemin ».

Conclusion

La participation d'une délégation officielle et d'un ensemble musical marocain au Congrès du Caire en 1932 est, pour le Maroc un événement dont nous n'avons pas encore mesuré toutes les conséquences. Tout en offrant quasiment pour la première fois une représentation prestigieuse de la musique marocaine à l'international (en dehors des performances qui avaient eu lieu à Paris en 1931 et en Espagne), ce Congrès consacré à la renaissance dans la musique arabe entraîna, par ricochet une prise de conscience par les Marocains d'une conscience de l'importance de leur musique, et en particulier de leur musique andalouse.

Ces changements décisifs s'inscrivent dans le cadre des élaborations identitaires liées à l'émergence du nationalisme arabe dans des pays comme l'Égypte, la Syrie, le Liban, la Tunisie et le Maroc qui sont alors en voie vers l'indépendance. Le Congrès allait cristalliser ces enjeux, ce qui signifie, en être à la fois le symptôme et l'accélérateur. (Lambert, Congrès du Caire de 1932 : Mythes fondateurs et classicisation de la musique arabe, p.3). C'est pourquoi il eut autant d'influence, au Maroc, mais aussi en Tunisie, par exemple (fondation de l'école al-Râshidiya en 1938). Du coup, l'une de ces conséquences fut un éclatement encore plus grand des « musiques arabes » (plutôt que de la musique arabe), puisque chaque pays ayant participé au Congrès souhaitait répliquer l'expérience du Caire pour son propre compte, sa propre identité musicale en construction.

La grande question de savoir si le Congrès du Caire a réussi à atteindre ses objectifs reste pendante, mais il est notable qu'il eut de nombreuses conséquences, qu'elles soient désirées ou non. En tout état de cause, il avait été un premier pas vers l'établissement de relations directes et continues entre les chercheurs, compositeurs et musiciens des différentes formations et genres de musique, savante et populaire. Ainsi, une certaine normalisation se concrétisa par

l'intervention de l'État dans la codification de la musique²⁵⁷ immédiatement après, à travers les rencontres et les résolutions proclamées par les organisations gouvernementales. Avec l'aval des spécialistes internationaux, le Maroc jouera un rôle important dans la continuation de ce processus au niveau arabe, puisque le second Congrès de Musique Arabe se tiendra à Fès en 1964.

Pour les chercheurs marocains d'aujourd'hui, les enregistrements de l'ensemble marocain au Congrès du Caire représentent un outil de travail indispensable car ils nous fournissent un témoignage de qualité sur l'état de cette musique à une certaine date, à un moment où celle-ci allait commencer à porter un regard réflexif sur elle-même et où, de ce fait même, elle allait évoluer rapidement. Elle nous montre par exemple comment la technique du chant a été transformée par l'introduction du style oriental, sous la forme du *mawwâl*, qui avait sans doute influencé les membres de la délégation marocaine, en les poussant à l'adapter pour plaire à un public non marocain (qu'il soit égyptien, arabe ou européen); comment l'orchestration a été transformée par l'introduction d'instruments occidentaux qui, à l'origine, étaient extérieurs à cette musique, et l'abandon concomitant des instruments typiques et pour lesquels cette musique a été composée. Enfin, on voit une assez grande différence dans l'orchestration, la formation plus réduite de 1932 permettant plus d'expression individuelle de chaque instrumentiste.

L'influence des idées du Congrès du Caire fut évidente sur la tenue du Congrès de Fès sept ans plus tard, aussi bien parmi les musiciens que sur le Palais et sur les responsables français qui géraient le service des Arts Indigènes (Alexis Chottin fut un acteur essentiel des deux Congrès).

²⁵⁷ Même si l'expression « politique culturelle » n'avait pas encore été inventée.

Chapitre VI

ENTRE ORIENTALISME COLONIAL ET ÉMERGENCE DES ÉLITES : LES DÉBUTS DE LA RÉFLEXION MUSICALE AU MAROC

Introduction

L'exposition d'une partie, même infime de l'élite musicale marocaine au Congrès du Caire de 1932, combinée avec d'autres facteurs, a favorisé la multiplication des efforts des Marocains, dans le courant des années 1930, pour préserver, valoriser et rénover leur patrimoine musical, avec la conscience d'une urgence à le faire. Confrontés au développement de l'écriture musicale en Égypte, ils devinrent conscients de la possibilité de le faire au moyen d'un enseignement plus systématique, éventuellement au moyen de l'écrit, alors que sa transmission jusque-là s'était toujours faite oralement, de maître à disciple. La correction et la réédition des manuscrits d'al-Hâyek constituaient donc une priorité. Une retranscription de toutes les *san'a* connues au Maroc fut entreprise. L'autre priorité fut l'enregistrement des noubas. Sous l'égide de l'UNESCO, l'Association des amateurs de la musique andalouse procéda à l'enregistrement de huit noubas sur les onze répertoriées au Maroc, exécutées par les grands maîtres du Maroc.

Sauvegarder sans maintenir vivant cet héritage peut apparaître vain et constitue un grand défi car la standardisation risque de faire perdre le côté original et spontané de cet art.

Marocains comme étrangers se sont mobilisés. Toutes les villes du royaume où la musique arabo-andalouse a creusé ses racines devaient multiplier les efforts pour former de futurs artistes, créer des écoles, des ateliers, des associations, des conservatoires, des congrès, etc. A partir de 1932 l'intérêt pour la musique andalouse mais pas que, la musique marocaine en général, est relancé partout, les différents orchestres redynamisés et les liens entre eux resserrés.

A travers une analyse exhaustive et un retour à l'histoire du Maroc (avant et après la colonisation), nous allons voir dans quelle mesure et comment toutes ces actions ont pu se réaliser et voir le jour, par qui, par quels moyens, et bien évidemment les résultats de toutes ces actions.

1. Les politique culturelle et musicale de l'Espagne et de la France au Maroc

Dans la première partie du XXe siècle, l'Empire chérifien a subi l'occupation de deux puissances coloniales, ceci à partir de 1912 : au nord et au sud (le Sahara), l'Espagne ; au centre,

la France. Le Maroc était ainsi divisé en trois parties : l'une, la plus grande, était occupée par la France ; une autre, nettement moins, l'était par l'Espagne ; la dernière partie, dans laquelle se trouvait la ville de Tanger, était sous régime international. La zone sous occupation française mesurait 450 000 kilomètres carrés ; celle occupée par les Espagnols 21000 ; et celle de Tanger, internationale, 381. Alors que la zone française comptait 8 millions d'habitants, les Espagnols n'en contrôlaient qu'un seul million.

La zone française de l'Empire chérifien²⁵⁸ avait pour capitale Rabat, tandis que la zone espagnole au nord avait Tétouan pour capitale ²⁵⁹. Aujourd'hui, l'historiographie coloniale la mieux connue est celle qui concerne la zone française, mais il existe aussi des chercheurs espagnols qui s'intéressent à la zone espagnole. Cette documentation m'a été moins facilement accessible, mais, compte tenu de l'importance de la tradition musicale de Tétouan, qui était en zone espagnole, j'essaie d'apporter le plus d'informations possible sur les deux zones, pour éviter un trop grand déséquilibre.

Il est certain que les deux puissances mandataires, par leur intervention dans les affaires marocaines a favorisé l'émergence d'un nouveau champ politique et culturel. Il serait très intéressant de les comparer, mais je me contenterai ici d'un exposé minimal pour contextualiser les enjeux que cela représentait pour la musique. J'exposerai d'abord l'action de la France, qui est la plus connue, et qui semble avoir eu une certaine avance historique sur son homologue espagnole.

1. 1. Le Service des Arts Indigènes²⁶⁰ français et sa politique à l'égard de la culture marocaine

Dès les débuts du Protectorat français au Maroc, la question de la sauvegarde de l'artisanat se posa à l'autorité mandataire. Cette volonté qui s'avéra avoir certaines conséquences positives

²⁵⁸ Les Européens disaient « empire chérifien » (en arabe *al-Mamlaka al-Maghribiyya al-Sharīfa*) jusqu'en 1945 et c'est seulement à partir de 1946 qu'on a commencé à dire Maroc.

²⁵⁹ Au Sud, l'autre zone espagnole était composée de deux territoires celui d'Ifni et la tribu des Aït Baâmran (enclave dans le territoire sous domination française), et celui de *al-Sâquiyya al-Hamra* et le Rio d'Oro qui dépendaient du Gouverneur des Iles Canaries.

²⁶⁰ Rappelons qu'à l'époque, le terme « indigène » était employé par les autorités coloniales pour désigner les sujets locaux dont le statut personnel restait régi par les lois marocaines. Mais concrètement, dans le cas du Maroc, l'adjectif « indigène », dans l'expression « affaires indigènes », concernait des domaines où le pouvoir mandataire s'immisçait, et menait une politique bien déterminée, comme ici dans la culture.

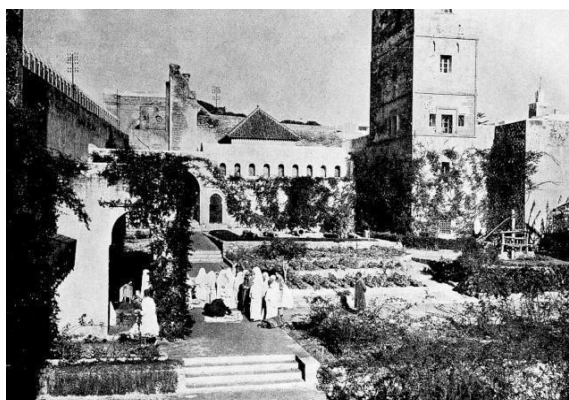
pour la culture marocaine, semble avoir été dictée par des considérations politiques propres à la nature même du Mandat octroyé à la France sur le Maroc : confronté à de nombreux troubles politiques (les opposants à la dynastie alaouite, les tribus berbères), Lyautey chercha à s'appuyer sur le pouvoir existant du sultan Muhammad ben Yûsuf, en lui accordant une certaine autonomie de décision et en s'appuyant sur l'élite marocaine qui l'entourait (Augustin Bernard, « *La France au Maroc* », *Annales de géographie*, tome 26, 1917) . Mais cette approche très particulière pour l'époque était aussi liée à la personnalité humaniste de Lyautey²⁶¹ . Dans ce cadre, la valorisation de la culture traditionnelle (architecture, artisanat, musique) servait bien entendu les intérêts de la Puissance mandataire. Mais elle était aussi à l'opposé de la politique française en Algérie, tournée vers la colonisation de peuplement et l'éradication de la culture locale. On pourrait qualifier cette politique de « paternaliste »²⁶² , mais aussi la comparer à la politique coloniale anglaise, par exemple en Inde, qui s'appuyait davantage sur les élites locales que la politique française.

L'artisanat marocain était considéré comme d'autant plus fragile qu'il était désormais au contact de la puissance industrielle naissante, responsable de changements économiques et sociaux d'envergure. Ainsi, en 1913, Lyautey ordonna la conduite d'une grande enquête sur les Arts indigènes, dont le but était de les rénover et les revitaliser. Les témoins de la culture matérielle furent collectés, triés et inventoriés dans des musées. Au-delà, les collections d'objets anciens ont eu pour fonction de servir de modèle afin de ramener “ les artisans dans la voie du bon sens et des saines traditions ”²⁶³ . Dans la foulée, Lyautey créa le Service des Arts Indigènes (SAI) dont la mission était de collecter les motifs, formes, couleurs et techniques de travail pour les expositions des musées ethnographiques et constituer ainsi un échantillon de prototypes issus de cette production artisanale.

²⁶¹ “Ce pays-ci ne doit pas se traiter par la seule force (...). Si l'opinion impatiente préfère les coups d'éclat prématurés à cette méthode plus lente mais si sûre, on n'avait qu'à ne pas m'envoyer ici” (lettre de Lyautey à Albert De Mun, citée par André Maurois, *Lyautey*, Plon, 1931, p 112-113).

²⁶² Comme le montre les courriers adressés par Lyautey à Albert De Mun, notamment une lettre citée par André Maurois, *Lyautey*, Plon, 1931, p 112.

²⁶³ <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/563>



Le siège du Service des Arts Indigènes, à Rabat²⁶⁴
Au premier plan à gauche, le pavillon pour les expositions d'art moderne, le jardin des Oudaïas.
Au fond, le musée d'art ancien et les bureaux.

En 1915, se tint la première exposition franco-marocaine à Casablanca. Le contraste entre les objets anciens et nouveaux, dont la “ déchéance est visible à tout point de vue ”²⁶⁵ va définitivement déterminer la politique de rénovation de l’artisanat. À cette fin, les musées de Rabat et de Fès sont créés, les objets collectés devant servir de modèles aux artisans. Parallèlement, deux inspections des Arts indigènes sont fondées à Rabat et à Fès, cette dernière étant confiée à Prosper Ricard. À Rabat, des ateliers d’État sont créés, où les matières premières sont achetées par les autorités, qui paient aussi les artisans. Le système Ricard tenté à Fès implique au contraire de rechercher les meilleurs artisans de chaque corporation et de les laisser dans leurs échoppes ; on leur passe commandes, d’après des modèles qui leurs sont fournis.

La mission du Service fut de développer les musées “ de manière à faciliter partout la rééducation des artisans adultes, et l’initiation aux arts du pays des générations nouvelles, de recenser les artisans capables, d’établir la documentation artistique et nécessaire à la rénovation générale, de profiter des formalités de la délivrance de l’estampille d’État pour orienter la fabrication des tapis marocains vers les méthodes plus conformes à l’intérêt artistique marocain bien compris, enfin de participer au Maroc et à l’étranger, aux expositions de l’art indigène ”²⁶⁶.

Afin de développer les connaissances ethnographiques, les agents du Protectorat furent ainsi à l’origine d’une riche production scientifique, ayant pour but de servir la politique publique. Celle-ci fut principalement produite par l’Institut des Hautes Études Marocaines,

²⁶⁴ Source <https://www.cemaroc.com/t10-les-arts-indigenes>

²⁶⁵ <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/563>

²⁶⁶ <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/563>

établi à Rabat en 1920 et publiés dans sa revue *Hesperis*, revue qui existe jusqu'à aujourd'hui sous le titre *Hesperis Tamouda*.

Deux nouveaux musées furent créés, à Meknès en 1926 et à Marrakech en 1928. Afin de rendre plus opérante la “rééducation” des artisans, un cabinet de dessin fut créé. Des modèles, des photos, des figures “ des formes les plus pures du passé ” sont collectionnés. Ils étaient ensuite distribués aux artisans et à l’industrie privée, auxquels il était demandé de se conformer aux principes de la tradition²⁶⁷.

1. 2. *L'intérêt des orientalistes français pour la musique marocaine*

En arrivant au Maroc à la faveur de l'instauration du Mandat, les intellectuels français s'étaient beaucoup intéressés à la diversité culturelle du pays²⁶⁸. Ce fut aussi le cas des autorités politiques²⁶⁹, et cet intérêt inclut très tôt le domaine musical²⁷⁰.

Les premiers articles et travaux dans le domaine musical ont été réalisés dès 1919 avec un article de M. Vattier dans la revue *France-Maroc*, intitulé « Musique et musiciens maures ». Dans la même revue, M. Rouger publie l'année suivante, « Cinquante-sept chants berbères ».

²⁶⁷ <https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/563>

²⁶⁸ “En art, et particulièrement en musique, Le Maroc se distingue des autres pays de l’Afrique du Nord par une opposition constante, fondamentale, entre deux pensées, deux manières de sentir qui sont l’expression de deux races Arabes et berbères, voire de deux pôles antagonistes l’Orient et l’Occident. Au Maroc, l’art berbère a gardé, dans son isolement pastoral, toute sa vitalité, en présence de l’art arabe enfermé dans les villes, ou il fut souvent stylisé, revigoré, parfois aussi trahi, par des artisans d’origine rurale ». (CHOTTIN. 1939. p.12).

²⁶⁹ “Si les arts plastiques et industriels tenaient une place importante dans la vie indigène, les arts musicaux étaient, de leur côté, loin d’être délaissés ; ils faisaient partie de toutes les réjouissances publiques et privées. Ici encore, c’est la tradition qui est de règle et transmet, sans enseignement méthodique, par la seule voie de l’audition, des thèmes anciens, aujourd’hui déformés, à peine renouvelés par des créations plus modernes, et qui ont, hélas, cédé la place à des apports étrangers. Le sentiment d’une décadence profonde imminente et une menace d’un effondrement prochain, que pouvait précipiter une mauvaise utilisation du gramophone et de la T. S. F. (télégraphie sans fil) ». Protectorat de la République française au Maroc, Direction générale de l’instruction publique des Beaux-Arts et des Antiquités *Service des Arts Indigènes Historique (1912-1930)*, publié à l’occasion de l’exposition coloniale internationale de Paris 1931. P.27.

²⁷⁰ Dès 1925, M. G. Hardy, alors directeur général de l’enseignement au Maroc, suggérait au Service des arts indigènes l’essai d’une action officielle sur la musique indigène. Peu de temps après, quelques crédits s’inscrivaient au budget dans ce but M. Gotteland, successeur de M. G. Hardy, inaugura lui-même, à l’occasion du Congrès des Hautes-Études marocaines de Rabat (1928), trois journées de musique marocaine, qui réunirent pour la première fois des artistes de toutes les régions du Maroc, devant plusieurs milliers d’auditeurs. Source : Protectorat de la République française au Maroc, Direction générale de l’instruction publique des Beaux-Arts et des Antiquités *Service des Arts Indigènes Historique (1912-1930)*, publié à l’occasion de l’exposition coloniale internationale de Paris 1931.

En 1920, Marie Thérèse de Lens faisait paraître dans le bulletin des Hautes Études marocaines (devenu Hespéris par la suite) un article intitulé : « Ce que nous savons de la musique et des instruments de musique au Maroc, un premier état des lieux ». La même année, elle donnait une conférence et une séance d'écoute dans ce même institut avec la collaboration d'artistes indigènes, afin de faire connaître les principaux genres de musique marocaine.

A la même époque, le docteur André Paris, un des plus sagaces explorateurs du sud marocain, publia dans Hespéris une étude sur la danse Ahwâsh à Telouet.

Indépendamment de ces premières explorations, des Marocains commencèrent eux aussi à promouvoir leur culture : à Oujda, Muhammed Ben Smaïl, professeur au collège de cette ville, créa la première association de musique *Andalusîya* (1920).

La politique de Lyautey de préservation des « Arts Indigènes » est, pour notre étude, d'une grande importance, car elle affecta également la musique, en particulier la musique andalouse, grâce à deux orientalistes, Prosper Ricard et Alexis Chottin.

1. 3. Deux orientalistes français hors du commun : Prosper Ricard et Alexis Chottin

La période 1935-1952 est particulièrement intéressante pour saisir le rôle qui fut celui de Prosper Ricard²⁷¹, en particulier sa relation à la fois avec les autorités du Protectorat et les autorités marocaines. En même temps que conseiller auprès de cet organisme marocain, il poursuit son travail de conseiller en Algérie et en Tunisie. Signe de reconnaissance de la part de ses pairs, il est présenté comme l'apôtre de la rénovation des Arts traditionnels dans les trois pays. La personnalité de Ricard et sa biographie²⁷² nous permettent de retracer une grande partie de l'histoire du Service des Arts Indigènes ainsi que du rôle du SAI et du Mandat dans la promotion du patrimoine marocain.

²⁷¹ Qui finira sa carrière comme directeur honoraire du SAI.

²⁷² Prosper Ricard né à Harsault dans les Vosges, le 24 février 1874, y fut tout d'abord instituteur. Bien que vivant dans un territoire resté français après la guerre de 1870, il avait été très frappé par la perte de l'Alsace-Lorraine. Nombre de ses condisciples de Metz étaient partis pour l'Algérie pour ne pas devenir Allemands. De 1896 à 1899 il effectua des voyages d'études en Lorraine, Luxembourg, Alsace et en Algérie.

Après son service militaire à Nancy, il partit pour Alger retrouver ses amis lorrains. Il fut d'abord étudiant à la section spéciale d'arts de la Bouzaréa d'Alger de 1899 à 1900. Directeur des "cours d'apprentissage des métiers d'art destinés aux indigènes" à Tlemcen, puis à Oran de 1900 à 1905, breveté de langues arabe et kabyle, il fut nommé inspecteur des enseignements artistiques et industriels à Alger.

Prosper Ricard fut remarqué par le général Lyautey, alors commandant de la division d'Oran, lors d'une visite de ce dernier à une école professionnelle d'Arts indigènes²⁷³. Nommé Résident Général, Lyautey l'invita à venir travailler au Maroc. A Fès, il lui exposa ses projets de restauration et de conservation et le nomma immédiatement à des postes importants. C'est donc, sous les auspices de Lyautey que sa carrière prit son essor. Il fut successivement inspecteur des Arts indigènes à Fès et à Meknès, conservateur des musées d'arts musulmans de Fès (1915-1920), chef du service des Arts indigènes du Maroc à Rabat de 1920 à 1935²⁷⁴. On lui doit la création et le développement de musées d'art musulman à Fès, Meknès et Marrakech et du musée des Oudaïas à Rabat. Sous son impulsion, l'industrie des tapis décupla²⁷⁵.

Prosper Ricard avait la largeur d'esprit et la curiosité d'un homme de la Renaissance. Il avait soutenu à Rennes une thèse sur les Parents et accessibles en droit musulman (1898)²⁷⁶. Flûtiste de talent, il avait également un grand intérêt pour la musique marocaine. Il ouvrit à Rabat un petit conservatoire de musique marocaine, introduisant dans les écoles d'Arts indigènes, les musiques andalouse et berbère. Son intérêt pour la musique est étroitement lié à celui qu'il porte aux autres aspects de la culture traditionnelle marocaine.

Entouré de collaborateurs de talent, dont Jacques Revault à Tunis et le peintre Azouâzû M'ammerî, il leur fit appliquer l'essentiel de ses axiomes : "On n'améliore que ce que l'on

²⁷³ Le jeune sous-directeur lui avait montré les travaux de ses élèves, copies de tapis de Tlemcen et œuvres de marqueterie. "Je suis emballé par ce petit rouquin", avait déclaré le général, "c'est un véritable artiste qui a la foi et sait la communiquer". Aussi, lorsqu'il devint, en 1915, Résident général au Maroc, Lyautey téléphona au Gouverneur général de l'Algérie, Jonnart, pour lui demander de mettre à sa disposition l'instituteur et de le démobiliser.

²⁷⁴ Il organisa la transmission des techniques anciennes dans tous les domaines de l'artisanat local, ferronnerie, peausserie, tapisserie, dinanderie, céramique, ébénisterie et broderie en retrouvant et en sauvegardant les anciens motifs traditionnels. Il effectua des voyages d'études personnels en Espagne sur l'art arabe (1907), dans le Moyen Atlas et le Sous (1921), ainsi que de nombreuses missions de consultant, pour le comte Vompi à Tripoli en 1925, et pour le gouvernement tunisien en 1931. Il donna également des conférences à l'Exposition Coloniale de Paris en 1931. Le successeur de Lyautey, le général Noguès, lui accorda la même confiance. Il fut, en 1931, Directeur honoraire des Arts indigènes (Service des Arts et métiers du Maroc) et chargé, en 1940, de la préservation des productions artisanales. En 1949, il organisa le premier Congrès de l'artisanat Nord-Africain à Fès et à Rabat et, en mai 1951, la semaine des Arts et Techniques d'Afrique du Nord à Alger.

²⁷⁵ Lui-même en était un collectionneur raffiné. Il fit copier les plus belles pièces des musées par les élèves, fit connaître et vendre leurs réalisations. Il créa des sections d'art dans toutes les écoles de filles et des cours de formation artistique et artisanale pour les directrices et les institutrices. Sur ses suggestions, il en fut de même en Algérie, en Tunisie et en Tripolitaine.

²⁷⁶ http://www.memoireafriquedunord.net/biog/biog02_ricard.htm

connaît parfaitement et toute action de modernisation doit tenir compte de la tradition locale"²⁷⁷. Il mena une recherche personnelle concernant la description et la traduction de la majeure partie des inscriptions des monuments de Fès et de Marrakech, monuments d'où il tira sa connaissance de l'art musulman.

Prosper Ricard est décédé à Rabat en 1952 et une plaque en son nom a été apposée l'année suivante au musée ethnographique des Oudaïas (devenu depuis 2006 musée National des Bijoux).

Pour Prosper Ricard, qui se battait contre un « faux exotisme »²⁷⁸, la préoccupation principale était de trouver une « forme authentique » de l'artisanat rural et urbain, qui devait ensuite être écoulee sur le marché européen grâce à une production de masse. Pour cela, une nouvelle génération d'artisans fut formée. Les actions pour promouvoir les arts indigènes et, au-delà, la politique du Service des Arts indigènes revêtirent diverses formes. Les arts indigènes furent mis en valeur lors des foires au Maroc et dans les expositions à l'étranger, pour promouvoir les produits marocains, à la conquête de nouveaux marchés. Là encore, Ricard se posa en garant de la tradition. Les retombées économiques pour la France n'étaient pas négligeables, puisque la présence française au Maroc attira de nombreux Français dans divers secteurs. La politique des Arts Indigènes bénéficia par exemple au développement précoce du tourisme.

Lors de communications ou pour des articles de vulgarisation, Ricard glorifia par ailleurs l'action de Lyautey et encensa la réussite de la politique de rénovation de l'artisanat. Enfin la radio fut un média dans lequel Ricard s'investit particulièrement. De 1945 à 1951, les “ Causeries de Prosper Ricard ”, furent diffusées sur Radio-Maroc. Dédiées en partie aux arts indigènes, elles s'attachaient à rappeler la politique de rénovation de l'artisanat. Ainsi, l'artisanat, dynamique et pluriel, ne cesse d'être catégorisé par Ricard : berbère, citadin, néo, pseudo et « faux » lorsqu'il est produit par des Européens. Ces catégorisations conditionnent les discours sur la tradition et les actions menées. A posteriori, on ne peut que souligner les dimensions coloniales de ces catégorisations, qui sont aujourd'hui, à juste titre remises en cause par les jeunes chercheurs, en particulier maghrébins. Mais les situer dans leur contexte historique de production laisse entrevoir comment se conjuguèrent les divers développements,

²⁷⁷ http://www.memoireafriquedunord.net/biog/biog02_ricard.htm

²⁷⁸ http://www.memoireafriquedunord.net/biog/biog02_ricard.htm

qu'ils soient impulsés par la présence française, par le souverain marocain, ou qu'ils soient liés au dynamisme des artisans marocains eux-mêmes. Ceci suscite des interrogations sur le concept d'« authenticité »²⁷⁹, qui avait été promu par le SAI (Girard, 2007), mais qui est encore aujourd'hui très présent dans les débats sur la culture marocaine, et notamment sur la musique. Nous y reviendrons.

Afin de consolider l'action de rénovation, des musées ont été ouverts dans les principales villes du Maroc: Rénover l'artisanat marocain sans toutefois dégrader ou corrompre son caractère authentique et traditionnel : telle était la mission du service des arts indigènes. Prosper Ricard et ses collaborateurs ont produit une documentation scientifique et artistique étoffée, tirée des résultats des différentes enquêtes menées auprès des artisans, véritables détenteurs de savoir-faire ancestraux. Les arts musicaux n'ont pas été négligés par Prosper Ricard, c'est ainsi que le conservatoire de musique marocaine de Rabat a été créé.

* * *

Le riche parcours académique et professionnel de Prosper Ricard nous a légué des archives précieuses sur le patrimoine marocain, maghrébin et islamique en général²⁸⁰. Ceux-ci se trouvent dans la collection d'archives de Prosper Ricard appartenant au Fond des Beaux-Arts, des Antiquités et des Monuments Historiques du Maroc, qui a été versée aux Archives du Maroc par la Direction du Patrimoine (Ministère de la Culture du Royaume du Maroc).

Dans un rapport détaillé qui en a été établi récemment par la « Division de la Collecte et du Traitement (juillet 2020).²⁸¹, on trouve une liste de centaines de contributions scientifiques de Prosper Ricard, des textes courts sur l'artisanat et la culture des travaux sur tous les domaines

²⁷⁹ L'objectif auto-déclaré de la politique culturelle coloniale était la protection de l'artisanat artistique et le façonnement d'une sensibilité à l'égard de l'authenticité d'un côté et des mauvaises copies de l'autre. L'idée n'était pas seulement d'atteindre une potentielle clientèle européenne, mais avant tout les Marocains eux-mêmes dont la compréhension pour l'artisanat artistique, sa signification et son appréciation leur a largement été déniée.

²⁸⁰ Sur ses œuvres textuelles <https://data.bnf.fr/fr/documents-by-rdt/12455317/te/page1>

²⁸¹ [https://www.archivesdumaroc.ma/ArchivesDuMaroc/media/ArchivesDuMaroc/Ressources/Boite%20à%20outils/Instruments%20de%20recherche/Files/Repertoire-Collection-Prosper Ricard.pdf?ext=.pdf&disposition=attachment](https://www.archivesdumaroc.ma/ArchivesDuMaroc/media/ArchivesDuMaroc/Ressources/Boite%20à%20outils/Instruments%20de%20recherche/Files/Repertoire-Collection-Prosper%20Ricard.pdf?ext=.pdf&disposition=attachment) et http://www.memoireafriquedunord.net/biog/biog02_ricard.htm

de l'artisanat et de la culture non seulement du Maroc mais plus largement de l'Afrique du Nord. Dans cet ensemble, on relève un nombre important de textes sur la musique.

Citons les dossiers ayant les titres suivants :

- L'Andalousîya (s.d), la première association de musique andalouse au Maroc, page 4.
- Musique et les Marocains (1923), page 11.
- Maison de la musique/Rabat (1931), page 11.
- Le conservatoire de musique marocaine de Rabat (1932), page 11.
- Le congrès de musique arabe du Caire (14 mars – 4 avril 1932) (1932), page 11.
- Congrès de musique arabe au Caire /Musique marocaine de tradition andalouse (programme), (1932), page 11.
- Congrès de musique arabe, le Caire 1932 journal d'un congressiste (1932), page 11.
- Congrès de musique arabe au Caire (Rapport) (1932), page 11.
- Congrès de musique arabe, le Caire 1932 adresse de la délégation marocaine (1932), page 11.
- Congrès de musique arabe, le Caire 1932 correspondance, page 11.
- Rénovation des arts musicaux au Maroc (1936), page 11.
- Service des arts indigènes : projet d'arrêté résidentiel, projet de circulaire, lettres au directeur des affaires politiques, projet de réajustement des cadres, projet de révision des traitements, récapitulation, répartition des personnels du service des arts indigènes (1937-1941), page 22.
- Musique marocaine (la genèse de l'action : exercice sur la musique marocaine par le Service des Arts Indigènes (1939), page 11.
- Musique andalouse, Congrès 1939 : extrait du bulletin d'informations et de documentation de la résidence (Musique andalouse) (1939), page 10.
- Musique populaire marocaine : 1939 Communication faite par Idrîs ben 'Abd al-'Âli al-Idrîsî au 1er congrès de musique marocaine et traduite par Muhammad al-Tâzî (1939).
- Les effets de la musique d'après les musulmans eux-mêmes (1945), page 5.
- Musique marocaine (s.d), page 10.
- Premiers essais de rénovation de la musique marocaine (s.d), page 10.
- Orchestre de musique andalouse au Maroc (s.d), page 10.

- Manuel de Falla : un génie de la musique andalouse est mort (1946), page 7.
- Protection des arts dans la zone espagnole (1948), page 8.
- Musique occidentale et musique arabe (1950), page 8.

A notre connaissance, la plupart de ces textes n'ont pas été publiés (et ils ne sont malheureusement pas en ligne). Il est également possible que l'auteur de certains de ces textes ne soit pas Ricard, mais peut-être d'Alexis Chottin, qui travaillait en étroite collaboration avec lui.

La plupart de ces documents font l'objet d'un second inventaire qui est un peu plus détaillé (établi par Tourïa Muhsîn, de la Direction du Patrimoine Culture de Rabat²⁸²), et qui confirme que ce sont pour la plupart des documents manuscrits. D'autres documents ne font pas partie de la première liste, et sont d'un intérêt certain pour l'histoire de la musique, par exemple l'item suivant : « Plan de travail de la Maison de la musique -Rabat (1931) - document manuscrit adressé à Alexis Chottin » (document 389). Ces deux inventaires nous montrent donc que les fonds d'archives sur la musique marocaine recèlent de grandes richesses d'information mais encore inexploitées.

* * *

On ne peut pas parler de la musique marocaine aujourd'hui sans évoquer Alexis Chottin et le rôle qu'il a joué dans la vie artistique et musicale, ainsi que sa contribution dans l'archivage, la promotion et la préservation du patrimoine marocain.

Alexis Chottin (1891 – 1975), né à Alger²⁸³, s'installa après la Première Guerre mondiale avec sa famille au Maroc. Il s'intéresse à la musique orientale et publie dès 1923-1924 dans la revue Hespéris des « Airs populaires recueillis à Fès ». Directeur d'école à Fès, il est nommé

²⁸² <https://www.minculture.gov.ma/wp-content/uploads/2020/05/Fonds-Prosper-Ricard-.pdf>

²⁸³ Né à Alger de parents inconnus (abandonné à sa naissance dans le tour de l'hôpital de Mustapha, avec une médaille de la vierge), il étudie au conservatoire d'Alger l'alto, la théorie musicale et la composition. Il épouse en juillet 1914 à Beni Saf Marie Marcelle Toulon. Artiste curieux de psychologie, Chottin exerce comme professeur d'arabe au collège Les Orangers de Rabat (en 1937 et encore en 1956) et fait partie de la Société des écrivains de l'Afrique du Nord (1939). Il rencontre en 1949 la musicienne Colette Raget qu'il épouse en 1952, reconnaissant la fille qu'elle a eu d'une précédente union. Après leur divorce en 1955, et son remariage avec Raymond Legrand, Colette Raget connaîtra le succès comme chanteuse sous le nom de Colette Renard.

en 1928 à la tête de l'école des fils de notables de Salé et obtient l'année suivante le certificat de littérature arabe qui lui permet de compléter sa licence. Chargé de la musique au service des arts indigènes de Rabat, il fonde en 1929 le conservatoire de musique de Rabat dont il assure la direction jusqu'en 1939, puis à nouveau de 1956 à 1959. Auteur d'un *Corpus de la musique marocaine* (1940), ouvrage de référence, mais qui traite de la musique andalouse marocaine sur seulement une cinquantaine de pages (et plusieurs pages de transcriptions en annexe), le reste du livre étant consacré aux autres musiques du Maroc. Chottin a été invité en 1932 à faire partie de la délégation marocaine au congrès de musique arabe du Caire dont il a rendu compte dans le Bulletin de l'Enseignement public du Maroc. Il y retrouve Carra de Vaux (orientaliste français) et y rencontra l'historien britannique de la musique arabe Henry Farmer (1882-1965). En 1966, il fait enregistrer des *Chants arabes d'Andalousie* qu'il a recueillis, traduits et harmonisés (disque 33 tours édités par Pathé). On perd sa trace après 1972²⁸⁴.



Alexis Chottin, école des fils des notables Salé 1926-27
(Source photo : rol-benzaken.centerblog.net)

Alexis Chottin a publié de nombreux travaux sur la musique marocaine :

En 1923 et 1924, dans *Hespéris*, sur des *airs populaires recueillis à Fès*, en 1927 des *Notes sur le Nfir*, puis, dans *Le Ménestrel*, *des études pleines de renseignements nouveaux*, en 1932, sur *les airs populaires marocains*, en 1933, sur *les chants et danses berbères*. A ces années de

²⁸⁴ Source Bulletin de l'enseignement du Maroc, n° 125, 1933 et n° 155, 1937 ; Université de Glasgow, Papers and correspondence of Henry George Farmer ; Colette Renard, Raconte-moi ta chanson, Paris, Grasset, 1998, p. 113.

découverte succède, vers 1927, un effort de rénovation qui se poursuit sous les auspices du service des arts indigènes.

Sur la demande de J. Gotteland (à l'époque, directeur général de l'instruction publique, des Beaux-Arts et des Antiquités au Maroc), Alexis Chottin, dans un rapport en date du 12 août 1927 s'attache à définir quel était à cette époque l'état de l'art musical au Maroc. Il analyse les moyens à préconiser en vue de son étude méthodique, de sa conservation et de sa rénovation. Il s'applique à définir le cycle classique andalou ainsi que le cycle des *qasîda* et des *mawwâl*. Il y exprime que cette musique mérite d'être étudiée et sauvegardée au même titre que les autres formes d'art hispano-mauresque car : « elle est un des visages de l'islam, qui peut seul exprimer l'inexprimable et revêt les états d'âme profonds »²⁸⁵.

Dans son ouvrage *Tableau de la musique marocaine*,²⁸⁶ Chottin retrace l'évolution de la musique arabe, depuis ses origines jusqu'à la formation de son rameau andalou, puis maghrébin, ainsi que son état actuel au Maroc, sous ses deux aspects essentiels : classique et populaire. Son livre se compose de deux parties :

- Dans la première, il traite de la musique berbère qui se compose essentiellement de l'Ahidûs et l'Ahouâsh dans les montagnes et les plaines marocaines (surtout dans le Moyen-Atlas, les plaines des Zemmours et du Souss). Il affirme que ces genres sont tous les deux une « danse chantée qui synthétise toutes les formes de l'art musical berbère ». Les genres, les « visages » de la musique marocaine résultent avant tout de ce dualisme arabo-berbère, où les influences réciproques semblent s'exercer à côté, par la formation des sous-genres populaires, en laissant intactes les productions classiques consacrées par la tradition. Ensuite il brosse leurs airs, leurs contextes, instruments, rythmes et mélodies.

- La deuxième partie du livre est consacrée à la musique arabe qu'il présente sous deux formes : classique et populaire. Dans cette musique il distingue trois périodes historiques de la civilisation arabe : 1-la période bédouine, qui s'étend des origines jusqu'à la fin du califat électif, 2-la période de développement, avec les Omeyyades et les Abbassides, 3-la période de formation et d'éclosion avec le second cycle abbasside et l'avènement des Omeyyades

²⁸⁵ Conclusion du livre *Tableau de la musique marocaine*, Alexis Chottin, 1939.

²⁸⁶ Dans la préface du livre, M. Jean Gotteland, directeur général de l'instruction publique au temps du Protectorat, affirme que « ce que nous connaissons de la musique et des instruments de musique au Maroc » est minime, loue les efforts déployés par M. Chottin et le remercie d'avoir contribué à sauvegarder l'un des aspects les plus délicats, les plus fragiles et les plus précieux de la culture marocaine.

d'Espagne, marquée surtout par l'arrivée de Ziryab en Andalousie. Il cite enfin la période succédant à la chute de Grenade 1492 et la qualifie de période de conservation et de transmission.

Chottin précise que « les changements de règne, les revers et les retours de fortune, amènent une sorte de décentralisation qui hâte l'évolution de la musique andalouse et l'engage à chercher sa position de résistance, sa forme la mieux adaptée au milieu où elle vit : venue d'Andalousie avec le peuple, elle a recueilli les traditions éparses d'empires déchus, pour devenir un art de cour, savant et raffiné. Ici, perçue comme une révélation, avec un corps de doctrine rigoureux et un cérémonial bien établi, elle retourne bientôt au peuple, qui l'assimile et la transforme, selon ses goûts et ses instincts. A Bagdad, elle était surtout un objet de luxe, le monopole d'une élite, l'apanage de virtuoses, de solistes ; en Andalousie, elle deviendra - ou demeurera - un divertissement collectif, populaire et de caractère choral ».

On peut bien entendu s'interroger sur la pertinence d'une telle interprétation narrative qui était basée sur des connaissances historiques partielles des sources arabes, qui étaient celles de l'époque. L'auteur consacre une partie importante de son livre à la période arabo-andalouse. Pour se faire, il replace la musique arabe en Espagne dans son contexte historique arabo-andalou-musulman puis traite de son évolution à partir de l'arrivée de Ziryab (son influence, ses œuvres, son apport pédagogique ainsi que son rôle dans l'évolution de la pratique musicale et instrumentale, ses élèves qui ont pris la relève, etc.). En dressant une comparaison entre la musique grecque et la musique arabe, il nous montre ce que la musique arabe a reçu de la musique grecque (modes) et en quoi elle s'écarte d'elle (rythmes). A travers une autre comparaison entre la musique classique, qui se serait formée en Espagne entre le X^{ème} au XV^{ème} siècle, dite al-Âla, il affirme que “ les voix et les instruments forment dans cette musique un tout indissoluble, incluant aussi le *samâ'*, qui est un chant essentiellement religieux, une épuration, une spiritualisation de la Âla, qui n'admet aucun instrument ”.

Dans la dernière partie, l'auteur évoque le rôle des Juifs qui ont vécu en Espagne comme au Maroc, et ont été d'ardents praticiens de la musique andalouse. Selon lui, le congrès du Caire de 1932, a abouti à un échange d'idées et à la formulation d'un inventaire méthodique. Il définit la Noubâ dans son état actuel, ses caractéristiques, son évolution, ses composantes, ses rythmes, ses instruments, ses maîtres et son avenir, ainsi que d'autres genres de composition musicales marocaines (*al-Malhoun*, *al-barwala*, *serrâba*, *l'aïta*, etc).

Dans son ouvrage : *Tableau de la musique marocaine*, Alexis Chottin concilie un double effort : l'étude de manuscrits en langue arabe ou autres, difficilement accessibles même aux chercheurs ; une analyse critique approfondie sur le plan musicologique, à travers une ethnographie musicale souvent très novatrice. On peut citer notamment sa remarquable enquête sur la manière dont les musiciens marocains commentent les procédés rythmiques de la suite musicale (Chottin 1939, 112-116).

Il met à notre portée les résultats techniques de ses investigations. Son approche historique, descriptive et son approche comparative illustrée par des photos, ainsi que son analyse des *tubû* de la Noubâ, des traductions de poèmes de la musique andalouse, du Malhoun et des partitions, qu'il a écrit et annoté lui-même.

L'auteur conclut ainsi son livre : “ Cette musique mérite d'être étudiée et sauvegardée au même titre que les autres formes d'art hispano-mauresque : elle est un des visages de l'Islam, celui peut-être qui peut seul exprimer l'inexprimable et révéler les états d'âme profonds ”.

* * *

Revenons à l'action du Service des Arts Indigènes sur la musique. En 1928, le Maroc était représenté au congrès international de musique de Prague. En cette même année 1928, le service des arts indigènes organisait des journées consacrées à la musique marocaine qui furent pour beaucoup une véritable révélation. Par trois fois en 1928 et trois fois en 1929, il a réuni, au Musée des Oudaïas, à Rabat, plusieurs orchestres de musique de tradition andalouse, des chanteurs et chanteuses d'airs plus modernes, des aèdes et danseurs berbères, des trouvères et troubadours Shleuhs (berbères), des joueurs de hautbois, de tambourins, etc, qui furent entendus par un auditoire appartenant à toutes les classes de la société. Cet effort aboutit enfin à la création du Conservatoire de Musique arabe de Rabat²⁸⁷.

Ces événements sont racontés dans une plaquette du *Service des Arts Indigènes Historique (1912-1930)*, publiée à l'occasion de l'exposition coloniale internationale de Paris de 1931. Ce document rapporte que, « dès le début, les représentations ont été accueillies, du côté des exécutants comme du côté des assistants avec une curiosité et une sympathie qui non seulement

²⁸⁷ Préface de *Tableau de musique marocaine* (Chottin, 1939) par J. Gotteland (p. 7-9).

se sont maintenus, mais ce sont renforcées. La conclusion certaine fut que ces artistes détiennent les restes d'un art encore plein de ressources, qu'il faut encourager et mettre en valeur »²⁸⁸.

Un autre passage de ce document nous rapporte les activités de recherche qui furent menées : « Il a paru tout d'abord qu'un musée de la musique marocaine devait être constitué. On rechercha donc les divers types d'instruments utilisés dans le pays ; une petite collection figurait déjà au musée de Rabat; elle se complétera avec le temps. On a pu découvrir aussi un recueil manuscrit de poésies andalouses servant de support à ce qui subsiste de la musique grenadine. Il s'y ajoutera d'autres poésies plus récentes, telles que la *qasîda* (chansons diverses), *'aïtas* (invocations) et *madîh* (louanges religieuses). Ce musée est également doté d'un phonographe et de disques sélectionnés pour l'étude et l'enseignement. D'autres disques ont été établis en 1929, sur les suggestions du Service des arts indigènes, par plusieurs maisons d'enregistrement »²⁸⁹. Ils furent le commencement d'une collection qui servira à l'histoire de la musique marocaine actuelle. « En même temps, on s'est occupé de la notation de la musique marocaine, citadine ou rurale. Les premières investigations ont porté sur des mélodies d'origine andalouse et des airs Shleuhs qui seront prochainement publiés »²⁹⁰.

La publication de cette plaquette du SAI, dont certains passages concernent la musique, signalait une présence de la musique marocaine durant les manifestations de l'Exposition Universelle de 1931. Ceci fut-il concrétisé par la présence de musiciens andalous ? Dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas possible de répondre à cette question. En effet, les enregistrements effectués à cette occasion par le Musée de la Parole et du Geste (par Hubert Pernot) dans les jardins du Trocadéro, ne comprennent que quatre enregistrements marocains, deux chants religieux et deux chants de travail²⁹¹.

²⁸⁸ Protectorat de la République française au Maroc, Direction générale de l'instruction publique des Beaux-Arts et des Antiquités *Service des Arts Indigènes Historique (1912-1930)*, publié à l'occasion de l'exposition coloniale internationale de Paris 1931, p. 28.

²⁸⁹ Ce sont les maisons « Columbia » et « Odéon », dont les enregistrements ont été effectués en juin 1929. Mais nous n'avons pas pu documenter cette série de disques.

²⁹⁰ Ces mélodies et airs ont été notés, sous la direction du Service des arts indigènes en août-septembre 1929, par Alexis Chottin, directeur de l'École des fils de notables de Salé, très au courant de ces questions. Source : Protectorat de la République française au Maroc, Direction générale de l'instruction publique des Beaux-Arts et des Antiquités *Service des Arts Indigènes Historique (1912-1930)*, publié à l'occasion de l'exposition coloniale internationale de Paris 1931.

²⁹¹ Ces enregistrements figurent sur le site du CREM-CNRS https://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_1932_001/

Il convenait enfin d'organiser l'enseignement du chant et la pratique des instruments, ce qui fut fait à Rabat à partir d'octobre 1929 avec la formation d'un cercle musical composé de trois professeurs donnant des leçons de musique vocale et instrumentale à une dizaine d'élèves²⁹².

Alexis Chottin, s'exprime ainsi sur l'état et l'évolution de la musique marocaine : « Il faut donc commencer par retrouver et sauver tous les vestiges du passé. Ce fut le premier stade de l'action officielle entreprise il y a quelques années par les soins du service des arts indigènes, créant à Rabat un conservatoire de musique marocaine et suscitant dans les principales cités du Maghreb des groupements de musiciens : maîtres et disciples, réunis dans un même amour pour leur patrimoine, menacé d'oubli. Tant que, par la mort inopinée d'un de ces vieux m'Allemîne, on aura à craindre la chute dans le néant de plusieurs miâzen, on n'aura fait que la moitié de son devoir. Il faut, tout de suite, enregistrer mécaniquement, par le disque ou le film sonore, ces parties de la tradition particulièrement menacé, que seuls connaissent, à Fès, Al-Brîhî, âgé de plus de soixante-dix ans et à Rabat, au palais, par Omar J'aïdî, qui a bien soixante ans et quelques autres, heureusement, moins âgés. Après quoi, rassurés sur ce point, vous pourrez aller de l'avant, vous aurez le droit de songer à créer du nouveau, non pas en imitant tel chanteur égyptien ou syrien en vogue, mais en écoutant votre cœur, en regardant votre pays et ses merveilles, en exaltant l'œuvre de vos grands hommes » (Chottin, 1939, 173).

Inventorier, étudier et ressusciter le passé, tel était le programme du service des Arts Indigènes que Chottin se chargea de réaliser dans le domaine de la musique. Il s'attachait à faire respecter un legs ancestral particulièrement riche, mais tout en se gardant « de s'enfermer dans le cercle étroit du passé, ou de suivre une routine qui eut été aussi néfaste que des innovations inopportunes »²⁹³.

(Voir également les commentaires de Pascal Cordereix sur cette plateforme).

²⁹² Des sociétés privées pour le développement de la musique se sont également fondées à Oujda (l'Andalousîya) et à Fès.

²⁹³ Protectorat de la République française au Maroc, Direction générale de l'instruction publique des Beaux-Arts et des Antiquités *Service des Arts Indigènes Historique (1912-1930)*, publié à l'occasion de l'exposition coloniale internationale de Paris 1931, p. 29

1. 4. L'action culturelle de l'Espagne au Maroc

A partir de 1912, le protectorat d'Espagne au Maroc, dont la capitale était Tétouan, a touché tous les aspects de la technologie, de l'agriculture, de l'industrie, du commerce, de l'armée, de la santé, des travaux publics, des communications, des finances publiques et de la culture. Je me limiterai à ce dernier domaine.

C'est sous l'influence directe de l'Espagne qu'est née l'école marocaine des arts à Tétouan, qui rassemblait les anciens maîtres artisans : ferronnerie et lanternes, marqueterie, peinture décorative, coussins et autres maroquinerie, ébénisterie, incrustations en bois à la Grenade, dessin au trait et artistique appliqué aux ateliers, mosaïques et poteries, tapis, etc. Tous les ateliers avaient pour devise le purisme : style traditionnel, évitant les influences étrangères. Pour donner plus de caractère à cet effet, la vente des produits des ateliers était interdite²⁹⁴, ils faisaient simplement l'objet d'expositions.

Dans le domaine musical, un Conservatoire a été créé, avec deux sections : arabe et espagnole. Dans la première, la musique classique de la *Âla* était enseignée avec les instruments traditionnels, dans un esprit de préservation (de manière similaire à l'artisanat) en recourant notamment à la notation. Dans la section espagnole, se tenaient les études musicales typiques d'un Conservatoire européen : musique classique occidentale : solfège, chant, l'apprentissage instruments européens. Les autres activités du Conservatoire étaient la danse et la déclamation.

La création d'une Direction générale des archives et des bibliothèques et de la Bibliothèque générale de Tétouan qui avait commencé par des dons de livres, a pu fournir en 1956 des fonds qui, en incluant la section arabe, la section européenne, les livres rares et les brochures, s'élevaient à 40 000 volumes. Il existait en outre des bibliothèques municipales et une bibliothèque de journaux qui contenaient les collections complètes de tous les journaux, bien que modestes, qui étaient publiés au Maroc. Enfin, il fut créé des archives générales, les archives historiques, les archives photographiques, ainsi qu'un bureau de distribution et d'échange des publications.

À Tétouan, un musée archéologique abritait les plus belles pièces trouvées dans les travaux de fouille. D'autre part, un Conseil des Monuments Artistiques et Historiques a été créé, avec

²⁹⁴ Fernando Valderrama Martínez *Bulletin de l'Association espagnole des orientalistes*, (2005), p. 11.

pour mission fondamentale d'assurer la conservation et la restauration de ces monuments dont les Espagnols considéraient qu'ils appartenaient aussi à leur culture.

Des objets ethnographiques et d'architectures vernaculaires comme les travaux de cuir, la poterie, le zellige, etc, furent massivement collectés, ce qui conduisit à la création d'un Musée ethnologique, situé dans une maison ancienne, d'architecture traditionnelle. Dans ses salles, les visiteurs pouvaient admirer 1200 objets, soigneusement présentés, localisés et classés selon le groupe socio-ethniques auquel ils appartenaient : cuisine, armes, ornements, vêtements, instruments de musique, etc.

Un premier organisme de recherche a été créé en 1913 : le « Conseil supérieur d'histoire et de géographie du Maroc ». En 1927, fut fondé le "Conseil de la Recherche Scientifique du Maroc et des Colonies", basé à Madrid. En 1938, l'*Instituto General Franco* est né à Tétouan, pour des études et des recherches hispano-arabes. Il était composé d'un groupe de chercheurs espagnols, qui, avec leur propre bâtiment et des moyens financiers, ont mené, jusqu'au dernier moment du protectorat, une œuvre d'un intérêt notable. Cent neuf ouvrages ont été publiés par l'Institut, tous traitant de l'Histoire, la Sociologie, le Droit, les langues parlées au Maroc, la Numismatique, la Musique, l'Archéologie et la Littérature.

Le 8 février 1937, en plein milieu de la guerre civile espagnole, est créé à Tétouan « l'Institut Mawlây al-Hasan d'études marocaines », destiné à la recherche en langue arabe, au début de laquelle une mission culturelle égyptienne, spécialement embauchée, est intervenue. Les thèmes de recherche de l'Institut étaient nombreux^{295 296}.

Tous ces travaux ont été dirigés et coordonnés par un Conseil de la recherche et de la haute culture, créé en 1941, qui avait une revue scientifique intitulée Tamouda, publiée tous les six mois, et qui a commencé en 1953.

La société « Amigos de la Música » a utilisé l'auditorium de la Délégation de l'Éducation et de la Culture pour ses concerts, à raison d'un par quinzaine, et qui étaient donnés par des

²⁹⁵ Langue et littérature arabes ; Géographie du Maroc ; Histoire et ethnographie du Maroc; Droit public du protectorat et législation ; Mouvements de la Renaissance du monde musulman; Géographie et histoire des pays arabes; Archéologie et préhistoire du Maroc; Art marocain; Philosophie de l'Islam; Civilisation arabe espagnole; Traductions; Échange culturel avec des centres de recherche et d'études arabes en Espagne et dans d'autres pays; Propagande et excursions scientifiques, collectives ou individuelles (Fernando Valderrama Martínez *Bulletin de l'Association espagnole des orientalistes*, 2005, p.18-19).

²⁹⁶ À partir de 1947, deux prix annuels ont été créés, un pour chaque institut, pour le meilleur travail scientifique soumis au concours en arabe et en espagnol, respectivement.

artistes espagnols et étrangers renommés, ainsi que par les orchestres arabes et espagnols du Conservatoire de Tétouan.

Les expositions de peinture et de sculpture et les expositions de fleurs et d'oiseaux étaient souvent le motif d'événements sociaux et culturels de grande importance²⁹⁷.

1. 5. La recherche espagnole sur la musique marocaine

En ce qui concerne la musique, les chercheurs espagnols n'étaient pas en reste : certains ont noté des chants et collecté des mélodies, malheureusement, ces recherches n'ont pas toutes laissé des traces. Certains musicologues espagnols avaient déjà commencé à s'intéresser aux relations hispano-arabes dans le domaine de la musique avant la période coloniale du XXe siècle : en 1853, Mariano Soriano Fuertes a laissé un article sur la musique arabe espagnole (2004).

Les premiers travaux de collecte commencent avec la colonisation. Mentionnons un travail probablement important et souvent cité : un essai de notation des noubas marocaines (en plusieurs parties), effectué à partir de 1927 par Antonio Bustello. Cet ancien militaire et chercheur espagnol, a entrepris la collecte et la transcription des noubas en s'appuyant sur des grands maîtres musiciens tétouanais de l'époque, parmi eux Muhammad al-Shawdrî et Muhammd ben Sallâm. Malheureusement, ce travail n'a jamais été édité²⁹⁸.

Le chercheur espagnol qui a laissé l'empreinte la plus importante est Patrocinio García Barriuso²⁹⁹. Prêtre, juriste, historien et canoniste franciscain espagnol, il sera présent au congrès

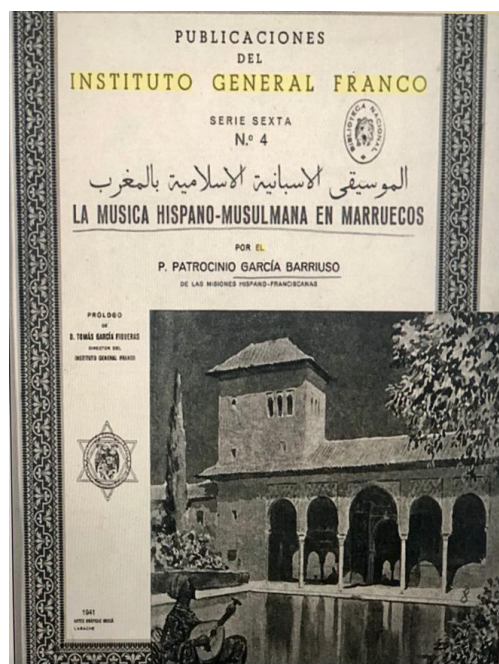
Outre ces deux centres, d'autres institutions, telles que l'Inspection des fouilles, le Centre d'études marocaines et le Cabinet des traducteurs, ont publié des travaux de recherche intéressants. Fernando Valderrama Martínez *Bulletin de l'Association espagnole des orientalistes*, (2005), p.18-19.

²⁹⁷ Fernando Valderrama Martínez *Bulletin de l'Association espagnole des orientalistes*, (2005), p. 20.

²⁹⁸ Les traces écrites seraient détenues par sa famille, résidant aujourd'hui à Algeiras. Confirmé par le grand érudit de Tétouan Abdeslam Bennouna *al-Ajwâ' al-Mûsîqîya bi-Titûân wa-A'lâmûhâ*, M. Habib al-Kharrâz, op. cit. p. 115.

²⁹⁹ Patrocinio García Barriuso (1909-1997). Il consacra une bonne partie de sa vie au Maroc et à l'étude de la musique hispano-musulmane. Il fut envoyé à la Mission du Maroc en 1932, où il se consacra à l'enseignement et entra en contact avec les problèmes culturels et religieux de ce pays. Il a étudié le droit civil à l'Université de Séville et a obtenu son doctorat à l'Université de Madrid où il a vécu une grande partie de sa vie. Il appartenait à de nombreuses institutions scientifiques et littéraires. Pendant son séjour à Tétouan, il a participé à la création d'un Conservatoire de musique marocain qui, si je ne me trompe, était à la base du très prestigieux centre existant actuellement dans cette ville, également promu par l'éminent musicien de Tanger Muhammad al-'Arbî al-

de musique marocaine de Fès en 1939 (voir plus bas). Son ouvrage principal est *La Musica Hispano-Musulmana en Marruecos*. Il est consacré presque entièrement à cette tradition, et où il effectue certaines transcriptions. C'est une expansion des idées présentées dans son premier livre *Ecos del Magrib* (Échos du Maghreb), mais avec beaucoup plus d'analyse des modes³⁰⁰.



Il publie aussi des articles, dont un est consacré au Congrès de Fès de 1939. A cette occasion, García Barriuso publia deux séries d'articles sur la musique "marocaine" et "arabe" dans la revue *Mauritania*, revue dont il était le rédacteur en chef (Instituto General Franco 1939). Il s'est impliqué dans la création et la conception du Conservatoire de Tétouan dès sa fondation (1942), et a été le premier directeur de son Musée-Laboratoire (Valderrama Martínez 1956, 407, 420-21), devenant ainsi le plus proche homologue du Français Alexis Chottin dans

Tamsamânî. À cette époque, García Barriuso, a visité une bonne partie du nord du Maroc pour recueillir de la musique et des chansons de nombreux villages. En 1941, il a publié son chef-d'œuvre sur ce sujet *La Música hispano-musulmana en Marruecos*. Source <https://dbe.rah.es/biografias/36963/patrocinio-García-barriuso>

³⁰⁰ Si l'on en juge par le plan de cet ouvrage Avant-propos ; I. Partie préliminaire (Introduction) ; II. Partie historique Esquisse historique de la musique arabe. La musique arabe en Espagne. Les instruments de musique historiques hispano-musulmans. La pénétration et la conservation de la musique hispano-musulmane au Maroc ; III. Partie descriptive Airs et rythmes de la musique arabe et marocaine ; Technologie musicale arabe et marocaine ; Modes musicaux hispano-marocains ; La musique classique de l'Andalousie ; Le plan général d'une nouba ; L'exécution de la nouba ; La renaissance de la musique hispano-marocaine.

le Protectorat espagnol. Il a donc eu un rôle institutionnel et politique important³⁰¹. La combinaison unique de compétences de García Barriuso, en particulier sa connaissance de l'arabe et du solfège, et, plus important encore, sa spécialité musicologique, ont contribué à sa réussite.

Les premières publications musicologiques de García Barriuso, citées ci-dessus, ont manifesté l'esprit d'émulation que l'Espagne entretenait avec la France pour "découvrir" et faire connaître l'héritage de la musique andalouse : chaque pays voulait montrer le pouvoir qu'il exerçait sur la région qu'il occupait, mais tous les deux au nom de la préservation de la culture marocaine : la politique culturelle espagnole est étrangement similaire à celle de Lyautey, tout en ayant sa propre déclinaison. La participation de García Barriuso au Congrès de Fès a concrétisé ce geste devant une communauté internationale de chercheurs. À l'époque du Congrès de Fès, la plupart des tropes qui formaient l'épine dorsale du récit standard de la musique andalouse s'étaient déjà figés dans les travaux de Chottin, Rouanet et d'autres musicologues français (Rouanet 1922a, 1922b ; Chottin 1939 [1987]). Les publications et le rapport de conférence de García Barriuso montrent qu'il a assimilé ce discours dans une certaine mesure, mais tout en l'instrumentalisant afin de contester la suprématie française dans l'étude de la musique andalouse. Son premier livre publié, *Ecos del Magrib* (Échos du Maghreb) est le seul rapport qui subsiste sur la conférence de Fès (García Barriuso 1939a). Cette somptueuse édition trilingue contient le programme de la conférence et des photographies de musiciens se produisant lors de l'événement (voir annexe VII : *Ecos del Magrib*). La majeure partie du livre est une version étendue de sa communication au Congrès (García Barriuso 1939b), dans laquelle García Barriuso présente les résultats du travail de compilation effectué par son équipe à Tétouan au cours des années précédentes (García Barriuso 1939a i). (13 Symposium ICTM : Samuel Llano, *The Empire of the Ear: Music, Race, and the Sonic Architecture of Colonial Morocco*, New York: Oxford University Press, forthcoming, chapter 5).

Citons enfin un dernier chercheur, plus récent : Fernando Valderrama Martínez (1912-2004). Celui-ci a effectué un travail universitaire sur le *Kûnnâsh* d'al Hâyek, intitulé *El*

³⁰¹ Grâce à son rattachement à l'Église catholique, García Barriuso a échappé à la répression et a sauvé de la persécution par Franco un grand nombre de scientifiques, d'enseignants et de savants qui avaient été actifs pendant la Seconde République (1931-1936) (Otero Carvajal 2006), y compris des professeurs de musique et des musicologues (Contreras Zubillaga 2009). La Mission franciscaine de Tanger n'a guère été affectée par l'instauration de la dictature en 1939, car elle servait de principal moyen de pénétration coloniale de l'Espagne au Maroc depuis la fin du XIXe siècle - une mission qu'elle a accomplie en construisant et en gérant un important réseau d'écoles et d'hôpitaux (Lourido Díaz 1996).

Cancionero de al-Hâyek ainsi que d'autres publications intéressantes. Il a joué un grand rôle en tant que musicologue et au sein de la délégation de l'éducation nationale et de la culture du protectorat espagnol au Maroc³⁰².

Les enquêtes de Valderrama sur la musique andalouse s'appuyaient en particulier sur le savoir de l'historien marocain Muhammad Daoud, qui a sauvé une archive bibliographique privée très importante. Le livre de Valderrama *Histoire de l'action culturelle de l'Espagne au Maroc* (Tétouan, 1956) contient une partie consacrée à la musique au chapitre XIV, et l'un des sujets traités est la constitution du premier Conservatoire hispano-marocain de musique et déclamation à Tétouan (1921-1929). Il traite aussi du Conservatoire de musique marocaine "Al Hasaní" (1917-1940), où il énumère les musiciens les plus importants du Maroc ainsi que les orchestres de musique arabe de Tétouan.

Au cours des années 1961 et 1973, il s'installe à Paris où il travaille comme fonctionnaire dans le secteur de l'éducation de l'UNESCO et poursuit sa mission d'alphabétisation dans les pays d'Afrique du Nord et d'Amérique latine. Pendant ces années, il continue à publier des livres sur la langue et la littérature, la musique, le soufisme et la culture arabe, hispano-arabe et berbère³⁰³.

* * *

³⁰² Arabisant, musicologue, enseignant et historien, Fernando a commencé ses études d'enseignement et de baccalauréat dans la ville de Melilla. Plus tard, il s'est inscrit pour étudier à distance à l'Université de Grenade, obtenant un baccalauréat en philosophie et lettres dans la section de philologie sémitique. En 1951, il obtient le Prix de Doctorat Extraordinaire, dont le sujet est la restauration et la composition du recueil de chansons arabes de la tradition orale andalouse-maghrébine, le *Recueil de chants d'al-Hâyek* écrit al-Hâyek. Cet ouvrage, publié à Tétouan en 1954, est dédié à son professeur, l'arabisant Emilio García Gómez.

Valderrama a terminé ses études en arabe, en berbère, ainsi que dans différents dialectes du Rif au Centre d'études marocaines de Tétouan. Il a habité cette ville pendant vingt-six ans, enseignant et plus tard en tant que professeur, conseiller et conseiller en chef de la délégation de l'éducation nationale et de la culture du protectorat espagnol du Maroc. A ce stade, il commence à écrire de nombreux ouvrages sur la didactique de la langue marocaine, à savoir *Formation professionnelle du marocain* (Melilla, 1934) et *État actuel de l'enseignement du marocain* (Ceuta, 1938). Il publie également des ouvrages tels que *la méthode de la langue espagnole pour les marocains* (Tetuán, 1952) et *les questions d'éducation et de culture* (Tétouan, 1954).

³⁰³ Parmi ses distinctions, Valderrama est président de l'Association espagnole des orientalistes depuis 1983, ainsi que directeur de son Bulletin (1990-1998) et président d'honneur (1990-2004). Il a obtenu la Grand-Croix de l'Ordre civil d'Alphonse X le Sage en 1982 et la Commanderie du Nombre dans l'Ordre de la Mehdauía du Maroc Source <http://filosofiadela musica.es/bio/fval.htm>

Ainsi, comme nous l'avons vu, la concurrence politique entre les deux mandats, français et espagnol a eu pour conséquence le développement de recherches et d'institutions s'intéressant à la musique marocaine, notamment sur la musique andalouse, ainsi que de nombreux efforts pour encourager sa transmission et sa valorisation auprès d'un public plus large, en particulier européen. Or à la suite de la participation marocaine au Congrès du Caire de 1932 (chapitre V), il semble que les nouvelles élites marocaines, intellectuelles et musicales, s'étant ouvertes à cette occasion vers leurs frères arabes et au nationalisme, ont souhaité eux aussi adopter une approche scientifique et patrimoniale (avant la lettre) de leur musique. C'est sans doute cette convergence qui a conduit à l'idée d'organiser un Congrès de Musique marocaine en 1939.

2. Le Congrès de musique marocaine de Fès (1939) : conséquence du Congrès du Caire ou naissance d'un art national ?

2. 1. Présentation et contexte

Le Congrès du Caire de 1932 substitua la notion de « musique arabe » à la « musique orientale ». Les Marocains, dont une délégation de musiciens fut envoyée au Caire, furent influencés par cette nouvelle approche à une époque où tous les peuples du Maghreb voulaient préserver leur patrimoine musical, en réaction à la colonisation qu'ils percevaient comme une agression culturelle, et où ils mettaient pour cela leur identité arabe en avant. Par ailleurs, les Marocains avaient un fort sentiment de l'urgence de préserver leur patrimoine, des deux influences à la fois occidentales et égyptiennes. L'influence de ces deux impulsions transparaît dans l'organisation à Fès, en 1939, d'un Congrès de Musique marocaine. En effet, il était à l'évidence très inspiré par le Congrès qui avait eu lieu au Caire sept ans plus tôt, mais il était aussi destiné à traiter spécifiquement les questions marocaines. Ce congrès fut organisé sous le patronage du sultan Muhammad ben Yûsuf et du Général Noguès, résident général de France au Maroc. Il est intéressant de faire le parallèle entre les deux événements et de voir quelles sont leurs convergences et leurs divergences.



1. Entrée du jardin de Bou Jeloud, (extrait du film d'actualités)

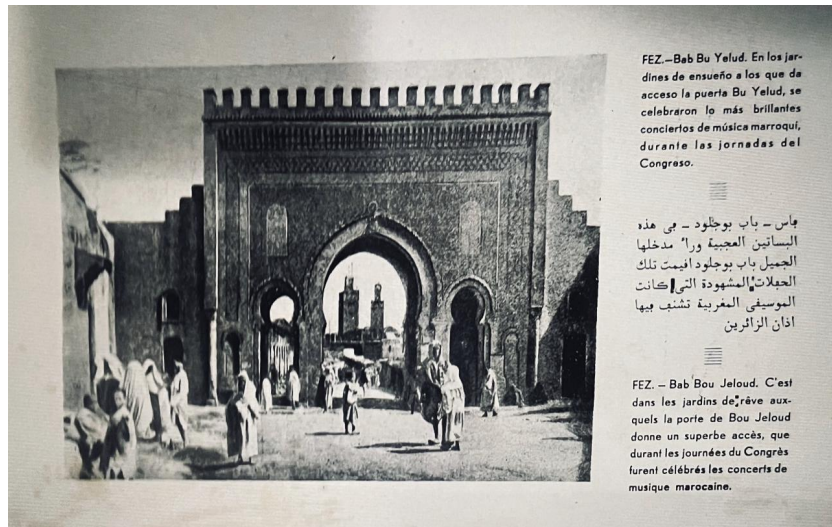
2. L'auditoire d'un concert (extrait du film d'actualités)



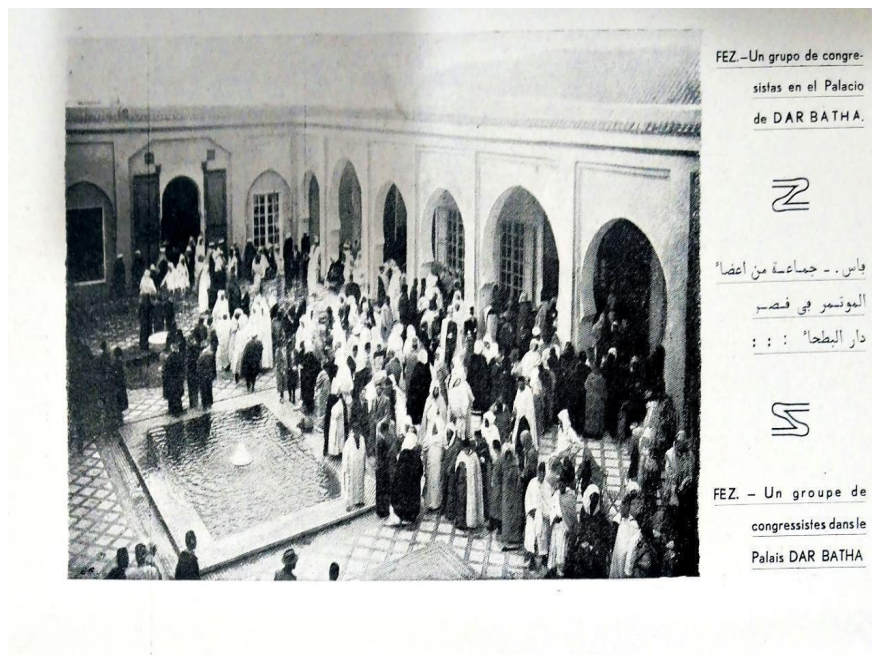
3. Le Résident Général français Noguès, en compagnie des officiels marocains

Le congrès se déroula du 6 au 10 mai 1939 à Fès dans le palais al-Batha, le jardin de Boujeloud, le théâtre de l'empire de la ville nouvelle et la foire d'exposition de la musique andalouse. Ses travaux et ses manifestations artistiques ont été honorés par la présence du Résident général Noguès, ainsi que Muhammad al-Hajouï, *naïb* du grand vizir (vice-premier ministre) et ministre de l'instruction publique.

M. Gotteland, directeur de l'instruction publique, le pacha de Fès, le Général Compain ainsi que d'autres invités de marque.



Patrocinio García Barriuso, Ecos del Maghrib, p.16



Patrocinio García Barriuso, Ecos del Maghrib, p. 24

Voici le programme de ce congrès :

FÈS 6-10 MAI 1939
BOU JELOUD - DAR BATHA



*1^{er} Congrès de Musique
Marocaine*



Sous le Haut Patronage de S. M. le Sultan
et du
Général NOGUÈS, Résident Général de France au Maroc



PROGRAMME

Prix : 5 Francs

Samedi 6 Mai 1939

A 9 heures 30. — AU BATHA

SEANCE D'ETUDE

QUESTIONS GENERALES

1. M. ZERROUKI, de Tlemcen - Etat actuel de la musique médiévale andalouse - Ses rapports avec la musique occidentale.
2. Capitaine BEN DAOUD, observations d'ensemble sur la musique arabo-berbère en Afrique du Nord en général et au Maroc en particulier.
3. M. BALDOUI, Chef du Service des Arts Indigènes à Rabat - Rénovation de la musique marocaine.
4. M. BEN SMAIL, professeur à Oujda, Directeur de la Société l'Andaloussia.
Présentation des noubas transcrites à Tlemcen, avec M. Aboura.
5. M. CHOTTIN, professeur, Rabat.
Présentation de l'ouvrage « Tableau de la musique marocaine ».
6. R.P. Patrocinio GARCIA, des Missions hispano-franciscaines à Tanger.
Travaux de transcription de musique indigène réalisés dans la zone khalifienne de l'Empire Chérifien.
7. Raphaël AREVALO, professeur, Rabat.
La musique andalouse à Tétouan.

A 15 heures. — AU BATHA

OUVERTURE SOLENNELLE DU CONGRES

DISCOURS

M. le Général COMPAIN.

S.E. SI MOHAMMED EL HAJOUI, Naïb du Grand Vizir à l'Instruction Publique.

S.E. le Pacha.

M. GOTTELAND, Directeur de l'Instruction Publique.

A 21 heures. — CONCERT. - PALAIS DU BATHA

1. Fès : Orchestre BRIHI : « KAIM-OU-NOUSF de la NOUBA EL HGAZ-EL-KEBIR ».
2. Orchestre de Tunis.
3. Orchestre d'Alger.
4. Orchestre de Tlemcen.
5. Orchestre de Marrakech, sous la Direction d'El Oughdache : « Qoddam, de la Noubas Istihlal ».

Dimanche 7 Mai 1939

A 9 heures 30. — AU BATHA

SEANCE DE TRAVAIL SPECIALEMENT CONSACREE AUX COMMUNICATIONS EN LANGUE ARABE

1. MOULAY IDRIS BEN ABDELALI (Rabat). Sur la musique populaire et en particulier la aïta.
2. SI THAMI EL FILALI (Fès) - La musique andalouse du point de vue technique.
3. Si HAMED ZEGHARI (Fès) - Valeur des poèmes servant de thème littéraire à la musique andalouse.
4. MOHAMMED EL FASSI - Tableau général du répertoire des Aliyine dressé par la sous-commission de musique andalouse (M. MTIRI - SI MOHAMMED BEN GHABRIT - SI HADJ OMAR JAIDI - M. CHOTTIN - HADJ OTHMAN TAZI - SI AHMED BEN GHABRIT).
5. M. CHOTTIN - La musique arabe en Orient et en Occident.
6. Capitaine BEN DAOUD - Observations d'ensemble sur la musique arabo-berbère en Afrique du Nord en général et au Maroc en particulier.

A 15 heures. — AU THEATRE DE VERDURE DU JARDIN DE BOUJELLOUD

1. Musique Militaire : 1er Tirailleurs Marocains.
2. Musique andalouse :
 - a) Orchestre M'TIRI, de Fès : « BTAIHI-EL-MAIA ».
 - b) Orchestre KORRICH, de Fès : QODDAM-EL-MAIA ».
 - c) « L'ANDALOUSSIA » d'Oujda, Directeur : BEN SMAIL.
3. Chants et danses berbères du Moyen-Atlas :
 - a) Ahidous, région d'Immouzer.
 - b) Les Chleuh du Sous : Chants des Glaoua et des Souktana.
 - c) Troupe d'Agadir : Ahouach des Ksima.
4. Musique du 1er R.T.M.

A 21 heures. — A) A LA FOIRE-EXPOSITION MUSIQUE ANDALOUSE

- 1) Orchestre HADJ OTHMAN TAZI : « Qoddam Arq Ajem ».
- 2) « L'Andaloussia » d'Oujda.

B) A L'AUDITORIUM DU BATHA

- 1) Orchestre de Tlemcen.
- 2) Orchestre de Tunis.

Lundi 8 Mai 1939

A 9 heures 30. — AU BATHA

SEANCE DE TRAVAIL

A. — QUESTIONS TECHNIQUES

1. M. Eugène BORREL, Secrétaire général de la Société française de musicologie, Paris - Sur les gammes marocaines.
2. Mlle Claudie MARCEL-DUBOIS, du Musée d'ethnographie, Paris. Mensurations de flûtes marocaines.
3. M. le Colonel FELINE, à Fès - Divers aspects du rythme dans la musique marocaine.
4. M. CHOTTIN, professeur, Rabat.
 - a) La musique andalouse à la Synagogue.
 - b) terminologie comparée des termes techniques employés en Afrique du Nord.
5. Mme HUMBERT-SAUVAGEOT, du Musée de la Parole, Paris. Polyphonie et musique exotique.
6. SI MAMMERI, Marrakech - L'orchestre de musique andalouse au Maroc.

B. — LE MELHOUN

1. SI M'HAMMED BAHNINI, de Fès - Le melhoun.
2. SI MAMMERI, de Marrakech - La corporation des chikhate à Marrakech.
3. SI M'HAMMED ZEGHARI de Fès - Le melhoun chez les sultans.
4. SI M'HAMMED BA HENINI de Fès - La poésie descriptive dans le melhoun.

A 16 heures 30 : AU THEATRE DE L'EMPIRE (Ville Nouvelle)

Séance réservée aux Etablissements d'Enseignement (sur invitations)

I. — Les Conservatoires de Musique Marocaine du Service des Arts Indigènes :

- a) Conservatoire de Marrakech, Directeur Oughdache : « Quaïm-ou-Nousf *Isbihan* ».
- b) Conservatoire de Fès, Directeur Korriche : « Qoddam-el-Maïa ».
- c) Conservatoire de Rabat, Directeur Belkhadir : « Btaïhi el Hgaz-el-Meharqi ».

II. — « L'Andalousia » d'Oujda, Directeur Ben-Smaïl.

A 21 heures : PALAIS DU BATHA

- 1) Orchestre *Brihi*, de Fès : « Derj el Meharqi ».
- 2) Orchestre de Tlemcen.
- 3) Orchestre de Tunis.
- 4) Orchestre d'Alger.

Mardi 9 Mai 1939

A 9 heures 30 : AU BATHA — Séance de travail :

LA MUSIQUE POPULAIRE

1. Moulay Idriss ben Abdelali - Professeur de chant au Conservatoire de Rabat.
Sur la « aïta » et le chant bédouin en Chaouïa et au Tadla.
2. M. A. Roux - Directeur du Collège Moulay Youssef à Rabat.
Présentation de chants populaires berbères du Maroc central.
 - a) chanteurs du Grand Atlas.
 - b) chanteurs des Beni-M'Tir.

A 15 heures : AU BATHA

MUSIQUE POPULAIRE

1. Les Barcassiers, de Rabat.
2. Joueurs de Guembri, de Fès.
3. Berceuses.
4. Dameurs de terrasses.
5. Chant Melhoun, par des Chiakh de Marrakech.
6. Musique de cortège : musettes, trompes et tambourins (rhaïta, afir, tbel).
7. Les Moussemaïne, de Fès.

A 21 heures : AU BATHA

I. — MUSIQUE ET DANSES BERBERES

- a) Les Chleuhs du Sous.
- b) Chanteurs populaires du Maroc Central.

II. — MUSIQUE ANDALOUSE

- a) Conservatoire de Fès : « Btaïhi-el-Hgaz ».
- b) Conservatoire de Rabat : « Bsit-el-Ghriba ».
- c) Orchestre de Radio-Maroc : « Btaïhi-Istihlal ».

Mercredi 10 Mai 1939

A 9 heures 30 : AU BATHA — Séance d'étude

CLOTURE DU CONGRES — VŒUX

1. Si Ahmed ben Ghabrit - Comment un Marocain apprend la musique - La formation d'un artiste.
2. Colonel Féline, Fès - Influence de la musique égyptienne sur la musique marocaine.
3. Gaston Knosp, compositeur orientaliste (Belgique) - Les buts et développements à assigner à la musique orientale.
4. Robert Barras, Directeur artistique de Radio-Maroc - Rapport sur les formes nouvelles dans la musique orientale et spécialement dans la musique marocaine.

A 15 heures : AU THEATRE DE VERDURE DE BOUJELOUD

1. Musique du Sultan. Musique du 7^e R.T.M.
2. Chants populaires berbères :
 - a) Maroc Central.
 - b) Le Sous.
3. Concours de chanteurs.
4. Orchestre Hadj Othman Tazi : Musique nouvelle.
5. « L'Andaloussia » d'Oujda.
6. Musique du Sultan. Musique du 7^e R.T.M.

A 20 heures 30 : RETRAITE AUX FLAMBEAUX

La Légion Etrangère dans « MARENGO »

A 21 heures : CONCERT DE GALA : Palais du Batha

I. — Formes nouvelles de musique marocaine

Orchestre symphonique sous la direction de M. Robert Barras :
Extraits des Noubas « Istihelal » et « Ramel Maya » notés et orchestrés par M. Robert Barras avec le concours de MM. Mohammed ben Ghabrit et Hadj Hamed Doukkali.

II. — Musique européenne d'inspiration marocaine

1. Extraits de la suite « Maroc » de M. E. de Marangue.
2. Pièces inspirées de thèmes marocains par A. Chottin.

III. — La Musique andalouse en Afrique du Nord

1. Orchestre Brihi, de Fès : « Qoddam-el-Hgaz-el-Kebir ».
2. Orchestre M'Tiri, de Fès : « Btaïhi-er-Resd ».
3. Orchestre de Tlemcen.
4. Orchestre d'Alger.
5. Orchestre de Tunis.
6. La musique de S. M. le Sultan.

2. 2. Les participants au Congrès

Sur le plan scientifique, 21 intervenants ont participé par des communications : 9 Français, 7 Marocains, 2 Espagnols, 2 Algériens et 1 Belge.

- Alexis Chottin, spécialiste de la musique marocaine, fut nommé secrétaire général du comité d'études du congrès, Il a longtemps vécu au Maroc, entrepris des recherches sur son patrimoine musical, et devient directeur du conservatoire de musique de Rabat (voir ci-dessus).

- Le Capitaine Ben Daoud, officier français, directeur du journal arabe *al-Sa'âda* (bihebdomadaire siégeant à Tanger, régi, financé et contrôlé par les autorités françaises).

- M. Arsène Roux, directeur du collège Moulay Youssef de Rabat, spécialiste de la langue et de la littérature orale berbère.

- Raphael Arevalo spécialiste ou connaisseur de la musique andalouse à Tétouan.

- Le révérend père Patricio García-Barriuso, ecclésiastique catholique et musicologue espagnol, spécialiste de la musique andalouse (voir ci-dessus).

- Muhammad ben Ismâ'îl (1884-1947)³⁰⁴, professeur de musique à Oujda et chef de l'orchestre al-Andalusîya. (Tradition Gharnâtî).

Parmi les conférenciers et rapporteurs venus de Paris, on trouve :

- Eugène Borrel, musicologue français, spécialiste de la musique turque (Poché-Lambert 2000, 214), passionné de la redécouverte de la musique ancienne en France³⁰⁵. A l'époque du Congrès, il était secrétaire général de la Société Française de Musicologie.

- Claudie-Marcelle Dubois, ethnomusicologue du musée de l'Homme, aux débuts de sa carrière.

- Charles Koechlin, compositeur et chercheur français.

- Humbert Sauvageot, du musée Guimet, qui avait participé avec Philippe Stern aux enregistrements de musique exotique à l'Exposition Coloniale de 1931³⁰⁶.

- Le Colonel Féline : officier de l'armée française qui résidait depuis de longues années au Maroc.

D'autres personnalités françaises furent invitées, sans faire d'intervention : Florent Schmitt (compositeur), Georges Auric (compositeur), Gil Marchex (critique musical), Robert

³⁰⁴ <http://musique.arabe.over-blog.com/article-cheikh-piro-et-bahaa-ronda-dans-lakaythua-fi-tawa-shi-53095794.html>

³⁰⁵ Sur sa biographie et sa bibliographie <http://www.musimem.com/Borrel.htm>

Bernard (directeur de la Revue musicale), M. De Lansaye (délégué de la Revue Internationale de Musique), M. Locard (critique musical du Petit Journal et du Larousse), Pierre Leroy (critique musical, attaché au cabinet du Ministre de l'Agriculture) et Mme Schweiter (virtuose, élève de Manuel de Falla)³⁰⁷.

Parmi les congressistes marocains, les plus éminents furent :

- Mohamed el-Fasi, intellectuel et homme politique déjà évoqué ;
- Mhammad Bahnîni ;
- Al-Thâmî al-Fîlali ;
- Hâmed al-Zeghârî ;
- Idrîs ben 'Abd al-Âlî ;
- Idrîs M'ammerî (Inspecteur des Arts, intendant des mœurs à Marrakech et homme du makhzen au service du sultan Muhammad ben Yûsuf) ;
- Muhammad ben Ghabrît, violoniste et frère de Qaddûr ben Ghabrît.

Aucun spécialiste des autres pays arabes ne semble avoir pris part aux travaux du Congrès. On peut également regretter qu'aucun musicien marocain ne figurait parmi les intervenants (ce qui rappelle singulièrement le Congrès du Caire). Cependant, un atelier préparatoire présidé par el-Fasi avait réuni les principaux maîtres andalous pour une réflexion collective dont el-Fasi se fit l'écho. Par ailleurs, aucun lettré ni aucun musicien du Nord n'avait été invité, de Tétouan, Tanger ou Chefchaouen³⁰⁸.

2. 3. Les séances d'étude et les thèmes abordés

La plupart des communications ne furent pas publiées, et leur contenu ne nous est que très peu accessible. Nous pouvons cependant nous faire une idée approximative de certaines d'entre elles à travers un certain nombre de textes : les écrits de Patrocinio García Barriuso (publication de sa communication elle-même : 1940), les articles du Colonel Féline parus dans *la Revue*

³⁰⁶ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/philippe-stern/>

³⁰⁷ Dossier consacré à Charles Koechlin sur le festival de Fès de 1939, Médiathèque musicale Mahler, Paris.

³⁰⁸ Il convient également de citer les noms de ceux qui faisaient partie de l'équipe parisienne, mais qui ne présentèrent pas de communication, comme Robert Bernard, Florent Schmitt (compositeur), Georges Aurie, Paul Locard, Gil Marchex, Pierre Leroy et d'autres.

Musicale XXII), et ceux de Claudie Marcel Dubois, Georges Auric, ainsi qu'un rapport d'Idrîs ben Jellûn al-Touîmî (1940).

Parmi les participants on doit distinguer des simples lettrés et les amateurs qui n'avaient parfois qu'une connaissance superficielle du domaine musical, et des musiciens praticiens, qui n'étaient pas en mesure d'élaborer un discours scientifique sur leur pratique. Faire ces distinctions reste cependant assez difficile, d'autant que nous ne disposons pas de la plupart des contenus. Mais il est possible de faire certaines suppositions et déductions.

Une grande attention dans ce congrès fut portée à la musique andalouse ; des concerts de troupes représentaient différentes écoles marocaines, algériennes et tunisiennes, qui se partagent ce patrimoine (autrement dit, les seuls musiciens invités hors du Maroc venaient des deux autres pays du Maghreb et appartenaient eux aussi à la tradition andalouse). On a aussi traité d'autres genres de musique populaire tels le Malhoun (chant populaire citadin), l'*ahidous* (musique du Souss) et l'*ahouâsh* (musique de l'Atlas), l'*aïta* et autres. C'est là une grande différence avec le congrès du Caire de 1932 où la musique populaire avait été sous-représentée.

2. 3. 1. La musique citadine savante

Dans cette catégorie, la musique andalouse fit l'objet de onze communications :

- Mohamed el-Fasi brossa un tableau général du répertoire des « Âliyine » (les musiciens de la Âla). Il coordonna et présenta un travail collectif, épaulé par une "sous-commission de la musique andalouse", composée de Muhammad al-Mtîrî, Muhammad ben Ghabrît, 'Umar al-Ju'aïdî, 'Uthmân al-Tâzî et Muhammad Ben Ghabrît, (soit cinq grands maîtres de la Âla qui avaient été présent au Caire en 1932) ainsi que le musicologue français Alexis Chottin qui a consacré sa communication au répertoire des « Âliyines ». D'après García Barriuso, cette sous-commission avait tenté de fixer les textes chantés des noubas en fonction des mouvements et des mélodies. On ne sait pas si des transcriptions furent effectuées. En revanche, par chance, nous avons pu obtenir un document inédit qui nous renseigne assez bien sur les travaux de cette sous-commission.

Il s'agit d'un tableau des noubas et des *mîzân* portant le titre : « Résultats de l'enquête réalisée à propos des noubas connus par les grands maîtres de la musique andalouse marocaine, ceci à l'occasion de la l'organisation du Premier Festival de Musique Andalous de Fès, qui s'est déroulé en mai 1939, sous les auspices du Service Culturel et avec le haut patronage de sa

Majesté le Sultan Muhammad ben Yûsuf, ainsi que du Résident Général du Gouvernement Français au Maroc ».

Ce manuscrit, qui m'a été généreusement transmis par Muhammed al-Harrâte, présente un tableau à double entrée, avec d'un côté les noubas et les *mîzân*, et de l'autre les noms de neuf « grands maîtres » qui étaient la source de cette récapitulation : Muhammad al-Mtîrî, 'Uthmân al-Tâzî, Muhammad al-Brihî, 'Abd al-Kâder Kurrîsh, Muhammad Belkhadîr, Ahmad al-Ghaddâsh, 'Abd al-Salâm al-Khayyâtî, Habîbî Mbîrkû et Muhammad al-Bârûdî.

حصيلة التحقيق الذي أجري حول حفركمات كبار المعلمين من نوبات الموسيقى الأندلسية المغربية. وذلك بمناسبة انعقاد مهرجان فاس الأول للموسيقى الأندلسية خلال شهر ماي سنة 1939 تحت إشراف اللجنة المقالمة و برعاية جلالة السلطان سي محمد بن يوسف، والمقيم العام للحكومة الفرنسية بالمغرب؟

النوبات	رحل الحايطة		اصبحان		المباينة		رصد الزيل		الاسترلال		الرصد		غربية الحسين		البحر الكبير		البحار المشرقي		عراق العجم		العشاق		
	البحر الكبير	البحر الصغير	البحر الكبير	البحر الصغير	البحر الكبير	البحر الصغير	البحر الكبير	البحر الصغير	البحر الكبير	البحر الصغير	البحر الكبير	البحر الصغير	البحر الكبير	البحر الصغير	البحر الكبير	البحر الصغير	البحر الكبير	البحر الصغير	البحر الكبير	البحر الصغير	البحر الكبير	البحر الصغير	
محمد الخطيب	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
الراجح عثمان الدار	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
هد البرسي	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
سيد القادر كوريش	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
هد رشيد	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
أحمد الغداس	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
سيد اسمعيل الطي	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
ابراهيم اميركوكو	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
هد البارودجا	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•

L'analyse de ce tableau est intéressante à plusieurs points de vue. D'une part, on note que certains *mîzân* de certaines noubas ne figurent pas dans le tableau (ceux qui sont présents sont indiqués par un petit losange dans chaque case). Ainsi, on peut constater l'absence du *mîzân* al-Qâim wa Nisf de la nouba al-Rasd et *mîzân* al-Qâim wa Nisf de la nouba al-Hijâz al-Mashreqî, ainsi que *mîzân* al-Darj de la nouba Rasd al-Dhayl.

Elle illustre parfaitement le fait que, en plus d'être des suites musicales, les noubas sont des formes de classement du répertoire, et il en est de même ici des *mîzân*.

D'autre part, on constate l'influence de la musicologie moderne, avec la forme même du tableau à double entrée, indiquant un saut cognitif qui a été accompli par les chercheurs marocains en 1939, par rapport à la représentation traditionnelle de l'Arbre des Modes, dont les

mîzân seraient les branches. Ceci indique à l'évidence une forte influence de la méthode scientifique européenne...

On peut aussi se demander si le caractère systématique d'un tel tableau n'en fait pas non seulement un outil de classement, mais aussi un mécanisme génératif : chaque case vide appelle inévitablement à être remplie par un *mîzân* qui reste à être composé (ou à être « retrouvé »). C'est donc une invitation à la créativité, qui se fait peut-être sentir plus fort qu'à l'époque d'al-Hâyek, pour qui les noubas étaient seulement représentées par un arbre.

- le musicologue français Alexis Chottin présenta en son nom propre son ouvrage récemment paru, *Tableau de la Musique Marocaine*, ainsi qu'une autre communication sur la musique andalouse à la synagogue.

- L'étude du Colonel Féline portait sur la question du rythme dans la musique andalouse. Il a décrit et analysé les 5 principaux rythmes de la nouba marocaine avec leur transcription (al-Basît, al-Qâim wa-Nisf, al-Btâyhî, al-Darj et al-Quddâm) et a essayé de comparer le concept du rythme chez les marocains et chez les occidentaux en évoquant le rôle du rythme dans la mélodie.

- Al-Thâmî al-Fîlâlî présenta une communication sur la technique de la musique andalouse dont nous ne connaissons malheureusement pas le contenu.

- Hâmed al-Zeghârî a évoqué la valeur des poèmes servant de thèmes littéraires à la musique andalouse.

- Muhammad ben Ismâ'îl, exposa dans sa communication « les noubas transcrites à Tlemcen (une première tentative de documentation en collaboration avec l'Algérien Mostefa Aboura).

- Idrîs M'ammerî fit une description de l'orchestre de musique andalouse au Maroc.

- M. Zerrûkî qui était Algérien de Tlemcen et devait traiter de l'état de la musique andalouse en Algérie et ses rapports avec la musique occidentale. D'après le rapport de García Barriuso sur le congrès, M. Zerrûkî était absent et son intervention ne fut pas lue. On se contenta d'annoncer qu'il sera publié avec les autres communications³⁰⁹.

- Raphael Arevalo fit un exposé sur la musique andalouse à Tétouan. Nous n'avons malheureusement pas le contenu de cette communication.

³⁰⁹ García Barriuso Patrocinio, *Ecos del Maghrib, Ecos del Maghrib Echos du Maghrib* [rapport présenté au 1er Congrès de musique marocaine, Fez, 6-10 mai 1939], 1940, p. 37 Editorial Tanger.

- P. García Barriuso presenta un rapport sur « la transcription de la musique indigène réalisé dans la zone khalifienne de l'empire Chérifien » (expression un peu étrange) en rapport avec la musique andalouse et qui nous est connu par sa publication ultérieure³¹⁰.

* * *

Il est intéressant d'exposer quelques détails sur les écrits de Barriuso qui entourent le Congrès de Fès, car ils expriment probablement certains enjeux qui s'y étaient exprimés, mais dont nous n'avons pas recueilli la trace concrète par ailleurs.

Dans *Ecos del Maghrib*, García Barriuso élabore un récit quelque peu triomphaliste qui place l'Espagne à l'avant-garde de l'étude de la musique andalouse. Il affirmait que, dans les années précédant le congrès de Fès, lui et son équipe basée à Tétouan avaient transcrit "neuf autres noubas encore inconnues"³¹¹. Ils auraient trouvé les textes dans des manuscrits dispersés dans la zone espagnole du Protectorat, et aussi étudié les performances vivantes des musiciens locaux³¹² comme source pour transcrire la musique et déterminer la variante correcte de chaque mélodie (García Barriuso 1939a, 34-36). L'annonce publique de cette découverte a très certainement eu des résonances importantes, car avant cela, on pensait que les érudits n'avaient pu récupérer les textes chantés que de onze des vingt-quatre noubas qui étaient présumées avoir été en usage en al-Andalus, chacune correspondant supposément à une heure de la journée (Davila 2015, 148-49). L'annonce de neuf noubas nouvellement découvertes a dopé la perception que le public marocain pouvait avoir de la position de l'Espagne vis-à-vis de sa concurrence avec la France, pour être en tête de l'étude du répertoire. Elle impliquait que, malgré le fait qu'elle était significativement plus petite, plus pauvre en ressources naturelles et en infrastructures modernes que son homologue française (Lawrence 2013, 182-86), la zone espagnole abritait certaines des marques les plus importantes de la culture marocaine et andalouse.

³¹⁰ García Barriuso Patrocinio, *Ecos del Maghrib*, *Ecos del Magrib Echos du Maghrib* [rapport présenté au 1er Congrès de musique marocaine, Fez, 6-10 mai 1939], 1940, p. 35-38 Editorial Tanger.

³¹¹ "otras NUEVE nubas hasta ahora desconocidas" (García Barriuso 1939a, 34).

³¹² Il fait référence notamment à Muhammad al-Shawdrî et Sallâm al-Fûkî, deux maîtres qui ont aussi aidé Antonio Bustelo dans son projet de transcription en 1928 (García Barriuso 1939a, 72).

L'annonce de García Barriuso montre l'importance que le Protectorat espagnol attachait au geste rhétorique et à la propagande. Son rapport souligne les informations qui contribuent à construire la suprématie de l'Espagne dans l'étude de la musique andalouse, comme la réaction des délégués de la conférence, qui auraient éprouvé une "énorme sensation" et une "grande satisfaction"³¹³. Autrement dit, l'éminent savant espagnol jouait sur la fibre émotionnelle et identitaire des Marocains.

En revanche, il omet des détails fondamentaux, comme les titres et l'origine des noubas nouvellement découvertes, ou les méthodes utilisées pour les transcrire. En outre, il se réfère avec une certaine désinvolture à l'ascendance andalouse présumée de deux membres de son équipe, et en la qualifiant d'«espagnole». Il s'alignait ainsi sur la rhétorique coloniale, en particulier la rhétorique franquiste qui célébrait la « fraternité » (hermandad), permettant de justifier indirectement la présence de l'Espagne au Maroc, en lui donnant un cachet de recherche d'authenticité.

L'annonce de García Barriuso doit donc être interprétée comme un défi lancé à la France et un geste rhétorique signalant l'entrée de l'Espagne dans la course pour la renaissance de la musique arabo-andalouse. La nationalité marocaine des membres de son équipe ne l'empêchait pas de célébrer la découverte d'un nouveau répertoire comme une réussite "espagnole", ni de considérer la musique andalouse comme un bien culturel « à la fois espagnol et maure ». Il serait intéressant de savoir ce qu'en pensaient d'autres bons spécialistes comme Alexis Chottin, mais nous n'avons pas d'informations sur ce point.

D'autres gestes similaires d'appropriation culturelle se retrouvent dans *Ecos del Magrib*. L'idée centrale de ce livre est que les musicologues espagnols devraient avoir un avantage sur leurs homologues français dans la récupération et l'étude de la musique andalouse en vertu des liens étroits culturels et historiques présumés de l'Espagne avec le Maroc. García Barriuso ne cesse de franchir, de brouiller et de redessiner les frontières entre l'Espagne et le Maroc, l'Europe et l'Afrique, le présent et le passé, l'Espagne moderne et l'Espagne médiévale, etc. (13 Symposium ICTM : Samuel Llano, *The Empire of the Ear : Music, Race, and the Sonic Architecture of Colonial Morocco*, New York : Oxford University Press, forthcoming, chapter 5).

³¹³ "enorme sensación"; "gran satisfacción" (García Barriuso 1939a, 34).

2. 3. 2. Les musiques arabes populaires

Une partie des communications fut consacrée au Malhoun : Mhammed Bahnî et H. al-Zeghârî traitèrent de ce genre semi-populaire, mais en se cantonnant surtout à ses dimensions poétiques, et non musicales : ils exposèrent l'étymologie du mot, ses thèmes poétiques et son aire d'expansion dans les grandes cités du Maroc y compris dans les palais des sultans (d'après les titres de leurs communications, on devine que leur contenu concernait plus la poésie que la musique).

D'autres communications se sont focalisées sur d'autres formes encore plus populaires :

- Idrîs ben 'Abd al-'Âlî, professeur de chant au Conservatoire de Rabat, a parlé de l'*'aïta* et le chant bédouin dans la Chaouïa et le Tadla ». C'est un genre de musique et de chant arabe accompagné de danses féminines, souvent décrites par les Européens comme lascives, effectuées par des *shikhates* dans les plaines et les plateaux intérieurs marocains. Ce genre de chant est en vogue dans la région des *'Abda* aux alentours de Safi, dans la Châouïa dans la région de Casablanca et dans le Tadla autour de Béni-Mellal, Oued Zem et Khouribga.

- Idrîs M'ammerî s'intéressa à la corporation des *Shikhâtes* à Marrakech, dont l'orchestre se composait de 5 ou 6 femmes chanteuses et danseuses citadines qui se produisent devant un public féminin urbain lors des cérémonies de mariage ou de circoncision ou autres événement³¹⁴.

Nous n'avons malheureusement pas le texte de cette intervention, alors qu'elle fut sans doute la première de l'histoire consacrée au chant féminin au Maroc.

³¹⁴ Les traditions empêchent aux femmes le contact du sexe masculin ni encore plus à assister aux concerts donnés par des hommes (à moins qu'ils soient tous aveugles, voir le film marocain des musiciens aveugles)

2. 3. 3. Les musiques berbères

Ces musiques n'étant pas au cœur de mon sujet, je ne m'y étendrai pas. Citons cependant pour mémoire :

- Des « chants populaires berbères du Maroc central » furent présentés par Arsène Roux, spécialiste de la langue berbère. Du fait qu'il était linguiste, le contenu de sa communication ne devait pas contenir beaucoup d'informations musicologiques, mais était certainement d'une grande qualité scientifique.

- L'intervention du capitaine ben Daoud portait sur « la musique arabo-berbère en Afrique du nord, et particulièrement le Maroc ». Nous n'en connaissons pas le contenu. Mais il est possible que son auteur, qui dirigeait la revue, *al-Sa'âda*, l'ait publiée dans cette revue. Compte tenu du fait qu'il était d'origine algérienne, nous ne savons pas s'il avait une connaissance directe de la musique au Maroc, ou s'il se contentait de partir du point de vue des Berbères d'Algérie.

2. 3. 4. Autres genres de musique

Alexis Chottin consacra une communication à la musique juive marocaine (qui, comme on le sait, rejoint en partie la tradition andalouse).

Claudie Marcel-Dubois ne vint pas au Maroc, mais envoya une communication sur « les mensurations des flûtes marocaines ». On peut supposer qu'elle avait effectué ses mesures de flûtes marocaines à partir des collections du Musée de l'Homme³¹⁵.

* * *

- Les exposés des musiciens et compositeurs venus de Paris ou d'ailleurs ne portèrent pas spécialement sur des thèmes marocains mais plutôt sur des questions générales se rapportant de manière plus ou moins éloignée à la musique orientale³¹⁶.

- Eugène Borrel, sur « les gammes ». Nous ne disposons pas de sa communication, mais comme il n'était pas spécialiste de musique arabe, et encore moins de la musique marocaine, il est probable que le contenu de celle-ci ne représentait pas un apport majeur à la question. Il n'était pas lui-même présent.

- Mme Humbert Sauvageot (qui avait été présente au Caire en 1932), sur « la polyphonie et musique exotique » (pas présente au Congrès).

- Le compositeur Charles Koechlin évoqua le rapport entre les gammes grégoriennes et l'art musical du Maroc³¹⁷ en insistant sur la nécessité de respecter les modes arabes et maghrébins. Il pensait que l'influence présente du “ majeur ” occidental s'exerçait sur les musiques « exotiques », au risque de les corrompre. Son nom ne figure pas dans le programme du Congrès, il a dû certainement intervenir en tant qu'invité de dernière minute. Nous connaissons cette intervention par un article qu'il publia sur le Congrès dans la revue *Le Monde musical*, juin-juillet 1939³¹⁸. García Barriuso le cite en disant : « Il nous faut aussi mentionner, car elle le mérite, l'intéressante improvisation du savant musicien M. Charles Koechlin sur les modes de la musique orientale et la contexture musicales des mélodies arabes et marocaine » avant d'ajouter : « Ce me fut une nouvelle satisfaction que de voir renforcer par un maître aussi confirmé mon point de vue à ce sujet »³¹⁹. Est-ce à dire que Kœchlin avait fait une démonstration musicale au piano ? Cela est bien possible.

- Le compositeur et orientaliste belge Gaston Knosp a présenté son point de vue sur « Les buts et développements à assigner à la musique orientale ».

³¹⁵ Il y a au Musée du Quai Branly à Paris (anciennes collections du Musée de l' Homme) un assez grand nombre de flûtes du Maroc qui ont été collectées avant 1939.

<http://collections.quaibrantly.fr/#fcf25f36-ed99-4034-b855-35d9b0ce56c0>

Dans la bibliographie de Claudie-Marcel Dubois conservée au MUCEM de Marseille, figure un opuscule de 5 pages qui porte ce titre. Ceci confirme que Claudie Marcel-Dubois avait envoyé ce texte à Fès en espérant qu'il serait publié par la suite.

³¹⁶ García Barriuso Patrocinio, *Ecos del Maghrib*, 1940, p. 59 Editorial Tanger.

³¹⁷ Article dans *Le monde musical*, juillet 1939, volume 50, n 7, Paris.

³¹⁸ Le monde musical est une revue musicale fondée en 1889 par Edouard Mangeot, cette revue disparut au début de la seconde guerre mondiale), source: https://www.musicologie.org/Biographies/k/koechlin_charles.html (voir en bas dans Ecrits): [la revue se trouve dans le SUDOC, dans plusieurs bibliothèques en France

<http://www.sudoc.abes.fr/xslt/DB=2.1/SET=1/TTL=5/PRS=HOL/SHW?FRST=5>

Mais apparemment pas complète. Il semblerait que la BU Clignancourt ait le volume de juillet 1939. Ce serait le volume 50, n°7. Ainsi que la Médiathèque Mahler à Paris].

³¹⁹ García Barriuso Patrocinio, *Ecos del Maghrib*, *Ecos del Maghrib Echos du Maghrib* [rapport présenté au 1er Congrès de musique marocaine, Fez, 6-10 mai 1939], 1940, p. 61 Editorial Tanger.

2. 4. Les prestations musicales

En plus des séances de travail scientifique, il y eut un grand nombre de prestations musicales. Je ne retiendrai pas ici les musiciens et danseurs berbères, qui sont hors de mon champ d'étude, mais que l'on peut voir parmi d'autres sur le film d'actualités :

<https://www.youtube.com/watch?v=eEzxWFE1vdM>

Je ne retiendrai ici que les orchestres andalous :

2. 4. 1. Les ensembles andalous marocains



Ensemble des musiciens lors du festival de Fès de 1939



Ces orchestres anciennement ou nouvellement créés étaient dirigés notamment par des *m'allemin* qui avaient fait partie de la délégation marocaine au congrès du Caire. On citera en particulier :

- Les orchestres de Muhammad al-Brihî, de Muhammad al-Mtirî, 'Uthmân al-Tâzî et du conservatoire de Fès (dirigé par 'Abd al-Kâder Kurrîsh).

- L'orchestre du conservatoire de Marrakech (dirigé par Muhammad Laghdash).

- L'orchestre d'Oujda (dirigé par Muhammad ben Ismâ'îl).

- L'orchestre du conservatoire de Rabat (dirigé par Muhammad Belkhadîr).

- L'orchestre de Radio Maroc, dirigé par Muhammad al-Dukkâlî (Habîbî Mbîrkû).

- L'orchestre du Sultan (composé d'instruments modernes et d'instruments à vent).

A notre connaissance, aucun de ces orchestres ne fut enregistré, mais nous espérons que nous en retrouverons un jour quelques-uns chez des collectionneurs.

Concernant les prestations des orchestres marocains, García Barriuso regrette le fait que certains instruments traditionnels soient remplacés par des instruments modernes ou occidentaux, car selon lui, cela dénature et donne l'impression de n'avoir ni une musique traditionnelle ni une musique occidentale, ce qui prouve, que les Marocains eux-mêmes perdent leurs préférences exclusives pour leur musique traditionnelle³²⁰. Selon lui, la musique andalouse a besoin d'un certain degré d'évolution encadrée pour éviter de se détériorer davantage, mais elle doit également rejeter toute influence européenne. Cependant, au lieu de dépeindre la musique andalouse comme une simple relique du passé, García Barriuso discute des meilleurs moyens de la faire revivre, Il s'oppose ainsi à la façon dont, selon lui, les Marocains et les Maghrébins interprètent mal la modernité et trahissent l'authenticité de leur propre musique. Cette critique apparaît de manière très nette dans sa discussion sur la composition instrumentale des orchestres qui se sont produits au Congrès de Fès, dans lesquels il perçoit une forte influence européenne, évidente dans l'utilisation du piano et des cordes à archet. Pour lui, ces orchestres trahissent l'esprit de la " musique traditionnelle " en raison de leur « ressemblance marquée avec des orchestres non arabes ». Selon lui, le « timbre particulier de la *kwîtra*, du luth et du *rabâb* » est « unique et irremplaçable ». Il s'oppose à l'interprétation de « mélodies andalouses » par des « orchestres européens », au motif qu'ils produisent « un effet artificiel qui manque de couleur caractéristique ».

³²⁰ García Barriuso Patrocinio, *Ecos del Maghrib*, 1940, p. 45-46 Editorial Tanger.

Ce souci d'authenticité et de préservation de la tradition ne l'empêche pas de défendre la nécessité de « rajeunir » les orchestres andalous, surtout les plus petits - cinq à six instruments -, dont les voix sont « trop usées » et dégagent une « impression d'archaïsme » qui entoure cette musique d'un sentiment de « décrépitude ». García Barriuso définit donc le changement de manière qualitative. Il interprète les transformations opérées dans la musique arabe sous la tutelle de l'Espagne comme une forme de changement ordonné assisté par la science et favorisant le progrès. En revanche, celles issues de l'initiative marocaine sont vues par lui comme le résultat d'une assimilation erronée de l'influence européenne, qui engendre le chaos et produit des émotions trop intenses. Il en était de même de l'orchestre du sultan, composé de violoncelles, de castagnettes et d'accordéons, c'est-à-dire d'instruments qu'il considérait comme européens (García Barriuso 1939, 44-48).

Comme on le voit, les positions esthétiques de García Barriuso vis-à-vis de la musique marocaine ne sont pas très éloignées de celles des musicologues allemands vis-à-vis de la musique égyptienne telles qu'elles s'étaient exprimées au Congrès du Caire de 1932 (Racy 1991)³²¹.

En définitive, García Barriuso conserve une vision très colonialiste, dans la mesure où il laisse entendre que l'influence de l'Espagne au Maghreb est plus civilisatrice que celle de n'importe quel autre pays européen, tout en étant plus respectueuse des traditions et des coutumes locales.

Les performances des groupes représentatifs du folklore musical berbère ont eu une place privilégiée dans les diverses séances du congrès, ainsi que des airs originaux de Guenbri, des chants des barcarolles, des pêcheurs, des terrassiers et des *Shiâkh*.

2. 4. 2. Les autres pays du Maghreb

L'Algérie et la Tunisie ont été représentées par des orchestres de Tlemcen, Alger et Tunis. Nous n'en connaissons pas les noms. García Barriuso remarqua que ces orchestres, à la différence des orchestres marocains, n'avaient introduit aucun instrument autre que ceux que

³²¹ Racy 1991 1992 “Musicologies comparatistes europeenes et musique égyptienne au Congrès du Caire”, in CEDEJ, 1992, *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Le Caire, CEDEJ, p 109-122.

connaît la tradition, alors que ces derniers n'étaient presque plus en usage au Maroc, comme le *qânûn* et le *youk* ou *yaouk* (instrument non identifié)³²².

Les archives du centre Ennejma Azzahra de Tunis nous révèlent des échanges entre les organisateurs de ce congrès et certains participants, comme le tunisien Mannûbî al-Sannûsî, qui s'excusait de ne pas pouvoir y assister. Nous n'avons malheureusement pas pu exploiter tout le fonds, mais il peut être consulté en ligne :

<https://ennejma.tn/archives/fr/2014/04/18/159-23-documents-relatifs-au-premier-congres-de-musique-marocaine-fes-du-6-a-10-mai-1939/>

2. 5. Les résolutions du Congrès et ses résultats

A la différence de celui du Caire, le congrès de Fès s'est beaucoup plus intéressé à la musique populaire et rurale, autant dans les communications que dans l'origine régionale des troupes musicales. C'est certainement un point positif pour la diversité culturelle du Maroc. Ceci signifie que la musique populaire, en particulier berbère, était considérée comme une part importante du patrimoine culturel marocain. Était-ce un choix du sultan ou des musicologues français ? Comme nous l'avons déjà mentionné, les Berbères, en particulier ceux du sud étaient courtisés par les autorités du mandat français pour des raisons très politiques, puisqu'elles s'étaient alliées au Glâouî. Ce personnage très important du Mandat, al-Thâmî al-Glâouî (1879-1956), était un puissant chef de tribus berbères du Haut-Atlas et qui siégeait à Marrakech. Dans le jeu politique colonial, les Français le manipulaient pour contrebalancer le pouvoir du sultan Muhammad ben Yûsuf lorsque cela leur était utile, notamment dans les années 1950.

Mais cette diversité culturelle représentée au Congrès ne réduisit pas l'importance accordée à la musique andalouse, ni cette part de la culture arabe savante dans la représentation de cette identité. D'ailleurs, cette importance était telle que certains documents portent (probablement par erreur) la mention : « Congrès de musique andalouse » [voir tableau, chapitre II, congrès de 1939]. A travers ce congrès, le sultan pouvait afficher la culture arabe du Maroc, compatible avec le panarabisme naissant : la musique arabo-andalouse, par sa dimension linguistique, le caractère classique de sa poésie, son caractère savant (les modes d'origine arabe) et sa dimension maghrébine restait un horizon majeur. Mais il nous faudrait nous interroger plus en

³²² García Barriuso Patrocinio, *Ecos del Maghrib*, 1940, p. 49 Editorial Tanger. Il est probable que Barriuso a confondu le mot *jawq* (qu'il prononce *youk*), qui désignait le petit orchestre traditionnel, avec un instrument spécifique (inconnu au Maroc, à notre connaissance).

détail sur les circonstances politiques de tous ces choix. Ceci nécessiterait davantage de documentation historique que nous n'en disposons actuellement³²³.

Dans les débats, il convient d'abord de faire une première distinction entre les positions des Marocains de celles des musicologues ou « experts » français et européens. Comme nous l'avons vu, Alexis Chottin était une figure dominante, à la fois par son expertise scientifique et par sa position institutionnelle. Mais quasiment aucun autre français n'était véritablement en mesure de parler de la musique marocaine. Du côté espagnol, García Barriuso était également une figure importante et un « challenger » de Chottin. De leur côté, les chercheurs marocains ne se situaient pas du tout au même niveau. Le plus compétent d'entre eux était Mohamed el-Fasi dont la communication, enrichie des réflexions de la sous-commission de la musique andalouse, apportait sans aucun doute de nombreuses informations, mais il n'était pas un musicologue professionnel. C'était le cas également des autres intervenants marocains qui étaient des lettrés et qui parlèrent principalement de la poésie chantée.

Un autre clivage n'opposait plus les Marocains aux savants coloniaux, mais les partisans de la tradition et de la modernité, et traversait les autres catégories : d'une part ceux qui défendaient de manière absolue la préservation de la musique traditionnelle marocaine, avec ses instruments, et d'autre part les partisans d'une modernisation de la musique marocaine, y compris son harmonisation. Dans le premier camp, García Barriuso³²⁴ et Koechlin prennent clairement le parti du respect de la tradition. Pour leur part, Barras, le directeur de la radio, et certains chercheurs et musiciens marocains pensaient qu'il fallait moderniser cette musique traditionnelle et son style, en recourant notamment à des instruments modernes et à l'harmonisation, donc à une forme d'euphémisation. Quant à Alexis Chottin, il se situait à mi-

³²³ Il serait particulièrement intéressant de trouver des textes où le sultan se serait exprimé à ce propos, ainsi que d'en savoir plus sur le rôle de certains de ses ministres, en particulier Muhammad al-Muqrî, qui fut son grand vizir pendant trente-huit ans.

https://www.lemonde.fr/archives/article/1957/09/11/hadj-mohamed-el-mokri-est-mort-dans-sa-propriete-de-rabat_2325151_1819218.html

³²⁴ García Barriuso regrette l'utilisation des instruments et techniques occidentales dans la musique marocaine, il révèle dans son rapport à ce propos « Mon impression personnelle à ce sujet est que la transcription des mélodies andalouses exécutées par des orchestres européens produit un effet artificiel auquel manque la couleur typique que ces mêmes mélodies offrent alors exécutées par des orchestres arabes. Ceci est tout simplement dû au timbre sonore particulier des instruments traditionnels », il rajoute « Les mélodies marocaines sont magnifiquement utilisables, non sous la forme employée jusqu'ici mais uniquement comme ont su le faire les grands maîtres espagnols Albeniz, Granados et De Falla », García Barriuso Patrocinio, *Ecos del Maghrib*, 1940, p. 31 Editorial Tanger

chemin, et ses positions ont sans doute évolué : s'il avait consacré l'ensemble de ses travaux à l'étude des formes de la musique traditionnelle, il lui arriva de publier des transcriptions de musique marocaine harmonisée. Il faut souligner qu'à cette époque, cette attitude était encore assez courante chez les musicologues.

En ce qui concerne les musiciens et les chercheurs marocains, notamment Mohamed el-Fasi, il est difficile de savoir ce qu'ils en pensaient à l'époque, car ils se sont malheureusement peu exprimés par écrit. Mais on peut penser qu'ils étaient partagés eux aussi. Ceci nécessitera une recherche plus approfondie. Globalement, on ne peut pas éviter l'impression que les débats du Congrès de Fès restaient dominés par les musicologues européens et par l'autorité mandataire. La position « traditionaliste » était elle-même défendue en premier lieu par les musicologues français et espagnols et alimentaient cette perception de la « décadence de la tradition »³²⁵.

Quoi qu'il en soit, les résolutions finales permettent d'apporter certaines réponses à ces questions. Elles prônent une sorte de réforme, avec des instructions pour préserver la tradition, mais aussi des mesures pour la rénover³²⁶. Les résolutions adoptées au Congrès (d'après García Barriuso et C. Koechlin) préconisent de créer un organisme d'études, chargé d'assurer :

- la prospection des ressources musicales et folkloriques du Maroc et de veiller à leur conservation (notation, enregistrement, etc).
- l'organisation d'un enseignement musical s'appuyant sur les documents sonores et l'initiation de la jeunesse au solfège et à la connaissance des modes musicaux de l'art de ce pays.
- l'institution permanente d'un congrès de musique marocaine et d'un festival de musique marocaine et européenne (à Fès ou à Marrakech).
- la fondation d'un prix annuel destiné à récompenser une œuvre musicale d'un jeune compositeur marocain.

³²⁵ Du point de vue historiographie, il n'est pas encore clair si ce positionnement des premiers musicologues occidentaux était entièrement imputable à leur vision exotique ou coloniale, ou bien s'ils n'étaient pas eux-mêmes influencés par leurs informateurs marocains (et également algériens et tunisiens). Nous y reviendrons au chapitre IX.

³²⁶ Cette situation très ambiguë rappelle beaucoup les résultats du Congrès du Caire (Moussali-Lambert, A paraître).

- le développement du conservatoire de musique marocaine de Rabat (phonothèque, archives photographiques, bibliothèque musicologique).

- la publication d'une méthode didactique appropriée.

Toutes ces propositions étaient dans l'air du temps : elles ressemblent beaucoup à celles émises par le Congrès du Caire.

Bien entendu, ces résolutions furent très peu suivies d'effet, en particulier à cause de l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale, et ensuite, dans les années 50 par le combat pour l'Indépendance. Ce n'est qu'à la fin des années 1950 que de telles préoccupations se manifestèrent à nouveau par une action publique de l'État marocain indépendant.

L'enregistrement de tout le patrimoine marocain sur disques était souhaité par de nombreux congressistes. Cependant, à la différence du Congrès du Caire, les organisateurs du Congrès de Fès n'avaient pas prévu de faire un enregistrement systématique des troupes qui se produisirent à cette occasion. On ne peut évidemment que le regretter, mais aussi remarquer à quel point un tel enregistrement, même sept années après le Congrès du Caire, n'était toujours pas à la portée des institutions françaises. Il est possible que les déboires commerciaux de la société Pathé, déjà à la fin des années 1920 (voir chapitre IV), aient joué un rôle dans cet affaiblissement. Mais il faut aussi rappeler que le Service des Arts Indigènes avait fait faire des enregistrements de musique marocaine, par Odéon et Columbia à la fin des années 1920 et début des années 1930 (chapitre IV).

L'un des problèmes soulevés par les congressistes était que les instrumentistes, solistes ou musiciens traditionnels n'avaient qu'une connaissance pratique et orale de leur art et de leurs instruments, que la transmission de cette connaissance orale n'était pas fiable, et donc que beaucoup de choses étaient en danger de disparition à cause de la modernisation³²⁷. Les Congressistes considéraient donc qu'il fallait fixer au plus vite, ce qui, dans la musique marocaine, méritait d'être considéré comme « authentique »³²⁸. Encore aurait-il fallu définir ce qui était authentique et ce qui ne l'était pas. A sa manière, la programmation des troupes

³²⁷ Rapport de P. García Barriuso.

³²⁸ Rapport de P. García Barriuso.

répondait à cette question, mais ce n'était encore qu'un embryon de réponse (d'autant plus que nous ne disposons pas de leur enregistrement).

* * *

On peut regretter que les musiciens et les lettrés du nord du Maroc, des territoires sous domination espagnole, n'aient pas été invités à cet événement, mais nous ne savons pas exactement pourquoi : était-ce pour des raisons politiques ? Ou bien tout simplement pour des raisons pratiques, parce que cela aurait exigé une organisation plus systématique ? Le chercheur espagnol Samuel Llano penche plutôt pour cette dernière hypothèse³²⁹.

L'hypothèse politique ne doit pas être écartée, car il faut rappeler que c'était la fin de la guerre civile en Espagne, et les relations entre la France et l'Espagne n'étaient pas au mieux. Cependant, la présence des deux chercheurs espagnols, García Barriuso et Arevalo, probablement favorisée par leurs bonnes relations scientifiques avec Alexis Chottin, relativise l'importance de cette hypothèse politique. En revanche, il n'y a pas de doute que la langue des échanges était un problème : nous ne savons pas dans quelle mesure, en dehors de quelques intellectuels de haut vol comme Mohamed el-Fasi, d'autres Marocains pouvaient à l'époque s'exprimer en français. Est-ce que certains des intervenants Marocains ont fait leurs exposés en arabe ? Nous l'ignorons. Rajouter des Marocains s'exprimant en espagnol aurait certainement été difficile.

Quand on lit les rapports de certaines personnalités qui avaient participé, comme García Barriuso, on constate le respect et la reconnaissance mutuelle du travail des uns envers les autres qu'ils soient marocains, français ou espagnols. On peut évidemment regretter que ce Congrès n'ait pas été organisé en collaboration entre les trois autorités marocaines, françaises et espagnoles, mais l'époque coloniale ne s'y prêtait certainement pas.

Manifestement, les experts français et les autorités de la France coloniale détenaient la haute main sur l'organisation de ce congrès, pour le meilleur et pour le pire. En effet, comme on le sait, la préservation de la musique traditionnelle marocaine faisait partie de sa politique générale du Mandat visant à valoriser la culture marocaine, notamment depuis Lyautey, dans

³²⁹ 13 Symposium ICTM: Samuel Llano, *The Empire of the Ear: Music, Race, and the Sonic Architecture of Colonial Morocco*, New York: Oxford University Press, forthcoming, chapter 5.

son alliance privilégiée avec le sultan Muhammad ben Yûsuf. Faire le bilan, en positif et en négatif, de cette politique reste encore à faire, en particulier par les Marocains aujourd'hui.

Les résultats des travaux de ce congrès n'ont pas trouvé de matérialisation concrète. Ses actes n'ont pas été publiés (à la différence de ceux du Congrès du Caire)³³⁰. Les seuls documents dont nous disposons sont l'ordre du jour des séances de travail avec le programme des soirées artistiques en plus de quelques articles de la presse de l'époque. Par ailleurs, nous ignorons les échos que le Congrès avait suscité dans la presse.³³¹ Cependant, notre travail nous a permis d'exhumer les témoignages épars, notamment ceux de García Barriuso, Chottin, el-Fasi, Koechlin, Dubois, et de reconstituer dans une certaine mesure le déroulement et certaines des significations les plus importantes de cet événement capital pour l'histoire de la musique marocaine³³².

* * *

En dépit de ces réserves, le congrès de Fès laissa certainement des traces positives et sema des graines qui, en raison de la Guerre, ne se développeront que plus tard, dans les années 1950 et 60. En dépit de ces aléas, une conscience s'était créée chez les musiciens marocains comme chez les responsables du domaine de la culture, qui les conduisit à multiplier les efforts de transcription, d'enregistrement, de diffusion à la radio puis à la télé, la création d'écoles, de conservatoires et de festivals qui ont tous le même objectif : préserver et mettre en valeur le patrimoine marocain.

Il est intéressant de noter que, après le premier congrès de musique arabe du Caire en 1932, et le premier Congrès de musique marocaine à Fès en 1939, dans les années 60, ce n'est pas un second congrès de musique marocaine qui sera organisé à Fès, mais le Deuxième Congrès de

³³⁰ Le fait que la communication de Claudie Marcel-Dubois qui, semble-t-il, faisait cinq pages, ait été cataloguée dans sa Bibliographie laisse supposer que les organisateurs avaient l'intention d'en faire une publication. Mais si c'était le cas, on peut supposer que, là aussi, l'éclatement de la Deuxième Guerre mondiale les en empêcha.

³³¹ Une étude approfondie de la presse de l'époque fournirait certainement de nouveaux matériaux, mais cela ne m'a pas été possible dans le cadre de cette thèse.

³³² Nous avons aussi bon espoir que d'autres documents de ce congrès referont surface un jour, notamment ceux répertoriés dans le fonds d'archives de Prosper Ricard en provenance du Service des Arts Indigènes (voir notes 22 et 23).

Musique arabe, en 1969. De la part des Marocains, c'était reconnaître, à l'époque, une certaine suprématie de la culture arabe globale, évidemment à la faveur du nassérisme triomphant, mais c'était aussi pour le Maroc l'occasion d'acquérir une légitimité en tant qu'état important de la Ligue Arabe.

On peut donc dire que globalement, le Congrès de Fès manifesta une volonté d'appropriation de la connaissance musicologique par les Marocains sur leur propre musique, en particulier de la partie de leur musique qu'ils considéraient comme la plus sophistiquée et la plus savante : la musique andalouse. Si leurs idées reflétaient encore en majorité la mentalité des lettrés traditionnels, en même temps, des textes comme ceux de Mohamed el-Fasî témoignent d'une prise de conscience à la fois culturelle et politique et aussi de l'acquisition d'une certaine réflexivité, son texte en français essayant d'expliquer à un public francophone ce que c'est que la musique andalouse marocaine. Le Congrès contribua à sensibiliser un public marocain plus large que les musiciens et que les connaisseurs lettrés à cette musique : les concerts étaient ouverts au public, il ne s'agissait donc plus seulement d'un passe-temps d'aristocrates. Celle-ci commença à être considérée comme un trésor que tous les Marocains devaient protéger d'intrusions et d'influences extérieures, supposées ou réelles. Cela a sans doute préparé le terrain à l'émergence des associations qui joueront un rôle très important après la Deuxième Guerre mondiale (chapitre VII).

Conclusion

La musique marocaine, et singulièrement la musique andalouse, avait été affectée de diverses manières par les bouleversements connus par le Maroc depuis 1912. Les premiers enregistrements commerciaux de musique marocaine par la société Pathé (chapitre IV), ainsi que l'envoi d'une délégation de musiciens au Congrès du Caire en 1932 sous le contrôle du sultan Muhammad ben Yûsuf, avaient sans aucun doute préparé les Marocains eux-mêmes à une certaine prise de conscience. Parallèlement, la politique de protection des « arts indigènes » promue par Lyautey, et aux recherches en sciences humaines menées à l'Institut des Hautes Études Marocaines, la sauvegarde de la musique (principalement la musique savante) avait été actée par la création d'institutions comme la fondation du Conservatoire de Rabat. En même temps, certains chercheurs et lettrés marocains prirent à bras le corps ce domaine de la culture qui nécessitait de recourir à des méthodes intellectuelles nouvelles, importées de l'étranger, et

comportant une dimension réflexive qui n'existait que très peu jusque-là dans la culture traditionnelle.

Le Congrès de Fès de 1939 fut donc l'aboutissement de tous ces efforts, du côté du Mandat français comme du Mandat espagnol et du côté marocain, tout en donnant une impulsion pour l'avenir, même si celle-ci fut retardée par la Guerre.

Indéniablement, l'œuvre des musicologues orientalistes, en particulier García Barriuso et Chottin, ainsi que toute la politique culturelle des deux Mandats, français et espagnols, ont favorisé un tel mouvement. Simultanément, les efforts rhétoriques de García Barriuso illustraient bien l'émulation, voire la concurrence que se livraient les deux puissances mandataires, qui avait quelque chose de dérisoire, (comme beaucoup d'attitudes coloniales qui ont précédé de peu les indépendances au milieu du XXe siècle...). Mais il est intéressant de noter que, dans le domaine musical, cette concurrence était avant tout symbolique : c'était à qui défendrait le mieux la culture marocaine. Par ailleurs, ces témoignages nous font émettre l'hypothèse que les séances du Congrès de Fès ont certainement donné lieu à des controverses agitées, mais dont malheureusement nous n'avons pas les traces, mais qui pourront peut-être être mises à jour dans des recherches ultérieures, notamment dans la presse de l'époque.

Les Marocains étaient sans aucun doute influencés et impressionnés par les premiers travaux d'importance menés sur leur patrimoine culturel et artistique par le Service des Arts Indigènes pendant le Protectorat français, tandis que déjà de nombreuses troupes de musique traditionnelles étaient encouragées par la même voie. Plus encore, ces acteurs coloniaux, en utilisant des termes comme « décadence », « authenticité » et promouvant la préservation « des influences extérieures », avaient amorcé un processus de patrimonialisation de la musique marocaine bien avant que le mot « patrimoine culturel » voit le jour (Girard, 2006). À ce niveau, l'ethnologie et la musicologie coloniale ont apporté des éléments dynamisants, à une époque où les Marocains n'étaient pas encore formés à ce genre de disciplines et qu'il n'y avait pas de musicologie universitaire (d'ailleurs, il n'y en aura pas avant de très nombreuses années).

Tout ceci posait déjà la question de l'identité culturelle et de sa construction dans le contexte de la formation d'une nation marocaine moderne : quel rôle joue la musique dans cette construction ? Et en particulier l'art savant « andalou » par rapport aux formes populaires ? Quelle relation le pouvoir entretient-il avec la musique ? (Le pouvoir national après le pouvoir colonial ?). Ce sont ces questions auxquelles nous allons essayer de répondre au chapitre IX

Ainsi, plus de 80 ans après le congrès de musique marocaine, les Marocains n'ont certainement pas fini de s'interroger sur les questionnements qui avaient été posés en 1939, ce qui montre d'une certaine manière que l'organisation de ce Congrès était tout à fait pertinente à l'époque.

TROISIÈME PARTIE :
LA ÂLA DANS LE MAROC CONTEMPORAIN

Chapitre VII

CONTEXTE SOCIAL ET MODERNISATION (DEUXIÈME MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE)

Introduction

Dans ce chapitre, il sera question de l'évolution de la Âla après la Seconde Guerre mondiale et surtout à partir de l'Indépendance du Maroc en 1956³³³. Cette évolution se manifesta de la manière la plus visible par une modernisation des formations orchestrales, avec la multiplication des instruments et l'introduction de nouveaux instruments d'origine européenne. Mais ces évolutions étaient sous-tendues par des facteurs sociologiques et institutionnels comme la création d'associations et de conservatoires, la tenue de festivals et de congrès scientifiques, ainsi qu'une évolution du goût du public influencé par de nouvelles techniques comme la radio ou la cassette, puis le CD ; enfin une évolution du rôle de l'État, d'une part le Palais royal et d'autre part le Ministère de la Culture. Bref, il s'agit d'une évolution générale de la pratique de la Âla, des conceptions des musiciens d'aujourd'hui et plus généralement encore, de la place de la Âla dans la société marocaine.

Ces évolutions soulèvent de nombreuses questions esthétiques du point de vue de la tradition de la Âla et de ses amateurs. En effet, 80 ans après le premier Congrès de musique marocaine et suite à tous ces nouveaux festivals, congrès et colloques, beaucoup de musiciens s'interrogent : les choses ont-elles évolué positivement et la musique marocaine est-elle dans un meilleur état que celui d'avant 1939 ? La problématique de la « préservation » reste toujours d'actualité : que faut-il préserver dans la tradition ? Est-ce que l'on peut vraiment préserver et protéger cet art de toute influence extérieure, et l'empêcher d'être modifié et dénaturé ? Que faut-il abandonner ou transformer pour permettre à cet art de se renouveler ? Ceci pose aussi la question de la constitution d'archives de la musique marocaine, notamment des archives sonores

³³³ Le roi Muhammad V (jusqu'à 1961) n'est autre que le sultan Muhammad ben Yûsuf qui, dans les années 30, accordait une protection importante aux musiciens andalous. Cela entre en ligne de compte pour comprendre la continuité qu'il y a eu dans la politique du Palais envers la musique, et en particulier son fils Hassan II qui patronnera lui aussi la musique marocaine et les musiciens. Par ailleurs, il faut aussi préciser qu'en 1953, La France, en collaboration avec les tribus berbères, certaines élites marocaines (dont quelques oulémas de Fès) et le pacha de Marrakech al-Glâoui, fit déposer Muhammad V pour placer son oncle Muhammad ibn 'Arafa, sur le trône, alors que Muhammad V refusait d'abdiquer. Cette arrestation a été suivie d'une déportation du sultan, d'abord en Corse, puis à Madagascar avant son retour victorieux au Maroc et son accession au trône le 16 novembre 1955.

: n'est-ce pas le seul moyen de préserver, sur le long terme, une certaine mémoire collective, face aux bouleversements apportés par l'accélération des processus de mondialisation ?

Par ailleurs, on note une certaine dualité, des contradictions, voire une ambivalence chez les intellectuels marocains, et plus largement chez les intellectuels arabes : d'un côté, ils défendent la culture arabe et parlent d'un âge d'or perdu avec lequel ils aimeraient renouer ; ils désirent ne plus dépendre de l'Occident et acquérir une certaine indépendance culturelle mais en même temps, les arts, notamment la *Âla* marocaine, recourent à des méthodes nouvelles, empruntées massivement de l'Occident, comme on va le voir dans ce chapitre. Dès lors, on ne peut que se demander quelle est la signification de cette modernisation, qui équivaut pour une grande part à une occidentalisation. Bien entendu, il faudra prendre en compte les circonstances sociales, économiques et culturelles dont nous avons déjà vu certaines dans les chapitres précédents (la présence coloniale du « Protectorat » jusqu'en 1956), et les circonstances correspondant à ce chapitre : l'indépendance et l'influence du nationalisme arabe. Ainsi, on pourra se demander si les choix modernistes n'ont pas résulté d'un complexe d'infériorité culturelle ? Et dans quelle mesure ils ont été influencés par une décision politique ou bien par les penchants spontanés des musiciens eux-mêmes ?

En effet, les musiciens qui faisaient ces choix étaient-ils conscients des enjeux esthétiques, par exemple certaines antinomies entre des schémas venus de l'extérieur et la cohérence de ce répertoire ? Depuis le Congrès du Caire, puis le Congrès de Fès, et bien d'autres à venir, n'a-t-on pas cessé de répéter que la musique arabe est bien plus ancienne que la musique occidentale et que, pour cette raison, elle n'a rien à lui envier ? Ces musiciens et amateurs de musique n'étaient-ils pas conscients que la musique occidentale et la musique arabe étant très différentes, et que leur fusion ou leur traitement selon les mêmes méthodes soulève de nombreux problèmes esthétiques et techniques, alors que peut-être la beauté de chacune réside dans cette différence ?

Pour essayer de répondre à ces questions très complexes, nous essaierons d'apporter dans ce chapitre quelques éléments de réponse concernant la dimension technique de la relation entre l'écrit et l'oral comme chaînon essentiel de la transmission de la *Âla*, (comparée à ses formes les plus anciennes) ainsi que l'aspect instrumental. Dans une optique plus vaste, nous poserons la question de la nature « classique » de la musique andalouse marocaine, ou plus exactement, d'un éventuel processus de « classicisation », qui transparaît notamment dans le souci d'authenticité et de fidélité à la tradition. Mais ce n'est que dans notre chapitre final que nous

pourrons apporter plus de réponses aux questions sur la relation de la musique *Âla* avec l'identité culturelle du Maroc et de ses jeunes générations aujourd'hui.

J'essaierai de répondre à certaines questions qui me paraissent importantes à ce niveau : plus de 80 ans après le premier Congrès de musique marocaine et suite à tous ces nouveaux festivals, congrès et colloques : quelle est la situation actuelle de la musique marocaine, en comparaison avec la période d'avant 1939 ? La problématique de la « préservation » restant toujours d'actualité, qu'a-t-on essayé de préserver depuis cette date ? Et comment ? Quelle est la définition de « l'authentique » (c'est-à-dire ce qui mérite d'être préservé), et selon quels critères ? Et plus largement, est-ce que l'on peut vraiment « préserver » et « protéger » cet art de ce qu'on appelle « influence extérieure », tout en sachant que c'est un art vivant qui évolue en permanence ? Les avancées de la recherche et de la technologie peuvent-elles laisser envisager d'autres formes de représentation de la musique, permettant de développer l'analyse des musiques traditionnelles et/ou populaires ? Dans quelle mesure peut-on favoriser le renouvellement de cet art ? Quel est le rôle de la transmission orale aujourd'hui dans un monde qui se base essentiellement sur l'écrit et les transcriptions ?

Pour apporter des réponses à ces questions, j'ai mené de nombreuses enquêtes de terrain auprès des premières personnes concernées : les musiciens, chefs d'orchestres, chercheurs, enseignants et même amateurs de la musique andalouse marocaine, ces gens qui assurent encore aujourd'hui la continuité de cette tradition et qui ont accepté de répondre à mes questions en m'accueillant dans leurs différentes institutions et parfois même chez eux. Ces entretiens, qui constituent la base de l'ethnographie, nous apportent beaucoup d'éléments et d'informations que j'ai tenté d'analyser.

1. De nouvelles manières de jouer la musique andalouse marocaine

1. 1. Les anciens clubs citadins

Dans les anciennes villes historiques, en l'absence de lieux spécialisés pour des réunions à caractère public ou semi-public³³⁴, les lettrés, les érudits religieux et les commerçants se réunissaient les uns chez les autres à tour de rôle. Ils formaient ainsi une sorte de clubs informels où ils échangeaient leur connaissance, discutaient, chantaient et jouaient de la musique andalouse, en général au domicile de certains notables.

³³⁴ Mis à part les veillées religieuses qui se tenaient chaque vendredi dans les *zaouïas*.

A Tanger par exemple, on se rencontrait à la maison de Mawlây Ahmad al-Ouazzânî pour apprendre la musique andalouse et jouer aux instruments.

A Tétouan c'était la maison de Mohamed Bennouna et la maison de ben Daoud qui jouaient ce rôle.

A Fès, la maison de 'Abd al-Salâm Boughâleb ouvrait ses grandes portes à tous ceux qui veulent déguster et apprendre la musique andalouse.

A Meknès, les mélomanes se réunissaient dans la maison d'el-Hâj Belkûra.

Dans la ville de Rabat, on comptait plusieurs clubs de ce genre. Il y en avait la maison de Salâh Al Hakmâouî, al-Mekkî Mbîrkû, Ibrâhîm al-Tâdîlî, Hussayn Belmekkî al-Hajjâm, Muhamad al-Subâ'î, 'Abd Allâh al-Jîrârî, 'Abd al-Wâhed ben 'Abd Allâh, Muhammad Dîniya, Muhammad Bitaurî et 'Abd Allâh Mûlîn.

A Salé, il y avait la maison de Muhammad al-Bârûdî et celle de Mawlây Muhammad al-Bû'nânî.

Des réunions hebdomadaires se tenaient à Safî, à tour de rôle chaque vendredi après-midi dans l'une de ces trois maisons principales : la maison du *faqîh* al-'Abbâdî, 'Abd Allâh a Guerraouî et 'Abd Arrahmân ben al-Houârî³³⁵.

Dans le courant du XXe siècle, cette sociabilité musicale va évoluer, en particulier avec l'émergence d'associations, constituées sur le modèle de la société civile moderne, et pour cette raison, moins élitistes.

1. 2. Les associations, une nouvelle manière de faire de la musique

Un soutien majeur pour les performances au Maroc vient en grande partie des associations de mélomanes dirigées par des maîtres de l'art et des aficionados hautement compétents.

Mais cela semble une expérience qui était encore très rare à cette époque.

Dans la ville d'Oujda, une association pour la sauvegarde et la promotion de la musique andalouse fut créée en 1921 (il s'agissait surtout de la tradition Gharnâfî). C'est la plus ancienne

³³⁵ Al-Mostafa Jawharî Thâhîrat –al- andiya –al- 'adabia fi-l-maghrib andiyate –al- iqâ –al- Andalusîya bi-madinate ar- Ribâte kanamûdaj (Le phénomène des clubs littéraires au Maroc, les clubs de la musique andalouse dans la ville de Rabat comme exemple, in *Majallate al Manahil* n° 79 p.95, Octobre 2006.

au Maroc. Elle vit jusqu'à nos jours³³⁶. Peu de temps après, apparurent deux autres associations qui n'ont pas vécu longtemps, l'une à Fès en 1930, et l'autre à Meknès en 1933.

A Tanger en 1940, Ahmed Loukili, Mohamed el-Temsamâni et d'autres fondèrent « l'association des frères de l'art ». Mais cette association disparut en 1947, lorsque Loukili quitta Tanger pour regagner Fès, sa ville natale. Ces premières associations d'avant la Guerre et d'avant l'Indépendance n'ont quasiment pas laissé de traces. Peut-être que leur seule activité était de se retrouver et faire de la musique ensemble, un peu comme dans les salons traditionnels : aucune trace d'enregistrement, d'archive, de transcription, etc.

En revanche, à partir de 1952, fut créé un orchestre de musique andalouse à la Radiotélévision Marocaine, ce qui fut une première étape dans la diffusion du répertoire de al-Âla pour un plus large public.

Après l'Indépendance, fut fondée en 1958, à Casablanca « l'Association des amateurs de la musique andalouse au Maroc » جمعية هواة الموسيقى الأندلسية بالمغرب par le musicien Idrîs ben Jallûn (m. 1982), avec le parrainage du prince héritier, le futur roi Hassan II, ainsi que celui de Allal el-Fasi, leader du parti de l'Istiqlâl.



Hassan II assiste à la création de l'association des amateurs de la musique andalouse en 1958

Source photo : (Association des amateurs de la musique andalouse)

³³⁶ Dans l'état actuel de nos connaissances, notre seule source est sa page Facebook https://www.facebook.com/Association-Al-andaloussia-Oujda-1921-1569347783278318/about/?ref=page_internal). Mais il est probable qu'il existe des archives à son siège à Oujda.

C'est la plus importante association qui existe encore de nos jours et vise à sauvegarder, promouvoir et soutenir toute action de renaissance et de promotion de cette musique. La présidence d'honneur de cette association fut donnée au Ministre de la Culture à l'époque Mohamed el-Fasi. Parmi ses membres les plus connus, on cite entre autres Ahmed Loukili, Abdelkrim Raïs, Mohamed el-Temsamâni, Idrîs ben Jallûn al-Touîmî (qui en était le président jusqu'à sa mort en 1982), Muhammad ben al-Malîh, l'un des plus grands amateurs de cette musique au Maroc (qui lui a succédé à la tête de cette association après sa mort).

Cette association s'était fixé les objectifs suivants : la préservation du patrimoine musical andalou marocain, l'édition de son répertoire et sa promotion tant sur les plans de l'enregistrement sonore que sur ses performances. Ses principales actions accomplies depuis sa création sont :

- l'édition d'un recueil qui englobe les poésies utilisées dans la musique andalouse par Idrîs ben Jellûn al-Touîmî ;
- l'enregistrement audio de huit noubas avec le soutien de l'Unesco à la fin des années soixante du siècle dernier avec la participation des principaux maîtres de cette discipline ;
- la création d'un musée, « Dâr al-Âla », au quartier mythique des Habous à Casablanca ;
- la création de pages sur les réseaux sociaux comme Facebook ;
- l'édition d'un livre sur la musique andalouse au Maroc entre hier et demain en arabe et en français ;
- l'organisation du festival annuel « Andalussîyât » dans les villes de Rabat, El Jadida, Casablanca et d'autres pays ou villes, ainsi qu'en Algérie, Tunisie, à Paris, Madrid, Bruxelles, etc ;
- l'organisation du festival annuel « Nouba et Mîzân » ;
- l'organisation de soirées musicales hebdomadaires au musée Dâr al-Âla pour les membres de l'association ;
- la participation à l'édition de recueils « Âme de la musique andalouse » qui regroupe les répertoires des noubas ;
- la création de l'ensemble et la chorale de Dâr al-Âla depuis 2010 ;

- en 1960, l'association effectua un enregistrement de huit noubas, exécutées par les maîtres de musique andalouse à l'époque : Loukili, Raïs et al-Temsamânî, sous l'égide de l'UNESCO. Malheureusement, ces enregistrements ne sont pas disponibles³³⁷ ;
- le 5 juin 2004, un premier musée de la musique andalouse a été créé conjointement par la fondation Recherche en éducation et systèmes d'organisation et l'Association des Amateurs de la musique andalouse³³⁸.

Cette association poursuit son action pour pérenniser la musique arabo-andalouse. Après Fès, en 2010 elle a ouvert son deuxième musée à Casablanca, Dâr al-Âla³³⁹. La demeure constitue désormais un cadre adéquat pour la conservation et la promotion du patrimoine de la musique arabo-andalouse³⁴⁰. Il s'y déroule aussi des activités d'enseignement : le *samâ'*, art de chant sacré, est ainsi enseigné dans une zaouïa aménagée dans la demeure elle-même. Par ailleurs, le musée (qui contient quelques instruments, ouvrages et manuscrits) reste ouvert au public aussi bien pour la visite que pour la formation, à laquelle les personnes intéressées pourront s'inscrire avec un montant symbolique. Cette association rend hommage aux musiciens et chanteurs de cette tradition régulièrement (par des concerts) et contribue également à l'édition de certains ouvrages.

Dans cette même ville de Casablanca, naquit en 1974 l'*Association de la renaissance casablancaise des amateurs de la musique andalouse*. Sa direction est confiée à Ahmad Labzûr

³³⁷Comme l'indique à regret le président actuel de l'association, Mounir Sefrioui <https://lobservateur.info/article/7742/Culture/mounir-sefrioui-aziz-alami-la-musique-andalouse-a-besoin-de-creativite>

Cependant, on peut aussi se demander si ces enregistrements n'ont jamais été publiés, car, à notre connaissance, on n'en trouve pas la trace dans les publications de l'UNESCO. En tout état de causes, le catalogue de l'UNESCO de cette époque n'est pas accessible.

<https://ich.unesco.org/fr/collection-de-musique-traditionnelle-00123>

³³⁸<https://lematin.ma/journal/2004/Patrimoine-culturel--inauguration-du-premier-musee-de-la-musique-andalouse/41503.html>

³³⁹ Ce projet est le fruit des actions initiées par l'association ainsi que plusieurs donateurs ayant participé à la restauration de la demeure. Trois millions de Dirhams ont été ainsi investis par l'association pour l'acquisition de la maison et sa transformation en un musée.

³⁴⁰ Le musée, édifié sur quelque 300 m², abrite des événements musicaux, concerts, expositions et conférences, une galerie d'art pour les expositions de photos de grands compositeurs et auteurs de la musique andalouse et des anciens manuscrits. De même, il abrite plusieurs salles pour les projections et l'apprentissage du *samâ'* et de la psalmodie du Coran.

al-Tâzî, grand défenseur de la collecte et de l'annotation musicale du patrimoine andalou en vue de le sauvegarder et de l'archiver.

En 1980, se constitua à Fès, l'*Association de la renaissance de la musique andalouse*. Elle s'est tracée comme objectif de faire connaître la musique andalouse au grand public dans le pays et d'en faire la diffusion aussi bien sur le plan national qu'international. Elle veille depuis plusieurs années à organiser des festivals, des colloques et permet à tous les orchestres andalous de se présenter sur les scènes de cette ville. Dans chacune de ses sessions, elle encourage les musiciens, les chanteurs et les chercheurs à participer à la promotion de la musique andalouse au Maroc.

D'autres associations s'ajouteront plus tard et de plus en plus telles l'*Association Rawâfed* (Confluences Musicales) à Tanger par Omar Metioui, l'*Association al-Idrîssîya des amateurs de musique andalouse marocaine* par 'Abd al-Jalîl al-Kharshâfi à Fès, l'*Association des amis al-Âla de Rabat-Salé : Orchestre Shabâb al-Andalus*, dont le chef est Mohamed Amîn Debbî à Rabat³⁴¹, l'*Association de la renaissance de la musique andalouse* à Meknès sous la direction de Taoufiq Himmîsh, les associations *Nassîm al-Andalus* et *al-Mawssilîya* à Oujda, etc.

Toutes ces associations sont très actives et collaborent ensemble parfois. Elles collaborent même avec des associations dans d'autres pays. Cela se traduit par des conférences, master-class, etc. Par exemple Amîn Chaachoo a créé en 2013 au sein du Centre Tittawen-Asmir³⁴² une branche pour la recherche musicologique et la conservation du patrimoine musical, centre dédié à la recherche musicale, à l'enseignement et à la conservation et récupération du patrimoine musical matériel et immatériel. Amîn y donne plusieurs master-class et cours aux Marocains comme aux étrangers.

Différents festivals de musique andalouse ne cessent de se multiplier :

- le festival international des musiques andalouses Andalusîyât, par l'association des amateurs de musique andalouse du Maroc ;
- le festival de la musique andalouse de Fès, organisé par la commune de Fès en partenariat avec le conseil de la région Fès-Meknès, avec la participation d'une trentaine d'orchestres issus de diverses régions du Maroc et parfois des orchestres d'autres pays ;

³⁴¹ <https://www.al-ala.org/>

³⁴² Cette association a été créée le 31 Janvier 1995 afin de promouvoir et de développer les activités scientifiques, culturelles, socio-économiques et sportives de la ville de Tétouan.

- le festival régional de la musique andalouse de Tétouan, organisé par l'« Association Tittawen de la musique » avec la participation logistique et matérielle de la commune de Tétouan ;
- le festival de musique andalouse de Chefchaouen, initié en collaboration avec la préfecture de la province de Chefchaouen, le Conseil régional de Tanger-Tétouan et le Conseil municipal de la ville de Chefchaouen ;
- le festival des Andalouses atlantiques d'Essaouira, créé en 2003, par l'Association Essaouira Mogador, etc.

Ce sont les associations et orchestres les plus connus. De nombreuses et nouvelles associations et orchestres existent dans d'autres villes et quartiers et ne cessent de voir le jour.

1. 3. Les écoles et des conservatoires

Entre 1921 et 1929, sous le Protectorat espagnol, fut fondé à Tétouan un conservatoire de musique qu'on appela " El conservatorio hispano-Marroqui de Musica " (Cortés García 2005, 263)³⁴³.

Mohamed ben Larbi Tamsamânî fut le fondateur, en 1956³⁴⁴, et le directeur du conservatoire de musique de Tétouan, autre et proche bastion de l'art arabo-andalou dont il fut l'un des plus grands maîtres au Maroc, et ce jusqu' à sa mort (survenue le 6 novembre 2001). Il sera secondé par son élève Mohamed Amîn el-Akramî.

En 1929, le Service des arts indigènes français avait favorisé la création du conservatoire de musique à Rabat et nommé Alexis Chottin à sa tête de 1929 à 1939 ; Chottin le fut à nouveau après l'Indépendance, de 1956 à 1959³⁴⁵ (aujourd'hui, il s'appelle le conservatoire Mawlâÿ Rashîd). Le 2 mars 1934, l'orchestre de ce conservatoire donne sa première audition publique aux jardins des Oudaïas³⁴⁶.

³⁴³ Manuela Cortés García " Fernando Valderrama y su vinculación con Tetuán a través de la música : Conservatorio de Tetuán ". Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, 2 (2005), 259-275.

³⁴⁴ Donc l'année de l'Indépendance (qui intervint le 7 avril 1956).

³⁴⁵ Pouillon, François, Dictionnaire des orientalistes de langue française. Nouvelle édition revue et augmentée, 2008, éditions Karthala.

³⁴⁶ Alexis Chottin *Tableau de la musique marocaine*, p.8, Paris 1939, Paul Geuthner.

D'autres conservatoires verront le jour plus tard. Actuellement, il existe dix-huit conservatoires au Maroc, dont trois conservatoires nationaux : celui de Rabat, créé en 1958, à partir d'un conservatoire municipal qui existait déjà sous le Protectorat, celui de Tétouan qui avait été fondé par les Espagnols, et celui de Tanger créé en 1963. Trois grandes villes ont, depuis un certain temps déjà, un conservatoire municipal : Casablanca, Meknès et Oujda. Deux autres ont été inaugurés récemment à Marrakech et à Agadir, où l'on enseigne musique ancienne et musique moderne. Safi, Kenitra, Larache, Ksar-el-Kebir ont leur petit conservatoire. Dans le plan quinquennal, treize « complexes culturels » sont projetés, comportant entre autres choses un enseignement musical, notamment à Taroudant, Al-Jadida, Settat, Nador, Al-Hoceima. La musique andalouse est enseignée dans deux écoles, à Casablanca et à Fès. (Adam, 1973, 110)³⁴⁷.

Aujourd'hui, ces conservatoires ont beaucoup de succès et trouvent quelque peine à satisfaire toutes les demandes. Pour prendre un exemple, celui de Rabat compte 1400 élèves, dont une centaine pour la musique traditionnelle ; 50 apprennent le piano, 120 le violon. Il donne aussi des cours de danse classique, suivis par 500 élèves et des cours d'art dramatique, en langue arabe (60 élèves), et en langue française (une cinquantaine). Les divers cours ont lieu dans la journée pour les professionnels et après 17 h 30 pour les amateurs.

Pour trouver des débouchés aux diplômés, on comptait beaucoup sur les nouveaux conservatoires. Ainsi, celui de Rabat a formé des musiciens pour le Palais et pour les musiques militaires. Dans les années 1960-70, de nombreux orchestres ont été constitués :

- un, de musique de chambre qui compte douze instrumentistes dont huit Marocains ;
- un orchestre symphonique de quarante-cinq exécutants, créé en 1967, formé des professeurs et des meilleurs étudiants du Conservatoire de la capitale ;
- un ensemble de musique arabe et un de musique andalouse (Adam, 1973, 110).

Toujours en 1973, André Adam évoquait la musique andalouse en disant : « en ce qui concerne cette dernière, qui se transmettait jusqu'ici par tradition, le Conservatoire a entrepris un gros travail de notation : huit Noubas sur onze ont été transcrites. Et l'on s'efforce de créer de nouveaux airs (alors que jusqu'ici la musique andalouse formait un cycle clos, que les orchestres jouaient indéfiniment) ». (Adam, 1973, 110).

³⁴⁷ André Adam, *La politique Culturelle au Maroc*, 1973, p.108. André Adam (1911-1991) était un anthropologue et sociologue français, bon connaisseur de la société marocaine et qui y a travaillé tant avant qu'après l'Indépendance.

En général, les Conservatoires collaborent avec d'autres administrations : la Jeunesse et les Sports pour constituer des chorales ; le Tourisme pour enregistrer la musique « folklorique », région par région ; l'Éducation nationale, pour former ses professeurs de chant et de musique, matières dont l'enseignement est en principe obligatoire (collèges), mais reste encore facultatif en raison de l'insuffisance des encadrants ou de l'intérêt des hauts responsables qui trouvent parfois que cette matière n'a pas sa place au sein de l'école.

Toujours d'après André Adam, le plan quinquennal prévoyait, dans les années 1970, la création d'un « conservatoire supérieur » où les études seraient de six années, avec recrutement sur concours au niveau de l'actuel cours moyen 2^e année, qui deviendrait la première année du cycle supérieur. Le concours serait ouvert aux autres établissements du Maroc. Les « complexes culturels », dont la création est envisagée par le plan également, ne se limiteraient pas bien entendu pas à l'enseignement musical : on y enseignerait aussi l'art dramatique et certains arts traditionnels. Ils comporteraient également une salle de théâtre, une bibliothèque et des salles d'exposition. Quant aux « arts traditionnels », ils ont déjà une école à Tétouan, on en crée une à Marrakech et une à Fès. La visée, ici, n'est pas seulement artistique mais économique, et liée à la place considérable que tient le tourisme dans la politique de développement. (Adam, 1973, 111).

Aujourd'hui, plusieurs écoles publiques ou privées et conservatoires ne cessent de voir le jour dans les différentes villes du Maroc.

Carl Davila a fait une étude ethnographique intéressante d'un certain nombre de cours et de répétitions dans certains de ces conservatoires (Davila 2013, 215-216). Il est certain que le développement des conservatoires a instauré une nouvelle relation dans la transmission entre enseignants et élèves. Comme le montre Philippe Schuyler, on passe d'une relation de familiarité entre un maître et le disciple, à une relation plus formelle dans les conservatoires, avec plus de distance entre le professeur et ses élèves (et évidemment un plus grand nombre d'élèves) (Schuyler 1979, 30). Simultanément, on note aussi un mouvement inverse de retour à la forme traditionnelle, individualisée, de transmission (Davila 2013, 165). Il n'y pas de doute que l'évolution de cette relation est un enjeu majeur aujourd'hui, et qu'il est aussi lié à la relation entre l'oral et l'écrit, comme nous le verrons un peu plus loin.

1. 4. La professionnalisation des musiciens

Durant la première partie du XXème siècle et peut être même avant, les maîtres et musiciens de la musique andalouse marocaine étaient, pour beaucoup, des artisans ou avaient une activité professionnelle traditionnelle, et ils ne pratiquaient la musique que comme une activité complémentaire, voire comme des amateurs spécialisés, dans le cas des aristocrates. On peut donc considérer que cette activité était « semi-professionnelle », même si ce n'était pas un terme qui était utilisé à cette époque. On peut penser que certains d'entre eux jouaient occasionnellement, notamment dans les mariages, et qu'ils pouvaient en retirer une certaine rémunération, en monnaie ou en nature, mais qu'ils ne pouvaient pas compter sur la musique pour nourrir leurs familles.

Tout cela dépendait aussi du statut de la musique dans l'islam et dans la société marocaine, la musique étant considérée par certains religieux comme un péché, surtout quand elle est accompagnée d'instruments³⁴⁸. Pour cette raison, certains musiciens, probablement dans les couches lettrées et aristocratiques, restaient purement des amateurs (tout en étant spécialisés), pour ne pas apparaître comme gagnant de l'argent avec la pratique musicale. Jusqu'à nos jours, certains d'entre eux refusent de jouer dans des mariages et d'autres cérémonies privées. C'était par exemple le cas d'Ahmed Loukili, qui pouvait se le permettre puisque c'était un grand maître qui a pu faire une carrière professionnelle. Mais c'est aussi le cas de Abdelfattah Benmoussa³⁴⁹,

³⁴⁸ Évidemment, plusieurs versions et interprétations sont disponibles mais la plupart des *faqîhs*, *imams* ou hommes de religion (que les gens écoutent naturellement) sont très conservateurs et considèrent que la musique en général est *harâm* (sans fondements, car dans le coran, qui est clair et direct quand il s'agit du *halâl* ou du *harâm*, il n'y a aucune preuve).

³⁴⁹ Né dans les années quarante, Abdelfattah Benmoussa appartient à une génération que l'on peut qualifier de « moyenne », au sens où il est un des premiers à bénéficier de l'enseignement des conservatoires, principalement après l'Indépendance. En 1976 il reçoit un premier prix en violon classique, et en 1978 en musique andalouse. Ancien membre des orchestres « Labrihi » dirigé par Abdelkrim Raïs (son maître) et celui des « Frères de l'art » sous la baguette de Mohamed Tâzî Massâno, il devient en 1980 chef de l' « orchestre Al Baâth (Renaissance) de la musique andalouse ». Ex président de la commission artistique des associations Al Baâth de la musique andalouse de Fès, de l'association « Les mélomanes de la musique andalouse de Fès » il contribua au rayonnement de la musique al « Âla » partout au Maroc. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages musicaux *Les cinq rythmes* en 1988 ; *La musique andalouse, références et écoles expressionnistes* en 2003 ; *L'Introduction au diwan de la musique andalouse* en deux tomes l'un en 2007 et l'autre en 2008. Il est aussi membre du centre académique des études maghrébines, golfiques et proches orientales, intervenant dans plusieurs congrès, forums et festivals nationaux et internationaux. Pour sa double qualité de professionnel et de chercheur, il est sollicité comme professeur expert attaché à la Faculté des Lettres de Dar Al Mahraz de Fès pour diriger l'unité de master « poésie et musique » et l'unité « poésie, évolution des concepts de l'art de la musique ».

un de ses élèves brillant qui, pour sa part, n'est pas professionnel, puisqu'il a conservé son métier d'avocat.

D'autres encore n'acceptaient que le *samâ'* religieux et les chants soufis en général, non accompagnés d'instruments ou seulement d'instruments de percussion (*duffûf*) et qui célèbrent seulement l'amour divin et l'amour du Prophète. Dans ce cas, ce sont surtout des hymnodes, chanteurs, et choristes, et leur participation relève de l'engagement religieux, donc à l'opposé de tout professionnalisme.

Aujourd'hui encore, certains pratiquants de la musique andalouse qui sont âgés ont toujours des petits magasins de babouches, de tissus ou de bijoux dans la médina de Fès, d'autres sont des artisans ou des commerçants. Mais globalement, le statut des pratiquants et musiciens de la musique andalouse a évolué vers une certaine professionnalisation et une spécialisation : aujourd'hui, on trouve beaucoup de musiciens qui gagnent leur vie en étant seulement musicien, sans qu'ils aient recours à un autre travail alimentaire.

En réponse à mes questions sur ce sujet, Mohamed Briouel déclarait : « Ceux qui pratiquent des recherches et écrivent sur la musique ne sont pas des musiciens de formation, ce sont des amateurs ou des mélomanes dont quelques-uns ont des postes de responsabilité qui leur donnent un grand pouvoir et leur permettent de faire valoir leurs idées et leurs opinions. Or ces dernières sont généralement subjectives, n'apportent pas de preuves scientifiques, voire déforment la réalité ». En d'autres termes, Briouel plaide en faveur d'une professionnalisation.

On constate donc une spécialisation qui n'existait pas avant la deuxième partie du XXème siècle. Le développement des institutions gouvernementales a favorisé l'apparition de postes de musiciens salariés permanents, et notamment des instrumentistes spécialisés dans un instrument particulier, ayant un rôle spécifique dans un orchestre. Par ailleurs, l'activité d'enseignement dans les différents conservatoires et écoles de musique a permis à beaucoup de musiciens d'avoir un revenu modeste, mais stable tout en restant dans le domaine musical et en continuant à se produire avec des orchestres de musique andalouse ou autre, ce qui leur apporte éventuellement un complément de revenu. C'est en particulier le cas des musiciens de l'orchestre du palais al-Khamsa wa-l-Khamsîn.

Cela dépend aussi de la stratégie sociale et économique de chacun : certains très bons musiciens continuent de pratiquer la musique andalouse tout en ayant un autre travail, par exemple Omar Metioui, qui est docteur pharmacien, Amîn Debbî (chef d'orchestre de Shabâb al-Andalus de Rabat), qui est directeur d'une agence bancaire, Abdelfattah Benmoussa (chef

d'orchestre à Fès et chercheur), qui est avocat. Citons à ce propos le cas de Mehdi Chaachoo, un ancien disciple de Tamsamâni³⁵⁰, qui semble assez représentatif :

La première chose que m'avait dite Mehdi, en cachant mal son inquiétude, est que le métier de musicien, dans la musique andalouse et en général au Maroc, ne permet pas de vivre décemment. A cause de la faiblesse des rémunérations et les conditions inconfortables d'enseignement, il me dit qu'il avait démissionné de son poste de professeur de musique au conservatoire de Tétouan, sa ville natale pour créer une société d'informatique. Parallèlement, il a monté son propre orchestre qu'il a nommé « l'orchestre de Tétouan », avec son frère Amin. Il se produit dans diverses occasions musicales, participe à plusieurs séminaires et festivals, donne des cours de musique et partage son savoir-faire au Maroc et à l'étranger.

2. Le mécénat de l'État

Jusqu'en 1968, il n'y avait pas de ministère particulier qui fût chargé de la « culture ». Le « ministère de l'Éducation Nationale et des Beaux- Arts » en avait la responsabilité et l'exerçait au moyen de divers services hérités de l'ancienne « Direction de l'Instruction Publique » du Protectorat. C'est un décret du 8 juillet 1968 qui nomma un « Ministre d'État chargé des affaires culturelles et de l'enseignement originel ». Le premier titulaire fut M. Mohamed el-Fasi, alors recteur des Universités marocaines et qui avait été ministre de l'Éducation nationale dans le premier gouvernement du Maroc indépendant. Enseignement et « culture » étaient donc séparés, sauf en ce qui concerne l'enseignement dit « originel », c'est-à-dire les vieilles écoles traditionnelles, depuis les *masyad-s* (écoles coraniques) jusqu'à la Qarawiyyine. Les services culturels proprement dits étaient formés des bureaux qui, dans l'ancien ministère de l'Éducation nationale, concernaient autre chose que l'enseignement : bibliothèques, monuments historiques, musées, beaux-arts, etc^{351 352}.

³⁵⁰ El-Tamsamani lui avait remis un certificat d'aptitude musical signé de sa propre main.

³⁵¹ André Adam, *La politique Culturelle au Maroc*, 1973, p.108.

³⁵² La lourdeur croissante du ministère de l'Éducation nationale a été une des raisons déterminantes de son éclatement, le rattachement de « l'enseignement originel » au nouveau ministère de la Culture a été diversement interprété: certains y ont vu le simple souci d'étoffer les attributions d'un personnage aussi considérable qu'un « ministre d'État »; d'autres, peu convaincus de la sollicitude du régime envers le dit enseignement, pensaient qu'il s'agissait plutôt d'un « embaumement » précédant une mise en terre discrète; d'autres enfin le regardaient comme une étiquette un peu voyante collée sur une culture dont on ne devait pas douter qu'elle fût avant tout musulmane et arabe. C'est dire qu'on retrouvait là l'écho des discussions qui n'ont guère cessé depuis l'Indépendance entre

Mohamed el-Fasi (dont nous avons vu qu'il avait joué un rôle important au Congrès de Fès de 1939) devait rester « ministre d'État chargé des affaires culturelles et de l'enseignement originel » jusqu'en août 1971. Il était la bonne personne pour ce poste en sa qualité de grand connaisseur de la tradition et de la culture marocaine mais aussi pour sa qualité de grand intellectuel.

Le « Théâtre Mohammed V » n'a été achevé qu'en 1961, élevé avec les fonds des biens Habous. Il compte deux mille places, possède un plateau de 26 mètres sur 14, deux salles de répétition et cinquante projecteurs. Il fut d'abord géré par une association culturelle reconnue d'utilité publique et subventionné par l'État. Mais en 1973, un *dahir* (décret royal) a créé le « Théâtre National Marocain ». Il ne possède pas de troupe permanente, mais aide les diverses troupes marocaines, en finançant leurs frais et en organisant leurs tournées dans le pays et même à l'étranger. (Adam, 1973, 112).

Le ministère de la Culture agit en organisant à travers le pays des conférences, des rencontres, des expositions, des projections de films mais aussi en aidant des chercheurs, mais le rôle essentiel était joué (ou devrait l'être) par le « Centre Universitaire de la Recherche scientifique », qui relevait de l'Éducation nationale. Il accorde également des subventions à des associations culturelles, y compris les clubs de cinéma, de théâtre ou de musique. (Adam, 1973, 119).

A propos de la politique culturelle de l'État marocain dans les années 1960-70, André Adam émettait les réflexions suivantes (en 1973) : « Sur un plan formel ou, si l'on préfère, institutionnel, nous sommes frappés de la persistance des instruments légués par le Protectorat : les musées, le service des monuments historiques, celui des arts marocains, les conservatoires, les foyers de jeunes, etc, tout cela a été certes développé et davantage tourné vers des finalités proprement marocaines. Mais les outils sont restés les mêmes et l'on ne remarque pas de grandes innovations, encore moins un renouvellement fondamental dans la conception et l'organisation des voies de diffusion de la « culture ». Cela montre à quel point l'élite qui dirige le Maroc depuis l'Indépendance a été marquée non seulement par la culture française, mais par les modèles institutionnels de l'administration française. Il est vrai que, grâce à Lyautey, ces modèles avaient été mieux adaptés aux réalités locales que cela n'avait été fait, par exemple, en

partisans et adversaires de la « double culture ». Mais il y avait peu de Marocains cultivés à l'époque, qui ne crussent la création du nouveau ministère inspirée par l'exemple français, auquel le Général de Gaulle fournissait la garantie de son prestige et M. André Malraux l'éclat de son verbe. De même avait-on remarqué, quelques années plus tôt, les ressemblances entre la constitution marocaine de 1962 et la constitution française de 1958.

Algérie. Mais l'Indépendance n'a pas mis fin à l'osmose : la création d'un « ministère des affaires culturelles » et de « maisons de la culture » en est un sûr indice ».

Ces observations sont incontestablement très datées. D'une part elles étaient faites à une époque où le pays venait d'obtenir son indépendance et qui amorçait seulement son développement. Depuis, de nombreuses institutions ont été créées, par exemple l'Académie du Royaume du Maroc, qui a été instituée par *dahîr* (décret royal), le 8 octobre 1977)³⁵³. Ses membres sont chargés de l'étude de la civilisation des pays de l'Occident Musulman sous tous ses aspects spirituels, littéraires, historiques, géographiques, scientifiques et artistiques. Par ailleurs, de nombreuses universités ont été créées dans toutes les grandes villes, et même des villes moyennes.

Pour ne prendre que le domaine musical, des événements réguliers se sont créés, par exemple le Festival des Musiques Sacrées de Fès, le Festival d'Essaouira, le Festival d'Assilah, qui font appel à la fois à des musiques du Maroc et à des musiques du monde entier. Ces événements s'accompagnent souvent de réunions scientifiques.

Une deuxième raison de prendre nos distances avec les observations d'André Adam, c'est que, comme beaucoup d'autres pays du tiers monde, le Maroc a été confronté à une inégalité des échanges économiques et culturels, tout en conservant une structure socio-culturelle conservatrice. Dans ces conditions, l'innovation et la création sont concurrencées ou bridées. Dans une situation où l'arrivée d'éléments culturels (par exemple les instruments européens) se fait de manière anarchique (et en grande partie à travers les jeunes générations) elles sont aisément perçues comme des intrusions agressives. En conséquence, il est quasiment impossible de se détacher de tous ces phénomènes, car le cours de l'histoire change et prend une autre voie et qu'il est impossible de faire demi-tour. Si cette impression avait déjà cours dans les années 1960, elle n'a fait qu'augmenter avec le temps, tout en s'installant dans une grande ambivalence où les jeunes générations sont fortement attirées par ces « objets intrusifs », alors que les générations précédentes se replient sur des acquis plus rassurants. Ce mécanisme

³⁵³ L'Académie jouit de la personnalité morale et de l'autonomie financière et se distingue par sa vocation multidisciplinaire et par la diversité des nationalités de ses membres. Elle compte 60 membres, dont 30 « membres résidents » de nationalité marocaine et 30 « membres associés » de différentes nationalités. Les membres sont donc élus à vie par décret (ce qui est toujours le cas aujourd'hui) et choisis parmi les savants connus pour leur érudition et leurs recherches dans le domaine de la langue arabe et de ses dialectes ; versés dans la connaissance de l'histoire, des lettres, des sciences, des arts et des monuments de l'Occident musulman ; possédant des connaissances spéciales dans l'une des branches de civilisation dont s'occupe l'Académie. (Adam, 1973, 120) <https://alacademia.org.ma/academie-du-royaume-du-maroc/>

peut expliquer en partie un certain succès de la musique andalouse marocaine. Nous y reviendrons.

* * *

L'État marocain a joué un rôle important dans la renaissance et la modernisation de la tradition musicale andalouse. L'État s'est longtemps associé à cette musique en adoptant sa performance dans le cadre des spectacles d'État, comme le jour du trône ou la célébration de l'anniversaire du monarque. Pourtant, les maîtres de la tradition pensent avoir gardé le contrôle des limites et de la préservation, et se sentent très indépendants de l'État.

D'une manière générale, on notera que le roi Hassan II (1929-1999) accorda toujours à la musique un soutien et une protection sans faille, car il en était lui-même un grand amateur. Il le fit en particulier en patronnant l'Association des amateurs de la musique andalouse au Maroc, qui était à l'époque la plus importante association et qui existe encore de nos jours. Elle vise à sauvegarder, promouvoir et soutenir toute action de renaissance et de promotion de cette musique. Dans la même démarche, d'autres associations ont été créées avant et après cette époque, durant tout le XXème siècle et continuent de l'être à nos jours.

Des établissements d'enseignement de la musique ont été créés par l'État, mais aucun effort au niveau de l'État n'a été fait pour standardiser le répertoire. Les maîtres à l'ancienne pensent avoir défendu avec succès leur autorité dans le processus d'enregistrement et de soumission de la tradition à l'écriture. C'est du moins une tension continue entre ces deux tendances qui doit être gardée à l'esprit pour expliquer certains choix et certaines évolutions.

3. L'évolution des goûts musicaux du public

Dans l'enseignement des arts, le plus développé est certainement celui de la musique, car c'est le plus populaire. La radio (surtout depuis l'invention du transistor : on peut l'écouter jusque sous la tente), le disque, le cinéma (les films égyptiens font une large place à la musique et aux chants), ont contribué à répandre de nouveaux goûts musicaux dans toutes les couches de la population. Durant les années 60 et 70, la musique orientale a été diffusée abondamment par le disque, la radio et le cinéma, et a conquis les jeunes au détriment de la vieille musique andalouse ou d'autres genres locaux. Comme dans beaucoup d'autres pays arabes, le disque 33 tours n'a pas eu beaucoup d'influences. En revanche, la cassette, à partir des années 70, a joué un rôle

très important. La musique classique européenne a eu beaucoup de mal à s'implanter ; l'oreille marocaine, façonnée dès l'enfance par un autre système tonal et une autre esthétique, y demeure assez réticente. En revanche, un peu plus tard, à partir des années 1980, les musiques occidentales populaires, le rock and roll, la musique électronique et la musique américaine ont envahi le paysage musical (avec la TV, le CD). En conséquence, elles ont fortement influencé des genres d'origine locale comme le Raï, ou acclimaté des genres occidentaux comme le Rap, et ceci jusque dans la diaspora marocaine en Europe.

André Adam, que nous avons déjà cité à propos du mécénat étatique, remarquait aussi à son époque : « Le second point que nous relèverons, c'est l'intérêt croissant porté par cette élite, non seulement à tout ce qu'il y a de musulman et d'arabe dans la culture marocaine (cela ne date pas d'hier), mais à ce qu'il y a de spécifiquement marocain dans cette culture. Sous le Protectorat, un nationalisme exacerbé refusait avec une sorte de violence tout ce qui pouvait être taxé d'archaïsme et qui servait de justification, implicite ou explicite, à la colonisation. Aujourd'hui [il écrivait en 1973], les anciennes blessures sont cicatrisées et le dard n'est plus là pour les raviver. Le même patriotisme découvre ou plutôt redécouvre avec admiration et tendresse de vieux trésors d'art et de sagesse qui sont, au sens propre du terme, incomparables et qui représentent l'apport particulier du Maroc au patrimoine commun de l'humanité ». (Adam, 1973, 127).

Cette observation déjà ancienne d'André Adam suscite une question intéressante : à son époque, mais aussi à l'époque suivante que nous avons déjà évoquée, où les musiques mondialisées envahissent le Maroc, que peut signifier la persistance ou le renouveau de l'intérêt d'un certain public pour la musique andalouse marocaine ? Est-ce un public nouveau d'un point de vue sociologique ? Les significations de cette musique sont-elles les mêmes que dans les années 1930 ? On pourrait dire que tout l'enjeu de la pratique de la musique andalouse au Maroc aujourd'hui tient à cette dialectique entre la rupture et la continuité, l'oubli et la redécouverte, la diversité et l'identité, mais aussi entre l'élitisme et la démocratisation.

En tout état de cause, l'approche d'André Adam était sans doute quelque peu idéalisée, parce qu'héritée de la période coloniale. Pour mieux comprendre les évolutions de la fin du XXe siècle, il nous faut étudier un certain nombre d'événements scientifiques et artistiques qui l'ont marquée dès les années 1960, parmi lesquels le Deuxième Congrès de Musique Arabe de 1969 occupe une place centrale.

4. Le Deuxième Congrès de Musique Arabe de Fès (1969)

Comme il a été indiqué au chapitre V, le Congrès de musique marocaine de Fès de 1939 n'eut pas de postérité. En revanche, il est intéressant de rappeler qu'il se tint à Fès en 1969, le deuxième Congrès de musique Arabe, qui faisait suite au premier Congrès de musique Arabe de 1932 qui s'était tenu au Caire.

4. 1. Organisation du Congrès

Ce congrès se déroula du 8 au 18 Avril 1969 à Fès à « Dâr al-Batha » sous l'égide du ministère de la culture marocaine et la présence effective de Mohamed el Fâsî, ministre de la culture et fervent défenseur du patrimoine andalou. Le président du congrès était Mahmûd Ahmad al-Hefnî (Égypte), par ailleurs chef de la délégation égyptienne, et qui avait été la cheville ouvrière du Congrès de 1932, et était à cette époque (de 1963 à 1973) président du club des Égyptiens du Caire en Égypte³⁵⁴.

Un des deux Vice-Présidents était Sâleh al-Mahdî, la principale figure de la musicologie tunisienne à cette époque, et également chef de la délégation tunisienne. L'autre Vice-Président était 'Abal-Wahhâb al-'Ashmâouî, représentant du secrétaire général de la Ligue arabe, ce qui situait clairement ce Congrès dans le cadre d'une diplomatie panarabe mise sous l'égide de la Ligue Arabe.

Ont assisté aux travaux de ce congrès des directeurs de conservatoires, des professeurs de musique, des chefs d'orchestres, des chercheurs et membres de bureaux d'études, des experts en musique, des inspecteurs de musique, des chefs de troupes musicales, des fonctionnaires des Radios et télévisions et des hauts fonctionnaires de la Ligue arabe.

Parmi les participants marocains, on peut citer les musiciens marocains Idrîs ben-Jallûn, Mawlây al-'Arbî al-Ouazzânî, Kâmel al-Qudssî, 'Abd al-Wahhâb Agûmî, Mohamed el-Temsamânî, Abdelkrim Raïs et d'autres³⁵⁵.

Trente-sept années après le premier congrès du Caire de 1932, et à la suite de la Seconde Guerre mondiale et des indépendances (notamment de l'Égypte, du Maroc, de la Tunisie et de

³⁵⁴ D'après B. Moussali, il avait, à cette date, rang de Vice-Ministre de la Culture (Moussali Sous presse, chapitre VI).

³⁵⁵ Al-Sherrâdî Idrîs, *Al-mou'atamar al-tâni li-l-mûsîqâ al-arabîya* (Le deuxième congrès de musique arabe), Matba'at Dâr al-Amal, 1969, Tanger, p. 201-206.

l'Algérie), ce congrès avait clairement pour objectif de concrétiser une renaissance culturelle et musicale des pays arabes³⁵⁶, en poursuivant les travaux du premier Congrès. Les mêmes pays arabes étaient représentés à ce congrès : Algérie, Tunisie, Égypte, Liban, Syrie, Irak et Maroc, avec en plus deux nouveaux pays : la Libye et le Koweït. Les pays maghrébins s'accaparent plus de la moitié des présents au congrès avec environ 54%. Le Maroc représente 37% des représentants.

On doit s'interroger sur le choix du Maroc, et bien sûr de la ville de Fès pour tenir ce Congrès. Du point de vue de la géopolitique musicale³⁵⁷, on peut supposer que les Égyptiens souhaitaient tenir ce deuxième congrès en dehors de l'Égypte, et de préférence dans un pays qui soit représentatif de la culture arabe. Le Maroc se présentait comme le pays avec la musique « classique » la plus prestigieuse du Maghreb, en particulier la ville de Fès, raison pour laquelle il fut préféré à Tunis, qui avait pourtant une présence importante dans la musicologie avec la figure importante de Sâleh al-Mahdî. Par ailleurs, dans le contexte politique international de la Guerre Froide, le Maroc était proche de l'Égypte, alors que ce n'était pas le cas de l'Algérie, par exemple. Le Maroc était très ouvert à l'influence culturelle égyptienne depuis déjà les premières décennies du XXe siècle, puisqu'il avait accueilli des tournées de musiciens égyptiens, que certains musiciens avaient adopté de l'Égypte la forme chantée du *mawwâl*, sans parler de l'influence du cinéma égyptien. Il faut donc tenir compte de tous ces éléments pour évaluer l'importance de cet événement intellectuel et artistique.

Contrairement à celui du Caire, ce congrès a connu une participation majoritairement arabe, la plupart sont des chercheurs et musiciens Arabes. On n'y trouva que peu de musicologues orientalistes, hormis Alexis Chottin, qui fut invité à titre honorifique et quelques personnes non arabes qui s'intéressent à cette culture. Ce choix démontrait clairement que les musicologues arabes voulaient prendre les choses en main, décider seuls des enjeux de leur culture et ne plus dépendre des Occidentaux, surtout après les Indépendances. Ceci montre aussi l'état d'esprit des musiciens arabes de l'époque, qui ne veulent plus rester des objets d'expérimentation

³⁵⁶ On ne saurait trop insister sur l'effet de coupure de la Seconde Guerre mondiale et des indépendances sur les activités musicales et musicologiques, dans le monde arabe comme ailleurs cela avait été le cas en particulier en Égypte (Moussali -Lambert Sous presse).

³⁵⁷ Cette expression (ou plus exactement le mot « géostratégie » a été promue par Jean Lambert et Bernard Moussali, dans un article sur la musique syrienne (Lambert-Moussali 2014) 2014 "Géostratégie de l'enregistrement commercial" (avec Bernard Moussali), in *Les premiers chanteurs des Bilad al-Sham*, coffret de 4 CD, AMAR P1131189, L'Autre Distribution (livret trilingue ; autres auteurs Kamal Kassab, Mustafa Sa'ïd, Diana Abbani).

comme au Congrès de 1932. Les musicologues arabes veulent prouver qu'ils sont devenus capables de faire évoluer et changer les choses sans intermédiaire.

4. 2. *Thèmes et résolutions*

L'ordre du jour de ce congrès comprenait :

- 1- L'établissement d'une académie (*majma'*) de musique arabe³⁵⁸.
- 2- L'enseignement et la culture musicale
- 3- Les musiques populaires
- 4- Les enregistrements
- 5- L'histoire de la musique et des manuscrits
- 6- Les instruments
- 7- Les gammes, les échelles et les rythmes
- 8- La composition
- 9- L'étude des genres musicaux

En fait, ces sujets de réflexion étaient très semblables à ceux du Congrès du Caire, ce qui indiquait que les choses n'avaient pas beaucoup évolué sur le plan conceptuel, et cela indiquait même une certaine stagnation. Certes, pas mal de pays à cette époque avaient d'autres préoccupations, mais cela, ne justifie pas la non-évolution des choses, des débats sur l'enseignement de la musique, la culture musicale, l'histoire de la musique et des arts populaires, les manuscrits, les enregistrements, les instruments, les gammes, les rythmes de la musique arabe, la composition musicale et les échelles musicales³⁵⁹, qui n'ont malheureusement pas servi à grand-chose.

Voici les recommandations du congrès et qui restent, malheureusement irréalisables (sauf la création de l'Académie de musique arabe) :

- Généraliser l'enseignement de la culture musicale dans tous les pays arabes.
- Collecter et documenter tous les genres de musique populaire dans le monde arabe.

³⁵⁸ Cette Académie fut effectivement créée et basée au Caire dans les années suivantes, sous la houlette de Mahmûd al-Hefnî, puis à sa suite, de sa fille Ratîba al-Hefnî.

<https://www.arabmusicacademy.org/%D9%81%D9%8A-%D8%B3%D8%B7%D9%88%D8%B1>

³⁵⁹ Royaume du Maroc, Ministère des affaires culturelles et de l'enseignement originel *Le deuxième congrès de la musique arabe*, Fès du 8 au 18 Avril 1969 p.9, imprimerie Dâr al-Amal, Tanger 1969.

- Enregistrer toutes les productions musicales, audio et visuel.
- Encourager la composition musicale et l'étude de l'histoire de musique arabe.
- La préservation des gammes et rythmes arabes.
- La possibilité d'introduire des instruments occidentaux dans la musique arabe de façon à s'adapter à cette musique et ses gammes.
- Fondation d'un comité arabe sous la tutelle de la ligue arabe afin de veiller sur les compositions arabes et les valider dans tous les pays arabes.
- L'étude et l'analyse de *Kitâb al Aghâni* d'al Asfahani afin de le décoder.
- Organiser un séminaire pour connaître et étudier les tendances et les orientations de la jeunesse arabe dans le domaine musical.

Les débats du Congrès ont porté sur le passé, le présent et l'avenir de la musique arabe, sa revitalisation et sa préservation. Aucune nouvelle décision n'a été prise mis à part le fait d'insister sur la création de L'Académie Arabe de musique qui se concrétise le 1^{er} janvier 1971 à Tripoli. L'évolution future de la musique arabe, ses limites et ses voies nouvelles sont restées un problème qu'on n'est malheureusement pas parvenu à résoudre.

4. 3. *L'influence du Congrès sur la musique marocaine*

Si l'on analyse le niveau de représentation arabe à ce Congrès (notamment la présence de l'Egyptien Mahmûd al-Hefnî), il paraît évident que ce fut un événement de diplomatie culturelle, et même de diplomatie politique très important pour le Maroc. Et dans ce cadre, il était clair que parmi les diverses formes de musique existant au Maroc, seule la musique andalouse, qui y était privilégiée, pouvait jouer ce rôle de représentation du Maroc à un niveau panarabe et international. Ce niveau d'interprétation (autrement dit, l'influence des enjeux internationaux sur le statut de la musique andalouse à l'intérieur du Maroc même), sera pris en considération dans nos analyses futures.

Du point de vue des musiciens marocains, ce Congrès fut l'occasion de réaffirmer certaines normes de la musique andalouse. Les échelles musicales permettant l'interprétation des onze noubas ont été définitivement fixées, ainsi que les 26 modes principaux et secondaires utilisés dans ces dernières. Pour rappel, dans ces échelles diatoniques, il n'y a pas de micro-intervalle, comme c'est le cas dans la musique arabe du Proche-Orient. Cette réaffirmation était importante

par rapport aux influences égyptiennes et orientales qui s'exerçaient en partie à travers la forme *mawwâl*, susceptible de contenir ce type de micro-intervalles.

D'autre part, les Marocains, contrairement aux Tunisiens, n'ont pas réclamé l'élaboration d'une version standard de chacune des noubas, afin de ne pas figer cette tradition et de profiter de la richesse de nombreuses variantes en fonction des écoles et les praticiens. Par exemple, le style Gharnâti de Rabat, qui n'entre pas dans la nomenclature d'al-Hâyek, a conservé son autonomie, et les noubas de ce répertoire peuvent faire appel à des modalités différentes, comme le mode al-Ramal.

Cependant, comme nous l'avons vu dans le programme et les résolutions du Congrès, il est certain que l'influence égyptienne s'est faite sentir en particulier dans les méthodes de transmission et d'enseignement, ainsi que par l'usage de l'écriture pour transcrire les noubas. Au total, ce Congrès semble avoir acté ces influences proche-orientales, tout en les limitant à un certain point acceptable par le Maroc en tant que pays de culture arabe.

Dans le cadre de la présente thèse, il ne m'était pas possible d'étudier en détail les débats de ce Congrès (dont les archives existent).

5. La modernisation des orchestres andalous

L'apparition des grands orchestres de musique andalouse peut sans doute être datée des années qui ont suivi la Deuxième Guerre mondiale, donc dès avant l'Indépendance de 1956.

5. 1. Les grands orchestres historiques

Si l'on examine le paysage musical andalou après la Deuxième Guerre mondiale, on constate que trois grands orchestres se partageaient l'hégémonie du territoire marocain :

- A Fès, l'orchestre al-Brîhî sous la direction de Abdelkrim Raïs (qui avait succédé en 1945 à son ancien chef Muhammad ben 'Abd al-Salâm al-Brîhî, décédé en 1945). Après la mort d'al-Brîhî, Raïs donna le nom de son maître à cet orchestre, qu'il dirigea jusqu'à 1996, date de son décès. Depuis, cet orchestre est dirigé par Mohamed Briouel jusqu'à aujourd'hui (voir plus loin).

- En 1952, Ahmed Loukili (qui faisait partie de l'orchestre al-Brîhî jusqu'à 1936), fut sollicité par « la maison de la radio marocaine » qui lui confia la responsabilité de fonder l'orchestre de Radio - Maroc (l'ancien TVM). Cet orchestre prendra par la suite le nom d'

Orchestre de la Radio marocaine de musique andalouse et sera présidé par Loukili lui-même jusqu' à sa mort en 1988. Son successeur sera Muhammad al-Taoud.

- En 1956, Muhammad Larbi el-Temsamâni fut nommé directeur du Conservatoire de musique de Tétouan et fonda l'*Orchestre du conservatoire de Tétouan pour la musique andalouse*. Après le décès d'el-Temsamâni en 2001, son successeur fut son élève Mohamed Amîn el-Akrâmi (qui avait intégré l'orchestre en 1974).

Plusieurs autres orchestres verront le jour dans les autres villes du pays avant même l'Indépendance :

- l'orchestre de Tanger sous la direction d'Ahmad el-Ouazzâni ;
- l'orchestre de Chefchaouen sous la direction de Muhammad Bûkarna ;
- l'orchestre de Meknès, sous la direction de Muhammad ben Chakrûn ;
- l'orchestre de Rabat sous la direction de al-Tayyeb Belkâhiya ;
- l'orchestre de Salé sous la direction de Muhammad al-Bârûdi (puis Muhammad al-Subayya' après sa mort) ;
- A Marrakech on trouvait deux orchestres : l'un musulman sous la direction de 'Abd al-Salâm al-Khayyâtî (puis de 'Abd Allâh al-Ouazzâni) et un autre juif sous la direction de Samuel ben Haddâne. ;
- La ville de Safi avait elle aussi deux orchestres : l'orchestre musulman dirigé par 'Abd Allâh al-Guerrâouî et 'Abd Arrahmân ben al-Houârî, et l'orchestre juif dirigé par Cohen Assaâdiya (jusque dans les années 1960, avant le départ de la communauté juive) ;
- Quant à Essaouira, son grand orchestre juif fut pour longtemps dirigé par Shelûmû al-Souîrî (dans les années 1920-30). Cet orchestre donnait des concerts aussi bien dans les milieux juifs que musulmans (voir chapitre III).

Vers la fin du XXème siècle et le début du XXIème siècle, beaucoup d'autres orchestres, d'importance diverse, seront constitués, tandis que les orchestres les plus anciens ont réussi à se maintenir tant bien que mal sous la direction d'une nouvelle génération de musiciens :

- A Fès, Mohamed Massano présida l'orchestre al-Mtîrî, Mohamed Briouel l'orchestre Abdelkrim Raïs, Abdelfattah Benmoussa l'orchestre de la renaissance de la musique andalouse, et Anas el-Attâr l'orchestre al-Brîhî.

Cette passation de la direction d'un orchestre d'une génération à une autre revêt une certaine importance, car elle est souvent la cause d'une rupture entre des musiciens le composant. En

effet, dans le cas de Briouel et de Anas el-Attâr, ce sont deux chefs qui ne s'entendent pas (musicalement) et qui se veulent tous les deux les héritiers de la tradition de Fès. Ainsi, l'orchestre qui s'appelait l'orchestre al-Brihi est devenu l'orchestre Abdelkrim Raïs, Briouel lui ayant donné ce dernier nom en hommage à son propre maître, tandis que pour sa part, Anas el-Attâr en créait un autre sous le nom d'al-Brihi (donc le maître de la génération précédente).

D'autres orchestres naissent au fur et à mesure :

- l'orchestre Shabâb Fès, sous la direction de Muhammad al-'Uthmânî et d'autres.
- A Rabat, 'Abd Allatîf ben Mansûr a constitué l'orchestre de Rabat, Muhammad al-Zâkî l'Orchestre de la Musique Authentique (Jawq al-Tarab al-Asîl), Idrîs Guedîra l'orchestre du Rabâb. Hatim Loukili a créé un orchestre privé qu'il a nommé l'orchestre Mawlây Ahmed Loukili, en hommage à son père ;
- A Tanger, on cite aussi les orchestres al-'Arbî al-Sayyâr et Ahmad al-Zaytûnî ;
- A Tétouan, l'orchestre Mohamed el-Temsamânî a été créé par Mohamed Amîn el-Akramî, tandis que l'orchestre du conservatoire de Tétouan a été repris par Mehdî Chaâchoo. L'orchestre al-Hâyek, fut créé et dirigé par le frère de ce dernier, Amin Chaâchoo ;
- Méknès, Larache, Laksar Lakbir et Chefchaouen possèdent chacune un ou plusieurs orchestres andalous³⁶⁰.

On assiste donc à une certaine recherche de continuité, les orchestres de certains grands maîtres continuant à travailler sous le nom de leur fondateur, même après la disparition de ce dernier (al-Mtîrî, al-Brîhî, Loukili, Raïs, Temsamani), mais non sans certaines ruptures puisque, comme nous l'avons vu, certains changent de nom au moment de la passation et ce nom fait souvent l'objet de dispute ou de compétition. Ceci n'est pas sans créer une certaine confusion pour les non-initiés, dans la mesure où l'on ne sait pas toujours si tel enregistrement a eu lieu du vivant du créateur de l'orchestre, ou après sa mort, et qui est véritablement l'héritier de qui.

³⁶⁰ Yûnus al- Shâmî, *Annawbât al-Andalusîya- al-muwdawwana bi-l-kitâba al-mûsîqîya*, volume 7 (Les noubas de la musique andalouse marocaine annotées et écrites), Nawbat Arrasd, p. 81, Salé 2009, .imprimerie Beni Snassen.

5. 2. La tendance réformatrice : Mawlây Ahmed Loukili

Comme nous avons commencé à le voir, la période des années 1930, puis la période des années 1950-1960 ont vu l'affirmation d'une tendance réformatrice, voire moderniste, qui a plaidé en faveur d'une « évolution de la musique andalouse marocaine ». Cette tendance avait déjà commencé pendant les années 1930 avec Mawlây³⁶¹ Ahmed Loukili, parfois qualifié de « sauveur de la musique andalouse marocaine », selon les partisans de ce modernisme.

Mawlây Ahmed Loukili (1907-1988) était un maître et professeur de musique andalouse marocaine. Originaire de Fès, il fait partie jusqu'en 1936 de l'orchestre al-Brîhi de Fès, puis déménage à Tanger. Quatre ans plus tard, il fonde l'association *Ikhwân al-fann* (Les Frères de l'art) qui organise des concerts et assure un enseignement musical à Tanger. Il est professeur au conservatoire de Tétouan. En 1952, il devient chef de l'orchestre de la radio-télé marocaine à Rabat, qu'il dirige jusqu'à sa mort. Le style de Mawlây Ahmed Loukili se caractérise par le respect sourcilleux du cycle rythmique, *dawr*³⁶², dans le chant et une parfaite maîtrise de l'utilisation des *tarâtin* (syllabes sans significations sur des vocalises complétant le *dawr*), ainsi que par son souci de corriger les erreurs de langue et de grammaire très courantes chez les musiciens. Par un constant effort de recherche et d'analyse, il a également fait œuvre de restauration en exhumant des *san'a* partiellement oubliées dont il a reconstitué le mètre, le rythme et certains passages mélodiques.

Les enregistrements sonores et visuels de Mawlây Ahmed depuis 1952 sont considérés comme ayant une grande valeur artistique et culturelle. La mise en ligne sur Internet de ses enregistrements audio des années 60 et 70, parfois accompagnés de photos d'époque en noir et blanc leur confère une valeur symbolique en tant que patrimoine culturel national au Maroc³⁶³.

³⁶¹ On notera que la titulature Mawlây (mon Seigneur), qui s'applique habituellement aux princes et aux aristocrates entourant le Palais, est pour un musicien une marque de distinction équivalente à « maître ». Pour beaucoup de maîtres musiciens, ce titre finit par être intégré à son nom, jouant le rôle d'un prénom supplémentaire.

³⁶² Comme nous l'avons vu chapitre II, le mot *dawr* a deux sens qu'il faut bien distinguer un sens musical de « cycle rythmique », et il est alors synonyme de *dâ'ira* ou de *mîzân* ; un sens poétique de « strophe » dans le *muwashshah* tripartite *dawr*, *ghûsn* et *qûfl*.

³⁶³ Voici un exemple d'une interprétation de Mawlây Ahmed Loukili avec l'orchestre de la Radio-Télé Darj al-Hijâz al-Kabîr, ainsi que l'*insirâf* du *mîzân* al-Btâyhî de la même nouba (53'21), l'un des chefs-d'œuvre enregistrés

Grâce à sa vision, il a pu créer un style propre à lui caractérisé par :

- une interprétation fidèle où les ornements ou autres improvisations apparaissent rarement ;
- l'utilisation et l'exploitation des possibilités acoustiques d'une large gamme d'instruments de musique y compris les tempérés (piano, clarinette, etc) ;
- une approche plus rigoureuse en matière de texte (correction des fautes grammaticales, métriques et de prononciation) ;
- la précision du cycle rythmique *dawr*.

Les buts explicites de Mawlây Ahmed Loukili étaient de « mettre fin à la monotonie, la lourdeur et la lenteur des airs musicaux andalous », de conserver les textes et les musiques mais les interpréter d'une manière « moderne »³⁶⁴.

Les nouveaux orchestres dits andalous, dans le but d'attirer le jeune public qui délaissait le répertoire traditionnel, ont introduit dans leurs ensembles des instruments « modernes », des instruments comme le violon, alto, violoncelle, contrebasse, *qânûn*, instruments à vents et piano.

Certains orchestres tendent vers la modernisation du répertoire andalou, supposément pour qu'il puisse s'adapter à l'évolution des goûts musicaux des temps modernes. Quand on compare les airs des anciennes interprétations avec ceux d'aujourd'hui, on remarque une grande différence, avec des modifications qui ne seraient absolument pas acceptées par les anciens maîtres.

en 1963 pour la radio nationale https://www.youtube.com/watch?v=5S5jfDh7ubA&list=RD5S5jfDh7ubA&start_radio=1&t=39
A 29'20, on entend un bel *inshâd* (chant solo non mesuré) du bahr al-Madîd par 'Abd al-Salâm al-Shabîhî.

³⁶⁴ Voici un exemple (dans les années quatre-vingt) : https://www.youtube.com/watch?v=JFaRCp_7P60 (*Insirâf* al-Qâim wa-Nisf de la nouba al-Isbihân) (07'52). Ahmad Lûkîlî est le joueur de *'ûd* assis entre un alto à gauche et un joueur de *rabâb* à droite (enregistrement du début des années 1980). À l'image, nous constatons la présence de nombreux instruments européens (2 violoncelles, deux violons, deux altos, contrebasse, banjo, clarinette, un piano joué par une femme et spatialement séparé), mais aussi des instruments traditionnels *rabâb*, *nây*, *qânûn*, *'ûd*, *derbouka*, *riqq* ou *târ*), chant majoritairement choral, mais aussi présence d'un bon soliste. La performance suit une accélération progressive, et une soudaine décélération à la fin (enregistrement coupé).

5. 3. Quelques “jeunes” chefs contemporains :

Précisons que j’entends ici par “jeunes” des chefs d’orchestre qui sont actuellement en exercice et dans la force de l’âge, mais qui peuvent déjà avoir une assez longue carrière derrière eux.

Les orchestres de musique andalouse marocaine étant aujourd’hui très nombreux, je ne pouvais pas tous les présenter. J’ai donc fait le choix d’un petit nombre d’entre eux, que j’ai pu interroger assez longuement au cours de mes enquêtes. Pour maintenir l’équilibre entre les deux bastions historiques de la Âla, Fès et Tétouan, j’ai choisi deux musiciens de Fès et deux musiciens du nord du Maroc, l’un de Tétouan et l’autre de Tanger. Ce choix me permettait en même temps de rompre avec les circuits habituels de la recherche qui s’intéressent en priorité aux musiciens appartenant aux villes anciennement françaises du Maroc. Mais c’est aussi rompre avec le déséquilibre introduit entre ces deux villes à la suite de la domination de Fès sur les autres villes du Maroc dans les derniers siècles. Ceci nous permettra d’inclure à notre analyse des points de vue qui sont assez représentatifs des débats actuels dans l’ensemble du Maroc.

5. 3. 1. Mohamed Briouel, un musicien de Fès

Mohamed Briouel, chef de l’orchestre Abdelkrim Raïs de Fès. Né en 1954 à Fès, il apprend la musique andalouse de son maître Abdelkrim Raïs et rejoint son orchestre en 1969. Il obtient un premier prix de solfège et un prix d’honneur en musique arabo-andalouse avant de devenir directeur du Conservatoire de Musique de Fès, où il enseigne également le solfège.

En 1986, il obtient le Prix du Maroc pour la publication de son ouvrage d’étude : *Musique Andalouse Marocaine : nouba Gharibat Al Husayn*, dans lequel sont retranscrites en notation occidentale les différentes mélodies de cette nouba.

Il est chef de l'orchestre Abdelkrim Raïs depuis le décès de ce dernier en 1996³⁶⁵.



Voici un extrait du *mizân* al-Quddâm de la nouba al-Isbihân, par l'orchestre Abdelkrim Raïs, sous la direction de Mohamed Briouel :

https://www.youtube.com/watch?v=oMMQn_t2YXc

La capture de l'image de l'orchestre montre une grande affiche (à droite de la photo) avec les mots suivants : Al-Turâth. Al-Asâla wa-t-Tajaddod, c'est-à-dire : « Le patrimoine : l'authenticité et le renouvellement ». Cette affiche est intéressante, car elle manifeste une volonté de maintenir le lien entre l'ancien et le nouveau, sur laquelle nous reviendrons bientôt.

5. 3. 2. un chef de chorale de Fès : ‘Abd al-Jalîl al-Kharshâfi

‘Abd al-Jalîl al-Kharshâfi (né en 1970), n'est pas un praticien de la musique, mais un lettré, spécialiste et enseignant des textes chantés, passionné par la musique andalouse et le chant religieux (*samâ’*), mais qui n'est pas musicien lui-même, dirige une association constituée d'une chorale formée de jeunes mélomanes non professionnels, qui se consacrent à la musique andalouse : l'ensemble *Maghâni Wa Ma'âni* (المجموعة الصوتية الأندلسية مغاني و معاني), (Chants et paroles)³⁶⁶. Cet ensemble, étant purement choral, collabore avec des orchestres déjà formés comme l'orchestre de Anas el Attar de Fès, l'orchestre Shabâb al-Andalus de Rabat, sous la direction de Amîn Debbî, etc.

Al-Kharshâfi a pour objectif de réviser les modalités de la transmission dans la musique andalouse et dans le chant religieux (*samâ’*). Il se propose d'effectuer une refonte de ces deux champs à travers de nouveaux savoir-faire et un nouvel encadrement des musiciens et des chanteurs qui se produisent devant le public.



Voici un extrait du Quddam al-Rasd par l'ensemble *Maghâni Wa Ma'âni*, accompagné par l'orchestre al-Brîhî.

<https://www.youtube.com/watch?v=zkZrcvnBgR0> ³⁶⁷

(Dans la vidéo, 'Abd al-Jalîl al-Kharshâfi est la personne assise entre le 3e *'ûd* et les percussionnistes, que l'on voit donner des indications de la main, vers 04'00). On notera également le slogan qui est peint en arrière-plan : *Hathâra wa-istimrâr*, « Civilisation et continuité ».

5. 3. 3. Un musicien de Tétouan : Amin Chaachoo

Amin Chaachoo appartient à l'une des familles tétouanaises les plus versées dans la musique andalouse. Il est musicien et chercheur en musique andalouse. Après des études réalisées au Conservatoire National de Musique de Casablanca et au Conservatoire National de

³⁶⁵ <https://www.al-ala.org/hommages.html>

³⁶⁶ Fondé en mai 2016, sous la tutelle de l'Association al-Idrîsiya des amateurs de la musique andalouse marocaine. Cet ensemble comprend 11 membres, comme le nombre des noubas pratiquées au Maroc. Chaque membre porte le nom d'une des 11 noubas. Le nombre de lettres du nom du groupe est également de 11. Ce jeu arithmétique exprime bien une conception symbolique des chiffres présente dans la tradition andalouse (cela rappelle la fanfare des cuivres *Khamsa wa-Khamsîn*, et aussi la kabbale juive.

³⁶⁷ Le style de cet orchestre est à la fois plus traditionnel et plus spontané que celui de Briouel le chef d'orchestre (Anas el-Attar) joue du *rabâb*, beaucoup de choristes (formant un rang à part).

Musique et de Danse de Tétouan, Amin obtient un premier prix en musique andalouse et, postérieurement, le prix d'honneur de musique andalouse.

Parallèlement à sa formation académique, Amin poursuit ses études traditionnelles de Musique Andalouse en compagnie des maîtres de ce domaine, tels Mohamed ben Larbi el-Temsamâni et Ahmad al-Daylân, maître incontesté de la Science Musicale au Maroc (premier musicologue marocain ayant obtenu le diplôme de maître de composition – Conservatoire supérieur de Madrid, 1961). En 1997, Amin constitua, en compagnie d'autres mélomanes de Tétouan, l'Association al-Hâyek pour la recherche en musique andalouse.

En 2013, Amin crée le Centre Tittâwen-Asmîr pour la recherche musicologique et la conservation du patrimoine musical.



Exemple de répétition au centre Tittâwen Asmîr : Amin Chaachoo au violon, son frère Mehdî au piano et d'autres musiciens :

<https://www.youtube.com/watch?v=eQVXp2SINGY>

5. 3. 4. Un musicien de Tanger : Omar Metioui

L'« école » de Tanger de musique andalouse est assez récente : dans l'état actuel de nos connaissances, elle a été fondée par des musiciens de Tétouan qui fuyaient l'occupation espagnole de leur ville aux alentours de 1860. En revanche, la personnalité charismatique de Omar Metioui, son principal représentant, lui a donné un rayonnement qu'elle n'avait pas auparavant. Omar Metioui, né en 1962, est un musicien très cultivé qui a publié de nombreuses

transcriptions de la Noubas et qui a une vision de la musique andalouse très articulée, sur laquelle nous reviendrons bientôt.



https://www.youtube.com/watch?v=-OeTeG7Q_Bo

(Musica Andalusi, Ensemble Ibn Baja, Omar Metioui, Eduardo Paniagua – Núba Al-Istihlál, Espagne, 2000) ;

Le choix des instruments, flûtes médiévales, castagnettes andalouses ou encore une espèce de *ghayta* (instrument à anche et à tuyau double qui s'apparente à la clarinette) par exemple, est révélateur de cette volonté de replacer le répertoire dans son contexte historique et de raviver l'esprit d'al-Andalus.

* * *

Si l'on compare Mohamed Briouel et 'Abd al-Jalil al-Kharshâfi, on peut considérer que ce dernier, qui est plus jeune (et même s'il n'est pas praticien) représente une école de pensée réformatrice, tandis que Mohamed Briouel se situerait plutôt sur un positionnement conservateur ou traditionaliste. Ce serait aussi le cas d'Amin Chaachoo, mais dans un sens bien différent, puisque celui-ci revendique très fortement la filiation andalouse de la tradition de Tétouan, notamment dans des publications historiques et en langue occidentale. Dans ce cas, on pourrait parler de volonté de « retour aux sources ». En tout cas, en comparant ces deux

derniers musiciens, on voit clairement un contraste entre la praxis (pratique + théorie) des musiciens de Fès et ceux de Tétouan.

La grande question reste : que peut-on changer dans la tradition sans la dénaturer ? La tradition, lorsqu'elle était purement orale, n'était pas figée, elle évoluait insensiblement (comme l'artisanat, comme l'« architecture sans architectes »), par petites touches : par adaptation de nouveaux textes à d'anciennes mélodies, à la création anonyme d'une nouvelle mélodie en modifiant le rythme d'une plus ancienne, etc... Mais dès lors que s'imposent l'usage de l'enseignement musical et de l'écrit, puis l'usage de l'enregistrement sonore, les conditions de la création musicale se trouvent entièrement transformées : est-ce que l'on assiste par exemple à l'apparition de « compositeurs » et de compositions de musique andalouse ? L'innovation va-t-elle être assumée comme telle ? Et question plus profonde encore : la thématique de la perte et de la décadence n'était-elle pas liée au fait que toute innovation ne pouvait pas être assumée par les compositeurs, si ce n'est sous la forme d'une « redécouverte » d'une *san'a* ou d'une nouba perdue ?

5. 4. *L'évolution de la composition des orchestres*

Dans les premières années du XXe siècle, si l'on en juge par les quelques documents photographiques et les plus anciens enregistrements (chapitre IV), l'orchestre traditionnel se composait de seulement quelques musiciens : un joueur de *'ûd ramal*, un joueur de *rabâb* ou de violon et un *munshid*. Dans ces enregistrements, on n'entend que peu de percussions, mais c'est parce qu'elles étaient difficiles à enregistrer avec la technologie de l'époque³⁶⁸.

On remarque cependant que le violon y était déjà très présent pour accompagner la voix soliste. Le violon avait sans doute été intégré à la fin du XIXe siècle ou dans la première décennie du XXe siècle, mais nous n'avons pas de témoignage précis. A vrai dire, pour les deux premières décennies, nous n'avons aucun enregistrement d'un orchestre en tant que tel.

Un peu plus tard, en 1932, au Congrès du Caire, nous trouvons un orchestre de six ou sept membres : un joueur de *rabâb*, deux joueurs de luth (oriental, plus de *'ûd ramal*), deux violonistes (dont un alto), un joueur de *târ* et un *munshid*/chanteur.

Au cours des décennies suivantes, les orchestres continuent à s'étoffer, en particulier dans des occasions officielles. On peut donc trouver le même instrument en double, en triple voire

³⁶⁸ On notera néanmoins cet exemple où l'on entend un instrument de percussion, mais difficile à identifier <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310500w/f2.media>

plus (sauf pour les percussions bien évidemment). On utilise toujours le piano aujourd'hui, et, très rarement, un synthétiseur quand on n'a pas accès à un piano sur place. Mais certains se contentent aussi d'une orchestration plus intimiste, 7 ou 8 musiciens seulement, en particulier dans les soirées privées. Ces choix dépendent aussi du chef d'orchestre et de sa façon de voir les choses (s'il est conservateur ou bien ouvert à l'utilisation d'autres instruments ou instruments modernes) mais aussi du type d'évènement et du budget (mariage, concert ou enregistrement à la télévision). Dans les enregistrements ci-dessous, les orchestres vont d'une vingtaine à une trentaine de personnes, comme on peut le voir dans les enregistrements ci-dessous.

- Le premier est un enregistrement audio de l'orchestre de la radio télé marocaine sous la direction d'Ahmed Loukili, interprétant le Quddâm de la nouba al-Rasd, datant de 1964 :

<https://www.youtube.com/watch?v=WkM3xIbt8V4>

On y entend clairement qu'il ne s'agit pas d'un petit orchestre, on entend même un accordéon, ce qui témoigne de l'esprit modernisateur du chef d'orchestre.

- Le deuxième exemple est un enregistrement vidéo, de la fin des années 1980 où l'on y trouve encore le maître Ahmed Loukili, qui apparaît assez âgé (on sait qu'il décédera en 1988), au 'ûd (premières secondes de la vidéo) :

<https://www.youtube.com/watch?v=aq3-FxR-6XM>



On y trouve aussi plusieurs solistes ou chefs d'orchestres importants : le maître ‘Abd al-Karîm al-Raïs, le virtuose au violon ‘Abd al-Sâdeq Ashqâra, Mohamed Amîn el-Akramî, Sa‘d al-Shraïbî et d’autres, interprétant la *bughya* et *tûshîya* du *mîzân* al-Darj de la nouba al-Hijâz al-Mashreqî.

- Le troisième exemple est un enregistrement qui date de 1982 à Fès, par l’orchestre du Conservatoire de Tétouan sous la direction de Mohamed el-Temsamânî (le joueur de ‘*ûd* qui se trouve deuxième à partir de la droite), interprétant le *mîzân* al-Qâim wa-Nisf de la nouba al-Istihlâl (32’54) :

<https://www.youtube.com/watch?v=6ksaJ-62x7o>



Ici aussi, on remarque un accroissement de l’effectif :

En 1989, le comité qui a supervisé l’opération de l’enregistrement de l’anthologie de la Nouba prescrivait que, pour être complet, un orchestre doit être composé de douze membres, y compris le chanteur ou les chanteurs (voir chapitre VIII).

Le nombre de participants d’autres orchestres plus modernes peut facilement atteindre seize musiciens et chanteurs mais également des chanteuses.

Les orchestres se sont agrandis, surtout après l’Indépendance du Maroc. De nouveaux instruments dits occidentaux entrent en scène tels le piano, le violoncelle, la contrebasse, la flûte traversière, la clarinette, le saxophone, la harpe, l’orgue, le banjo, l’accordéon et autres. Cette ouverture de la musique andalouse aux autres instruments concerne à la fois une fonction

d' « étoffement » de l'orchestre, sur le modèle symphonique occidental, mais aussi la virtuosité de certains solistes.

Ainsi, le violon est devenu un instrument-clef : d'instrument d'accompagnement, il a acquis une place considérable dans l'orchestre en tant qu'instrument soliste. Les solos improvisés se font souvent en violon par exemple 'Abd al-Sâdeq Ashqâra³⁶⁹ (Tétouan), ben Hayyûn (Fès) et bien d'autres aujourd'hui. De nombreux chefs d'orchestre sont eux-mêmes violonistes : Mohamed Briouel (Fès), Jamâl al-dîn ben 'Allâl (Tanger), Mohamed Amîn el-Akramî (Tétouan), Amîn Chaacho (Tétouan), Muhammad al-'Uthmânî (Fès), al-'arabî al-Gharnâtî (Fès), 'Abd al-Rahîm al-Semlâlî (Fès), etc). Il y a également des ûdistes, ce qui indique que le *'ûd* conserve son importance : Ahmed Loukili, el-Temsamânî (qui alternait entre piano et *'ûd*) et aujourd'hui Fahd al-Ronda. Mais également des pianistes : el-Temsamânî jouait du piano, c'est le cas de Mehdi Chaachoo et d'autres aujourd'hui.

Comme on le sait, dans la manière traditionnelle, les choristes n'étaient autres que les musiciens instrumentistes³⁷⁰.

En revanche, lorsque l'orchestre s'étend à un nombre de musiciens plus important, on remarque un rang de choristes spécialisés. C'est le cas du deuxième exemple cité ci-dessus (interprétant la *bughya* et *tûshîya* du *mîzân* al-Darj de la nouba al-Hijâz al-Mashreqî), où le nombre de musiciens est au moins de trente, ce qui est une exception car ici, il s'agit des musiciens de trois orchestres différents, réunis pour cet enregistrement (ce qui arrivait de temps en temps) ; on remarque alors un rang de choristes au-devant de l'orchestre. Cependant, même dans ce cas, les instrumentistes continuent de soutenir le chœur en chantant eux aussi : il n'y a donc pas de spécialisation systématique des choristes ni une séparation totale entre le chœur et l'orchestre.

5. 5. *Les instruments utilisés aujourd'hui et l'évolution de l'accord*

Même s'il n'existe pas d'orchestre type aujourd'hui en musique andalouse et que chaque orchestre fait des choix différents en termes de l'utilisation des instruments, on observe

³⁶⁹ Qu'on voit sur la photo ci-dessus à côté de Temsamânî.

³⁷⁰ Par exemple Loukili (certaines *san'a* d'*insirâf* al-Qâim wa-Nisf) https://www.youtube.com/watch?v=JFaRCp_7P60

Cela concerne un orchestre d'environ 16 à 18 musiciens, mêlant des instruments traditionnels et modernes (ces derniers étant plutôt majoritaires). Le *munshid* chante en solo et les instrumentistes répondent en chœur (question, réponse), assumant donc ce double.

certaines constantes. Certains instruments se sont imposés durablement. Le premier est l'alto, dont, comme nous l'avons vu, l'introduction remonte au moins au début du XXe siècle. Il semble avoir été un substitut du *rabâb*, dans la mesure où il est joué comme ce dernier, à la verticale et posé sur le genou. Le violon a fait son entrée comme l'alto, joué également à la verticale. C'est seulement dans les années 1940 et 1950 que sont apparus le violoncelle et le piano. Le *qânûn* (cithare sur table) est apparu dans les années 1930 (film du Congrès de 1939), apparemment sous l'influence égyptienne, d'autres instruments comme la contrebasse ou les instruments à vent peuvent être présents selon le choix du chef d'orchestre.

L'introduction de ces instruments d'origine européenne pose problème : beaucoup d'amateurs ressentent que des mélodies andalouses exécutées par certains instruments occidentaux produisent un effet artificiel d'où sont absents les timbres caractéristiques des instruments traditionnels, qui correspondaient à des habitudes d'écoute. Par exemple, le son « nasillard » ou « grinçant » du *rabâb* n'était pas perçu comme tel dans la tradition.

Même si l'on sait peu de choses de l'échelle de la musique andalouse avant les enregistrements, il semble que le fait d'utiliser des instruments à son fixe et un tempérament égal ne semble pas très bien adapté. Naturellement, cet usage du tempérament a pour but de standardiser cette musique, en particulier dans la constitution de grands orchestres : problème d'accordage, problèmes de transposition en fonction des voix des chanteurs, possibilité de jouer avec des musiciens d'autres régions ou d'autres pays, etc.

Certains savoir-faire sont perdus (par exemple le jeu du '*ûd ramal*, ou certaines techniques du *rabâb*, interprétation vocale (les « fuites mélismatiques » dans l'aigu), ce qui engendre une perte de son caractère et de son style traditionnel. Les violons à cordes en acier, dont la sonorité est beaucoup plus puissante que le *rabâb* et le '*ûd*, leur ravissent la vedette, ainsi que pour les voix. Avec l'adjonction des autres instruments, on n'arrive même pas à entendre le *rabâb* qui se perd dans ce flux sonore.

Les '*ûd* à cordes et plectre de nylon ont un son qui est beaucoup moins organique qu'à l'époque du '*ûd ramal*. Le *rabâb* fait de la figuration et l'adoption du violoncelle dans cette musique le rend presque inaudible. Enfin, l'adoption du diapason occidental écarte certaines voix ou en force d'autres.

Que ce soit le violon ou l'alto, on peut dire aujourd'hui que ces deux instruments se sont bien imposés et deviennent même indispensables en musique andalouse marocaine, avec une préférence pour l'alto qui a un son plus proche du *rabâb* et qui est presque dans la même

tessiture et contrairement au violon qui a un son plus aigu. Même si le *rabâb* par l'alto ont longtemps cohabité, on sent actuellement une tendance à remplacer le premier par le second, ce qui menace aujourd'hui le *rabâb* de disparition pure et simple.

En ce qui concerne le violon, on sait que son accord est Mi La Ré Sol (chapitre III). Or Amîn Chaachoo (chercheur et violoniste tétouanais) rapporte que, depuis que le violon avait été inclus dans la musique andalouse (2ème partie du XIXe siècle) on s'accordait en La Ré Sol Do. Amîn pratique toujours cet accord à Tétouan et incite les musiciens à le faire, parce qu'il le considère comme plus conforme à la tradition andalouse. En effet, pour lui l'accord Mi La Ré Sol est trop aigu, il est dérangement pour la fonction d'accompagnement de la voix accord. Il rapporte que l'accord Mi La Ré Sol aurait été mis en œuvre par un certain ben Hayyûn, un violoniste de l'orchestre de Abdelkrim Raïs de Fès. Il me précise qu'auparavant, on n'utilisait pas les violons en musique andalouse, on n'utilisait que des altos. Ceci est confirmé par 'Abd al-Rahîm al-Semlâlî (violoniste de Fès).

A ce propos, Amin Chacchoo me rapporte qu'« auparavant, tout le monde s'accordait en La Ré Sol Do, alors que les altos par contre s'accordaient toujours en Mi La Ré Sol (donc l'inverse de la musique classique occidentale où on accorde le violon en Mi La Ré Sol et l'alto en La Ré Sol Do) ». Amin Chaachoo ne parle ici (entretien oral, Tétouan, 2017) que de Tétouan (nord du Maroc).

Pour sa part, 'Abd al-Rahîm al-Semlâlî (violoniste de Fès) rapporte (entretien oral, Fès, 2018) que pendant les années 1920-30 à Fès, on accordait les violons avec un ton et demi plus haut (que le diapason), c'est à dire que le Ré on l'accordait Fa. Cela rendait les instruments plus sourds, et comme les cordes étaient très tendues, elles se cassaient souvent³⁷¹. L'alto était accordé Mi La Ré Sol, très peu de gens accordaient La Ré Sol Do (dont al-Thâmî al-Semlâlî, le père de 'Abd al-Rahîm).

'Abd al-Rahîm al-Semlâlî confirme ce que Amîn disait à propos de l'accord des violonistes à Tétouan en La Ré Sol Do : selon lui, il était quasi impossible de jouer sur la corde de Do car elle devenait fade et trop basse. En conséquence, la majorité ne jouait que sur les 2 premières cordes (La et Ré). 'Abd al-Rahîm rapporte aussi que l'accord Mi La Ré Sol n'est pas très bon non plus pour les violons, car selon lui dans certains modes, par exemple al-Isbihân, le Mi n'est

³⁷¹ Il dit tenir cette information de son père al-Thâmî al-Semlâlî, musicien des orchestres de Fès, dirigé par Abdelkrim Raïs et Massano.

pas tempéré, il définit plutôt un micro ton bas ; donc, le fait de s'accorder en Mi La Ré Sol a déformé ce mode et au lieu de jouer un Mi plus bas on a commencé à le jouer bécarre.

Cette modification pourrait indiquer une transformation plus générale de la structure modale de la musique andalouse marocaine. Ceci soulève le problème des micro-intervalles (définis par des degrés non tempérés, c'est-à-dire des notes qui ne sont ni bémols ni dièses). Il est possible que l'idée (répandue parmi les musicologues aujourd'hui) que, dans le passé, la musique andalouse était tempérée, comme la musique européenne moderne (disons : au début du XIXe siècle, avant les influences européennes directes) doive être remise en cause. Une telle réalité semble avoir laissé des traces : dans certains contextes, le Mi et le Si sont abaissés d'un coma ou deux.

Pour le violon, 'Abd al-Rahîm al-Semlali est plutôt en faveur de l'accord Ré Sol Ré Sol, ce qui est l'accord actuel en musique arabe moderne. Cela semblerait confirmer que la musique andalouse marocaine utilise elle aussi certains micro tons, comme au Proche-Orient, même si c'est dans une moindre mesure. Mais comme nous l'avons vu, cela peut aussi refléter les usages spécifiques et récentes de certains musiciens, par exemples lorsqu'ils accompagnent un *mawwâl* d'influence proche-oriental, qui peut comprendre certains de ces micro-intervalles ; ou bien parce que tel ou tel musicien est habitué à jouer avec des orchestres panarabes et un répertoire arabe, ce qui est de plus en plus le cas.

Mais dans le cadre de cette thèse, je n'ai pas pu approfondir ces questionnements qui mériteraient qu'une recherche entière lui soit consacrée.

Alors que dans le passé les noubas étaient rarement transposables (puisque leur modalité des noubas principales était fixée par leur tonique reposant sur chacune des quatre cordes à vide du luth *Ramal*), certains musiciens modernistes comme 'Abd al-Rahîm al-Semlali n'est pas opposé à la transposition des noubas dans des tons différentes. Il pense que la plupart des musiciens, s'ils n'approuvent pas ce choix, c'est tout simplement parce qu'ils ne savent pas transposer et qu'ils n'ont pas fait d'études musicales approfondies qui leur permettent de le faire. Donc, selon lui, c'est un problème de formation et d'acquisition de nouvelles connaissances musicales.

Ces témoignages et différences montrent que, au début des transformations modernes, les violonistes et altistes cherchaient à se caler sur le *rabâb*. Mais c'était une source de difficultés, car la nature et le mode de jeu de ces instruments sont différents. Quand on essaye d'accorder un violon plus bas, ça va à l'encontre de sa nature et de sa caisse de résonance, on finit donc

par avoir un instrument qui ne sonne pas ou qui sonne très difficilement. En ce qui concerne l'alto, il peut être toléré et peut s'adapter avec cette musique car sa tessiture reste proche de celle du *rabâb*, il faut juste creuser dans les modes de jeu et interprétation. Ce qui est sûr, c'est que le *rabâb* reste indispensable dans cette musique et qu'on ne pourra jamais le remplacer.

5. 6. Les répertoires « annexes »

Au cours du XXe siècle, certaines formes se sont agrégées aux performances de musique andalouse. Sans être nécessairement intégrées dans les noubas à proprement parler, certaines d'entre elles ont fini par en être inséparables, et de cette manière, remplissent une fonction d'élargissement du répertoire, et ainsi, de renouvellement et de séduction du public.

- Le *mawwâl* : importé du Levant du début du XXe siècle, le *mawwâl* est une forme vocale soliste non mesurée, souvent précédée par des vocalises sur *yâ lîl*, *yâ 'în*. La poésie est toujours en arabe classique et l'auteur est souvent identifié. Sur le plan fonctionnel, dans la suite musicale, il est assez similaire à *inshâd al-baytayn* de la Âla marocaine, mais il se distingue bien de lui par son style plus oriental (notamment l'usage de micro-intervalles et une plus grande liberté d'improvisation). De par sa fonction similaire d'introduction ou d'interlude, le *mawwâl* tend donc à concurrencer le *baytayn*. Shuwayka fut l'un des introducteurs de cette forme orientale dès les années 1930 (Moussali 2015³⁷²), et cette tendance orientalisante s'est beaucoup développée depuis.

- Un certain nombre de pièces chantées appartenant à la forme *barwal* (plur, *barâwel*), d'origine populaire, font aujourd'hui partie du répertoire de la musique andalouse. Elles seraient apparues au XVIIe siècle³⁷³ sous la dynastie des Saadiens (1549-1659). Initialement composés en dialecte marocain, comme le Malhoun, ils sont longtemps restés confinés dans les zaouïas, et pour cette raison, ils n'avaient pas été inclus dans le *Kunnâsh* d'al-Hâyek (fin du XVIIIe siècle). C'est le Grand Vizir al-Jâmi'î (règne du Sultan Hassan I), qui, à la fin du XIXe siècle, faisant réviser le *Kunnâsh*, y fait inclure certains de ces *barâwel*, sans doute dans une optique

³⁷² In *Congrès de Musique Arabe du Caire. The Cairo Congress of Arab Music. Mu'tamar al-mûsîqâ al-'arabiyya fî al-Qâhira, 1932*. Coffret de 18 CD [Intégrale des enregistrements]. Paris, Bnf ; Abu Dhabi, TCA (texte Bernard Moussali ; 2015, édition Jean Lambert et Pascal Cordereix).

³⁷³ Le nombre des *barâwel* contenus dans les versions modernes du *Kunnâsh* est de soixante-cinq, réparties sur le dans tous les *mizân* al-Darj des onze noubas. Source 'Abdelaziz ben Abdeljalil, *Al-Mûsîqâ al-andalusîya al-maghribîya : Funûn al-adâ'* (La Musique andalouse marocaine, arts de l'exécution musicale), al-Majils al-Watanî li-t-thaqâfa wa-l-funûn wa-l-adab, 'Âlam al-Ma'rifa, 1409 h., n°129, 1988, al-Kuwayt, p. 154.

normative (voir Chapitre I). Ces *barâwel* sont toujours chantés aujourd'hui dans les noubas et en dehors d'elles.

Ayant pour objet l'amour divin, les poèmes d'al-Harrâq en particulier (voir chapitre II) se distinguent par la simplicité de leur propos et la finesse de leurs images, tel ce poème chanté aujourd'hui, de manière non mesurée, par le soliste en guise de *baytayn* dans la nouba al-'Ushshâq :

Jette un coup d'œil encore compagnon : le jour s'est-il levé ?

La brise du petit matin fait-elle chanter les oiseaux ?

Est-ce Laylâ qui a ôté son voile,

Et c'est alors pour cela que les amants perdent patience ?

- En fin de concert, les musiciens jouent souvent des pièces plus légères ; des *insirâf* plus rapide que le public connaît et qu'il attend, ou bien des *san'a* religieuses également très appréciées et qui leur permettent d'entrer dans une sorte d'état d'extase ou de transe, habituellement qualifié de *hâlat sumû rûhânî*, « état d'acmé spirituel ».

6. La transmission, l'oral et l'écrit : une relation en évolution

Parallèlement à ce que l'on sait des textes poétiques (qui sont pour la plupart anonymes), peu de compositeurs de la musique sont connus, bien que cela varie avec la tradition. Avant la période coloniale, il n'y avait pas de méthode pratique pour transcrire la musique, et dans ces conditions, les compositions restaient pour la plupart anonymes. Ces compositeurs se situaient donc presque entièrement dans la sphère de la tradition orale, mais en utilisant les textes poétiques (le plus souvent conservés par écrit) comme point d'appui. C'est ce que nous montrent quelques exceptions où l'on voit un poète « remplir » une mélodie instrumentale avec son poème (ben Abdeljalil, 1983, 97). Cette technique était probablement très répandue, même si nous n'avons pas toujours les preuves concrètes. Les cahiers de chants manuscrits montrent bien également cette interaction entre textes poétiques et mélodies : ils présentent souvent des indications de modes et de rythme. Cette fonction cognitive des textes chantés n'était donc pas négligeable, même si elle était restreinte à une petite élite. Et aujourd'hui encore, elle est opérante pour beaucoup de musiciens qui n'ont pas eu de formation musicale théorique approfondie.

Cette relation complexe entre oralité et écriture a été explorée par plusieurs anthropologues qui vont nous permettre de mieux appréhender les réalités marocaines. Pour Jack Goody (1938), les supports écrits jouent un rôle dans le développement de certaines connaissances et activités spécifiques, n'existant pas dans une société sans écriture. En conséquence, dans une culture comme la culture marocaine, où l'écriture interagit de manière très intime avec l'oralité (comme nous l'avons vu dans le manuscrit d'al-Hâyek), nous avons besoin d'outils conceptuels spécifiques. C'est ce que nous propose Walter Ong avec les expressions "partial orality" et "secondary orality" (Ong 1982, 15, 38).

6. 1. La relation oral/écrit comme garantie de l'authenticité

Pour beaucoup de musiciens contemporains, les compositions qui ne sont pas déjà bien connues du répertoire standard sont considérées comme inauthentiques. L'idée est souvent émise que l'anthologie du XVIIIe siècle, *Kunnāsh al-Hâyek* définit les limites de la tradition. Il est donc assez difficile d'y introduire un nouveau chant (en pratique, une nouvelle *san'a*), à moins que l'on puisse lier son texte poétique à al-Hâyek comme ayant été en quelque sorte « perdu », puis « redécouvert ». (Davila, 2013, p.160). Nous avons vu (chapitre I) que ces considérations sont souvent contestables, car elles se basent sur un seul manuscrit ayant été composé dans une optique normative et à une certaine époque, alors que d'autres, presque aussi importants, dorment encore dans les bibliothèques. Mais comme le signale également Davila, cette marge d'incertitude peut au moins se comprendre compte tenu que les deux principales sources de la pratique sont al-Hâyek et la standardisation et l'enrichissement qui en ont été faits par al-Jâmi'î à la fin du XIXe siècle (et publiés plus tard sous le titre *Min wahî al-rabâb*) (Davila 2013, 155-156).

Par ailleurs, il est intéressant d'étudier le rôle de l'écrit dans une tradition qui, sur le plan musical, reste pour l'essentiel, de transmission orale.

Par ailleurs, cette idée dominante pose problème, car concrètement, si l'on observe bien les répertoires actuels, on s'aperçoit que les textes chantés sont très différents de ceux figurant dans l'anthologie d'al-Hâyek, y compris dans leur correspondance avec les modes et rythmes indiqués par cet auteur³⁷⁴. Cela signifie qu'en un peu plus de deux siècles d'histoire, le répertoire a évolué

³⁷⁴ On ne peut évidemment pas être beaucoup plus précis sur les mélodies de l'époque, qui nous sont inconnues. Dans le cadre de cette thèse, je n'ai pas pu faire une comparaison historique systématique, ce qui serait très intéressant. Mais on peut par exemple rappeler que les *barâwel* ont été introduits dans le répertoire des noubas et pas par al-Hâyek.

sans que beaucoup de ses interprètes et ses amateurs n'en prennent conscience. On peut tirer de ce constat une hypothèse selon laquelle l'évaluation de l'authenticité du répertoire andalou marocain (donc de sa légitimité) repose sur une relation particulière entre la version écrite du texte poétique (qui est, en théorie, le *kunnâsh* al-Hâyek) et l'oralité de la tradition transmise par les maîtres qui, pour sa part, représente une norme locale ou personnelle (puisqu'elle peut être assez différente d'un maître à l'autre) (Davila 2013, 2015), et plus tardive. La version de chaque chef d'orchestre dépend de sa propre vision, de ce qu'il a appris de ses maîtres ou bien de ses recherches personnelles, son évolution et de sa compréhension de cette tradition. Chaque interprétation diffère des autres par son style, utilisation des instruments, des textes et certaines *san'a* différentes, ou en traitant celles-ci différemment, etc. Cette diversité de versions semble avoir subsisté et n'avoir été que peu affectée par l'intervention de l'État, en dépit du grand nombre de ses interventions dans l'élaboration de ce répertoire : rappelons que le *Kunnâsh* al-Hâyek avait été commandité par le sultan de son époque (XVIIIe siècle) ; qu'il a été retouché par le Grand Vizir du sultan Hassan 1er (XIXe siècle), et que le répertoire a été récapitulé en 1939 par le Congrès de Fès, sous le patronage du sultan Muhammad ben Yûsuf.

En même temps, très peu de *san'a* ne se trouvant pas dans une anthologie imprimée sont considérées comme authentiques, et donc peuvent entrer dans le répertoire des noubas. Il est difficile de comparer cette situation avec les autres traditions de la Noubas en Afrique du Nord, mais au Maroc, il est clair que la présence de la référence iconique au manuscrit du *kunnâsh*, plus quelques autres références en particulier dans le contexte moderne, où elles ont pu être publiées et reproduites sous forme imprimée, a permis l'établissement d'une relation bien particulière entre la tradition orale et ses dimensions littéraires.

On pourrait comparer cette situation avec celle existant en Tunisie, par exemple³⁷⁵. En Tunisie, l'institutionnalisation plus précoce de l'enseignement moderne de la musique (avec la fondation de la Râshidîya en 1934) a produit des résultats très différents de ceux du Maroc (Davila 2012), avec notamment un recours à la notation écrite beaucoup plus important et à la diffusion du savoir dans des conservatoires. En revanche, au Maroc, l'influence de la notation

³⁷⁵ D'après Guettat, la musique arabo-andalouse (page 316), l'état présent du corpus des noubas tunisiennes se réfère pour l'essentiel à deux sources représentatives par leur contenu et la date de leur parution A- Recueil de Ibn 'Abd al-Râbih (daté en 1886) de 783 pièces, l'une des premières safina du mâlûf tunisien. B- Les neuf fascicules du patrimoine musical tunisien publié à partir de 1967 de 372 pièces d'après la collecte effectuée dans le cadre de la Râshidîya. Le corpus du Maalouf tunisien, tant sacré que profane connaîtra un réel mouvement de sauvegarde après le congrès du Caire 1932. Il exista d'autres sources, textes, etc (voir Guettat, p 302 à 306), qu'on a mis de côté, donc, il y a eu une sorte de filtre et la Râshidîya avait un rôle clef dans cette démarche...

musicale écrite n'a commencé à se faire vraiment sentir que dans les années 1960. Et encore la transmission orale est restée plus forte, et plus contrôlée par les maîtres qu'en Tunisie (où à l'inverse, le système éducatif des conservatoires est beaucoup plus présent). Il faut ajouter à cela la plus grande vivacité du répertoire andalou au Maroc qu'en Tunisie (notamment un plus grand nombre de villes et de maîtres concernés), ce qu'il faut peut-être attribuer à la plus grande imprégnation de la culture andalouse au Maroc (voir Chapitre I), ou encore à la spécificité d'une telle tradition dans un système politique monarchique. Comme pour les aspects linguistiques et littéraires, nous constatons que les réalités culturelles locales ont façonné le développement historique des répertoires et des modalités de leur transmission au sein des différentes traditions de la Noubas de l'Afrique du Nord. (Davila, 2015, p.160).

6. 2. *L'oral et l'écrit dans la jeune génération*

Jusqu'à très récemment, la transmission de la musique andalouse marocaine restait presque entièrement orale, car la plupart des anciens maîtres ne savaient ni lire ni écrire la musique. C'est également le cas aujourd'hui de beaucoup de jeunes qui aiment ou veulent apprendre cette musique mais n'ont jamais fait de solfège. Cependant, comme nous l'avons vu, dans la deuxième partie du XXe siècle, l'écrit a fait une entrée remarquable dans le domaine de la musique andalouse, dans la réutilisation des textes chantés, mais surtout dans l'apprentissage du solfège dans les conservatoires. C'est en particulier le cas des chanteurs, sur lesquels ne pèse pas la même pression d'apprentissage.

Il se pose alors un problème qui a beaucoup été discuté en ethnomusicologie : comment « rendre compte d'une tradition avec des moyens qui lui sont épistémologiquement et culturellement étrangers ? » (Plisson et Messina 2013)³⁷⁶ . Cette problématique avait été théorisée par Gilbert Rouget qui opposait « notation prescriptive », opérée en détails, à des fins d'analyse, et « notation descriptive », souvent plus schématique, et à des fins de transmission et d'exécution (Rouget 1981)³⁷⁷. La notation descriptive est celle des musicologues et des ethnomusicologues, elle vise essentiellement à mener des analyses sur la musique, tandis que

³⁷⁶ Michel Plisson et Bruno Messina, « Écrit/oral une équation irréductible », *La Revue du Conservatoire* [En ligne], *Contenus, Dossier notation et interprétation*, Le premier numéro, La revue du Conservatoire, mis à jour le 15/05/2013, URL <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=549>

³⁷⁷ Gilbert Rouget, « *Ethnomusicologie et représentations de la musique* », *Le Courrier du CNRS, hors série n° 42*, oct. 1981, augmenté de 3 articles et d'un disque 45 tours. -Édition Paris C.N.R.S.

la description prescriptive vise à fixer la musique telle qu'il faut la jouer (en général, dans les musiques classiques). Ce sont deux démarches très différentes, qui donnent des résultats eux-mêmes différents.

Aujourd'hui, la plupart des chefs d'orchestres savent lire, écrire et même composer mais écrivent également des livres sur cette tradition ou font la transcription de certaines noubas. En général, la visée de ces transcriptions est normative, c'est-à-dire qu'elle dit comment cette musique doit être jouée. Par exemple, Mohamed Briouel (né à Fès en 1954, chef d'orchestre et violoniste), l'une des figures de proue de la musique andalouse à Fès, a participé à la transcription des onze noubas andalouses qui ont été publiées dans un ouvrage sur la nouba Gharîbat al-Hussayn³⁷⁸. Il est de ceux qui défendent vivement l'usage de la transcription musicale. Selon lui, c'est un apport essentiel « pour permettre aux étrangers de connaître notre patrimoine ». Mais il n'est pas contre l'oralité et la mémorisation : pour lui, les deux se complètent. Il a lui-même participé à la transcription de la nouba Gharîbat al-Hûssayn en 1985 et la nouba al-Hijâz al-Kabîr en 2016.

La transcription musicale des onze noubas ou de certaines parties d'entre elles a connu une certaine continuité entre les premiers musicologues orientalistes et les musiciens marocains actuels, comme le montre le tableau ci-dessous³⁷⁹ :

Nouba	Transcripteur	Version de	Année
Textes divers	Antonio Bustelo	Muhammad al-Shawdrî	1927-1928
Basît al-'Ushshâq	Alexis Chottin	'Umar al-Jua'aïdî	1931
Al-Isbihân	De Larrea Palacin	'Abd al-Salâm al-'Alamî	1956
Rasd al-Dhayl	Yûnus al-Shâmî	Ahmad Labzûr	1979

³⁷⁸ Ouvrage récompensé par le prix du Maroc en 1986.

<https://www.concertsparisiens.fr/FR/Artistes/60/ORCHESTRE-ARABO-ANDALOU-DE-FES-Mohammed-Briouel>

³⁷⁹ 'Abd al-Majîd al-Samlâlî 2016, *Ka'as al-ma'âni fî sharhi moufradâti-l-maghânî* (le verre des sens dans l'explication des mots des chansons, ouvrage en arabe) p.24, sans lieu, Imprimerie Euro- méditerranéenne du Maroc. Bien sûr depuis 2016, il y a eu pas mal d'autres transcriptions.

Ramal al-Mâya	Yûnus al-Shâmî	Ahmad al-Zaytûnî	1984
Gharîbat al-Hussayn	Muhammad Briouel	Abdelkrim Raïs	1985
Al-‘Ushshâq	Yûnus al-Shâmî	Ahmed Loukili	1986
Al-Rasd	Yûnus al-Shâmî	Ahmed Loukili	2009
Al-Mâya	Yûnus al-Shâmî	Ahmad al-Zaytûnî	2011
Al-Isbihân	Yûnus al-Shâmî	Ahmad Labzûr	2012
‘Îraq al-‘Ajam	Jamâl ben ‘Allâl	Ahmad al-Zaytûnî	2013
Al-Hijâz al-Mashreqî	Yûnus al-Shâmî	Ahmed Loukili	2014
Al-Istihlâl	Muhammad al-‘Uthmânî	‘Abd al-Rahim al-‘Uthmânî	2015
Al-Hijâz al-Kabîr	Mohamed Briouel	Abdelkrim Raïs	2016

Il serait donc possible de comparer les différentes transcriptions d'une même nouba à plusieurs décennies d'intervalle.

Certains instrumentistes posent la partition (transcrits par eux-mêmes ou par le chef d'orchestre) devant eux quand il s'agit d'une *san'a* qu'ils ne connaissent pas très bien ou qu'ils viennent d'apprendre. C'est moins le cas des chanteurs (*munshidîn*), qui se contentent éventuellement du texte poétique comme un aide-mémoire. Ceux qui ne lisent pas la musique apprennent par cœur, s'ils en sont capables, ou sinon, ils suivent les plus compétents.

Dans les dernières décennies, la culture des praticiens de la Âla a été profondément transformée, ce qui montre sans doute que nous sommes dans une période de transition : il y a encore quelques musiciens qui sont seulement dans la tradition orale, mais la plupart de ceux que j'appellerai provisoirement les « jeunes maîtres » (on pense notamment à Omar Metioui, Amîn Chaachoo, Mehdî Chaachoo, Muhammad al-‘Uthmânî, Jamâl al-Dîn ben ‘Allâl, etc (entretiens, Maroc, 2107 et 2018) ont acquis une formation écrite, aussi bien à l'école et au lycée que dans des conservatoires, contrairement à leurs prédécesseurs : solfège, écriture et instruments. Or ces jeunes maîtres ont des positions divergentes ou ambivalentes sur le rôle cognitif de l'écrit : quels sont les rôles respectifs de la transcription musicale, de l'enregistrement

sonore et de la transmission orale aujourd'hui ? Et dans la performance ? Ou que devraient-ils être ?

Cette formation à l'écrit et plus particulièrement à la transcription musicale, qui tranche avec celle de leurs prédécesseurs, conduit parfois certains d'entre eux à croire que l'on peut tout transcrire, et que le support écrit peut résoudre tous les problèmes de conservation de la tradition. Cette position peut avoir pour corollaire une dévalorisation de l'oralité, celle-ci étant alors rendue responsable de l'oubli dans lequel est tombé une partie du répertoire. Ces musiciens évoquent un sentiment de perte qui leur fait penser que la seule solution pour préserver cet art est de l'écrire car « les paroles s'envolent et les écrits restent ». C'était en particulier le cas dans les années 1960 à 80, lorsque la musicologie arabe et égyptienne avait une grande influence au Maroc, comme nous l'avons vu à propos du Congrès de Fès de 1969. Mais en définitive, l'usage de la partition en concert ne s'est pas généralisé, contrairement à ce que l'on peut observer parfois en Algérie ou en Tunisie, et il n'est qu'un soutien ponctuel à la transmission orale qui reste prépondérante.

Cependant, la relation à l'écrit de ces « jeunes maîtres » reste ambiguë : par exemple Omar Metioui semble d'une part défendre la transmission orale et sa dimension d'improvisation, mais d'autres part ses prescriptions de réforme du répertoire font un appel massif à la technologie de l'écriture. C'est également le cas d'Amîn Chaachoo. Ce sont ces paradoxes qui nous font parler d'une période de transition.

Il n'y a pas de doute que, dans les années 1960 à 1980, la notation musicale du répertoire a été très encouragée par les autorités politiques. C'est un mouvement qui était contemporain de la tenue du Congrès de Musique Arabe à Fès en 1969 qui, comme nous l'avons vu, a favorisé l'enseignement formel de la musique dans des conservatoires, ainsi que la mise en notation musicale massive du répertoire et sa publication dans des cahiers imprimés, sous l'influence évidente d'une tendance similaire en Égypte. Nous avons vu que ce Congrès avait consacré une grande influence intellectuelle de l'Égypte sur la musicologie marocaine.

Dans les ouvrages de transcription musicale (s'adressant nécessairement à un public averti, c'est-à-dire maîtrisant la notation musicale), il est intéressant de noter que les textes chantés sont le plus souvent translittérés en caractères latins, ce qui est plus aisé qu'en écrivant les textes en arabe : du fait que le sens de l'écriture arabe va de droite à gauche, la transcription musicale

du chant en arabe en est rendue plus difficile, puisqu'elle va dans le sens inverse³⁸⁰. Or cette opération de faire correspondre une à une chaque syllabe à chaque note musicale, est très importante pour enseigner la structure du *tawsîd*, le battement des temps principaux (voir Chapitre II).

Les transpositeurs proposent souvent des tableaux de correspondance des caractères arabes et des caractères latins, avec certaines lettres modifiées pour les lettres arabes qui n'ont pas d'équivalent dans la graphie latine. C'est le cas par exemple de Omar Metioui, qui pratique cette technique, inspiré par le musicologue tunisien Mahmoud Guettât (voir exemple ci-dessous) :

Exemple 1 : (Metioui, 2018, 46)

Exemple 2 : (Metioui, 2018, 319)

Exemple 3 : (Metioui, 2000, 426)

³⁸⁰ Au Proche-Orient, d'autres solutions techniques ont été essayées soit écrire les syllabes en arabe de gauche à droite, suivant la transcription musicale normale, mais alors la lecture de l'arabe est troublée par le fait qu'il faut lire l'arabe de gauche à droite, ce qui est assez inconfortable ; soit on a donné la priorité au sens de l'arabe, et alors c'est le sens de la transcription musicale qui est inversé, ce qui requiert un apprentissage très fastidieux qui peut être difficilement exigé d'élèves débutants. Ce choix fait par les musiciens marocains est plutôt celui qui était, dès le début, celui de la musicologie orientaliste, et que Mahmoud Guettat, entre autres, a repris à son compte. Ce système présente le grand avantage de pouvoir figurer les voyelles correspondant aux mélismes, puisqu'en arabe, les voyelles ne sont pas des lettres à part entière (comm. pers. Jean Lambert).

TABLEAUX DES SIGNES DE TRANSLITTÉRATION

Consonnes

	Caractère Arabe	Début	Milieu	Fin	Translittération Française	Translittération Internationale
alif	ا	ا	ا	ا	a	a
bá'	ب	ب	ب	ب	b	b
tá'	ت	ت	ت	ت	t	t
tá'	ث	ث	ث	ث	th	t̤
ǧím	ج	ج	ج	ج	j	ǧ
há'	ح	ح	ح	ح	h	h
há'	خ	خ	خ	خ	kh	h̤
dál	د	د	د	د	d	d
dál	ذ	ذ	ذ	ذ	dh	d̤
rá'	ر	ر	ر	ر	r	r
záyn	ز	ز	ز	ز	z	z
sín	س	س	س	س	s	s
šín	ش	ش	ش	ش	sh	š
šád	ص	ص	ص	ص	š	š
dád	ض	ض	ض	ض	ḍ	ḍ
tá'	ط	ط	ط	ط	t̤	t̤
zá'	ظ	ظ	ظ	ظ	z̤	z̤
'ayn	ع	ع	ع	ع	'	'
ǧayn	غ	غ	غ	غ	gh	ǧ
fá'	ف	ف	ف	ف	f	f
qáf	ق	ق	ق	ق	q	q
káf	ك	ك	ك	ك	k	k
gáf	-	گ	گ	-	gu ou g	g
lám	ل	ل	ل	ل	l	l
mím	م	م	م	م	m	m
nún	ن	ن	ن	ن	n	n
wáw	و	و	و	و	w	w
há'	ه	ه	ه	ه	h	h
yá'	ي	ي	ي	ي	y	y

Voyelles

al-ḥarakát	voyelles brèves ⁽¹⁾	trans.	voyelles longues	trans.	tanwín	trans.	diphthongues	trans.
al-fathā	َ	a	اَ	á	ً	an	اَیْ	ay
al-kasra	ِ	i	اِ / یِ	í	ٍ	in	اَؤْ	aw
al-ḍamma	ُ	u	اُ / وُ	ú	ٌ	un		
al-sukún	ْ	Pour l'arabe classique, on ne met rien. Pour le dialecte: (e) ⁽²⁾ mais, pas systématiquement.						

Voici un exemple de transcription d'une *san'a* par Omar Metioui :

San'a n° 11 , In ši'ta an tarqá

Andante ♩ = 76

Instr.

1. (ah) In ši' ta an — tar qá — Ah ya la lan — yal la lan — ya — la
 2. If na wa zid — 'iš qá — Ah yal la lan — ya la lan — ya — la
 3. Wat ta bi 'il — ḥaq qa — Ah ya la lan — yal la lan — ya — la

1-2 *Instrumental* **3**

lan Fa ḥal lil 'ak — wán —
 lan Ya kún la kaš — šán —

3. lan Wad ḥul lil mí — dán —

Instrumental

4. Ta ná lu má — taṭ — lub

Ta ná lu má — taṭ — lub 'A lál ka — má —

li — **5.** Him fi ha wál — maḥ búb — Ah ya la lan — yal la lan — ya — la

lan Wa lá tu bá — li — **Fin / Enchaîner**

319

Transcription d'une *san'a* du *mizân* al-Basît de la nouba Ramal al-Mâya, par Mahmoud Guettat :

Lè répertoire marocain

1. Ramal al- mâya / Basît (mahzûz) : "Yâ ahla taybata "

Fin

Comme il a été établi par de nombreuses études en ethnomusicologie, l'écrit n'est que le signe qui représente la musique et non la musique elle-même. La musique comme l'écrit qui la représente sont le résultat d'une construction historique et de conventions collectivement acceptées, propres à chaque culture, donc forcément imparfaites et en mouvement perpétuel. Il faut donc bien distinguer deux aspects essentiels de la notation musicale : d'une part la notation descriptive, celle effectuée par les musicologues en vue d'une analyse ; et d'autre part, la

notation prescriptive, effectuée par des musiciens en vue d'indiquer comment jouer cette musique (Rouget 1970)³⁸¹.

Ainsi, la mise en notation musicale du répertoire des noubas n'est pas sans soulever des interrogations : si l'on fait la transcription de ce répertoire, celle-ci sera-t-elle vraiment fidèle à la tradition ? Ne va-t-on pas induire en erreur les futures générations par des interprétations trop détaillées, ou au contraire trop simplifiées ? Une des questions qui se posent en général dans ce genre de situation, c'est le niveau de détail de la notation des ornements qui, à une certaine étape, étaient de simples variations différentes à chaque interprétation ou chez chaque musicien, et qui, avec la notation, deviennent figées et alourdissent le style³⁸². En validant de tels détails comme faisant partie de la mélodie de base, est-ce que la notation prescriptive ne risque pas de figer le répertoire et lui faire perdre la vivacité de la tradition orale ? Et d'ailleurs, dans quelle mesure est-ce qu'on peut parler de « fidélité » à cette musique ? Malgré l'hypothèse de la « décadence », le répertoire a manifestement connu des évolutions nombreuses et continues dans son histoire, ce qui est normal dans un répertoire vivant. Ne faudrait-il pas plutôt multiplier des notations descriptives, de type musicologique, qui pourraient préserver plusieurs choix possibles pour l'interprétation d'une même pièce ? Mais en avons-nous les moyens ? (Car elles sont souvent plus chronophages...) Ces interrogations sont encore accentuées depuis les années 1990, où les enregistrements sous forme de CD se sont largement répandus, et qu'ils ont pu ainsi se présenter comme une alternative de conservation et une référence d'interprétation qui sont peut-être plus fidèles que l'écrit.

6. 3. *Les formes contemporaines de la transmission*

Comme dans toute transmission, la question qui se pose est de savoir comment assurer la fidélité de la reproduction d'une musique qui, durant des siècles, a évolué moins vite qu'aujourd'hui, et a suivi un parcours historique complexe. Par exemple, quel a été le rôle des confréries religieuses dans l'établissement d'une version religieuse du répertoire, parallèlement à sa version profane ? De par ces nombreux aléas, beaucoup de phénomènes sont très difficiles à comprendre, par exemple la polysémie de la terminologie (voir Chapitre II et Chapitre VIII)

³⁸¹ 1970 « Transcrire ou décrire », in Claude Lévi-Strauss, Jean Pouillon and Pierre Maranda (éd.), *Échanges et communications, II. Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60ème anniversaire*. De Gruyter Mouton.

³⁸² Communication personnelle Jean Lambert.

: quel sens donner à des mots ambigus comme *nouba*, *san'a*, *mîzân*, *tûshîya* ? Comment systématiser ou rationaliser cette jungle terminologique dans un enseignement de base ? Ces questions sont très difficiles à aborder en l'absence d'une véritable musicologie moderne.

D'après mes enquêtes de terrain et mes observations, il y a une certaine flexibilité : l'apprentissage de cette musique s'adapte en fonction de celui qui veut l'apprendre et de ses capacités (lettré ou pas, connaisseur de théories musicales ou pas, instrumentiste ou chanteur, formé au conservatoire ou dans le cadre d'une association ou autre). Dans les associations et les orchestres, que ce soit à Fès, Tétouan, Tanger, Rabat ou ailleurs, la méthode d'enseignement la plus courante reste la méthode orale, de maître à disciple, évoquée précédemment. On procède comme suit :

1. Le maître déclame ou chante une *san'a* en scandant le rythme avec sa main (*al-tawsîd*). Ceci est indispensable comme on l'avait expliqué (chapitre II) puisque le fait de taper avec la main permet de placer les syllabes du poème au bon endroit dans le cycle rythmique, et inversement, d'assigner la juste valeur temporelle à chaque syllabe. Le disciple écoute attentivement, puis répète avec ou après le maître, jusqu'à une mémorisation parfaite.

2. Certains maîtres impriment les textes des poèmes qu'ils donnent aux disciples, qui doivent les apprendre par cœur chez eux. Mais dans le cas des chanteurs, le texte écrit peut suffire, sans avoir recours à la transcription musicale.

On voit donc ici que le support écrit joue un rôle important, et qu'il est sans doute renforcé (par rapport à sa version traditionnelle) par la facilité de reproduction des textes à l'époque contemporaine (photocopie, puis numérisation, voire photo et diffusion par téléphones portables).

3. Certains maîtres, par exemple à Fès, ne transmettent la mélodie aux disciples qu'une fois les poèmes appris par cœur et placés sur les temps forts du cycle rythmique. Ils peuvent alors appliquer la mélodie à cette structure de base.

4. C'est seulement après ce processus que le disciple ou le musicien peut accéder à son instrument pour jouer la mélodie. Cette manière est efficace, car alors l'élève maîtrise déjà les paroles chantées et le rythme, ce qui montre bien que les paroles chantées ont dû, depuis longtemps, avoir ce rôle structurant.

A l'époque contemporaine, ce modèle reste encore presque inchangé par rapport à la tradition, mais il s'est cependant largement enrichi, dans les associations ou orchestres, car il

s'y trouve maintenant beaucoup de gens qui connaissent le solfège et la théorie musicale, surtout les instrumentistes.

Pour ce qui est de l'enseignement ou la transmission de cette tradition dans les conservatoires, elle est un peu différente car elle s'adresse à un public qui a accès aux cours de théories musicales et de solfège. J'ai assisté à deux cours de musique andalouse de deux professeurs différents, Muhammad al-Harrâte et 'Abd al-Karîm La'mârtî, au conservatoire de Rabat.

Dans le cours de Muhammad al-Harrâte, la transmission orale est toujours d'actualité : il défend cette tradition et la pratique toujours avec ses élèves, en battant les rythmes avec les mains pour que les novices apprennent dès le début à chanter et à battre le rythme en même temps. Lors de son cours³⁸³, les élèves sont au nombre d'une dizaine, tous âges confondus. Il m'expliquait que la première chose qu'il dit à ses élèves, c'est qu'ils doivent s'estimer chanceux de faire partie des gens à qui on transmet et qui transmettront à leur tour ce patrimoine représentant l'histoire de toute une civilisation. Il commence par un historique de la musique andalouse et de son parcours : comment elle est arrivée au Maroc et pourquoi ? La définition des différents termes utilisés dans la musique andalouse : la noubâ, la *bughya*, la *tûshîya*, la *mshâlya*, les *tubû'* etc, puis les noubas, leur nombre, les modes qu'elles utilisent, les rythmes, etc. Il précise qu'avant de passer à l'apprentissage des noubas et à la pratique, il y a tout un côté théorique par lequel il faut passer et qu'il faut maîtriser, en particulier les modes et leurs dérivés utilisés dans la Noubâ, la structure de cette dernière et ses rythmes. Toutes ces connaissances ne sont pas faciles à assimiler, et cela pousse souvent les élèves à se désister et à abandonner ce cours qu'ils avaient cru plus facile : d'après lui, plus de la moitié des inscrits à son cours se désistent, ceux qui restent sont souvent des adultes ou les plus motivés. Il ajoute qu'il ne suffit pas que les apprentis soient intéressés par la matière et la musique andalouse, mais il faut absolument qu'ils fassent des efforts personnels pour comprendre les arcanes de cet art.

Presque sur le même modèle d'apprentissage de Muhammad al-Harrâte, le professeur 'Abd al-Karîm La'mârtî, (qui est en même temps violoniste et chef d'orchestre de musique andalouse à Rabat) continue de donner son cours de bouche à oreille à un petit nombre d'étudiants, trois ou quatre seulement, ayant déjà un niveau élevé d'apprentissage (8ème année : en vue de l'obtention du premier prix). Son cours ressemble plutôt à une séance de travaux pratiques où s'entremêlent la transmission des connaissances, les questions, exécutions de quelques couplets

³⁸³ Auquel j'ai assisté lors de mes enquêtes de terrain en mars 2017 au conservatoire national de musique de Rabat.

musicaux et les commentaires du professeur usant du piano comme instrument d'instruction³⁸⁴. Le professeur demande à ses étudiants au début de chanter sans instrument, puis avec instruments (chacun apporte le sien). La pratique de *al-tawsîd* est bien présente. En revanche, il s'appuie lui-même sur le livre de Abdelkrim Râïs, *Min wahyi rabâb*, qui est un recueil de poèmes. Pour leur part, les étudiants n'hésitent pas à se servir d'Internet et de Youtube quand leur professeur a un trou de mémoire ou un doute³⁸⁵.

Al-Kharshâfi (de Fès) voit les choses sous un autre angle, il considère que dans notre monde contemporain globalisé où l'enseignement est généralisé, l'écriture est monnaie courante, la connaissance des textes chantés ainsi que l'usage des partitions écrites par les musiciens ont beaucoup évolué. En conséquence, pour lui, « il est devenu obsolète qu'un lettré accepte les prestations d'un analphabète (quelques soient les domaines) ». En musique, dans presque tous les niveaux d'enseignement, le solfège est la base de l'apprentissage musical des jeunes générations. Se tromper, jouer ou chanter faux devant un auditoire de connaisseurs, voire des musicologues est devenu une chose inacceptable. Il ne nous précise pas cependant ce qu'il entend par « se tromper » ou « chanter faux », du moins dans la tradition orale...

Pour Al-Kharshâfi, le temps de la mémorisation et de l'oralité, « qui sont synonymes d'anarchie », est révolu. Il faut introduire de la précision et de l'ordre dans ce patrimoine andalou « légué par nos ancêtres avec tous ses défauts », quitte à effectuer des remises en question. La musique andalouse est un art qu'il faut rectifier, ajuster, bien présenter, jouer juste et de façon scientifique sur tous les plans : de l'harmonie, des instruments, des voix, des chants et des poèmes. Pour ce fait, il collabore avec des connaisseurs de la littérature, de la poésie et de la musique.

On peut aussi citer le cas intéressant de Omar Metioui, chef de l'orchestre *Rawâfed* de Tanger, qui est relativement jeune (il est né en 1962), et qui a donc été influencé par toute cette évolution récente du répertoire andalou en train de se transformer en « patrimoine », notamment la publication des anthologies poétiques et des recueils de transcription depuis les années 1960, et dont il a lui-même publié certaines. Il semble encore accorder une certaine confiance à la transmission orale (qu'il a lui-même héritée de ses maîtres, notamment Ahmed Loukili, de Fès).

³⁸⁴ Observations lors de mes enquêtes de terrain en mars 2017 au conservatoire National de musique de Rabat.

³⁸⁵ Observations lors de mes enquêtes de terrain en mars 2017 au conservatoire National de musique de Rabat.

Il faut préciser que cette évolution incarne l'influence de Fès, sur les musiciens de Tanger. Il déclare à ce sujet :

« La musique arabo-andalouse demeure en effet tributaire de la tradition orale et des règles rigoristes (*sic*) de la transmission qui assurent au cadre général mélodico-rythmique sa survivance et sa consécration. Elle est essentiellement modale et s'organise dans des structures solidement établies. Cependant une marge de liberté est permise à l'interprète qui développe une capacité d'improvisation personnelle »³⁸⁶.

Cette question de la transmission est encore complexifiée par l'apparition d'internet et des réseaux sociaux. Bien des jeunes musiciens apprennent la musique seuls et en écoutant des enregistrements qui sont désormais à la portée de tous. Ceci a tendance à saper l'autorité des « maîtres » qui n'ont plus le monopole de cette transmission. Cette tendance a un côté paradoxal, c'est qu'elle permet aussi de faire l'économie de la notation musicale, et donc engendre une sorte de « tradition orale secondaire », qui se passe à la fois des « grands maîtres » et du support de l'écrit.

Ces modes de transmission par les enregistrements facilitent l'accès aux interprétations des anciens. On s'envoie entre pairs les enregistrements, textes et musique via internet, ce qui, évidemment, exige d'avoir déjà un certain niveau. Internet et les réseaux sociaux sont intéressants quand on connaît déjà les textes, rythmes et mélodies car on peut comparer, enrichir ses connaissances, etc, mais certainement pas pour les débutants. En effet, cette musique est complexe et ses textes sont d'accès difficiles pour les jeunes qui se laisseront à force de ne pas comprendre et vu la longueur et la lenteur. Le rôle du chef d'orchestre ou du maître reste donc indispensable dans une certaine mesure, pour valider ces recherches personnelles, et surtout accompagner les élèves dès le début de leur formation.

* * *

Pour sa part, Muhammad al-Harrâte observe que, dans les conservatoires et les associations, plus de la moitié des élèves ne continuent pas leur cursus. Ceci pointe une forme de « sélection naturelle » ou d' « écrémage » (que l'on connaît aussi dans les conservatoires en

³⁸⁶ Omar Metioui. La musique arabo-andalouse. In : *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°43, 2000. Rihla/ Traversée Musiques du Maroc. pp. 73-81. <https://doi.org/10.3406/horma.2000.1903>

Europe), dont la proportion importante appelle évidemment une réflexion de fond. D'une part, les élèves se plaignent souvent de ne pas comprendre les textes, ce qui est prévisible si l'on tient compte du fait que ceux-ci sont dans un arabe très raffiné et complexe, qui n'est plus pratiqué aujourd'hui et que même les professeurs ne sont pas toujours capables d'expliquer. Il ne s'agit pour lui pas de juger ces professeurs, mais de constater qu'ils auraient besoin d'une formation spécialisée en philologie, linguistique, histoire de la poésie et de la musique, ce qui nécessiterait en amont des enseignements de musicologie de niveau universitaire. Mes enquêtes m'indiquent donc que les élèves ressentent cet art comme inaccessible. Mais, à vrai dire, j'ai constaté que tout le monde esquivait ces problèmes et qu'il y a une sorte d'ambivalence dans le discours, parfois on me dit une chose et le lendemain on me dit autre chose.

Par ailleurs, si l'on considère le problème d'un point de vue plus éloigné, on constate que la grande majorité des jeunes d'aujourd'hui ne s'intéressent pas beaucoup à cette musique, qu'ils considèrent comme surannée et pesante, et ils s'orientent vers des répertoires plus légers comme le raï, le rap, la chanson arabe électrifiée, voire la musique mondialisée. Ceux qui s'y intéressent le plus sont les enfants des musiciens, des chanteurs ou des amateurs de cette tradition, car ils sont influencés par leurs pères qui les y encouragent. C'est notamment le cas pour les descendants des familles andalouses qui se considèrent comme « Morisques » et qui considèrent que cet art leur est destiné et les distingue des autres. En d'autres termes, ce répertoire reste en grande partie l'apanage d'une élite sociale, en dépit des efforts de démocratisation. Ceci expliquerait donc en grande partie le phénomène d'« écrémage » des élèves au cours de l'enseignement moderne.

A contrario, on peut s'intéresser à la proposition de 'Abd al-Rahîm al-Semlâlî³⁸⁷ (violoniste) concernant la création de conservatoires de musique andalouse : il considère que c'est un art très complexe qui mérite qu'on s'y consacre complètement et dans lequel il faut prévoir diverses branches pédagogiques : une branche poésie avec des formateurs qui sont spécialistes de la langue arabe et de la prosodie, une branche consacrée aux rythmes de la musique andalouse, une branche consacrée aux modes de la musique andalouse, une autre aux mélodies, une branche sur les méthodes de composition dans le style andalou (pour encourager de nouvelles œuvres) et une dernière enseignant comment on peut faire des arrangements sur des thèmes de la musique andalouse. A cela il faut ajouter bien évidemment l'apprentissage du solfège et de la théorie musicale qui sont aussi indispensables. Pour réaliser un tel programme,

³⁸⁷ Entretien oral à Fès en 2018.

il faudrait que les professeurs et musiciens se mettent ensemble à collaborer et approfondir tous ces sujets.

Mais alors s'élèvent des objections : est-ce que, comme le proposait Chaachoo, si on revient aux études musicales occidentales : organologie, écriture, harmonie, etc, cela ne va-t-il pas déformer cet art et l'annexer à une culture qui n'est pas la sienne ? Est-ce que le fait d'encourager la composition avec de nouvelles méthodes ne va pas dénaturer le style des compositions traditionnelles et les dépouiller de leur originalité et de leur splendeur ?

Tel est le dilemme entre modernisme et traditionalisme qui, loin d'opposer véritablement des modernistes à des traditionalistes, tend plutôt à scinder la vision individuelle de la plupart des acteurs, et à les faire osciller entre ces deux pôles.

7. Authenticité et innovation

On pourrait choisir comme prélude emblématique à cette partie le slogan affiché lors d'un concert par l'orchestre Abdelkrim Raïs, dirigé par Mohamed Briouel déjà cité dans ce chapitre : « Le Patrimoine : Authenticité et Renouveau » (*Al-Turâth : Asâla wa-tajaddud*).

Ce slogan affiché lors d'un concert est intéressant, car il manifeste une volonté de maintenir le lien entre l'ancien et le nouveau, donc d'en faire une synthèse, ce qui, comme nous venons de le voir, semble être une préoccupation constante de la plupart des grands musiciens. Nous allons examiner comment pourrait s'effectuer une telle synthèse et à quelles conditions.

En effet, comme nous l'avons déjà vu, les débats entre « les Anciens » (grossièrement, les musiciens des années 1950 à 1980) et les « jeunes » musiciens de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle tournent beaucoup autour de ces deux termes de l'authenticité et de l'innovation. Nous pouvons dire que les musiciens entendent par c'est deux termes d'une part la fidélité à la tradition incarnée par « les maîtres », et d'autre part l'innovation prônée par certains jeunes musiciens, dont les plus influents sont qualifiés de « jeunes maîtres ».

Or contrairement à ce que l'on peut penser, certains jeunes maîtres et musiciens de musique andalouse n'expriment pas nécessairement des points de vue moins conservateurs que leurs prédécesseurs. L'expression très symbolique de " trésor hérité " (*al-kanz al-mawrûth*) suggère que c'est un bien culturel précieux, mais aussi sans doute un objet relativement fixe, que l'on ne doit pas trop modifier (et qui tire justement sa valeur du fait qu'il n'évolue pas, ou très peu). Sur le plan esthétique et toujours d'après ces spécialistes il devrait être interprété tel qu'il a été transmis, hormis quelques petites améliorations et changements qu'on peut se permettre.

Par ailleurs, ils constatent que les « Anciens » (c'est-à-dire, pour eux, les musiciens de l'Après-Guerre) ressentent une sorte de complexe d'infériorité devant les Occidentaux et leur musique (lié entre autres à la période coloniale). Ils pensent que pour les égaler et attirer leur attention et leur respect il fallait adopter aveuglément des techniques et des instruments occidentaux. Dans mes enquêtes de terrain, j'ai pu constater chez les musiciens d'aujourd'hui l'expression d'une grande fierté envers cette musique parce qu'ils la considèrent comme la leur et comme un symbole de toute une civilisation qui a brillé pendant des siècles. Certains de la jeune génération souhaiteraient donc une sorte de retour en arrière, une volonté de redécouvrir des pans de la tradition qui avaient été négligés par les modernistes des années 1960. C'est par exemple clairement le cas d'Amin Chaachoo. Ce retour à la tradition n'exprime-t-il pas un sentiment d'appartenance et une marque de distinction identitaire ? Ne devons bientôt nous poser la question.

Une position médiane est peut-être exposée par Mohamed Briouel : « Innover à partir du fond de ce trésor n'est pas prohibé à notre époque moderne, mais c'est aux chercheurs de trouver comment le faire pour les jeunes générations ». Selon Briouel, la beauté et l'originalité de la musique andalouse résident dans ses timbres et son style de jeu traditionnels. Toujours selon lui, tous les instruments à cordes sont les bienvenus dans cette musique, mais surtout pas les instruments à vents³⁸⁸. Il précise que cette tradition est un trésor du passé qui vit dans le présent et qu'il faut le respecter sur le plan des instruments, de la méthode, des chants et des paroles.

Lors de mes enquêtes, j'ai aussi rencontré chez de nombreux musiciens et amateurs, l'idée explicite qu'il faudrait faire « évoluer » la musique andalouse marocaine, mais peut-être sur des bases plus endogènes. Je me référerai principalement ici à : Amin Chachoo, Omar Metioui, Ahmed Aydoun, Abdelfattah Benmoussa et l'historien ben Abdeljalil. Le retour à la tradition et la nécessité de renouvellement ne sont donc pas complètement antinomiques, elles tendent à converger. D'après ces personnalités, pour faire « évoluer » la musique andalouse marocaine, il serait nécessaire d'appliquer les prescriptions suivantes :

- Respecter la précision « scientifique » du contenu des textes et des poèmes ;
- Effectuer une transcription scientifique totale de tout le patrimoine andalou ;

³⁸⁸ Cette remarque est intéressante, car elle montre la persistance d'un schéma instrumental récurrent dans toutes les musiques savantes du monde arabe celles-ci ne tolèrent dans leur grande majorité que des instruments à cordes, sauf la flûte oblique *nây* dans certaines traditions (mais au Maroc c'est très rare), et en tout état de causes, aucun instrument à anches ni de cuivres. Cela peut être lié à la dynamique du volume de ces instruments qui serait trop forte par rapport aux cordes, ou à d'autres causes liées à la culture.

- Établir un tableau des *tûbû* marocains (modes) que tout le monde devrait respecter ;
- Délimiter les genres d'instruments qui doivent former un orchestre andalou ;
- Réorganiser le chant en solo et ses relations avec le chœur accompagnant la musique andalouse ;
- Fonder un centre de documentation pour la culture andalouse.

Naturellement, tous ne sont pas unanimes sur chacune de ces mesures, mais ce sont celles qui sont le plus citées. Dans son intervention au 13th Symposium of the ICTM Mediterranean Music Studies Group: Music, Power, and Space intitulée : *L'innovation dans la musique andalouse : ouvertures et restrictions*, Amin Chaachoo a insisté sur le fait que la musique d'al-Andalus ou Espagne musulmane s'est forgée comme une musique savante, à la fois rationnelle (théorique) et spirituelle³⁸⁹. En conséquence, ce dont elle a le plus besoin, c'est de renouer avec cette dimension savante, ce qui passe en particulier par l'étude de la filiation andalouse. Nous reviendrons bientôt sur ce point.

Sans pouvoir entrer plus dans le détail des positions de chacun, je relèverai surtout que la volonté de codification est commune à tous ces informateurs. On note aussi la référence à la « précision scientifique » et à la « transcription scientifique », qui visent évidemment à légitimer ces prescriptions. Mais comme nous l'avons vu, comme ces différents points de vue ne distinguent pas entre notation prescriptive et notation analytique, il est à craindre que la dimension prescriptive soit dominante dans leurs intentions, peut-être au détriment de l'analyse des détails et des nuances de la tradition orale.

Comme on le voit dans ces propositions, il y a la fois une volonté de produire un savoir musicologique, et une volonté très forte de réorganiser le répertoire, de le rationaliser et de le codifier, notamment des textes poétiques, des modes, des rythmes et des règles de performance de la Noubâ, ainsi que des instruments de musique. Le souhait de plus de scientificité traduit une préoccupation très contemporaine, liée à l'accroissement de l'influence intellectuelle de la musicologie ou d'autres sciences humaines. Parallèlement à de telles prescriptions plutôt académiques, on entend aussi le souhait de donner à cette musique un cadre de performance « naturel » en accord avec la vocation de l'ethos de cette musique, qui est évoquée chez les auteurs anciens comme al-Hâyek, et qui s'apparente à une thérapie. Ici, on est donc dans un « retour à »

³⁸⁹ Chaachoo ne se réfère pas ici au soufisme, mais à des influences spirituelles qui auraient précédé celui-ci, citant Ibn Massarra, Al-Majritî.

une fonction qui était supposément en vigueur dans le passé. Cependant, un tel objectif semble peu compatible avec les prescriptions académiques que nous venons d'examiner.

La préoccupation de « faire évoluer la musique » tout en respectant certaines règles traditionnelles, peut donc être qualifiée de « réformiste ». Elle est tout à fait cruciale, car elle a pour aiguillon l'intérêt ou le désintérêt du public, qui peut se lasser d'écouter toujours les mêmes formes, dans un environnement sociétal où le jeune public recherche toujours de la nouveauté. La question se pose donc en permanence de ce qu'il faut conserver et ce qu'il faut modifier. Il y a donc là une tension entre authenticité et innovation qui ne saurait s'incarner de manière nette entre certains acteurs et d'autres qui s'opposeraient sur ce point. Il s'agit plutôt d'une tension qui traverse la pratique et la personnalité de chaque musicien, et chacun dans des proportions diverses. Et c'est cela qui la rend si difficile à comprendre.

A ce point de vue, on peut comparer cette situation avec ce qu'il en fut pour la musique arabe en Égypte dans les années 1920-1930, où s'opposaient déjà aussi une tendance conservatrice et une tendance moderniste. Pour Frédéric Lagrange, le répertoire dit de l'École khédiviale (correspondant en gros aux enregistrements sur 78 tours entre 1900 et 1930) avait atteint ses limites dans ses capacités à se renouveler (Lagrange 1994). Dès lors, l'influence occidentale se présentait comme une nouvelle source d'inspiration incontournable, comme on le voit très bien chez des compositeurs comme Muhammad al-Qasabjî et Rîyâd al-Sunbâtî, sans parler de compositeurs encore plus clairement modernistes comme Sayyid Darwîsh ou Muhammad 'Abd al-Wahhâb. Dès lors, si nous comparons, autant que cela soit possible, les processus de transformation de la musique andalouse marocaine avec ceux de la musique arabe égyptienne au cours du XXe siècle, on peut s'interroger sur cette similarité des grandes tendances qui sont actuellement à l'œuvre dans les goûts du public et ceux des musiciens. Par exemple Jean Lambert et Bernard Moussali montrent dans leur étude (inédite) sur le déroulement du Congrès du Caire, que les deux tendances : conservatrice et modernisatrice, n'étaient pas tant des camps opposés de manière fixe, mais qu'elles traversaient la plupart des participants, et que leur confrontation donna lieu finalement à ce que l'on pourrait appeler une réforme ou un réformisme.

Si l'on constate donc que cette tension est assez similaire au Maroc aujourd'hui, avec le sentiment général d'une crise rampante de la musique andalouse que l'on peut observer aujourd'hui, on peut en conclure provisoirement qu'elle répond à des contraintes sociales, culturelles et politiques profondes, qu'il est difficile de réduire à un seul facteur : des contraintes

de mondialisation de l'économie et de la culture, de résistance culturelle sous la forme de pratiques artistiques, etc... Dans cet esprit, et en comparaison avec la situation de l'Égypte dans les années 1930, on peut se demander si certaines limites n'ont pas été atteintes dans les capacités globales du répertoire à s'adapter à la modernité. On peut le constater dans au moins deux niveaux de dilemme :

- Si la valeur d'authenticité est liée au respect du répertoire fondamental représenté notamment par le *Kunnâsh* ou par quelques autres manuscrits, du moins sur le plan poétique, cela limite d'autant les possibilités de renouvellement et de diversification des pièces pouvant entrer dans ce répertoire ;

- Si au contraire, on donne la priorité à la modernisation de l'orchestration, par exemple l'introduction d'instruments comme l'accordéon ou le piano (comme chez Loukili ou el-Temsamâni), ou encore l'électrification de certains instruments, ces choix ont tendance à se heurter, sur un plan esthétique, à la dimension culturelle de cette musique, en particulier en tant que « patrimoine andalou » : à un certain point, il est inévitable que certains musiciens contestent ces choix au nom de l'authenticité, par exemple, en arguant de la dilution de la tradition ou de ce caractère andalou, et préconisent un retour aux instruments les plus emblématiques de cette tradition (avec la difficulté de récupérer des savoirs qui se sont souvent perdus).

Mais si les musiciens font le choix de ce qu'ils considèrent trop étroitement comme « l'authentique », ils ne pourront peut-être pas éviter une certaine stagnation due au décalage avec leur mode de vie actuel et le monde contemporain, c'est-à-dire, la mondialisation des goûts musicaux, une société de consommation et l'ère de la vitesse. Cette situation n'est pas foncièrement différente, toutes choses n'étant pas égales par ailleurs, de la situation de la musique classique en Europe, la musique baroque, par exemple³⁹⁰.

Ces interrogations étant posées, il n'est pas certain qu'un pratiquant ou un amateur de musique andalouse accepterait de les entendre dans leur globalité : certains acteurs peuvent préférer changer certains éléments et en conserver d'autres, alors que d'autres acteurs peuvent faire un choix inverse ou différent. Par ailleurs, il est fréquent que les acteurs sociaux ne soient pas rationnellement conscients des choix qu'ils font, et c'est sans doute encore plus vrai des

³⁹⁰ On peut aussi trouver des parallèles intéressants avec les débats sur l'interprétation de la musique baroque en Europe à la fin du XXe siècle (Philippe Beaussant, *Vous avez dit baroque ?*, Actes Sud, coll. « Babel », 1994). <http://www.iesr.ephe.sorbonne.fr/ressources-pedagogiques/comptes-rendus-ouvrages/beaussant-philippe-vous-avez-dit-baroque-musique-du>

artistes (comme l'ont montré Pierre Bourdieu³⁹¹ et d'autres sociologues et anthropologues). Pour le Maroc, ceci indique qu'il est en train de se créer un décalage entre les deux mentalités (celle des vieux et celle des jeunes), se faisant globalement au détriment de cette tradition qui paraît de plus en plus lourde et lassante pour les jeunes.

C'est sans doute ce qui explique que le contenu de mes interviews de musiciens et de professeurs de musique andalouse m'a souvent laissé très perplexe, d'abord parce que beaucoup de mes questions restent sans réponses, et surtout parce que beaucoup de propos sont contradictoires, y compris chez le même informateur. Par exemple, beaucoup d'informateurs parlent de « l'anarchie » dans les orchestres et dans les interprétations mais personne n'apporte une proposition ou des solutions concrètes (comme on peut le voir dans les propositions mentionnées ci-dessus, et qui restent très floues et générales). Il y a un consensus pour dire qu'il faut revoir la façon d'enseigner, mais en réalité, la plupart d'entre eux continue à enseigner de la même manière et personne n'essaye de creuser un peu plus ou de proposer ou essayer de renouveler les méthodes pour faciliter l'apprentissage de cette musique et par exemple, la rendre accessible à un plus large public. Cela pourrait impliquer, par exemple, l'usage de l'internet et des réseaux sociaux, ce qu'en réalité font par eux-mêmes beaucoup d'élèves.

A vrai dire, on a le sentiment que depuis le Congrès de Fès de 1939, les différents acteurs parlent toujours de la même chose : « préservation », « rénovation » et « transmission ». Mais pour leur part, les praticiens de la musique andalouse sont un peu perdus et ne savent pas vraiment comment faire pour à la fois préserver, rénover et transmettre cet art exigeant. Ils critiquent souvent la façon d'apprendre et de jouer mais disent souvent des choses qu'ils ne font pas ou se contentent de critiquer les autres ou les institutions, ce qui ne fait pas avancer les choses. Comment assurer une transmission et un apprentissage adéquat de ce patrimoine ? Comment le faire aimer aux jeunes et aux nouvelles générations, les seuls qui pourront le pérenniser ? La question reste entière.

Depuis les années 1960, est apparu le concept de patrimoine, sous l'influence de l'UNESCO et d'autres acteurs institutionnels. Désormais, la préservation acquiert un objet conceptuel : le patrimoine (*al-turâth*). Et grâce à l'enregistrement sonore, de plus en plus performant, le CD et d'autres formats vont supplanter le médium de l'écriture et devenir le vecteur principal de cette

³⁹¹ Par exemple Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Les Editions de Minuit.

préservation. Nous allons maintenant examiner un exemple emblématique d'une telle préservation sonore.

7. 1. Une expérience de préservation du patrimoine : l'intégrale des noubas

Parvenus à ce point de notre description de la musique andalouse marocaine, il nous semble intéressant de rapporter une expérience de préservation qui sort de l'ordinaire par son ampleur et par bien d'autres aspects. Entre mai 1989 et février 1992, le Ministère de la Culture a coproduit, en partenariat avec la Maison des Cultures du Monde à Paris, une Anthologie de la *Âla* tendant à l'exhaustivité. Cette opération d'envergure fut effectuée à la fois sur le support cassettes et sur le support disque compact. L'édition finale de 73 CDs totalisait plus de 81 heures de musique et de chant et couvrait la quasi-totalité du répertoire des 11 noubas connu jusqu'à aujourd'hui. Cette entreprise d'enregistrement représentait dès le départ un acte volontaire d'archivage et un moyen de transmission des répertoires. Mais on peut aussi la considérer comme un phénomène de patrimonialisation et un pas vers une classicisation, que nous allons évoquer prochainement.

Cette initiative s'inscrivait dans le cadre de la politique de la préservation du patrimoine par le Ministère de la Culture marocain, mais aussi, comme nous l'avons vu, en coopération avec une institution culturelle française, la MCM, ce qui, d'une certaine manière, prolonge la coopération de l'époque coloniale, mais bien sûr sur de nouvelles bases. Pour cette grande entreprise, le Ministère de la Culture s'entoura d'une commission nationale (voir Annexe II) formée spécialement et s'assura le concours des principaux orchestres dirigés par les derniers grands maîtres du XXe siècle : l'Orchestre al-Brîhî de Fès sous la direction de Abdelkrim Raïs, Orchestre du conservatoire de Tétouan sous la direction de Mohamed Larbi el-Temsamani, l'Orchestre de la Radio-Télévision Marocaine sous la direction de Muhammad al-Taoud, l'Orchestre de Tanger sous la direction de Ahmad al-Zaytûnî et l'Orchestre des jeunes solistes sous la direction de Mohamed Briouel, ou l'ensemble al-Âla du Ministère de la Culture³⁹².

Ce travail d'enregistrement et d'édition monumental fut accompagné d'un livret de présentation de 128 pages en français et en arabe avec traduction partielle des poèmes, une

³⁹² Ces enregistrements furent réalisés par le groupe Média International sous la direction de Pierre Bois, ethnomusicologue et représentant de la Maison des Cultures du Monde. La prise du son fut effectuée par Pierre Simonin au studio Son et Lumière de Casablanca et au studio *Adwâ'e al Madîna* sous la supervision de la Commission nationale, et en particulier d'Ahmad Aydoun, chef de la division de l'enseignement artistique et inspecteur de l'enseignement artistique au ministère marocain de la Culture.

description des modes avec des exemples musicaux, les caractéristiques de chaque œuvre et les photos des maîtres et des orchestres qui ont contribué à ces enregistrements.

Les noubas étant très longues (entre six heures et neuf heures), et étant rarement jouées in extenso en concert, le répertoire n'était connu en totalité que de quelques vétérans ; et encore, il était difficile d'en être certain, d'autant que cette génération était en train de disparaître.

Nous ne pouvons pas faire une étude exhaustive de cet enregistrement monumental, dont beaucoup d'aspects sont décrits dans notre annexe II. Cependant, nous nous attacherons à un aspect qui retient particulièrement notre attention parce qu'il aura une certaine importance pour les chapitres suivants : l'ordre d'enregistrements des différentes pièces du répertoire. Selon le principe que nous avons déjà exposé au chapitre II, chacune des onze noubas a été enregistrée avec ses cinq mouvements (*mîzân*, pluriel : *myâzen*) successifs, avec chacun son rythme de base :

1. al-Basît
2. al-Qâ im wa-Nisf
3. al-Btâyhî
4. al-Darj
5. al-Quddâm

Nous n'avons pas la possibilité de décrire ici plus en détail cette succession. Mais nous en retiendrons que l'enregistrement a été volontairement fait selon cet ordre canonique qui était déjà énoncé dans le *Kunnâsh* d'al-Hâyek à la fin du XVIII^e siècle. Le fait que cette somme soit sonore, et non plus seulement écrite, soulève de nouvelles interrogations.

Si nous reprenons la liste des CD, nous pouvons constater que les noubas durent entre six heures et huit heures et demie (voir le tableau dans l'Annexe). Ces indications de durée nous montrent bien que les noubas étant aussi longues, elles peuvent difficilement être une unité de performance. C'est bien pourquoi, dans une soirée, les orchestres se contentent en général de jouer un seul mouvement *mîzân* quand il n'est pas trop long ou quelques extraits s'il est trop long.

Pourtant, certains témoignages rapportent que certaines séances musicales, notamment à Fès, ont pu, dans les dernières décennies, revêtir cette forme d'une nouba entière, en général, jouée pendant toute une nuit³⁹³, ou bien comme nous le verrons au chapitre VIII pour la nouba

³⁹³ Cela a été documenté à Fès et à Tétouan (Communication personnelle, Mohamed Métalsi).

al-Istihlâl, jouées sur plusieurs soirées de suite. On ne doit évidemment pas éluder ces témoignages. Naturellement, ces séances étaient ou sont réservées à une infime minorité de connaisseurs.

On ne peut donc pas exclure à priori que cette forme de nouba dans toute sa longueur ait pu être effectivement une unité de performance à une certaine époque, mais que cet usage semble être tombé en désuétude, et ceci pour au moins trois raisons :

- la vie moderne permet de moins en moins de consacrer autant d'heures à l'écoute de la musique ;

- la démocratisation de la musique andalouse a attiré un public qui est beaucoup moins connaisseur, et ne prend pas de plaisir à des performances trop longues ;

- une troisième raison, qui est peut-être plus significative sur le plan historique, repose sur l'hypothèse suivante : ces noubas auraient gonflé progressivement au fil des siècles, au cours de l'adjonction de nouvelles compositions ou de nouvelles parties, et en conséquence, elles auraient eu à l'origine un volume plus restreint qui correspondait alors vraiment à une unité de performance plus praticable. C'est ce que l'on peut déduire des témoignages les plus anciens (voir Chapitre II). En l'attente d'être plus amplement vérifiée par les historiens, cette idée restera pour l'instant, une hypothèse, mais une hypothèse importante qui doit garder une place dans le cadre théorique de notre analyse de la Âla.

Ce qui est certain, c'est que la publication de cette intégrale sonore des noubas marocaines a été faite dans une optique de patrimonialisation : elle a été enregistrée en studio, et ne faisait donc face à aucune préoccupation de performance vivante. A la limite, on pourrait considérer cet enregistrement tendant à l'exhaustivité, comme un « Kunnâsh sonore » : il y a, comme dans l'œuvre d'al-Hâyek, une recherche de récapitulation, et en même temps un souci de classement. Ceci n'est évidemment pas sans donner de ce répertoire une image fixe, figée dans le temps, celui des années 1980 du XXe siècle, et une saveur très académique.

Par ailleurs, ces réflexions nous conduiront à une nouvelle interrogation : si la nouba n'est pas (ou n'est plus) une unité de performance vivante, quelle est donc sa nature aujourd'hui ? Et dans ce cas, quelles sont les nouvelles unités de performance ? C'est ce que nous verrons au chapitre VIII.

7. 2. Enjeux de mémoire collective ou tendance à la standardisation ?

Durant l'enregistrement de l'Intégrale, pour certains orchestres, le fait de ne pas disposer de certaines pièces dans leur répertoire pouvait représenter un défi à relever pour la mémoire des musiciens. Pierre Bois raconte à ce propos une anecdote intéressante. Pendant les enregistrements, l'orchestre de Tanger cherchait à retrouver une pièce indispensable au bon déroulement du deuxième mouvement de la nouba 'Irâq al-'Ajam, la *san 'a laylî nahârî*". Le texte était toujours conservé mais pas la mélodie, qui a été complètement oubliée (selon le commentaire des intéressés) et simplement non connue de tous les maîtres et pratiquants de cette tradition. Après des recherches qui ont engagé toutes les associations et pratiquants on la retrouva finalement chez un ancien diplomate : 'Abd al-Kébîr el-Fasi, qui la connaissait par cœur et qui accepta de la transmettre et de la jouer accompagné de son *'ûd* pendant le festival de Chefchaouen, auquel on l'avait convié. « *Quelques mois plus tard, alors que l'orchestre enregistrait cette pièce, nous vîmes surgir dans le studio une quinzaine d'aficionados armés de magnétocassettes qu'ils tendaient vers les hauts parleurs de contrôle afin de recueillir précieusement ce morceau qui a failli être perdu* » (Bois, 1995, p.83)³⁹⁴.

Si l'on en juge par cette narration, la place de chaque poème et de chaque pièce instrumentale dans chaque mouvement de chaque nouba semble relativement fixe, et il faut s'y conformer (en général, ce qui n'empêche pas quelques rares exceptions). Par ailleurs, le fait que les maîtres se consultaient fréquemment quand une *san 'a* ou un extrait leur manquait a indirectement contribué à cette fixation, car, les versions ont probablement subi un processus d'homogénéisation par des échanges de pièces d'une région à l'autre ou d'un maître à l'autre. D'ailleurs, on remarque que cette tendance à la fixation et à la standardisation est un point commun entre le Maroc, Algérie et Tunisie, car le fait de vouloir conserver et transcrire cette musique (avec le soutien officiel de l'État) a eu tendance à réduire la diversité et donc la richesse de ses versions.

A titre personnel et comme interprète, ma perception en est que le jeu est trop académique. Sans vouloir émettre ici des jugements de valeur, je tiens à exprimer ici cette perception, au moins à titre d'exemple modeste. L'exercice de l'Intégrale imposait sans doute à ces groupes la contrainte de s'adapter avec le cadre de l'enregistrement auquel ils n'étaient pas habitués. Cela a manifestement rendu le jeu plus figé que d'habitude, avec moins de souplesse dans les interprétations et les ornements, ce qui rend cette musique moins vivante que lorsqu'on la

³⁹⁴ Confirmé par Ahmed Aydoun lors d'un entretien oral à Rabat en 2019.

joue dans des cérémonies ou des concerts : le contexte de cette musique n'y est pas car elle se joue habituellement pour le public et avec sa participation. Le fait de jouer toute une nouba a dû certainement y contribuer aussi, car on sent une certaine fatigue et un relâchement de temps en temps, notamment à l'accord (parfois les instruments sont complètement désaccordés). On sent aussi que les voix sont fatiguées. Ces observations me paraissent intéressantes : ne rappellent-elles pas certaines critiques qui avaient été adressées aux enregistrements du Congrès du Caire de 1932³⁹⁵ ?!

Ne devons-nous pas mettre en relation cette tendance à la fixation du répertoire avec une tendance parallèle à l'idéalisation (voire à la sacralisation ?) de cette musique ? En effet, celle-ci est souvent présentée comme héritée telle quelle des Anciens, comme si elle n'était pas le résultat d'une évolution continue (dont témoignent la plupart de nos chapitres précédents). Dans le cas de l'Intégrale, cette tendance à la fixation provient aussi du fait que c'est un enregistrement sonore fait à un moment donné et qui, par essence, fixe une version d'une chanson ou d'un mouvement. Malheureusement, je n'ai pas obtenu assez d'informations sur le fait de savoir si les orchestres avaient enregistré plusieurs prises et si oui comment il était décidé de la version qu'on allait garder. Ceci pourrait faire l'objet de recherches futures.

Par ailleurs, l'écart entre l'état actuel du répertoire et l'état du répertoire tel qu'il nous est décrit par écrit à la fin du XVIIIe siècle indique que, dans bien des cas, il y a des parties de certaines noubas qui sont pratiquées actuellement et qui ne se trouvaient pas chez al-Hâyek. Cela suggère donc qu'elles ont été créées ou ajoutées depuis (peut-être en provenance d'une autre tradition régionale ou locale ?). Il semble donc que le répertoire est non seulement en évolution, mais qu'il est au moins aussi souvent en expansion qu'en régression, alors que le discours dominant évoque une perte de mémoire collective. En fonction de ces remarques, essayons de prendre encore plus de hauteur vis-à-vis de cette tradition finalement si mal connue.

7. 3. Patrimonialisation ou « classicisation » de la musique andalouse ?

En somme, pour ces musiciens, ou du moins pour certains d'entre eux, le souci de préserver, de transmettre tout en codifiant manifeste clairement un processus de patrimonialisation de la musique andalouse marocaine. Les métaphores d'inspiration traditionnelle comme le « trésor précieux », ou d'importation, comme le « patrimoine », « l'héritage » (*al-turâth*) manifestent

³⁹⁵ Moussali 2015, in Lambert et Cordereix, *Le Congrès de Musique arabe du Caire, 1932*.

bien cette volonté de figer le répertoire pour le préserver. Ce mécanisme bien connu de par le monde, en particulier depuis que l'UNESCO en a fait une politique mondiale (Liste du Patrimoine Matériel en 1972, Liste du Patrimoine Immatériel à la fin des années 1990), peut cependant être étudié avec un peu plus de distance. Ainsi, on peut se demander s'il ne représente pas le paradigme d'une musique classique, ou néo-classique au sens moderne, qui serait en train de faire son apparition au Maroc ? La question vaut d'être posée pour mieux comprendre les processus qui sont en cours.

Dans une optique proche, le musicologue américain Harold Powers a proposé une définition universelle de la musique classique en dehors des critères habituels de la musique occidentale, principalement pour l'Asie³⁹⁶ :

a / une musique faite pour être écoutée par un public cultivé, encouragée par un pouvoir politique royal ou impérial ;

b / dotée d'une histoire prestigieuse (éventuellement imaginée) et

c / d'un système théorique savant (donc faisant appel à l'écrit), ainsi qu'

d / une valeur identitaire nationale (Powers 1980)³⁹⁷.

Si l'on suit les trois premiers critères, il n'y a pas de doute que la musique marocaine jusqu'au début du XXe siècle, entrait tout-à-fait dans cette définition : élitisme, histoire largement mythifiée, rôle de l'écrit et d'une culture urbaine savante (poésie et théorie des modes). Comme nous l'avons vu, il est aussi possible d'ajouter au critère de l'écrit, celui de l'enregistrement exhaustif et structuré, à vocation patrimoniale. Le quatrième critère, celui du symbolisme identitaire, vaut surtout pour la fin du XXe siècle et le début du XXIe siècle, et c'est même peut-être pour le Maroc un enjeu majeur.

Mais à vrai dire, plutôt que de se demander si telle musique est classique ou non (comme le faisait Harold Powers dans la citation que nous venons d'en donner), ce qui conduirait sans doute à des discussions sans fin sur les catégories, il semble plus intéressant de concevoir le problème sous l'angle d'un processus qui est continu, et que nous appellerons la classicisation

³⁹⁶ Powers, Harold. 1980 "Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World", *Asian Music* 12 (1) :5-39.

³⁹⁷ Ces quatre critères établis par Harold Powers lui permettaient de définir ainsi notamment la musique hindoustani ; la musique persane à l'époque qajar ; la musique orientale à l'époque ottomane (Powers 1980). Il n'avait pas élargi cette reconnaissance au monde arabe, ce qui est discutable, notamment pour l'Égypte et le Maroc (Lambert Sous presse « Le Congrès du Caire de 1932. Formes musicales, mythes fondateurs et « classicisation » de la musique arabe »).

(à la suite de Butler-Schofield, citée par Jean Lambert³⁹⁸). Un tel processus est nécessairement imparfait, recèle des traits caractéristiques divers, mais que l'on peut retrouver dans plusieurs cultures musicales de manière assez récurrente. Sans que nous puissions pour l'instant répondre à tous les aspects de cette question (qu'il nous faudra reprendre dans le chapitre IX), nous pouvons cependant nous arrêter à la relation entre l'écrit et l'oralité comme l'un des critères de ce classicisme ou de cette possible classicisation.

Ainsi, on peut s'interroger sur le statut des pièces elles-mêmes, en particulier les *san'a* chantées (qui ont potentiellement à la fois un auteur du poème et un compositeur de la mélodie, mais restés anonymes). On connaît, dans l'émergence de la musique romantique, l'importance de l'apparition de la notion de « l'œuvre », avec sa fixation par écrit, mais aussi l'importance de son attribution à un compositeur connu (Goehr 1992)³⁹⁹. Or comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, ce n'est pas le cas des mélodies dans le répertoire andalou marocain, puisque celles-ci restent pour leurs plus grandes parts anonymes : aucun grand « compositeur » n'est connu dans la tradition andalouse (à quelques exceptions près que nous évoquerons bientôt). Et nous avons même vu que l'insertion de certaines nouvelles pièces dans le répertoire des noubas se fait presque en catimini, en leur attribuant toujours un précédent ou une ancienneté anonyme (en le tirant éventuellement de tel ou tel manuscrit), voire imaginaire, donc, comme pour éviter toute attribution personnalisée. Ce mécanisme pourrait donc être considéré comme un empêchement au processus de classicisation au sens occidental, puisque des œuvres individuelles n'émergent pas, et que l'on reste toujours dans le cadre d'une œuvre collective. En revanche, dans l'hypothèse où la classicisation de la musique ne nécessite pas nécessairement de passer par la case de l'occidentalisation (Lambert Sous presse), ce critère ne serait pas déterminant. On retiendra plutôt alors ceux d'une musique traditionnelle savante : les paroles chantées, transmises dans des manuscrits (dont nous avons vu et dont nous allons voir encore au Chapitre VIII, le rôle structurant) ; la théorie musicale, modale et rythmique, transmise elle aussi par des écrits.

³⁹⁸ Butler-Schofield, Katherine. 2010 "Reviving the golden age again: 'classicization', Hindustani music, and the Mughals," *Ethnomusicology* 54/3, pp. 484-517, citée par Jean Lambert "Le Congrès du Caire de 1932 Formes musicales, mythes fondateurs et « classicisation » de la musique arabe", Christine Guillebaud, Sybille Emerit, Julien Jugand (sous presse) *Musiques des origines*. Presses de l'Université de Nanterre.

³⁹⁹ Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford : Clarendon (cité par Lambert Sous presse).

Un autre processus observable dans la musique andalouse marocaine peut être mis en relation avec la classicisation : celui de l'homogénéisation. Il y a une tendance forte à l'unification du répertoire sous la houlette de la tradition de Fès, cette ville ayant été longtemps la capitale du royaume. On remarque que les mélodies sont exécutées de la même manière dans différents orchestres. L'une des raisons directes de cela est la circulation croissante des musiciens : nombre d'entre eux (et parmi les plus connus) ne jouent pas avec un seul orchestre comme c'était le cas jusqu'au début du XX^{ème} siècle, mais avec plusieurs orchestres et dans des villes différentes. De même, la configuration des orchestres tend à s'uniformiser, avec les mêmes instruments, les mêmes procédés techniques. On a de plus en plus une seule version de chaque nouba qui se répète ici et là et qui rend cette musique figée et en décalage avec la richesse musicale que proposait auparavant chaque région.

Mais que peut signifier "musique classique" aujourd'hui pour le public marocain ? Est-il prêt à goûter cette musique exigeante (et qui, en principe, ne se danse pas) ? Est-il prêt à résister aux sirènes de toutes les autres musiques à la mode dans le champ artistique marocain aujourd'hui (Sha'bî, Rai, etc) ? Et quel est le rôle de l'État dans la préservation de ce patrimoine, ressource potentielle pour une fonction de représentation politique et nationale à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du pays ? Là encore, nous reviendrons à ces questions complexes dans les prochains chapitres.

Conclusion

A partir des années 1950-60 et de l'Indépendance du Maroc, on assiste à une multiplication des clubs, associations, écoles, conservatoires et festivals consacrés à la musique andalouse. Par ailleurs, l'État marocain, devenu indépendant, joue un rôle important : d'une part le Palais royal qui sponsorise directement certains orchestres, et d'autre part le Ministère de la Culture, qui apporte un soutien financier à certaines de ces institutions (manifestement sur le modèle français). Durant cette période, la radio, le disque, la cassette, le cinéma ont contribué à répandre de nouveaux goûts musicaux parmi toutes les classes de la population. La musique orientale ou égyptienne en particulier, a conquis une partie des générations intermédiaires, tandis que les goûts mondialisés d'inspiration anglo-saxonne ont conquis les plus récentes générations. Ces nouveaux courants s'exercent en partie au détriment de la musique andalouse et des musiques traditionnelles.

Après la Seconde Guerre mondiale, et surtout après l'Indépendance, en 1956, de nombreux orchestres voient le jour, notamment avec le soutien du roi Hassan II, grand amateur de musique. Hormis ceux qui ont une vision traditionaliste, une école réformatrice et moderniste représentée en particulier par Ahmed Loukili impose la présence abondante d'instruments européens, le violon et l'alto étant les plus dominants. De nouvelles formes d'origine proche-orientale comme la *mawwâl* ou populaire comme les *barâwel*, ont été adoptées et contribuent aujourd'hui non seulement à l'élargissement du répertoire mais aussi à son renouvellement.

Sur le plan des instruments, on peut résumer l'évolution des orchestres arabo-andalous depuis le début du XXème, de la façon suivante :

- Le *'ûd ramal* a été remplacé en deux décennies, par le *'ûd* oriental ;
- Les violons et altos sont présents assez tôt, comme le montre par exemple la délégation au Congrès du Caire en 1932.
- Cependant, le *rabâb* est resté plus longtemps que le *'ûd ramal*, mais aujourd'hui, il semble lui aussi être en perte de vitesse et n'a plus sa position centrale dans l'orchestre.
- L'ajout de la derbouka au *târ* (dont nous ne connaissons pas l'histoire avant le XXe siècle) semble montrer qu'il y a un accroissement de la dimension rythmique.
- Les instruments européens ont fait leur entrée massive dans les orchestres : le violoncelle, la contrebasse, le piano, etc.
- Le nombre d'instrumentistes a fortement augmenté, les orchestres de musique andalouse sont devenus pléthoriques, avec un rang de chaque instrument et atteignant plusieurs dizaines de musiciens, selon le modèle des orchestres symphoniques occidentaux.

Ce bouleversement de l'instrumentarium pose à l'évidence plusieurs problèmes esthétiques. Le fait de jouer cette musique ancienne sur des instruments modernes basés sur un diapason occidental l'éloigne de son style et de son contexte historique. La répartition des rôles de chaque instrument marque une tendance à l'homogénéisation et à la standardisation : unisson parfait par les chanteurs et les instrumentistes, au rebours de l'ancien style qui se singularisait par

l'hétérophonie (chapitre IV). Mais en fonction de l'expérience des années 1960 à 1980, l'orchestration à l'occidentale ne trouve-t-elle pas ses limites aujourd'hui ?

Comme nous l'avons vu, il se produit aussi une uniformisation des traditions régionales, sous l'influence dominante de la ville de Fès, et ceci non sans une relation avec le rôle politique qu'a longtemps joué cette ville.

En 1969, le Deuxième Congrès de Musique Arabe qui se tint à Fès, faisant suite au premier Congrès de Musique Arabe du Caire de 1932, importa au Maroc des thématiques très semblables à celles de la musicologie égyptienne, notamment en matière de notation de la musique, de normalisation et d'établissement d'un répertoire relativement fixe. Ces thématiques influencèrent la musique andalouse et y introduisirent de nouvelles normes, notamment par la création de conservatoires. Depuis le Congrès de Fès de 1969, le rôle de l'écrit dans la musique andalouse devient également un enjeu d'importance croissante, notamment par l'usage de la transcription musicale, un usage prescriptif, bien loin de préoccupations musicologiques. Ceci tranche avec la transmission traditionnelle qui était principalement orale, et où les compositeurs restaient anonymes. Cependant, la notion d'œuvre personnalisée ne s'impose pas toujours dans une structure qui semble défendre son caractère collectif par l'imposition de l'anonymat de la composition, et le maintien de la structure des noubas comme patrimoine collectif.

A travers de multiples rééditions imprimées du *Kunnâsh* d'al-Hâyek durant tout le XXe siècle, celui-ci semble avoir joué le rôle d'un canon du répertoire, un cadre normatif mental et imaginaire, non seulement pour fixer les limites du répertoire, mais aussi pour assurer un certain équilibre des relations entre l'oral et l'écrit qui garantit socialement la perpétuation de la tradition. Mais à la fin du XXe siècle, nous avons vu que l'enregistrement prend le relais de l'écrit, avec des avantages et des inconvénients en termes d'accès, de « fidélité » et d'individualisation de la transmission, mais aussi de figement de la tradition.

Sur le plan de la pratique écrite de la musique, la plupart des chefs d'orchestres aujourd'hui savent lire et écrire la musique, de même que beaucoup d'instrumentistes, l'apprentissage de la notation et la mise par écrit du répertoire ayant été diffusés par les conservatoires. Du fait que cette notation a la plupart du temps une visée prescriptive (transmettre les mélodies selon une certaine norme), notre approche ethnomusicologique ne saurait prendre ce matériel au premier degré. Simultanément, en pratique, l'apprentissage actuel de cette musique reste fidèle à une forme de transmission orale et s'adapte en fonction de celui qui veut l'apprendre : il est rare de voir des musiciens utiliser des partitions sur scène. On est donc actuellement dans une phase de

transition qui se manifeste entre autres par la tension entre la mentalité des « anciens » et des jeunes » maîtres.

Par ailleurs, les musiciens et maîtres de musique andalouse ne parlent jamais de l'enregistrement, alors que celui-ci pourrait être un support intéressant, ayant des avantages sur la transcription, puisque cette musique orale se dérobe souvent à la transcription dont les limites sont connues. De ce point de vue, l'ethnomusicologie pourrait apporter beaucoup sur la méthodologie de l'usage des enregistrements, leur nécessaire remise en contexte, y compris sur le plan technique, par exemple l'attention aux conditions de la prise de son ; ses dimensions chronologiques, par exemple la redécouverte des enregistrements les plus anciens, etc.

Dans ce cadre, les avancées de la recherche et de la technologie peuvent laisser envisager d'autres formes de représentation de la musique, permettant de développer l'analyse des musiques traditionnelles et/ou populaires ne passant plus nécessairement par l'écrit mais plus par des supports informatiques tels que des logiciels d'analyse, avec leurs représentations spatiales du son comme de l'image, d'une manière beaucoup plus précise que la notation écrite conventionnelle. Mais ceci nécessite une prise en compte de l'oralité en tant que tel, en tant qu'objet d'étude, notamment l'enregistrement de matériaux sonores, et qui soient de préférence effectués dans leur contexte, afin d'avoir plus de pertinence.

Par ailleurs, s'il est difficile d'écrire l'histoire d'une musique non écrite dont les auteurs sont anonymes, et en expliciter les bases théoriques de manière scientifique et structurée, les traces historiques ne manquent pas, depuis au moins le XVII^e siècle : mise par écrit du répertoire chanté par plusieurs souverains marocains, manuscrits divers répertoriant les formes modales et rythmiques, chroniques de la vie musicale, même si c'est de manière éparse dans diverses sources historiques. Toutes ces indications encore mal connues nous montrent que les tentatives ou efforts de fixer le répertoire ne datent pas d'hier ni de la période coloniale. Cette histoire de la musique marocaine reste à être écrite, mais elle contribuerait certainement à clarifier certaines interrogations contemporaines.

Cette tendance à la fixation d'un répertoire ayant une grande valeur symbolique dans la culture, relève à l'évidence d'un processus de classicisation qui le fait évoluer dans des directions diverses. En tant que tradition orale, cette musique a tendance à se normaliser, à se codifier en utilisant l'écrit quand c'est possible, ce qui tend à lui faire perdre la spontanéité de l'oralité, mais aussi l'enregistrement sonore, ce qui est peut-être un moindre mal, au moins en ce qui concerne la spontanéité. Ainsi, ces contraintes qui sont sociales, historiques, symboliques

et techniques, peuvent avoir des effets contradictoires, voire conflictuels. Par exemple, le souci de la fidélité à al-Hâyek entraîne automatiquement un certain gel du répertoire, du moins de manière affichée (alors qu'en pratique, on sait que certaines pièces nouvelles « redécouvertes » sont introduites dans le répertoire.). Inversement, l'attente de nouveauté du public incite les musiciens et les chefs d'orchestre à trouver de nouveaux éléments, éventuellement dans d'autres sources (d'autres manuscrits inconnus jusque-là, d'autres *san 'a*, poèmes, mélodies ayant une légitimité « andalouse »).

Comme on l'a vu, ces contradictions et ces incohérences se reflètent fortement dans les discours des musiciens qui réclament de faire des réformes, mais qui ne savent pas vraiment lesquelles. Les efforts pour préserver ou faire évoluer cette tradition ne manquent pas, mais ils semblent erratiques, non ciblés et sans stratégie réfléchie. Il y a clairement une volonté du public et des autorités politiques de valoriser ce répertoire, mais de manières maladroites, qui se traduisent par des décalages entre le discours et les actes, entre la transmission orale et l'écrit, la définition de ce qui est authentique et ce qui ne l'est pas, etc.

Pour rendre compte de la complexité des processus en cours, et notamment des nombreuses contradictions et ambivalences dont font preuve les praticiens et leurs discours (institutions de l'État, musiciens amateurs, chercheurs, public), il semble nécessaire de porter le débat à un niveau théorique un peu plus élevé, ce à quoi peuvent nous aider des concepts comme patrimonialisation et classicisation. Sans nous satisfaire d'une simple définition de la musique classique telle que l'avait proposée Harold Powers selon ses quatre critères, il s'agit plutôt pour nous de reprendre ces différents critères comme des variables (parmi quelques autres) d'un processus continu et imparfait, mais qui fait appel à de grandes tendances présentes dans beaucoup d'autres musiques savantes et citadines du monde arabo-musulman et au-delà.

L'importance de l'écrit (c'est-à-dire un approfondissement du caractère savant de cette musique), sous l'influence d'une européanisation qui a fait en partie le détour par l'Égypte au XXe siècle, est manifestement croissante. L'importance symbolique du répertoire andalou dans la société marocaine, la professionnalisation croissante des musiciens ainsi que le soutien de l'élite politique vont tous dans le même sens. Cependant, l'une des caractéristiques du classicisme occidental, le concept individualisé d'« œuvre » ayant une référence écrite et un auteur reconnu, selon Goehr (et qui ne se trouve pas dans la liste de Powers) ne s'est pas imposée dans un répertoire qui reste principalement oral et anonyme, donc collectif. Il y a donc bien un

processus de classicisation qui est en cours, mais qui est loin d'être achevé, et qui, peut-être, ne prendra jamais la voie du modèle européen de la musique.

Dans un chapitre ultérieur, nous nous interrogerons sur certaines significations sociales et politiques d'une telle patrimonialisation ou classicisation : compte tenu de certaines observations que nous avons déjà faites, nous nous interrogerons sur les relations qu'entretiennent ces dernières avec la construction d'une identité nationale marocaine.

Chapitre VIII :

LE DÉROULEMENT DE LA PERFORMANCE AUJOURD'HUI

Introduction

Le présent chapitre vise à décrire, dans la musique andalouse marocaine, la forme de suite qui sert d'unité de performance, telle qu'elle est réellement pratiquée, et telle que nous pouvons l'observer aujourd'hui. Ceci est d'autant plus important que les techniques d'enregistrement sonore ne nous avaient pas apporté des témoignages très fiables jusque-là. En effet, les enregistrements des premiers documents sonores dans les années 1912 à 1940 sur disques 78 tours étaient limités à 3 minutes et 30 secondes (chapitre IV), aussi est-il impossible de savoir quelle était la forme de la performance vivante à cette époque. Même au Congrès du Caire, où les enregistrements furent réalisés dans un cadre privilégié et avec une visée scientifique, ceux-ci ne nous donnent aucunement une idée de ce que pouvait être une performance, même pas celles qui furent présentées devant le public égyptien à la même occasion (chapitre V). Après la Deuxième Guerre mondiale, les enregistrements furent également limités par la longueur des bandes magnétiques et des disques 45 tours. C'est seulement avec l'apparition de la cassette dans les années 1970 et du CD à la fin des années 1980 que l'on commence à avoir des enregistrements d'environ une heure, se rapprochant peu ou prou d'une performance réelle. Encore a-t-il fallu attendre les années 2000 pour disposer de documents filmés pouvant fournir des images très précieuses, en complément du son, pour pouvoir faire de ces performances une description ethnographique complète.

Un autre problème plus subtil est lié à la conceptualisation même du répertoire de la *Âla*. Comme nous l'avons vu (Chapitre II), la perception qu'ont les musiciens de ce répertoire est en grande partie influencée par une description standard de « la Noubâ » qui est imprégnée d'un esprit normatif ou de concepts historiques dépassés, qui transparaissent notamment dans les seules publications disponibles. Trop souvent, les chercheurs, musiciens ou auteurs marocains ou étrangers, ont traité cette question de manière théorique et selon les descriptions qui en avaient été faites par leurs prédécesseurs, en restant souvent éloignés de la pratique réelle et actuelle. De cette manière, ils ne prennent pas conscience que cet art n'est pas figé et connaît beaucoup de transformations et d'évolutions, à plusieurs niveaux, en l'occurrence, sur le plan des interprétations et de la pratique. Ceci crée un décalage entre la théorie et la pratique qui doit faire l'objet d'une attention toute particulière de la part du chercheur. On évitera donc ici de

traiter de « La Nouba » à la manière d'un archétype ou d'une essence, comme le font la plupart des chercheurs et musiciens, mais plutôt à partir de la façon dont le répertoire est pratiqué aujourd'hui, pour éventuellement essayer d'en déduire des règles qui sont souvent implicites.

Le lecteur pourra penser que cette description vient un peu tard dans notre mémoire, mais il nous a semblé qu'il était indispensable de passer par les thèmes développés dans les chapitres précédents (les premiers enregistrements, les instruments, l'apparition des concepts musicologiques au Maroc, le contexte social de la pratique aujourd'hui) pour nous préparer à une évaluation plus juste de la description de la performance vivante que nous allons faire maintenant.

Enfin, je tiens à faire part d'une chose à laquelle je ne me suis rendu compte que plus tard : le fait de choisir dans ce chapitre un *mîzân* qui ne contient que deux mouvements, en l'occurrence al-Darj, ce qui est une exception car tous les autres *mîzân* en contiennent trois, contrairement au Darj. Ceci s'explique par le fait de découvrir le déroulement de ces *mîzân* au fur et à mesure. Il m'était donc impossible de faire marche arrière et de se rattraper puisqu'il aurait fallu tout refaire. Cependant, je n'y manquerai pas de le refaire dans l'initiative de la publication de ma thèse.

La suite selon le *mîzân*, cadre unitaire de la performance :

Le plus souvent, dans une soirée standard, une performance d'une à deux heures a pour cadre unifiant un seul de ces cinq *mîzân*, qui n'est plus alors appréhendé comme un « mouvement » (comme dans la théorie souvent exprimée par les musiciens), mais simplement comme un cadre rythmique qui, comme nous allons le voir, est décliné selon différents tempi définissant différents mouvements. Ce sont donc les modalités de ce cadre rythmique et de ses variations de tempo qui vont retenir notre attention. Cette réflexion méthodologique nous conduit à insister sur l'usage du concept musicologique de « suite musicale », dont nous avons montré l'importance dans la culture arabo-musulmane (chapitre II).

Comme cela a déjà été dit, l'ordre conventionnel de la suite nouba tel que nous l'avons exposé précédemment, la succession des cinq mouvements (*mîzân*), est plutôt rare au Maroc dans les performances vivantes. Dans la pratique, de nos jours, on préfère interpréter des extraits plus ou moins longs seulement d'un mouvement en particulier, donc un *mîzân*⁴⁰⁰. Il y a là un

⁴⁰⁰ Christian Poché *Musique du monde arabe* p, 48.

important décalage entre cette pratique et la vision théorique que la plupart des Marocains ont de « la Nouba » comme d'une suite de cinq *mizân*.

L'explication généralement apportée par les musiciens est qu'il faut bien choisir des extraits, puisque le volume de chaque nouba (entre 6 et 9 heures) est beaucoup trop important et ne le permettrait pas. Ce point de vue est très pertinent, mais il soulève une question intéressante : selon quels critères est établi le choix de ces extraits ? Ce choix est-il fait au hasard des préférences de tel ou tel maître ? Ou bien suivent-ils des logiques propres à ce répertoire ? Il nous semble donc qu'il faut en tirer une certaine méthodologie pour l'analyse musicale, ce qui n'avait pas été fait jusqu'à aujourd'hui.

Quand la *Âla* est jouée dans des fêtes privées, mariages, etc, en règle générale, on joue des extraits de *mizân* de noubas différentes, selon le choix et la décision du chef d'orchestre. En conséquence, on ne joue jamais une nouba en entier, même quasiment jamais un *mizân* en entier car ce serait trop long. De plus, les maîtres selon les écoles peuvent avoir des lacunes ou ignorent certaines *san 'a* ou au contraire, en privilégient certaines par rapport à d'autres. Dans les mariages, les orchestres ont pour habitude de satisfaire le public avec des petites suites qui réunissent les morceaux les plus connus. Les mouvements lents ne sont quasiment plus joués dans ce genre d'événement.

Lors des soirées organisées par les associations, les orchestres sont confrontés à un public plus exigeant, mais il n'en demeure pas moins qu'ils sont dans l'impossibilité matérielle d'exécuter toutes les *san 'a* d'un *mizân*, ce qui durerait en moyenne trois à six heures⁴⁰¹. En revanche, ce qui a changé ces quarante dernières années, c'est que du fait que les associations ont le souci de vouloir conserver et protéger ce patrimoine, elles ont commencé à imposer des *mizân* « entiers » (*mkarrat*⁴⁰²), ou du moins plus complets. Le chef d'orchestre va donc se renseigner auprès d'autres maîtres (locaux ou de villes différentes) et s'efforce de réunir les *san 'a* manquantes. Il donne ainsi avec son orchestre sa propre version de l'intégrale de ce *mizân*.

De manière générale, pendant ces soirées organisées par ces associations, on essaie d'interpréter un seul *mizân*, et si possible, dans son entièreté : c'est considéré comme une prouesse et un « plat de résistance », du point de vue de la conservation du patrimoine. Puis, il peut arriver qu'à la fin, on interprète des extraits, qu'on appelle *shadharât* (« éclats,

⁴⁰¹ Pierre Bois, *L'ANTHOLOGIE AL-ÂLA DU MAROC Une opération de sauvegarde discographique*, p, 81.

⁴⁰² *Mkarrat* signifie littéralement « raclé », ça veut dire on racle du début jusqu'à la fin. Ce terme est utilisé chez les pratiquants et mélomanes de la musique andalouse marocaine pour dire « en entier », c'est-à-dire tout le *mizân*.

fragments ») de deux ou trois autres *mîzân* (éventuellement d'une autre nouba) pour faire plaisir au public ou pour leur faire découvrir autres choses. Donc une première partie pour la conservation et une deuxième pour la fête avec des extraits plus légers, pour que les gens ne s'en lassent pas. Plus rarement, ces orchestres interprètent deux *mîzân* et pas forcément de la même nouba (un lent et un moins lent, voire court comme le début d'un Darj).

* * *

Dans cet esprit, je me suis posé quelques questions simples qui vont servir de fil rouge à tout ce chapitre : quel est l'ordre de succession des pièces de la performance ? Quels principes traditionnels régissent leur concaténation ? Et en quoi cela reflète-t-il les choix du chef d'orchestre ou des musiciens ? Si, à titre comparatif, la Nouba algérienne de Tlemcen, par exemple, est connue pour être jouée lors d'une performance d'une heure à deux heures, en faisant se succéder les cinq mouvements principaux (les cinq *mîzân*, qui sont aussi des cycles rythmiques différents) dans un ordre conventionnel et dans un même *tab* ' , qu'en est-il au Maroc ? Comme on l'a déjà dit (chapitre II), ce cadre est le *mîzân*, c'est-à-dire un cycle rythmique qui domine la majeure partie de la performance. Mais à l'intérieur d'un *mîzân*, quel est l'ordre de succession des *san'a* et des pièces instrumentales ?

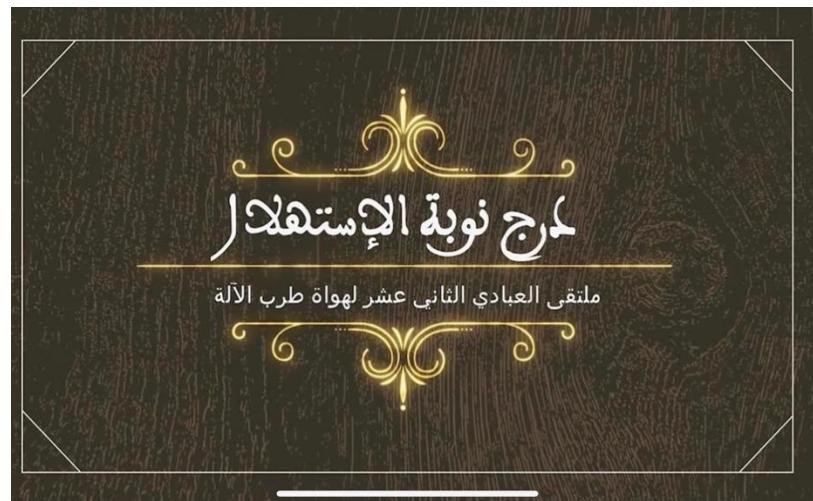
Cette démarche empirique vise à étudier la pratique et le déroulement réel de cet art aujourd'hui, pour opérer un certain détachement du chercheur par rapport à certaines représentations dominantes de « la Nouba » que nous avons examinées précédemment (Chapitre II) et qui se sont révélées trop générales. Lors de mes enquêtes de terrain, je me suis entretenu avec les spécialistes de ce domaine, qu'ils soient chefs d'orchestres, musiciens, chercheurs, membres d'associations ou mélomanes. J'ai aussi assisté à des concerts privés, festivals et des concerts d'associations de mélomanes de musique andalouse et consulté une grande majorité d'enregistrements du milieu du XXème siècle jusqu'à maintenant.

Pour concrétiser cette tâche, j'ai privilégié des enregistrements récents qui sont bien documentés par le son et par l'image. J'ai choisi une version en particulier : le Darj de la nouba al-Istihlâl, par l'orchestre Rawâfid de Tanger, que je vais décrire par le menu et qui me servira ainsi de version de référence. A cela s'ajouteront quelques autres documents qui me permettront de traiter certains aspects plus particuliers, ou non couverts par cette version de référence.

Dans un deuxième temps, comme contrepoint à notre analyse, nous nous intéresserons à quelques autres manières d'interpréter la suite dans la *Âla*, selon une succession différente de mouvements. Nous nous intéresserons également, à titre comparatif, à la forme de suite dans la tradition Gharnâti, à la fois au Maroc et à Tlemcen, en Algérie.

1. Un exemple de performance selon le *mizân* : le Darj de la nouba al-Istihlâl, par l'orchestre Rawâfid de Tanger (2018)

Ayant pris acte que la nouba n'a pas ou n'a plus aujourd'hui la fonction d'unité de performance vivante, il nous faut décrire et caractériser la forme actuelle de performance. A cette fin, je prendrai comme exemple de cette forme d'interprétation la plus courante, le *mizân* al-Darj de la nouba al-Istihlâl (à 4 temps), exécuté par l'orchestre *Rawâfid* de Tanger sous la direction de Omar Metioui.



<https://www.youtube.com/watch?v=sPuxrenBQvk>

Il s'agit de l'enregistrement vidéo d'un concert en public, exécuté par l'orchestre

Rawâfid de Tanger à Tanger, le vendredi 28 décembre 2018. Il est important de signaler que cet enregistrement, ainsi que celui d'un autre *mizân* de la même nouba al-Istihlâl que nous évoquerons également, a été interprété dans le cadre de la présentation d'une nouba entière, étalée sur 2 ou 3 jours, pour un public restreint dans un cercle culturel privé⁴⁰³.

⁴⁰³ Cette suite de concert avait lieu dans le cadre du Club al-'Abbâdî (Multaqâ al-'Abbâdî), une sorte de salon de musique organisé par un grand mélomane, Shakîb al-'Abbâdî, par ailleurs natif de Tanger et chirurgien en France.

J'ai choisi ce *mîzân*, al-Darj⁴⁰⁴, car il diffère quelque peu des autres *mîzân* auxquels d'autres chercheurs ou musiciens se sont déjà consacrés, en termes d'analyse musicale. Tout d'abord, sa performance est plus courte que la plupart des autres, ce qui, pour commencer, rend son analyse un peu plus aisée. Mais on notera surtout qu'à la différence des autres *mîzân* de la nouba al-Istihlâl, celui-ci ne contient que deux mouvements, alors que les autres en contiennent trois. J'étudierai ensuite un autre *mîzân* à trois mouvements, mais dans un premier temps, l'étude de ce *mîzân* plus simple nous facilitera le travail, et nous permettra en partie de contourner une difficulté spécifique, celle de définir les différents mouvements du *mîzân*. En effet, comme on va le voir, compte tenu du caractère graduel des accélérations de tempo, il est assez difficile de définir où se situent les paliers permettant de distinguer un mouvement d'un autre.

Pour détailler mon analyse musicale, je vais essayer de la réaliser en dissociant, autant que faire se peut, les différents paramètres : le déroulement temporel et des pièces chantées, l'analyse du rythme et du tempo, l'analyse modale, puis celle des formes mélodiques, et enfin les relations entre textes chantés et formes mélodiques. Le lecteur voudra bien excuser par avance certaines redondances qui, dans ces conditions, étaient inévitables.

Les séances se déroulent chez lui, et c'est lui que l'on voit au milieu, coiffé d'une fez et en train de chanter et faire des gestes avec ses mains. Le concert a lieu dans un grand salon d'une demeure manifestement opulente, avec des piliers ornés de carreaux de faïence (*zeliġ*) aux couleurs pastel d'inspiration très andalouse, et le public est disposé autour de l'orchestre, sur des chaises.

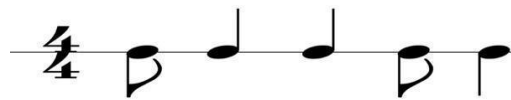
⁴⁰⁴ Rappelons quelques éléments d'étymologie le nom du *mîzân*, Darj, signifie en arabe un escalier ou « une marche d'escalier ». De là procède l'idée exprimée d'« inclure », par le verbe *adraja*. Cette étymologie illustrerait le fait que ce *mîzân* qui a été rajouté tardivement dans les noubas par les Marocains. J'ai aussi entendu certains musiciens ou praticiens comme Muhammad al-Harrâte le rapprocher du mot dialectal *dahraja* qui connote le fait de « rouler » pour eux, cela illustrerait le fait que ce *mîzân* s'accélère en « faisant rouler la chose ». Mais ces étymologies populaires sont discutables, et n'épuisent sans doute pas les explications possibles de ce terme.

1. 1. La succession des pièces instrumentales et vocales et les accélérations du tempo

L'orchestre est composé de deux violons⁴⁰⁵, trois altos⁴⁰⁶, deux violoncelles, une contrebasse, un *nây*⁴⁰⁷, un *qanûn*, un *rabâb*, trois *'ûd sharqî* et deux percussions (derbouka et *târ*).

Du fait que Omar Metioui a également fait une transcription de cette nouba, parue dans le recueil *Nûbat al-Istihlâl* (« Nûba Al-Istihlâl : Historique, Analyse et Transcription, 2018), nous pourrions nous appuyer sur cette source dans une certaine mesure, mais en privilégiant malgré tout le document audio-visuel pour son caractère vivant.

Voici le cycle rythmique al-Darj : (Les *tik* ont les hampes en bas et les *dum* en haut)



Cette suite contient dix-sept *san'a* qui s'enchaînent de manière quasiment continue. Cet exemple n'est pas très long, une quarantaine de minutes, et c'est pour cette raison que je l'ai choisi, car il montre bien le processus de la performance que nous nommerons « selon le *mizân* » et de son déroulement aujourd'hui :

00'00 : *Al-mshâlya* : pièce instrumentale en ouverture, de rythme libre⁴⁰⁸ mais jouée par tout l'orchestre, elle expose les notes principales sur lesquelles repose la nouba. En principe, chaque nouba possède sa propre ouverture, *bughya* ou *mshâlya*. Ces deux termes ne sont pas synonymes selon Muhammad al-Harrâte : la *bughya* se compose d'une seule phrase musicale, qui se répète au long de la pièce, tandis que la *mshâlya* se compose de plusieurs phrases musicales⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ Avec deux accords différents Mi La Ré Sol et La Ré Sol Do.

⁴⁰⁶ Accordés en La Ré Sol Do (dont un en cordes en boyaux).

⁴⁰⁷ On utilise rarement le *nây* dans cette tradition aujourd'hui.

⁴⁰⁸ Cette pièce étant non mesurée, on peut se demander comment les instrumentistes se coordonnent entre eux, en l'absence d'un rythme battu ceci pourrait faire l'objet d'une recherche particulière.

⁴⁰⁹ On retrouve la *mshâlya* dans sept noubas seulement Ramal al Mâya, al-Isbihân, al-Mâya, Rasd al-Dhayl, al-Istihlâl, al-Rasd et al-Hijâz al-Kabîr. Tandis que la *bughya* se trouve dans les quatre autres Gharîbat al-Hussayn, al-Hijâz al-Mashreqî, 'Irâq al 'Ajam et al-'Ûshshâq.

La *mshâlya* est censée être jouée seulement au tout début de la nouba, mais certains choisissent d'en jouer une ou de jouer la même plus d'une fois, peut-être au début de chaque *mîzân*⁴¹⁰. Cette pièce met ici en valeur le *nây*⁴¹¹ (ce qui n'est pas très courant, du fait qu'en général, la *bughya/tûshîya* est jouée par tout l'orchestre). Le *nây* joue en solo la première partie de cette *mshâlya*, pendant que l'orchestre se contente de tenir un bourdon.

00'52 : L'orchestre rejoint la flûte pour continuer la *mshâlya* ensemble jusqu'à 1'57 (fin de la *mshâlya* avec un petit solo de *ûd* sur les 5 dernières notes avec un léger ralenti). Le *tutti* de l'orchestre fait la même chose que le *nây*, avec quelques petits ornements secondaires.

01'58 : Ici commence la *tûshîya*. Il s'agit d'une introduction instrumentale spécifique de cette forme de suite, *tûshiyat al-mîzân*. Mais il nous faut préciser qu'il y a plusieurs formes de *tûshîya*⁴¹² : on peut aussi jouer plusieurs *tûshîya* les unes à la suite des autres⁴¹³. Ici, elle est

⁴¹⁰ Ici, comme on peut le constater, elle est jouée au début du Darj, c'est une exception (cette partie de la nouba al-Istihlâl s'insère dans une succession de deux concerts joués sur deux jours, le présent enregistrement étant celui du deuxième jour). Voir aussi note 12.

⁴¹¹ On doit noter qu'il ne s'agit pas ici d'un *nây* au sens oriental (c'est à dire une flûte oblique), mais une flûte droite, ce qui est encore moins courant.

⁴¹² Comme on l'a vu au chapitre précédent, la *tûshîya* est une pièce instrumentale mesurée, qui est parfois qualifiée d'« ouverture », jouée sur un cycle rythmique toujours binaire. La nomenclature traditionnelle comprend quatre sortes de *tawâshî* (pluriel de *tûshîya*) :

- La *tûshîya* de la nouba, sert d'introduction à toute une nouba ;
- La *tûshîya* du *mîzân*, sert d'introduction au *mîzân* ;
- La *tûshîya* de la *san'a*, qui est une sorte de pont instrumental à l'intérieur d'une *san'a* ;
- La *tûshîya* de la *taghtîya* de la *san'a* (rappel *taghtiyat al-san'a* (couverture de la *san'a*) désigne le quatrième vers, qui est chanté autrement que les premiers. C'est al-Harrâte qui me signale ce quatrième type, et il en donne les exemples suivants la *san'a* « *Ana l-mûssî'ou li-nafsî* »⁴¹³

⁴¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=LYGHpOluV1w> (à partir de 4:13)

Toujours selon al-Harrâte, cet extrait comprend deux *tawâshî* ; la *tûshîya* de la *san'a* et la *tûshîya* de la *taghtîya* au niveau de « *Mahmâ ataytu bi-dhanbin anta ghâfiruhû yâ mawlây* ».

Al-Harrâte me signale également une autre occurrence de cette *tûshîya* dans le voisinage de « *Mahmâ ataytu bi-dhanbin* » <https://www.youtube.com/watch?v=RP3D81draLg> à partir de 10:25.

⁴¹³ Ils les appellent alors (dans le cas de la nouba al-Istihlâl) *tawâshî* al-Istihlâl. Ces pièces sont au nombre de quatre, voici un exemple de ces quatre *tawâshî*, jouées dans une seule suite, par plusieurs orchestres de plusieurs villes du Maroc, réunis, dirigé par Muhammad Briouel, de Fès :

<https://youtu.be/ujrNw8mcqCY>

Au tout début, on joue la *bughya* pour enchaîner avec la première *tûshîya* du début jusqu'à 1:57, ensuite à 1:58 commence la deuxième *tûshîya* jusqu'à 3:01, la troisième *tûshîya* commence à 3:02 jusqu'à 4:24 pour finir avec la quatrième *tûshîya* qui commence à 4:25. Remarque à 5:42 on passe sur un 6/8 avant de revenir au 2/4 en accélérant jusqu'à la fin et c'est juste après (normalement) qu'on chante la première *san'a* du premier *mîzân* al-Basît. On peut se demander si l'ordre des *tawâshî* n'est-il pas calé sur la tradition de Fès.

jouée par tous les instruments à l'unisson⁴¹⁴. La *tūshîya* est interprétée à 68 à la noire sur un 4 /4.

En ce qui concerne cette *tūshîya*, je remarque que Metioui l'a empruntée d'un autre emplacement et l'a installée au début de *mîzân*⁴¹⁵ en l'habillant du rythme al-Darj : habituellement, elle se joue comme prélude avant les suites qui sont dans un mode ayant pour tonique Do, ou bien elle figure dans un enchaînement de pièces instrumentales, avec d'autres *tawāshî* (plur. de *tūshîya*). En opérant ce déplacement, Metioui a transformé le rythme de la mélodie d'origine pour le faire correspondre au rythme al-Darj ; il aurait donc « habillé » cette *tūshîya* du rythme al-Darj⁴¹⁶.

Nous pourrions nous appuyer ici sur la transcription que j'en ai faite (citée également chapitre IX, p 16), ainsi que sur celle effectuée par Yûnus al-Shâmî (qui a fait un excellent travail de transcription des noubas), tirée de son ouvrage *Annawabât al-andalusîya al-Mudawwana bilkitâba al-Mûsiqîya, nawbat al-Istihlâl*⁴¹⁷.

⁴¹⁴ Je précise que cet arrangement est propre à Omar Metioui et son orchestre, comme le veut la tradition, c'est le chef d'orchestre qui décide de qui fait les solos.

⁴¹⁵ Cette *tūshîya* n'est habituellement pas jouée à cet emplacement. Les musiciens appellent cette *tūshîya*: *tūshîyat al-wadâ'*, (« t. de l'adieu »), mais ils ne savent pas pourquoi ni ce que cela veut dire, malgré le fait d'essayer de me donner des explications, qui n'ont malheureusement aucune crédibilité ou source historique. Je reviendrai plus tard sur cette *tūshîya* en la comparant à une marche militaire espagnole (chapitre IX).

⁴¹⁶ Si cette observation était confirmée, elle illustrerait l'une des modalités de la composition dans la tradition orale changer le rythme d'une pièce (instrumentale) et lui attribuer une nouvelle position dans une suite. Metioui commente en disant que personne d'autre ne fait cela comme lui, mais on peut au contraire penser que ce procédé est plus courant qu'il ne le croit, ou du moins qu'il était plus courant dans le passé.

⁴¹⁷ Selon la version de l'orchestre du Conservatoire al-Jâmi'î de Fès (conservatoire privé est dirigé par Mohamed Brîouel), sous la direction de 'Abd al-Mâlek al-'Uthmânî, qui est aussi un membre de l'orchestre 'Abd al-Karîm al-Raïs, sous la direction de M. Brîouel).

https://youtu.be/MEFm_34Zzy4

التوشية الرابعة

Moderato ♩ = 92

The first part of the musical score is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The sixth staff ends with a double bar line and a repeat sign, followed by a first ending bracket labeled (1) with a fermata over it.

في المرة الأولى : Allegretto ♩ = 108
في المرة الثاني : Allegro ♩ = 116

The second part of the musical score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of two staves of music. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The music is more rhythmic, featuring eighth and sixteenth notes. The second staff ends with a double bar line and a repeat sign, followed by a first ending bracket labeled (1) with a fermata over it.

(1) بعض الأوجاق تتخطى في ادائها لهذه التوشية الزمن الثاني لهذا الحقل وتنقل مباشرة إلى الحقل الموالي له.

في المرة الأولى : Allegro $\text{♩} = 116$
 في المرة الثانية : Vivace $\text{♩} = 126$

(1)

Rall. Fin

(1) بعض الأوجاع لا تؤدي إلا مضمون زمن واحد من هذا الحقل فتتحول الأزمنة الموجودة في الحقول اللاحقة من قوية إلى ضعيفة والعكس صحيح، لكن ذلك لا يشير انتباه المستمع العادي.

48

03'30 : le rythme change brièvement. Il y a d'abord un monnayage plus dense des temps forts, c'est-à-dire leur division en unités de plus en plus petites et de plus en plus nombreuses. Par ailleurs, le cycle passe du binaire au ternaire, avec l'introduction inévitable d'une certaine variation mélodique. En fait, il ne s'agit que l'introduction temporaire de triolets ou de formules

ternaires à l'intérieur du binaire, cependant l'effet est assez marquant, d'autant plus que tous les musiciens le jouent parfaitement à l'unisson. Ces formules ternaires sont jouées sur la première partie de la phrase mélodique, tandis que la seconde partie revient à la battue binaire d'origine. Dans sa transcription de la nouba al-Istihlâl et d'après mes entretiens oraux avec lui, Metioui ne signale pas de changement particulier, il garde le même tempo avec un 4/4, mais il l'écrit comme des triolets (page 348-349). En revanche, à l'oral, Metioui qualifie cette sensation de décalage par rapport au temps fort de « rythme boiteux » (*a'raj*) et il observe que « l'on ne peut pas toujours le battre ». Pour ma part, la nature boiteuse de ce rythme ne semble pas évidente, je ne l'ai pas perçue, mais le passage du binaire au ternaire, lui, est bien marquant.

04'50 : légère accélération, puis un ralenti également léger à la fin 5'25 (reprise du chant) qui revient au même mouvement métronomique du début, c'est-à-dire 68 à la noire.

05'30 : **Première *san'a*** : *Jâ'a l-bashîrû mûbashshiran bi-qudûmihi*

Cinq vers, tempo de 68 à la noire, 4/4 :

Chant, instrumental, puis à nouveau chant, etc. Cette mélodie chantée semble très proche de la mélodie de la *tûshîya* précédente. Si elles sont identiques, on devrait alors s'interroger sur le statut exact de la *tûshîya* en tant que pièce instrumentale. Comme on le verra bientôt, cette première *san'a* est appelée *al-tasdîra*, ce qui signifie littéralement « envoi, ouverture », ce qui a une signification en relation avec son emplacement et sa fonction d'introduction.

Par ailleurs, on remarque à 06'30 que la reprise de l'orchestre après le chant produit une impression d'accélération du tempo. Cette impression est produite par les instrumentistes, en particulier les percussions, qui monnayent toutes les valeurs minimales du cycle rythmique, en accentuent les contretemps et les valeurs intermédiaires, tout en introduisant de nombreuses syncopes. Cette densité d'événements sonores donne faussement une impression d'accélération du tempo (dans la transcription, Metioui ne mentionne aucun changement métronomique entre chant et musique). A notre connaissance, il n'y a pas dans la tradition de termes spécifiques pour désigner ce procédé.

Dès le début de la première *san'a*, le public participe au chant et on a l'impression d'avoir une grande chorale (le chœur qui se mélange avec le public) ce qui montre que la plupart des invités sont des mélomanes qui s'y connaissent.

08'01 : **Deuxième *san'a*** : *Jâ'a l-habîbû l-ladi ahwâ mina's'safari*

Deux vers, tempo de 68 à la noire, 4/4 :

Même processus : chant, musique, puis chant, etc.

La mélodie n'est pas différente de celle de « Ja' al-bashîru ». Ici, le mot *san'a* ne désignerait donc qu'un texte poétique.

09'40 : **Troisième *san'a*** “ *Khatha 'ati-l-ûsdû...* ”

Sept vers, avec le maintien du même tempo et du même processus. Ici, la mélodie est bien différente de ce qui précède, c'est le mode 'Irâq al-'Arab (Mi).

On revient sur le Do du mode al-Istihlâl vers 10'35

Une deuxième modulation en al-'Irâq reprend à 11'10. Le mode 'Irâq al-'Arab reprend exactement à 11'25 mais pas avant et on conclut (on revient) à partir de 11'58 pour finir sur le Do.

12'05 : **Quatrième *san'a***, “ *Abshir laqad nilta mâtarjû wa-tantathirû...* ”,

Deux vers avec le maintien du même tempo. La mélodie est un peu différente des précédentes, mais se termine toujours sur Do1, la tonique du mode al-Istihlâl.

13'24 : **Cinquième *san'a***, “ *Mir-l-ghrâm jâr a'liyya behkamû...* ”, appartenant à la forme *barwala*⁴¹⁸.

Neuf vers. La phrase mélodique n'est pas nouvelle, elle en reprend une précédente, ce qui nous indique bien que le terme *barwala* désigne plutôt une forme poétique qu'une forme mélodique.

14'25 : reprise par l'orchestre qui monnaie le cycle rythmique et accentue les contretemps, comme précédemment.

15'03 : sur le même tempo, chant solo du jeune joueur de *târ* (à gauche de l'image), suivi d'un solo de violon (15'15).

15'42 : Chant solo par un second joueur de *târ* (assis à côté du précédent), suivi d'un solo de *nây* cette fois-ci.

15'55 : Solo vocal interprété cette fois ci par un joueur de '*ûd* (bas de l'image) avant que les chœurs rentrent sur à 16'08, puis on revient au même processus : chant + instrumental + chant, etc.

17'27 : **Sixième *san'a***, “ *Inna yawman jama 'a-sh/shamla bi-kûm...* ”,

⁴¹⁸ Le mot *barwala* désigne spécifiquement un poème en langue dialectale, tiré du Malhoun, ou, dans le vocabulaire ancien hérité.

Deux vers. Mélodie différente, mais toujours dans le mode al-Istihlâl. Le tempo passe à 72.

19'20 : **Septième san'a**, “*Tayyahta-nî bayna l-'anâm...*”

Cinq vers avec le tempo qui monte légèrement à 76 à la noire puis à 80. La mélodie est le matériel initial de la *tûshîya*, mais traitée légèrement différemment sur le plan rythmique.

21'54 : **Huitième san'a**, “*Law kân shawqî kif d'ânî d'âk...*”

Sept vers (*barwala*) sur le même tempo (80 à la noire). La phrase mélodique est une montée caractéristique vers le Do2 : « La Si Do2 Ré Mi Ré Do2 Do2 », donc une variante dans le tétracorde supérieur du mode al-Istihlâl, mais qui semble être une partie à part entière de la mélodie principale, représentée par la *tûshîya*. Elle se répète dans plusieurs *san'a*.

24'40 : **Neuvième san'a**, “*Habiba-l-qalbi qad nilta-l-ma'âlî...*”

Deux vers, sur le même tempo (80 à la noire). Là aussi, montée mélodique dans le tétracorde supérieur autour du Do2, mais avec toujours un retour conclusif au Do1.

26'25 : **Dixième san'a**, “*Qamarûn min fawqî ghûsni naqâ...*”

Deux vers. Avec cette *san'a*, le tempo accélère tout d'un coup et passe à 104 à la noire. Nouvelle phrase mélodique centrée allant de Do1 à La1.

28'11 : **Onzième san'a**, “*Yâ sâhi kam thâ arâka sâhi...*”,

Cinq vers, toujours à 104 à la noire. Même phrase mélodique que la précédente, toujours en harmonie avec le matériel mélodique et modal principal.

31'01 : **Douzième san'a**, “*Inna yawman tarâka 'aynâya fîhi...*”

Deux vers, sur le même tempo (104 à la noire). Nouvelle phrase mélodique, mais avec le même ambitus (Do1-La1).

32'28 : **Treizième san'a**, trois vers, “*Ghâlibûn lî ghâlibûn bi-t/tûadah...*”

Trois vers⁴¹⁹, nouvelle mélodie. A cette occasion, le tempo change complètement et accélère, il passe de 104 à la noire à environ 164, puis accélère encore progressivement : à 33'12, il est déjà à 184. Notre analyse fait face à une difficulté spécifique qui tient au fait que Metioui ne le note pas comme une accélération de tempo du même cycle rythmique, mais comme un cycle différent, un C barré 2/2, avec un tempo de 100 à la blanche. Il semble qu'il y ait là deux choix possibles pour l'analyse. Nous y reviendrons.

⁴¹⁹ Dans la transcription effectuée par Metioui, il mentionne seulement deux vers et dit que c'est une *san'a* à deux vers, mais dans cet enregistrement, il y en a trois.

35'43 : **Quatorzième san'a**, “*Ghazâlûn samâ bi-l-bahâ khelqatan...*”

Cinq vers mais toujours sur la même mélodie. Le tempo est maintenu.

37'42 : **Quinzième san'a**, “*Wa-lladhî anshâk min mâ'i-l-bahâ...*”

Cinq vers, même tempo, nouvelle mélodie.

39'20 : **Seizième san'a**, “*A kâmel-l-b'hamâshaf/fekta' bî...*”

Neuf vers, *barwala* avec un solo de violon à 40'05. Une nouvelle accélération du tempo est assez nette.

40'45 : **Dix-septième et dernière san'a** “*Kullu shay'in*”. Nouvelle mélodie. Dans cette dernière *san'a*, le tempo s'accélère petit à petit. D'après Metioui, normalement, le tempo de cette *san'a* est censé accélérer légèrement mais là, ce processus a été un peu exagéré, puisqu'on parvient jusqu'à 184. Quand on voit la vidéo, on comprend, car certains musiciens et auditeurs sont tellement stimulés qu'ils tirent le reste de l'orchestre vers un tempo plus rapide.

On voit donc l'importance de l'interaction et de l'émulation entre les musiciens et les auditeurs. En dépit du grand nombre de choristes (tous les musiciens de l'orchestre sont considérés comme tels), on remarque aussi un assez beau jeu hétérophonique des voix, (semblable à ce qui a été décrit au chapitre IV).

1. 2. Analyse du tempo et du rythme (*al-Darj et al-Basît*)

L'analyse du tempo des mouvements *mîzân* avait déjà été amorcée par Alexis Chottin, et d'une manière très intéressante, puisqu'il avait interrogé très finement un musicien à ce propos, et avait cité ses réponses mot à mot en dialecte marocain. Or ce musicien, un joueur de *târ*, n'était autre que 'Abd al-Salâm ben Yûsuf, celui-là même qui avait joué et enregistré au Congrès du Caire (Chottin 1940, 110-118). Nous allons y revenir.

Comme nous l'avons dit plus haut, le déroulement de la plupart des *mîzân* passe habituellement par trois phases rythmiques (ou plus exactement, de tempi différents), que l'on appellera « mouvements », sauf le *Darj*, qui est une exception et qui ne passe que par deux mouvements rythmiques, que nous allons maintenant décrire.

De manière générale, on constate dans ce *mîzân* que le tempo s'accélère petit à petit, mais on peut cependant distinguer deux parties bien distinctes ayant chacune un tempo relativement stable :

- la première partie, du début jusqu'à la fin de la douzième *san'a* (32'28) et qui connaît plusieurs légers *accelerandi* qui nous amènent, par paliers progressifs, de 68 à la noire à 104. Dans la terminologie vernaculaire, il s'agit du mouvement *muwassa'* (littéralement, « élargi »).

- la deuxième partie qui, à partir de la treizième *san'a* (32'28), impose un saut dans l'accélération du tempo, de 104 à 164 (dans une deuxième étape, il parviendra jusqu'à 184), soit presque deux fois plus rapide que celui de la *san'a* précédente. On peut donc parler d'un second mouvement (nettement plus court que le premier). A ce propos, les musiciens parlent de *attayâr* (« s'envolant ») ou le Darj *attayyâr*, qui est synonyme de *insirâf* (« départ »)⁴²⁰ dans les autres *mîzân*.

Ainsi, comme on le voit, ces deux mouvements sont caractérisés chacun par un tempo qui s'accélère par mini-paliers successifs et relativement progressifs, alors qu'il y a entre eux deux un palier plus brusque, correspondant à un passage de 104 à environ 164. Et ces deux mouvements sont clairement distingués par la tradition : le *mûwassa'* et *attayâr*. Pour ces raisons, afin de leur donner une définition musicologique, nous pourrions les qualifier de « mouvements tempiques », c'est-à-dire caractérisés par un certain tempo, ou plus précisément, une certaine fourchette de tempo. Précisons que, naturellement, dans les catégories vernaculaires, le concept de « mouvement » n'existe pas de manière explicite : les musiciens parlent du *muwassa'*, du *mahzûz* (ou *al-qantara*) (que nous aborderons bientôt également) et de *l'insirâf*, etc. Mais notre tâche d'analyse musicale nous impose d'assumer l'usage de ce concept (d'ailleurs déjà utilisé par les premiers analystes comme Chottin (1940, 112). Avec l'adjectif « tempique », nous précisons sur quelle structure ces mouvements se distinguent et sur quel critère ils se caractérisent : ceux du tempo.

De telles formes posent parfois un défi à l'analyse musicale. En effet, si l'on retient le mode d'analyse du rythme par Metioui, ces deux parties ne sont pas deux mouvements de tempo différent, mais deux parties rythmiques ayant un cycle différent, ce qui, sur le plan conceptuel, est complètement différent. Si pour Metioui, la première partie, le *muwassa'* (de la *san'a* 1 à la *san'a* 12), est bien structurée par le cycle rythmique éponyme, al-Darj, qu'il note 4/4, la deuxième partie (de la *san'a* 13 à la *san'a* 17), est notée par lui 2/2, avec un tempo mesuré à la blanche, et une accélération progressive de 100 jusqu'à 116. Pour l'instant, nous n'avons pas pu

⁴²⁰ Mais le plus judicieux est de l'appeler *Attayâr* car, dans le *mîzân* al-Darj, qui a été emprunté aux zaouïas (qui le pratiquait en tant que poésie chantée mystique), il n'a que deux mouvements.

départager ces deux méthodes d'analyse. Mais ce domaine de recherche devrait être exploré dans l'avenir, notamment avec une approche comparatiste⁴²¹.

A propos de la question du tempo, Metioui écrit : « ... *L'indication métronomique du tempo, cadence ou mouvement doit être considérée avec une certaine relativité. Dans la nouba, elle dépend de plusieurs facteurs, dont la durée de l'audition, l'ambiance qui se crée, le stade émotionnel des musiciens ainsi que la durée des différentes phases par lesquelles passe le rythme...* » (Metioui, 2018, 83).

Ce commentaire va bien dans le sens de ce que nous avons remarqué précédemment à la fin de la performance, avec l'accélération finale qui est très liée à l'interaction entre musiciens et auditeurs. En revanche, pour les autres parties du *mîzân*, il ne nous éclaire pas beaucoup plus sur la difficulté que nous venons de signaler, tout en confirmant l'existence de certaines réalités fluctuantes. Comme je l'ai déjà noté au cours de la description du déroulement du *mîzân*, on peut remarquer dans certaines *san'a*, un contraste rythmique entre chant choral et reprise instrumentale (notamment à 03'30). Or contrairement à ce que l'on peut ressentir au premier abord, celui-ci n'est pas dû à une accélération de tempo mais à un monnayage très dense de tous les temps divisifs du cycle, en particulier par les percussionnistes, par des contretemps ainsi que des syncopes, le tout manifestant un grand entrain des musiciens, mais sans changement de tempo.

Il n'en reste pas moins que nous avons dégagé ici un modèle de suite bien particulier, qui est composé de plusieurs mouvements « tempiques » connaissant des accélérations progressives ainsi que des ralentissements secondaires. Nous allons bientôt voir dans quel mesure ce modèle est représentatif de réalités plus vastes.

Pour mieux comprendre cette difficulté, nous pouvons nous appuyer en partie sur les observations ethnographiques d'Alexis Chottin (1939 : 110-118). En effet, en réponse aux questions du musicologue français sur ces accélérations graduelles, le joueur de *târ* ben Yûsuf disait à Chottin que « les auditeurs ne se rendent même pas compte » (*Mâ yifîq bihâ hadd*). (Chottin 1940, 112). Comme nous le verrons bientôt, c'est surtout la *qantara* (ou *mahzûz*) qui est difficile à percevoir, et que le musicien doit traiter d'une manière très subtile : « Si les

⁴²¹ On trouve la même ambiguïté dans la suite *qawma* du Chant de Sanaa au Yémen entre le deuxième et le troisième mouvement la *wastâ* habituellement notée 4/4, et le *sâri'* qui le suit, et que les musiciens décrivent comme « le même rythme mais en plus rapide », mais que les musicologues yéménites notent souvent différemment (comm. personnelle J. Lambert).

musiciens avec qui ils jouent ne sont pas assez habiles, le joueur de *târ* retient un peu l'entrée dans la *qantara* jusqu'à la réplique de l'orchestre (...)»⁴²² (Chottin 1939, 112). Ainsi, les frontières entre un *muwassa'* et une *qantara* (ou *al-mahzûz*), et d'autre part entre la *qantara* et le *muwassa'* (pour les autres mouvements et hormis le Darj), ne semblent pas si claires que cela. Pour mieux analyser cette réalité musicale complexe, il va donc nous falloir examiner quelques autres exemples. Mais auparavant, examinons un autre aspect du tempo qui se trouve déjà dans le Darj, celui du ralentissement.

* * *

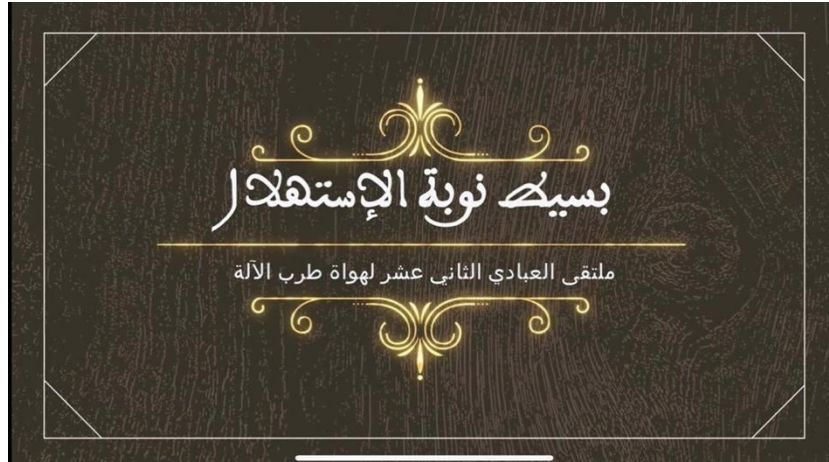
Si l'on constate dans l'ensemble, un accroissement très graduel du tempo, qui fait aller la suite d'un tempo lent vers un tempo plus rapide, on constate également que cette progression du tempo n'est pas linéaire. Ainsi, par exemple, à 4'50, le tempo passe de 68 à 74, puis à 5'30, il redescend à 68. Il y a donc un ralentissement après une accélération, en fait, un retour au tempo précédent. Il s'agit donc d'une construction très sophistiquée. En général, chaque palier d'accélération se déclenche avec une nouvelle *san'a* par exemple : 7e, 8e et 9e *san'a*. Mais ce n'est pas le cas de toutes.

Cependant, si l'on tient compte du fait que, comme on vient de le dire, la plupart des *mîzân* mettent en œuvre la même accélération progressive et par paliers du tempo, avec des ralentissements ponctuels, on peut douter de la pertinence de cette étymologie. Il n'en reste pas moins qu'elle illustre bien, au moins indirectement, un style très particulier à la musique andalouse marocaine, jouant avant tout sur la graduation.

L'absence du *mahzûz*, ou deuxième mouvement tempique ayant été constatée⁴²³ dans le Darj al-Istihlâl, il nous faut décrire brièvement la présence de celui-ci dans au moins un autre *mîzân* où il est clairement présent. A ce propos, nous pouvons citer le *mîzân* al-Basît, enregistré par Omar Metioui dans le même cadre que l'enregistrement précédent, celui de la nouba al-Istihlâl :

⁴²² En passant, notons que cette citation confirme que, du moins à l'époque, le joueur de *târ* avait un rôle fondamental de direction de l'orchestre.

⁴²³ Tous les Darj ne contiennent que deux mouvements.



<https://www.youtube.com/watch?v=cAqJ-rNLF1I> ⁴²⁴

Ce *mîzân* dure 1h41. Ici Metioui commence par la troisième *tûshîya*⁴²⁵ des *tawâshî* al-Istihlâl (à 0'11) de tempo vif : 85 à la noire, enchaîne ensuite avec la *bughya* à 1'29, puis, la première *tûshîya* à 5'21 à 76 à la noire, pour finir avec la deuxième *tûshîya* à 8'20 à 95 à la noire, avant de commencer le chant de la première *san'a* du *mîzân* al-Basît *tawâshî* al-Istihlâl en les faisant alterner avec une *bughya* (pièce non mesurée), ce qui n'est pas la règle en générale, car habituellement, la *bughya* se joue avant la *tûshîya*. Puis commence le premier mouvement, *muwassa'* (9'20) qui n'est pas relié rythmiquement à la *tûshîya* qui précède, puisqu'il commence lentement avec une *san'a* à 62 à la noire environ⁴²⁶. Une série de plusieurs *san'a* se succèdent, sur un tempo qui augmente légèrement jusqu'à 70. Puis commence le *mahzûz* (1'03'21), avec une accélération assez nette à 86 à la noire. On continue l'accélération graduelle. Puis vient

⁴²⁴ On peut aussi consulter, dans les mêmes circonstances, l'exemple du *mîzân* al-Qâim wa Nisf de la nouba Ramal al-Mâya <https://www.youtube.com/watch?v=Q0s3KEF8ZUY>,

⁴²⁵ Je ne connais pas la signification exacte de ces chiffres ordinaux (« première, deuxième, troisième, etc. ») dont la succession laisse supposer qu'elles sont jouées dans le désordre. Ces pièces sont supposées être au nombre de quatre, et ici, Metioui ne joue pas le quatrième.

⁴²⁶ Je tiens à préciser que les tempis ne sont pas réguliers de manière générale, c'est-à-dire, que quand je dis 60 à la noire par exemple, ce n'est pas régulier mais c'est plus proche de 60.

l'insirâf (1'09'30), qui commence avec un tempo de 80 à la noire, et qui augmentera graduellement jusqu'à 160 à la noire vers la fin (*qafla*).

Ainsi, à la différence du Darj, ici, on note bien la présence du mouvement intermédiaire, le *mahzûz* (« secoué » ou « relevé »), de tempo modéré, qui vient s'insérer entre le *mûwassa'*, et *l'insirâf*, et qui est aussi considéré comme un « pont » (*al-qantara*). Nous avons donc bien là une succession standard de trois mouvements ayant chacun un tempo globalement plus rapide que le précédent : le *mûwassa'*, le *mahzûz* (ou *qantara*) et *l'insirâf*, soit, respectivement : lent, modéré et rapide.

Ici, dans ce Basît, nous avons donc un modèle de suite qui est plus clair que dans le Darj dans la mesure où il comprend ses trois mouvements tempiques de manière plus distincte. Comme on le voit, ici aussi, le *muwassa'* est la partie la plus longue, puisqu'il dure presque une heure, soit à peu près les 2/3 de la performance. Le *mahzûz* dure environ 23 mn et *l'insirâf* environ 15mn. Sur ce plan, ce modèle semble assez représentatif : on peut par exemple faire des observations similaires sur une autre version du Basît al-Istihlâl par le même orchestre⁴²⁷. Mais nous allons y revenir. La transcription de toute cette nouba a été effectuée par Metioui dans son ouvrage *Nûba al-Istihlâl, historique analyse et transcription*, p. 145-502), et il est possible de s'y reporter pour y observer les concordances ou divergences avec notre observation empirique.

A la place du mot *mahzûz*, certains musiciens privilégient le mot *qantara*, le « pont », car ce mouvement est supposé concrétiser le passage entre le *mûwassa'* et *l'insirâf*. Mais la signification de ce concept varie quelque peu selon les musiciens : pour les uns, c'est un mouvement à part entière, incluant plusieurs *san'a*, mais pour d'autres, ce n'est qu'un pallier, un déclat. Ce point est très important et il devrait faire l'objet de recherches futures.

La figure 11 (voir annexe VIII : pratiques de la Nouba) présente un tableau récapitulatif des différentes phases des *mîzân* (Metioui, 2018, 97-98).

⁴²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=cAqJ-rNLFII> (toujours l'orchestre Rawâfid de Tanger) Le *mûwassa'* (et donc la *tasdîra*) commence à 9'19 par la *san'a Wajaba sh-shûkrû 'alaynâ*, qui n'est pas reliée rythmiquement à ce qui précède, puisqu'elle commence lentement, à 60 environ. Une série de plusieurs *san'a* se succèdent, sur un tempo qui augmente légèrement jusqu'à 70. Puis commence le *mahzûz* (1'03'21) sur la *san'a Fa-bashshirî law jâ'a minka bi- 'atfin*, avec une série de *sanâ'i* et une accélération assez nette à 85. Puis vient *l'insirâf* (1:26:36) avec la *san'a Lâ tas'alnâ* (sur cette mélodie, l'école de Fès chante d'autres poèmes *Mâ kûnti adrî ma-l-hûbbû law lâkûmû*), avec un tempo de 100 environ, et qui augmentera graduellement jusqu'à 120 vers la fin (*qafla*).

Pour ce qui est du style de l'interprétation musicale, Metioui dit (entretien oral) se référer à son maître Ahmed Loukili, mais, ça ne l'empêche pas de s'inspirer de certains autres maîtres comme el-Temsamâni ou Abdelkrim Raïs.

Pour mieux connaître le *mizân* Darj et le *mizân* Basît al-Istihlâl, ainsi que les *san'a* les composant, on pourra consulter la transcription faite par Metioui de tous les *mizân* de cette nouba, accompagnée de quelques explications supplémentaires sur le placement du temps fort, (Metioui, 2018, 94,) (voir image 1, annexe VIII).

* * *

Ainsi, notre analyse du *mizân* Darj al-Istihlâl, de même que, dans une moindre mesure, celle du Basît al-Istihlâl nous ont permis de mettre au jour le modèle de suite le plus utilisé dans les performances aujourd'hui : une suite « selon le *mizân* », composée de trois mouvements tempiques (et parfois seulement deux comme c'est le cas pour les Darj) allant en s'accéléralant (avec éventuellement des ralentissements ponctuels). Cette forme de « suite selon le *mizân* » ne manque pas de susciter des interrogations historiques : si, comme les anciens le rapportent souvent, la forme dominante de suite était dans le passé la nouba, il y aurait donc eu un grand changement au fil des siècles, puisque la fonction « suite » se serait transférée du niveau nouba au niveau *mizân*. Nous reviendrons bientôt sur cette interrogation fondamentale.

1. 3. Analyse scalaire et modale du Darj

Chaque nouba prend le nom de son *tab'* principal. Le mode principal de cette nouba est le *tab'*⁴²⁸ al-Istihlâl⁴²⁹. Il correspond au mode « Ionien »⁴³⁰ de l'échelle diatonique : Do1 Ré Mi Fa Sol2 La Si Do2 / Do2 Si La Sol2 Fa Mi Ré Do1⁴³¹.

Corde du ' <i>ūd</i>	Hauteurs
5e corde (grave)	Sol1
4e corde	La1
3e corde	Ré1
2e corde	Sol2
1a corde (aigu)	Do2

⁴²⁸ Pour décrire le *tab'* il s'agit d'une échelle modale, avec des intervalles définis se basant approximativement sur la gamme diatonique du système pythagoricien, mais sans qu'il soit clair si elle est « naturelle » ou tempérée. Sa construction se fait à partir d'une succession de cellules dont l'ambitus varie entre une tierce et une quinte tricorde, tétracorde et pentacorde. Pour les *san'a*, la composition utilise essentiellement des intervalles conjoints. Les autres intervalles qu'on retrouve sont la tierce, la quarte et la quinte. Entre les notes conjointes, les intervalles permis sont 1 ton, ½ ton, un ton et demi. L'ambitus du répertoire est établi sans fixation de hauteur, en se basant sur la voix ou l'instrument de base le '*ūd*'. Toutefois, on peut monter vers l'octave supérieure, surtout dans les réponses instrumentales ou pour les voix aiguës. (Metioui, 2018, 69).

⁴²⁹ Istihlâl. Littéralement « commencement » ou « début ». Ce mode est classé neuvième dans l'ordre de succession des modes *tūbū'* dans *Kunnāsh* al-Hāyek et cinquième dans celui d'al-Jāmi'î (approuvé par le congrès de Fès de 1969).

⁴³⁰ Nous nous référons ici à la nomenclature qui est habituellement en usage en musicologie historique, reprenant la théorie médiévale européenne qui s'inspirait elle-même de la musique grecque ancienne. On restera prudent sur l'usage de cette nomenclature, et on y recourra seulement de manière indicative, pour maintenir le lien avec cette tradition analytique. De même, on peut établir un lien avec le mode majeur occidental, du moins sur le plan de l'échelle de base, mais là aussi en restant prudent.

⁴³¹ Cette numérotation des degrés de l'échelle est une convention indispensable pour permettre le partage des analyses mélodiques et modales sur des bases communes dans le domaine culturel arabe. Ici, la convention, utilisée

Ce mode est souvent accompagné d'une variation modale dans un autre *tab'*, que l'on peut qualifier de « secondaire », sur le mode 'Irâq al-'Arab : Mi1 Fa Sol2 La Si Do2 Ré Mi2 / Mi2 Ré Do2 Si La Sol2 Fa Mi1⁴³². On le considère aussi comme le « deuxième *tab'* » de cette noubâ.

Habituellement, on reconnaît le passage au *tab'* secondaire par la dernière note jouée dans une *san'a*, par exemple, dans le cas de la noubâ al-Istihlâl, quand on termine une *san'a* par la note Do, on devine que la suite va continuer à être sur le *tab'* al-Istihlâl. En revanche, lorsqu'une section mélodique se termine sur un Mi, ça veut dire que ce qui va suivre va être sur le *tab'* 'Irâq al-'Arab. Dans cet enregistrement, cela ne se produit que quelques fois : dans la *san'a* 3, pour les deux *kursî* (à partir de 9'40) et dans la *san'a* 16 (à partir de (39'20)).

Dans le *mizân* que nous sommes en train d'analyser, cette suspension sur la note Mi ne s'effectue à la fin d'aucune *san'a*, contrairement à certains autres *mizân* de cette noubâ. Autrement dit, aucune *san'a* n'est caractérisée en tant que telle par le *tab'* 'Irâq al-'Arab. En revanche, cette variation modale se produit ponctuellement à l'intérieur de plusieurs *san'a*.

1. 4. Déroulement des phrases mélodiques (*mizân al-Darj*)

On remarque déjà au tout début de la *bughya* comme au début de la *tûshîya* qu'on commence par la note Sol2, donc la dominante ou la quinte par rapport à la tonique Do1, ce qui montre que le rôle de la dominante est très important. La première *san'a* commence sur un Do1, qui est la tonique du mode *tab'*

05'30 : **Première *san'a*** : “ *Jâ'a l-bashîru* ”

La relation de la mélodie de cette *san'a* avec celle de la *tûshîya* la précédant n'est pas claire : d'un côté, elle est assez différente, du moins dans le chant. Mais on peut aussi s'interroger sur la partie instrumentale qui suit chaque couplet.

Au cours de cette *san'a*, qui est une *san'a* à cinq vers (*khumssîya*), les trois premiers vers (à partir de : *Jâ'a al-bashîru mubashshiran*) sont chantés à la suite l'un de l'autre sur la même phrase mélodique. La réponse instrumentale n'intervient qu'après les deux premiers vers : après le chant du troisième vers, intervient directement le chant du quatrième vers (7'10 : *Rîhu -s-*

par le baron d'Erlanger et au Congrès du Musique Arabe du Caire de 1932, correspond en particulier à l'ambitus du 'ûd, à l'époque où celui-ci était monté de cinq cordes.

⁴³² Dans la nomenclature grecque ancienne, il correspond au mode Phrygien, de même qu'en musique du Proche-Orient, on peut le rapprocher du *maqâm* kurd.

sabâ) qui est chanté sur une autre phrase mélodique formée par un renversement ou un décalage opéré sur le même matériel mélodique sur lequel est chantée le deuxième hémistiche des vers précédents, et créant une phrase mélodique plus courte. Chacun des deux hémistiches est chanté séparément sur cette courte phrase mélodique, et à chaque fois, la partie vocale est suivie d'une reprise de l'orchestre. Ce quatrième vers est appelé *taghtiya*⁴³³ de la *san'a*⁴³⁴. Puis, avec le cinquième vers (*Yâ rîhu fiki min al-habîb*), la *san'a* retourne à la première mélodie. Ce cinquième vers est considéré comme une « sortie », *khurûj*, car il enchaîne directement, sans réponse instrumentale, sur la deuxième *san'a*. (voir image 2, annexe VIII).

08'01 : **Deuxième *san'a*** : *Jâ'a l-habîbu*

Elle suit le même procédé d'avant c'est-à-dire : chant, réponse instrumentale, chant (mais pas de *taghtiya*) puis enchaînement avec la troisième *san'a*. (voir image 3, annexe VIII).

09'40 : **Troisième *san'a*** *Khada'atî -l- 'usdu*

Sept vers : on chante le premier hémistiche du premier vers qu'on appelle *kursî* (littéralement, « chaise »⁴³⁵). C'est précisément à cet endroit et avec cette *san'a* que se produit la première variation modale sur le mode de Mi ('Irâq al-'Arab, suivie d'une réponse instrumentale (9'47) puis, on répète le tout une deuxième fois en enchaînant sur le deuxième vers, sans réponse instrumentale. Puis on enchaîne le troisième vers avec une nouvelle phrase mélodique, le *kursî* (Malek Bennouna 1999, p, 530) puis réponse instrumentale avec cette même

⁴³³ Littéralement « Couverture » lorsque le vers utilise une même trame mélodique par rapport au reste de la *san'a*, mais en l'isolant.

⁴³⁴ Cette technique de composition traditionnelle est très semblable au *tawshîh* dans les *muwashshah* du Yémen contrairement aux vers de la strophe principale (au Maghreb *ghusn* ; au Yémen *bayt*) qui sont chantés d'une traite sur une longue phrase musicale, la *taghtiya*, (comme le *tawshîh* au Yémen), fait éclater mélodiquement le vers en deux hémistiches ayant leur autonomie mélodique (au Yémen, c'est plus souvent trois hémistiches), l'instrument ou l'orchestre soulignant cet éclatement par une reprise après chaque hémistiche (comm. Jean Lambert et travaux en cours de Mahr Hammami).

⁴³⁵ D'après Malek Bennouna dans son ouvrage consacré à la révision du *Kunnâsh* al-Hâyek, le terme exact de *kursî* n'aurait pas le sens arabe que l'on croit habituellement (celui de « chaise »), mais le sens de « chœur » ou chœur, ou reprise à l'unisson d'un refrain, d'un chant. Le mot aurait donc été arabisé par les Andalous dans leur prononciation du latin en *kursî*, peut-être du fait qu'il arrivait à certains d'entre eux de transcrire leur langue castillane en caractères arabes.

Pour sa part, Amin Chaachoo, dans son ouvrage paru en juin 2019 *al-kawâ'ed al-nathariyya li-l-Mûsîqâ al-Andalusîya al-q al-Âla*, page 52, dit qu'il est probable que l'origine de ce mot soit grecque les Grecs anciens appelaient *krousis* un passage de la poésie chantée où la mélodie change.

Avant, c'est la *san'a* qu'on chantait seul ou par le soliste/*munshid*, et le *kursî* en réponse et donc par le chœur, mais aujourd'hui la tendance a été renversée, c'est la *san'a* qu'on chante ensemble et le *kursî* seul par le soliste.

nouvelle mélodie puis le quatrième vers toujours sur cette nouvelle mélodie ainsi que sa réponse instrumentale et enfin le cinquième vers ; après ce dernier, on ne joue pas de réponse instrumentale mais on enchaîne le sixième vers sur la première mélodie (comme au début) avec le même procédé du début: (11'24), on chante le premier hémistiche du sixième vers (deuxième *kursî*) suivi d'une réponse instrumentale (11'31). Puis, on répète le tout une deuxième fois en enchaînant le sixième au septième vers sans réponse instrumentale puis on enchaîne avec la quatrième *san 'a*. On remarque que le *kursî*, qui est joué de manière générale par un soliste, souvent le violon ou le *'ûd* et joué ici par tout l'orchestre. Sur ces deux *kursî*, on remarque que la mélodie tourne autour de la note Mi et s'arrête sur cette dernière, ce qui veut dire qu'on est sur le *tab* 'Irâq al-'Arab (Image 3).

12'05 : **Quatrième *san 'a*** *Abshir laqad nilta*

Elle suit le même procédé d'avant c'est-à-dire : chant, réponse instrumentale, chant puis enchaînement avec la cinquième *san 'a*. (voir image 4, annexe VIII).

13'24 : **Cinquième *san 'a***, *Mîr el-ghrâm jâr*)

(*San'a barwala*⁴³⁶), Pendant les trois premiers vers, on suit le même procédé : chant, réponse instrumentale, chant, réponse instrumentale, chant. Puis le quatrième vers (15'02) est chanté en solo sur une autre mélodie, suivi d'une réponse instrumentale au violon. Puis le cinquième vers est chanté par un autre chanteur solo avec toujours cette même nouvelle mélodie, et il lui est répondu par le *nây* en solo. Puis le sixième vers est chanté par un troisième chanteur soliste, toujours sur cette même mélodie. Cette deuxième mélodie est, comme dans la *san'a* 1, prise de la mélodie principale, et plus précisément de la phrase mélodique du deuxième hémistiche. Or ces trois vers intermédiaires de la *san'a* (dont on voit bien dans le texte qu'ils sont légèrement plus courts que les trois premiers), sont appelés *Nouî'ra* نويعة (ou *karâsi al barwala*, pluriel de *kursî*)⁴³⁷. Enfin, les trois derniers vers du poème, dont la longueur est la même que celle des trois premiers, sont chantés sur la même première mélodie. Ils sont chantés eux aussi de manière collective. Le septième est suivi d'une réponse instrumentale, le huitième vers est chanté sans réponse instrumentale, et la fin du neuvième, lui aussi sans réponse instrumentale, donne lieu à l'enchaînement avec la sixième *san 'a*. (Image 4).

⁴³⁶ Ici, le mot *barwala* désigne spécifiquement un poème en langue dialectale marocain, tiré du Malhoun, ou, dans le vocabulaire ancien hérité de l'Andalousie, *zajal*.

⁴³⁷ Là encore (comme la *san'a* 1), il semble que cette strophe de la *san'a* est proche du concept de *tawshîh* tel qu'il est pratiqué au Yémen (voir note 15).

San 'a 6 : suit le même procédé : chant, réponse instrumentale, chant et enchaînement avec la septième *san 'a*. (voir image 5, annexe VIII).

19'20 : **Septième *san 'a***, *Tayyahtanî bayna l-'anâm*

C'est une *san 'a khumâssîya* (à cinq vers). Les trois premiers vers sont chantés sur la même mélodie qui se répète ; la réponse instrumentale n'intervient que pour les deux premiers. Le quatrième vers (21'11, *Wa-l-ghunj al-ashfar*) est une *taghtîya* (comme dans la *san 'a 1*) : la mélodie change. Plus courte, elle résulte d'un renversement ou décalage opéré à partir de la fin de la mélodie principale (qui est chantée sur les deuxièmes hémistiches des vers précédents). Il y a une reprise instrumentale après le premier hémistiche de la *taghtîya*, mais pas après le second, sur lequel s'enchaîne le cinquième vers. Celui-ci retourne à la première mélodie. Il n'est pas suivi d'une réponse instrumentale, mais s'enchaîne sur lui la huitième *san 'a*. (Image 6, annexe VIII).

21'54 : **Huitième *san 'a***,

Cette *barwala* se compose de 7 vers : les deux premiers et deux derniers vers sont chantés sur la même mélodie, tandis que les trois vers intermédiaires (3,4,5, à partir de 22'49) représentent la *nouî'ra* ou *karâsi al barwala* : ils sont chantés sur une deuxième phrase mélodique, inspirée de la mélodie principale, mais plus courte. Ceci est clairement dû au fait que les vers 3, 4 et 5 sont plus courts que les autres. Contrairement à la *barwala* précédente, cette *nouî'ra* est chantée collectivement, les réponses instrumentales aussi. On chante le septième vers et on enchaîne sans réponse instrumentale avec la neuvième *san 'a*.

Neuvième *San 'a* : à deux vers : chant du premier vers, réponse instrumentale, chant du deuxième vers et enchaînement avec la dixième *san 'a*.

Dixième *San 'a* : à deux vers : chant du premier vers, réponse instrumentale, chant du deuxième vers et enchaînement avec la onzième *san 'a* (voir image 7, annexe VIII).

28'11 : **Onzième *san 'a***, *Yâ sâhi kam thâ*

Cinq vers. Les trois premiers sont chantés sur la même mélodie, la réponse instrumentale n'intervenant qu'après les deux premiers vers. Sur le quatrième vers, la *taghtîya* de la *san 'a* (30'18), la mélodie change par un renversement ou décalage opéré sur la phrase mélodique du deuxième hémistiche du vers précédent. La *san 'a* retourne à la première mélodie avec le cinquième vers et enchaîne directement et sans réponse instrumentale avec la douzième *san 'a*.

Douzième *san'a* : deux vers : chant du premier vers, réponse instrumentale, chant du deuxième vers et enchaînement avec la treizième *san'a*.

32'28 : **Treizième *san'a***

Marque le début du mouvement rapide (*Insiṛâf*) et de la deuxième phase de ce *mizân*, elle procède comme les autres *san'a* à trois vers⁴³⁸ : chant du premier vers, réponse instrumentale, chant du deuxième vers, réponse instrumentale, chant du troisième vers et enchaînement avec la quatorzième *san'a* (voir image 8, annexe VIII).

35'43 : **Quatorzième *san'a*, *Ghazâlun samâ***

Cinq vers, c'est la même mélodie qui se répète pour chacun des trois premiers vers, sauf que la réponse instrumentale n'intervient que pour les deux premiers vers. Avec le quatrième vers, *taghtîya* de la *san'a* (37'11), la mélodie change par un renversement ou décalage opéré dans la même mélodie des vers précédents. Autrement dit, on chante ce quatrième vers sur la même mélodie du deuxième hémistiche des vers précédents. Puis, avec le cinquième vers, la *san'a* retourne à la première mélodie. Enfin, sans reprise instrumentale, est enchaînée la quinzième *san'a* (voir image 9, annexe VIII).

Quinzième *san'a* : à cinq vers : on chante le premier vers, réponse instrumentale, le deuxième vers, réponse instrumentale, troisième vers puis *kursî* sur le quatrième vers (38'52) avec réponse instrumentale puis sur le cinquième vers on revient à la première mélodie et on enchaîne avec la seizième *san'a* (Image 10).

39'20 : **Seizième *san'a*, *A kâmel-l-b'ha***

Cette *barwala* se compose de neuf vers, les trois premiers et trois derniers vers sont chantés sur la même mélodie tandis que les trois vers intermédiaires *nouî'ra* ou *karâsî al barwala* (4, 5, 6) (39'56), qui sont plus courts, sont chantés sur une deuxième phrase mélodique. Cette *nouî'ra* est chantée collectivement mais les réponses instrumentales sont faites par un soliste au violon. La phrase mélodique de cette *nouî'ra* tourne autour de la note Mi et termine par cette même note, ce qui veut dire que dans ce passage on est sur *tab' 'Irâq al-'Arab*. On chante le septième vers et on enchaîne sans réponse instrumentale avec la dix-septième et dernière *san'a*.

⁴³⁸ Il y a un troisième poème vers qui est rajouté dans cette interprétation, contrairement à la transcription de Metioui, dans laquelle il mentionne que cette *san'a* est composée seulement de deux vers.

Dix-septième *San'a* : chant du premier vers, réponse instrumentale, chant du deuxième vers et *Kursî* sur le troisième vers puis on revient à la première mélodie sur le quatrième vers pour terminer.

Al-Metioui n'a pas transcrit les réponses instrumentales car celles-ci sont censées avoir la même mélodie que la mélodie du chant. D'une manière générale, les transcriptions ne font pas figurer toutes les ornements, qui sont laissées à l'appréciation de chaque musicien. Il est certain que dans cette tradition, l'ornementation, la variation et l'improvisation font la beauté de cette musique, car chaque orchestre et chaque interprète s'appliquent à faire des variations et créer son propre style.

1. 5. Phrases et formules mélodiques : des similitudes récurrentes

Dans cette forme très élaborée que nous avons trouvée dans le *mizân* al-Darj, de nombreuses questions se posent non seulement sur la modalité, mais aussi et surtout sur les matériaux mélodiques. En effet, on remarque qu'il y a pour le moins des similarités entre les formules mélodiques de différentes *san'a*, et même de la *tûshîya*. Examinons cette question complexe. En ce qui concerne la *tûshîya* en particulier, le lecteur pourra aussi se reporter au chapitre IX, où nous en avons effectué une transcription intégrale.

Voici quelques exemples de phrases mélodiques (ma transcription) montrant certaines de ces similarités les différentes phrases qui reviennent et/ou se ressemblent dans ce *mizân* :

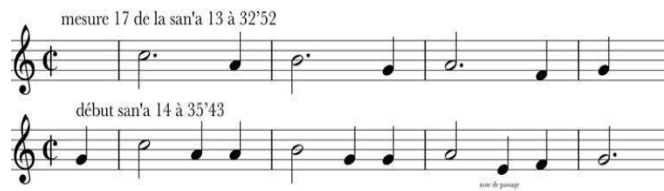
FIGURE1



Dans l'exemple (figure 1), on remarque que la réponse instrumentale dans la *san'a* 2 (8:34) et 5 (14:24) sont tout à fait les mêmes.

Il en est de même pour le début de la *tûshîya*, (1:57) qui est reprise telle quelle au début de la *san'a* 7 (19:20) (figure 2 ci-dessous) :

FIGURE 5



La même chose pour la fin des phrases, on retrouve souvent les mêmes fins de phrases dans différentes *san'a* : (voir ci-dessous, fig : 6, 7, 8 et 9) :

FIGURE 6

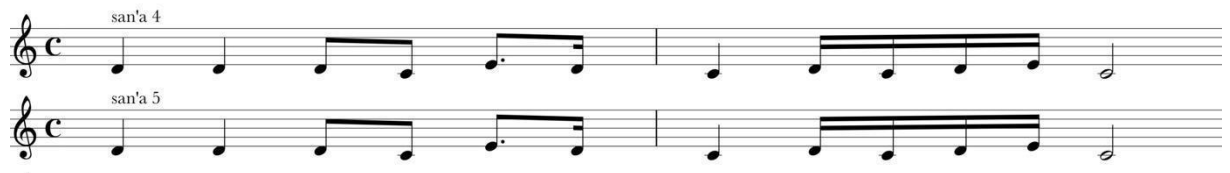
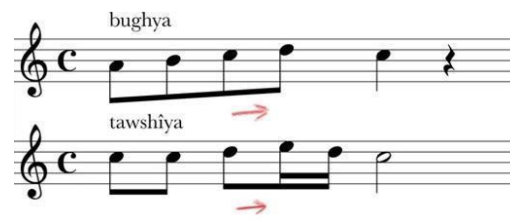


FIGURE 7



Comme on le voit ci-dessus (figure 7), ces similitudes concernent aussi la *tûshîya* et la *bughya*.

Ces formules finales (ci-dessous) revêtent une grande importance, c'est une signature pour le *tab'* :

FIGURE 8

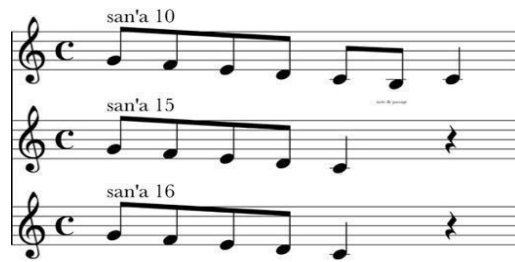


FIGURE 9



Cette brève analyse paradigmatique nous montre que de nombreuses phrases et motifs présentent des similarités sur le plan mélodique. Ceci nous suggère donc que plusieurs *san'a* peuvent avoir la même mélodie à l'origine, tout en ayant éventuellement un tempo ou un rythme un peu différent, ce qui en fait, pour les musiciens, une *san'a* différente (et ce d'autant plus qu'il leur a été attribué un texte poétique différent)⁴³⁹. Nous allons bientôt revenir à ce sujet.

Plus largement, il faudrait approfondir la relation entre ces réalités mélodiques et les structures modales, les *tab'* : par quels mécanismes les phrases mélodiques se combinent avec des variations modales, dans le contexte d'une relation entre mode principal et mode dérivé. Ainsi, dans l'exemple du Darj al-Istihlâl que nous avons exposé : quelle est la relation mélodique entre les phrases du mode dérivé 'Irâq al-'Arab par rapport au matériau mélodique du mode principal, al-Istihlâl ? De ce point de vue, le fonctionnement modal dans la musique andalouse est assez différent de ce qu'il est dans les traditions arabes orientales. A ce jour, cette question n'a été effleurée pour la musique du Maghreb que par Mahmoud Guettat, mais aucunement pour la musique marocaine. Ces relations devraient d'ailleurs être étudiées en relation avec le jeu instrumental, mais cela ne nous a pas été possible dans le cadre de cette thèse.

⁴³⁹ Observons également que les chanteurs ne reprennent jamais deux fois le même poème (ou la même strophe), ce qui montre une recherche de diversification, et à quel point les poèmes sont importants dans la tradition andalouse.

1. 6. La dialectique *tûshîya* / *san'a*

Il nous faut maintenant revenir sur la relation existante entre ces différentes mélodies et celle de la *tûshîya* dans le *mîzan* Darj al-Istihlâl. Il est évident que dans ce *mîzan*, certaines phrases mélodiques des *san'a* entretiennent avec la *tûshîya* une relation particulière, ne serait-ce que parce qu'elles sont dans le même mode et sur le même rythme. Mais cela va au-delà. Si nous reprenons le déroulement du Darj al-Istihlâl, nous avons remarqué fréquemment la récurrence de phrases mélodiques similaires (toujours compte tenu de la variation et de l'improvisation indispensables à la performance). Par exemple, le début de la *san'a* 7 : 19:20 est très semblable à une variation du début de la mélodie de la *tûshîya* : 1;57 (figure 2 ci-dessus). Ou encore la fin de la *san'a* 13 correspond à la même fin de la *tûshîya*). Figure 9 (ci-dessus).

De même, on retrouve une autre mélodie qui se répète dans deux *san'a* : les *san'a* 2 (*Jâ'a l-habîbu*, 8'01) et 5 (*san'a barwala, Mîr el-ghrâm jâr*, 13'24).

Ces remarques nous conduisent à nous interroger sur le degré d'autonomie de la *tûshîya*, en tant que forme instrumentale, par rapport aux *san'a* en tant que formes chantées.

Selon Metioui (2018) : « La meilleure preuve montrant que la *tûshîya* [du Darj al-Istihlâl] est indépendante, qu'elle n'a pas la même origine que le Darj, c'est son cycle rythmique (*mîzan*) lui-même : ce n'est pas un cycle Darj mais une marche militaire à deux temps, puisque cette pièce a servi comme hymne national de l'Espagne »⁴⁴⁰. Or cette caractérisation par Metioui de la nature du cycle rythmique de cette *tûshîya* est très discutable.

Si nous examinons précisément le cycle rythmique de cette performance, notamment si l'on observe le joueur de derbouka (02 :30 à 02 :55), on s'aperçoit que l'on peut chiffrer celui-ci 4/4 (avec notamment deux *dum* espacés par un silence, dont le second semble être le début du cycle, si l'on se reporte au schéma présenté au début du présent chapitre), ce qui n'est en rien un rythme de marche (que l'on notera alors plutôt 2/2). En dépit d'une possible relation historique de cette pièce avec une marche militaire (comme nous le verrons chapitre IX), ici, le rythme n'a que peu à voir avec celui d'une marche.

Par ailleurs, si l'on observe le début de la *san'a* qui suit immédiatement la *tûshîya*, *Jâ'a al-bashîru*, on s'aperçoit qu'il n'y a pas de rupture avec la *tûshîya* : la mélodie et le rythme sont quasiment les mêmes. La seule différence apparente dans la *san'a* par rapport à la *tûshîya*, c'est que les ornements vocaux et instrumentaux sont plus riches que pour les instruments dans

⁴⁴⁰ Cette hypothèse est discutée dans notre chapitre IX, avec une transcription intégrale de cette *tûshîya*.

la *tūshīya*. On constate donc que cette *tūshīya* introductive est intimement liée à la mélodie principale du *muwassa'* du Darj, et même de tout le reste de ce *mizân*. En conséquence, on peut valider le point de vue de Muhammad al-Harrâte (évoqué précédemment) qui définissait ce que l'on appelle dans la tradition la « *tūshīya* du *mizân* » : « (...) la principale caractéristique d'une *tūshīya* du *mizân*, c'est le rythme du *mizân* lui-même : soit al-Basît soit al-Qâim wa-Nisf soit al-Btayhi soit al-Darj soit al-Quddâm »⁴⁴¹.

Cette dialectique entre stabilité et variation des mélodies soulève une nouvelle question importante : existe-t-il dans la tradition marocaine, une structure relativement stable de la mélodie, qui définirait assez clairement ce qui, dans une performance, doit rester fixe, et ce qui est autorisé comme variations et ornements ? Peut-être que l'étude des relations de la mélodie avec les textes poétiques pourra nous apporter des éléments de réponse.

1. 7. Les structures poético-mélodico-rythmiques du répertoire andalou

Concernant les poèmes chantés (*san'a*), Metioui indique : « *Pour le choix des textes poétiques ou poèmes chantés de la nouba, je me suis basé sur des versions vivantes, telles que chantées dans la pratique actuelle, plutôt que de puiser dans des ouvrages d'érudits voulant, à tout prix, arabiser un langage créé grâce à la rencontre de plusieurs composantes civilisationnelles et linguistiques. Nous savons parfaitement que la tradition orale n'est pas nécessairement figée et pour assurer sa perpétuité, elle se plie à de légères transformations, selon le gout de l'époque...* » (Metioui, 2018, 52).

Ces indications sont intéressantes, car elles montrent la coexistence de la transmission orale et l'existence des textes poétiques écrits, se trouvant dans les divers recueils manuscrits et imprimés, dont les maîtres ont évidemment conscience.

1. 7. 1. Structure de base poético-mélodico-rythmique et contrafacture

D'une manière générale, les paroles poétiques sont souvent interchangeables sur la même mélodie, en fonction des règles de la métrique (*'ilm al-'arūd*, selon Metioui, 2018, p. 510), du moins lorsque les textes sont en arabe classique. Lorsque la poésie est en dialecte ou en arabe moyen, cette adaptation suit d'autres règles qui sont encore mal connues. Ainsi, on remarque

⁴⁴¹ Cette analyse de Muhammad al-Harrâte peut paraître très étonnante. Cependant, elle s'explique sans doute par le fait que, dans la tradition orale, de nombreuses contradictions logiques n'apparaissent pas facilement à la conscience, car c'est justement le propre de l'écrit de les mettre en évidence.

que la même mélodie d'une *san'a* se retrouve dans une autre *san'a* (c'est-à-dire avec des paroles différentes et dans un autre *mîzân*. Par exemple, la *san'a* : *Wâ ashnabu-t-taghri* du *mîzân* al-Quddâm de la nouba Rasd Al-Dhayl, a presque la même mélodie que la *san'a* : *Jalla-l-ladhî atla'a shamsa-d-dûhá*, dans le *mîzân* al-Quddâm de la nouba al-'Ûshshâq. On peut aussi citer les cas des *mîzân* al-Quddâm de la nouba Ramal al-Mâya et al-Quddâm de la nouba al-Isbihân au niveau de leur *Insirâf* : à partir de la *san'a* *An-nûr li-l-'arshi yas'ad* (thème religieux) de la nouba Ramal al-Mâya, la mélodie est très semblable à celle de la *san'a* : *Yâ man malakanî 'abdâ* dans l'*Insirâf* de la nouba al-Isbihân⁴⁴².

On retrouve le même phénomène au niveau de la nouba al-Istihlâl et de la nouba 'Irâq al-'Ajam, malgré la différence de *tab'*. C'est le cas en particulier de la première *san'a* : *Wajaba sh-shûkrû 'alayna* du *mîzân* al-Basît de la nouba al-Istihlâl, dont la mélodie se retrouve à l'identique dans le *mîzân* al-Quddâm de la nouba 'Irâq al-'Ajam, sur d'autres paroles.

Ainsi, beaucoup de *san'a* ont la même mélodie ou une mélodie ressemblante, tout en ayant un poème différent⁴⁴³. Il faut d'ailleurs rappeler que, comme nous l'avions déjà dit au chapitre II, dans ces *san'a*, les textes n'étant pas toujours des entités bien identifiées, il n'est pas toujours facile de savoir si tel texte est différent de tel autre, ou bien s'il n'est pas simplement une autre partie d'un même poème. Ce phénomène est assez familier en musicologie médiévale européenne : il relève de ce que cette dernière a appelé « contra facture », à savoir une combinaison généralisée ou le caractère interchangeable des mélodies et des textes (Honneger 1976). L'ethnomusicologie est également adaptée aux traditions savantes du monde arabe (Lambert 2013, Annexe 2, 270). Dans la musique andalouse algérienne, ce procédé a un nom, il est appelé *qiyâs* (Idem).

Essayons de comprendre maintenant comment se fait concrètement la combinaison entre poésie et musique. Si l'on observe les auditeurs dans un concert, on remarque que les amateurs

⁴⁴² On pourrait citer beaucoup d'autres similitudes de mélodies entre certaines *san'a* de Rasd al-Dhayl, qui ont la même mélodie que d'autres dans le *tab'* Ramal al-Dhayl dans la nouba al-'Ûshshâq.

⁴⁴³ Cette identification des différentes versions d'une même mélodie dans différents contextes ne va pas entièrement de soi. Cependant, dans le contexte des processus de « contre facture », elle a été mise à jour pour d'autres traditions de musique savante du monde arabe, notamment par Jean Lambert pour le Chant de Sanaa au Yémen (Lambert et Mokrani, 2015, Annexe 2). Pour cet auteur, l'identité entre deux versions d'une même mélodie est validée par le point de vue des musiciens eux-mêmes lorsqu'ils décident d'appliquer de nouvelles paroles à une mélodie précédemment connue, ou bien lorsqu'ils verbalisent explicitement cette identité entre deux chansons ayant un texte différent. Une recherche similaire devrait être faite pour la tradition andalouse marocaine, mais il ne m'a pas été possible de le faire dans le cadre de cette thèse.

les plus mélomanes, lorsqu'ils écoutent la *Âla*, fredonnent ou chantent les paroles avec les musiciens, tout en battant les rythmes avec une ou deux mains, sur leurs cuisses. C'est un mode de participation à la performance qui est socialement accepté, tout en n'étant parfois pas dénué d'une certaine ostentation (montrer que l'on connaît bien le répertoire). Toujours est-il que cela nous indique que ces mélomanes maîtrisent souvent une forme qui est simultanément poétique et rythmique, et dans la plupart des cas également mélodique. En réalité, il s'agit de la même technique qui est utilisée pour enseigner aux élèves à battre les rythmes tout en chantant (et on ne peut que constater qu'elle est très efficace). Ici, le cycle rythmique est considéré comme la base de l'apprentissage (même en dehors de sa relation avec la métrique poétique). Or cette action a un nom : il s'agit du *tawsîd* (déjà mentionné chapitre II). L'important est qu'en battant le rythme tout en chantant, l'élève décompose chaque syllabe correctement, en lui attribuant à la fois la bonne hauteur (éventuellement enrichie de mélismes de type neumatique) et la bonne durée dans la structure rythmique.

Généralement, le *tawsîd* se pratique en battant le rythme d'une seule main (sur la cuisse). Certains tapent avec les deux mains [comme c'est le cas dans l'enseignement au Proche-Orient] mais c'est rare : le plus important c'est de pouvoir ressentir la dynamique du rythme, de manière globale. Ceci dit, cette dernière remarque a son importance, car elle signifie que, s'ils ne battent que d'une main, ces mélomanes ne différencient pas nécessairement entre le *dum* et le *tik*, et qu'ils ne retiennent que la forme rythmique en quelque sorte à l'état pur, sans l'opposition des timbres, ce qui fait une différence sur le plan cognitif⁴⁴⁴.

Le début de l'apprentissage peut se faire sans la mélodie, par une simple déclamation de ces paroles rythmées. De cette formule rythmique stable (le *mîzân*) et incarnée (le *tawsîd*), on peut dire que les paroles chantées « l'habitent » (c'est littéralement le sens du terme traditionnel rapporté par l'historien ben Abdeljalil (1988, p. 48, 84 et 147) : le compositeur « fait habiter » ou « construit » (*yu'ammer*) la *san'a* en appliquant des paroles à une mélodie. Puis dans une deuxième étape de l'apprentissage où est introduite la dimension mélodique, le *tawsîd* découpe les paroles poétiques en syllabes et en groupes de syllabes qui sont signifiants, non plus sur le plan linguistique, mais sur le plan rythmique et musical : soit une syllabe pour une note

⁴⁴⁴ Sur une situation similaire au Yémen, voir Jean Lambert « Un rythme pour empêcher de danser les aksak "additifs" et modulaires dans la musique yéménite », *Revue des Traditions Musicales du Monde Arabe et Méditerranéen* 8, 25-60.

(allongée ou non), soit pour plusieurs notes en cas de mélisme, etc... Donc c'est la formule rythmique qui prime et organise la mélodie ; pour sa part, le texte s'y adapte.

Lors de l'apprentissage des chanteurs, chacune de ces syllabes sert de repère à l'élève, et les instrumentistes doivent eux aussi passer obligatoirement par ce processus. C'est ainsi que la mélodie dans sa version chantée acquiert une certaine stabilité en relation avec à la fois le rythme et la métrique poétique. Ceci est valable dans les grandes lignes, car la transmission orale engendre aussi des petites différences entre individus, ainsi que selon l'école et le maître. De surcroît, dans certaines formes où l'improvisation peut intervenir, comme les formes non mesurées, *bughya* ou *inshâd*, ces variations peuvent être plus importantes, mais elles obéissent néanmoins à des règles non écrites.

On peut comparer cette pratique du *tawsîd* à des pratiques équivalentes au Proche-Orient, par exemple dans l'apprentissage des *muwashshah* alépins. Au Yémen, une relation similaire est concrétisée par le concept de *qâ'ida*, la « base », consistant à chanter, là aussi tout en battant le rythme sur ses cuisses (Lambert 2016) ⁴⁴⁵.

Pour la Noubâ marocaine, on peut s'interroger en particulier sur la relation entre *tawsîd* et *san'a*. En effet, comme nous l'avons vu plus haut, le concept de *san'a* est autant poétique que musical. Ceci pose donc la question de la fonction de structuration du répertoire musical par les textes poétiques, en particulier au cours de la transmission. Et cette question concerne aussi, indirectement, les mélodies instrumentales, *tûshîya*, puisque, comme nous l'avons vu, une des méthodes de composition traditionnelle consiste à appliquer des paroles poétiques à une de ces pièces instrumentales (*ta'mîr al-tûshîya bi-l-kalimât*).

1. 7. 2. Quelques procédés de composition orale

Si l'on recourt maintenant à un autre type d'informations, il semble que ces proximités mélodiques s'expliquent par une des techniques de composition qui est rapportée parben Abdeljalil, citant plusieurs manuscrits anciens : certains poètes sont connus pour avoir « construit des *tûshîya* (instrumentales) avec des paroles poétiques » (*ta'mîr al-tûshîya bi-l-kalimât*). Autrement dit, dans la tradition orale, l'une des formes de composition des *san'a*

⁴⁴⁵ Cet auteur parle alors de « formule poético-rythmico-mélodique » où les trois dimensions sont parfaitement inséparables. Cette formule stable entre en dialogue avec plusieurs techniques de variation (Lambert et Mokrani (éd.) 2015, Annexe 2 (2013 *Qanbûs, tarab. Le luth monoxyle et la musique du Yémen*, sous la dir. de Jean Lambert et Samir Mokrani, Sanaa, Centre Français d'Archéologie et de Sciences Sociales, Paris, Geuthner (contributions de Pierre d'Hérouville, Nizâr Ghānim, Werner Graebner, Larry F. Hilarian, Muhammad al-Jumā'ī, Christian Rault)

consistait à appliquer des paroles poétiques à une *tûshîya*. Il précise d'ailleurs que ce type de *san 'a* figurant au début d'un *mîzân* est nommé : *tasdîra* (« envoi, ouverture »). Le même auteur précise qu'elle est, en règle générale, composée en arabe littéral.

Ainsi, on peut supposer que les similitudes entre certaines *san 'a* et la *tûshîya* qui les précède, ainsi qu'entre les *san 'a* entre elles, seraient des traces de cette manière particulière de composer qui recourait au moins à deux techniques : d'une part « construire » une *san 'a*, en appliquant à la mélodie instrumentale de nouvelles paroles poétiques ; et d'autre part, construire une nouvelle *san 'a* en accélérant le tempo de la première et en lui attribuant de nouvelles paroles ; ceci permet de lui assigner une place ou une fonction spécifique dans la « suite tempique » (ou suite de mouvements tempiques). Ces mélodies apparentées entre elles auraient ensuite été « entrelacées » de quelques autres mélodies de provenance différente afin d'assurer une certaine variété. Ces processus de composition orale se seraient produits dans des circonstances que nous ignorons, mais selon au moins une logique qui nous est connue : la variation modale.

Pour l'instant, il ne s'agit encore que d'hypothèses, mais ce sont celles qui, dans l'état actuel de nos connaissances, expliqueraient le mieux le déroulement du Darj qui présente une certaine unité mélodique se manifestant par la récurrence, par intermittence, d'une mélodie ou de parties de cette mélodie, un peu comme un refrain instrumental ou un « thème » musical⁴⁴⁶. Cette hypothèse a également des implications sur la genèse du répertoire des noubas elle-même, sur lesquelles nous allons revenir. Les incertitudes subsistantes appellent à l'évidence des recherches plus approfondies qu'il ne m'a pas été possible de mener dans le cadre de cette thèse.

* * *

On soulignera que ces observations remettent en cause notre première définition de départ de la *san 'a* comme un contenu poétique précis associé à une forme musicale stable. En fait, cela est plutôt rare : il y a de nombreux poèmes différents (*san 'a*) qui ont une même mélodie

⁴⁴⁶ Il serait sans doute hasardeux de comparer cette musique à la musique européenne du XIX^e siècle ou essayer de l'analyser à travers un regard occidental, par exemple le concept de « thème musical », qui entretient une relation bien particulière à la variation. Il faut plutôt l'observer et l'analyser dans son contexte, sans oublier qu'elle a une longue histoire que nous ne connaissons pas. Certains musicologues orientalistes ont souligné qu'elle a beaucoup de choses en commun avec la musique médiévale ou baroque (qui n'avait pas connu la codification très précise du classicisme, du romantisme ou de la modernité). C'était le cas de Salvador-Daniel (1986) et Dechevrens (1893) qui considéraient d'une manière peut-être un peu rapide que les musiques du Maghreb étaient plus proches du diatonisme grec que celles du *Mashreq* (Orient).

(souvent avec des tempi différents), et il y a aussi des mélodies différentes sur lesquelles est appliqué un même poème. Cette situation typique de la tradition orale induit de nombreuses confusions chez les musiciens et chez les informateurs. Il est donc indispensable de déconstruire la notion même de *san'a*, en s'interrogeant à chaque fois qu'elle est utilisée par les musiciens (et par le chercheur), pour savoir si c'est dans un sens poétique ou dans un sens musical (ou les deux à la fois, quand c'est le cas).

Par ailleurs, comme on l'a vu, cette impression d'unité entre ces mélodies peut aussi résulter du fait qu'elles appartiennent toutes au même mode. On peut avoir l'impression d'un même geste de composition, mais cela est la plupart du temps invérifiable. Ces observations nous indiquent peut-être plutôt des mécanismes informels de « bricolage » de la tradition orale, autrement dit de nombreux petits gestes de composition qui se sont accumulés au cours des siècles, et que l'on ne peut plus distinguer, pour la plupart. Comme on a vu, on peut deviner des phrases mélodiques ou des sections de phrases ressemblantes, en particulier les fins de phrases, mais aussi légèrement différentes. Tout ceci indique un équilibre très subtil entre d'une part les règles non écrites de la tradition, et d'autre part la liberté de variation et d'ornementation.

C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles certains maîtres ou grands musiciens du passé refusaient de transcrire les noubas, pour ne pas donner une idée figée de certaines formes et ornements au détriment d'autres. Le choix qui a été fait par Metioui, comme beaucoup d'autres, a été de transcrire à minima dans un but pratique et d'aide-mémoire : il a transcrit la trame mélodique et le rythme, ainsi que les paroles, c'est-à-dire, les choses indispensables et nécessaires pour fixer la mélodie de chaque *san'a* de manière suffisante pour la transmission.

1. 7. 3. Un répertoire en décadence ou en expansion ?

Si, comme nous l'avons vu, l'idée est très courante parmi les musiciens (par exemple Muhammad al-Harrâte), que la situation actuelle des 11 noubas marocaines s'explique par « la perte des 13 autres noubas manquantes » (sur les 24 noubas mythiques originelles), notre observation précédente des structures mélodiques, mélodico-rythmiques, ainsi que poético-mélodico-rythmiques nous suggère une hypothèse sur la genèse des noubas qui est tout-à-fait différente. Comme l'a montré notre description des *san'a*, ainsi que celle des relations *san'a / tûshîya*, il y a des mécanismes de composition orale très simples, mais qui sont assez nombreux et qui étaient passés inaperçus jusqu'ici : la simple accélération d'une mélodie à plusieurs tempi différents peut permettre d'étirer assez facilement la durée d'un *mîzân*. De même, nous avons

vu que beaucoup de *tūshīya* servent à construire des *san'a*. En ethnomusicologie, ces procédés informels et cumulatifs de la composition orale sont bien connus et peuvent passer par une « intersensorialité » entre la musique et un domaine visuel (Guillebaud)⁴⁴⁷. On peut aussi aller jusqu'à parler de « bricolage », au sens positif promu par Claude Lévi-Strauss en anthropologie⁴⁴⁸. En l'occurrence, ici, on voit que c'est l'interaction entre le domaine musical et le domaine littéraire des poèmes chantés qui joue un rôle majeur dans ce jeu de combinaisons diverses.

Or, si nous observons le répertoire à un niveau plus global, ces mécanismes nous indiquent une dilatation assez générale de son volume. Mais cette augmentation est peu perceptible, puisqu'elle se fait par de petites transformations insensibles d'une pièce par une autre, par accélérations ou ralentissements. Cela concerne également la relation entre la mélodie et les paroles chantées : il suffit de mettre un poème, ou seulement une strophe différente pour « inventer » une nouvelle *san'a* !

Or cette intuition de la dynamique générale et des transformations du volume du répertoire se heurte à l'idée inverse que nous avons déjà rencontrée à plusieurs reprises : cet art serait pris dans un processus de perte et d'oubli. Nos observations de terrain nous permettent de dire qu'il serait beaucoup plus réaliste d'expliquer ainsi la genèse du répertoire tel que nous le connaissons actuellement (c'est-à-dire essentiellement des suites « selon le *mîzan* »). C'est à la fois plus banal, et beaucoup plus fécond sur le plan musicologique.

2. Le modèle de suite « selon le *mîzân* » et sa représentativité

A la suite de cette longue description de la performance du *mîzân* à travers les exemples du Darj al-Istihlâl, et dans une moindre mesure du Basît al-Istihlâl par l'orchestre de Omar Metioui, nous pensons avoir identifié un modèle de base de la performance andalouse marocaine qui peut être résumé de la façon suivante : une suite de pièces dont la première ou les deux premières sont instrumentales, puis un enchaînement (sans marquer de pause) de

⁴⁴⁷ Guillebaud, Christine, « De la musique au dessin de sol et vice-versa. Un répertoire kéralais de formes sonores et graphiques », in Sylvaine Leblond Martin, Nicolas Meeùs, Nidaa Abou Mrad, Karim Elloumi, Pierre Couprie, et al., 2016, *Musiques orales, notations musicales et encodages numériques*. Les Éditions de l'Immatériel, 116-143.

⁴⁴⁸ Nous employons le concept de « bricolage » non pas dans un sens normatif, mais au contraire, dans le sens constructif de l'artisanat, comme l'avait initié Claude Lévi-Strauss en anthropologie (Anne Mélice, « Un concept lévi-straussien déconstruit le « bricolage » », *Les Temps Modernes*, 2009/5 (n° 656), pages 83 à 98) : <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2009-5-page-83.htm>

nombreuses pièces chantées courtes, *san'a*, selon une accélération générale graduelle qui est marquée par deux ou trois paliers majeurs entre trois « mouvements tempiques » : le *muwassa'*, le *mahzûz*, et l'*insirâf*, ainsi que d'autres accélérations plus imperceptibles. Cette forme d'accélération progressive du tempo inclut également des ralentissements ponctuels avant de nouvelles accélérations. Cette description de la performance comme une unité rythmique où le tempo est le principal paramètre de variabilité, est complétée par une variabilité de modalité autour d'un mode principal qui donne son nom à la performance, et de modes secondaires ou voisins dans lesquels il est fait des incursions. Nous appellerons désormais cette forme qui sert de base à la plupart des performances dans la tradition de la Âla, une « suite tempique », ou encore le « modèle de suite selon le *mîzân* » pour bien indiquer que c'est le *mîzân* qui lui donne son cadre rythmique fondamental.

Il convient alors de nous interroger sur la représentativité de ce modèle par rapport aux pratiques en cours, en particulier par rapport aux modalités des accélérations du tempo. Comme l'on vient de le voir ici, comme le *mîzân* Darj al-Istihlâl, le Basît de la même nouba suit également une telle progression de tempo avec trois mouvements et des ralentissements et nouvelles accélérations. Ce modèle de déroulement « selon le *mîzân* » semble assez représentatif non seulement de la tradition de Tétouan et Tanger, dont est issu l'ensemble de Omar Metioui, mais également de la tradition de Fès. Examinons dans quelle mesure ce modèle est récurrent dans un plus grand nombre de performances, successivement chez al-Metîouî lui-même, ensuite dans la tradition de Tanger, puis dans celle de Fès.

2. 1. Le modèle selon le *mîzân* dans la version de Metioui :

Commençons par la ville de Tanger et par Metioui lui-même. Choisissons un exemple d'une autre performance de son orchestre Rawâfid de Tanger, le Quddâm Ramal al-Mâya qui a été enregistré le 23 décembre 2017 dans le même cadre (*multaqâ* al-'Abbâdî) :



<https://www.youtube.com/watch?v=tJTzp29mgsI>

Cette performance se caractérise par le fait que toutes *les san 'a* sont consacrées à la louange du Prophète.

Remarquons d'abord que cette performance est beaucoup plus longue (2h50 environ) que celles que nous avons examinées précédemment, donc plus de pièces *san 'a*, plus de variations rythmiques et plus de variations modales. On constate dans ce *mizân* la présence de beaucoup de syllabes sans signification, *mukammilât* ou *takmilât* : *tiritan ya la lan*, qui n'ont pas de signification spécifique mais qu'on rajoute pour remplir le vide ou les poèmes manquants.

Comme dans la « performance-témoin » que nous avons étudiée précédemment (*mizân* Darj al-Istihlâl), l'interprétation a ici aussi pour cadre principal un seul *mizân*, le Quddâm, dont le cycle rythmique de référence est noté 3/4. Comme dans la performance du Darj, celle-ci commence par une *bughya* suivie d'une *tûshîya* (2'14) à un tempo lent (58 à la noire).

Puis, commence le *muwassa'* à partir de 4'34, avec une succession de plusieurs *san 'a*. En revanche, le tempo s'accélère un tout petit peu et d'une manière très lente. Il ne dépasse pas 68 à la noire avant le premier *inshâd*.

A 1'39'28 : un *inshâd* (dans le mode al-Hijâz al-Mashreqî), solo non mesuré qui vient interrompre cette première série de *san 'a*.

Reprise du *mûwassa'* : 1'41'15. Au début, le tempo est de 66 à la noire, mais il atteint 78 à la noire juste avant le deuxième *inshâd*.

Vers 2'10'38, un troisième *inshâd*. (*baytayn* Ramal al-Mâya). Après ce dernier (2'14'10), le tempo repart de 62 à la noire environ (donc il a ralenti à la faveur de l'interruption par l'*inshâd*), puis il accélère à 64 (2'18'40), puis 68, puis à 74 (2'21'10) à l'occasion d'un tutti instrumental pour revenir à 68 à la noire.

2'27'40 : *san 'a* : *Min hûbbi fi khayri-l-warâ*, tempo : 78 à la noire

Il y a plusieurs légères accélérations dans les tuttis instrumentaux, par exemple :

- vers 2'29'30 : tutti instrumental accéléré au tempo 85 à la noire (instrumental).

- 2'30'05 : reprise du chant choral : retour au tempo 78 à la noire.

- 2'30'40 : l'orchestre joue le *kursî* (phrase mélodique du troisième vers du poème) en tutti sur un rythme accentuant les contretemps, ce qui lui donne une apparence binaire ; ceci est très bref (10"). A la reprise, le chant choral (et l'orchestre) reprend à un tempo qui s'accélère jusqu'au début de l'*insirâf*.

Enfin, à 2'31'31, commence le cycle *insirâf*, à 80 à la noire pointée (vu que là on passe sur un 6/8). La *san'a* (ou du moins le vers du début) est : *An-nûr li-l- 'archi yas 'ad*. Puis le rythme s'accélère au fur et à mesure et jusqu'à la fin, pour finir avec un tempo de 164 à la noire pointée.

Comme, on le voit, ici, l'accroissement du tempo n'est pas tout à fait continu ou linéaire. Il s'intensifie en général à la fin de chaque mouvement, mais toujours avec une respiration entre un passage choral de tempo stable et une reprise instrumentale un peu plus rapide (en général, une différence de 4 points de tempo).

Dans ce Quddâm, il y a un jeu subtil entre le binaire et le ternaire, avec, ponctuellement, un traitement binaire du rythme ternaire (2'30'40), de même que, comme nous l'avions vu dans le Darj al-Istihlâl, il y avait ponctuellement un traitement ternaire d'un rythme binaire.

Il est difficile de distinguer le deuxième mouvement, *mahzûz*, par rapport au *mûwassa'* : les commentaires de mes informateurs auquel j'ai souvent recours (al-Harrâte, Azîz al-'Alamî et Metioui en l'occurrence) diffèrent entre eux et sont souvent incompatibles.

- D'après la notation de Omar Metioui, ce serait une simple accélération du tempo du *mûwassa'* qui se produit au début de la *san'a* : *Matâ arâ*, (2'14'10).

- D'après un commentaire oral de Omar Metioui (en réponse à une question de ma part), le repère serait à partir du *kursî* de *Min hubbi fi khayri-l-warâ*. (C'est-à-dire à partir de la phrase mélodique du troisième vers de ce poème).

- D'après un autre commentaire oral de Metioui, il n'y aurait dans ce *mîzân* qu'un seul pont *qantra* (2'26'21), ce qui, dans notre description, correspond à une légère accélération du tempo

de 52 à 54, ce qui ne paraît pas très significatif. Dans cette hypothèse, le *qantara* ne serait pas identique au *mahzûz*, mais n'en serait donc qu'une partie.

Il y a donc une assez grande incertitude dans la définition des catégories vernaculaires : Certains de mes informateurs (cités ci-dessus) considèrent que la *qantara* est un mouvement en soi (pouvant contenir plusieurs *san'a*) et dans ce cas-là, ce terme *al-qantara* devient le synonyme de *mahzûz*. Pour d'autres, il a plusieurs ponts, ce qui est difficile à comprendre. Mais ces divergences sont peut-être dues à des différences régionales, ainsi qu'aux différences de personnalités. En tout état de cause, elles montrent bien que cette tradition n'est pas entièrement formatée, ce qui nous renseigne dans une certaine mesure sur son caractère vivant.

Dans cette hypothèse, il n'y aurait donc pas de différence de cycle rythmique entre *mûwassa'* et *mahzûz*, juste une accélération qui annonce l'approche de l'*insiraf*. C'est ce qui fait que certaines *san'a* de ce « passage critique » peuvent être interprétées comme *muwassa'* ou comme *mahzûz*, selon le tempo que leur donne l'orchestre, ce qui semble présenter une assez grande marge de liberté. En revanche, l'*insiraf* est un cycle rythmique à part entière, toujours noté 6/4 ou 6/8, et où l'on trouve souvent de la polyrythmie binaire/ternaire.

Ainsi, il semblerait que notre caractérisation des mouvements de la suite selon le *mizân* fait appel à la fois au critère du rythme et à celui du tempo. On peut donc l'appeler finalement une « suite tempo-rythmique ».

Il me faut souligner qu'il y a souvent chez Metioui un décalage entre ce qu'il dit et ce qu'il fait avec son orchestre, ou encore une diversité de réponses selon les occasions où j'ai pu l'interroger : même pour l'*insiraf*, dont le début est assez net, puisqu'il s'agit d'un cycle assez différent, il commencerait, selon un de mes entretiens avec lui, à *Min Hûbbi fi khayri lwarra*, or c'est impossible, puisque, selon mon relevé, cette *san'a* commence à 2'27'39, donc quatre minutes avant, et sans changement musical notable. Ces contradictions chez le même informateur peuvent s'expliquer par le fait que Metioui a interprété ces suites musicales de nombreuses fois, et qu'il y a sans doute des variantes dans ces diverses interprétations, dont il n'a pas pleinement conscience.

Pour d'autres, notamment Muhammad al-Harrâte, beau fils d'Ahmed Loukili dont Metioui s'inspire et Azîz al-'Alamî (de l'école de Fès), le premier pont *al-qantara*, commence à partir de la *san'a* : *Matâ arâ*, le deuxième pont commencerait à la *san'a* : *Min hûbbi fi khayri l-warra* (à vrai dire, je n'ai pas pu saisir précisément cette notion du deuxième pont), qui se termine par l'*Insirâf*, commençant à partir de la *san'a* : *Allâhû yaf'al mâ yashâ'e* jusqu'à la fin

du *mîzân*. Mais ici, la différence régionale entre la tradition de Fès et celle de Tanger-Tétouan joue à l'évidence un rôle dans ces divergences⁴⁴⁹. Ceci dépend aussi des nombreuses versions imprimées du *kûnnâsh* d'al-Hâyek sur lesquelles chacun d'eux s'appuie, ou encore d'autres références.

Tous ces exemples nous dictent évidemment une grande prudence quant à toute tentative de généralisation à partir d'eux.

2. 2. Analyse scalaire et modale du Darj al-Istihlâl

La variabilité modale est ici plus importante dans cette performance que dans le Darj al-Istihlâl (ce qui n'est pas étonnant, compte tenu de sa plus longue durée) :

- Le *tab'* Ramal al-mâya, qui a la structure suivante : Re1 Mi Fa Sol La2 Si Do Ré2 // Ré2 Do Si(b) La Sol2 Fa Mi Re1. C'est celui de la majorité des *san'a*. Les autres modes secondaires qu'on retrouve dans cette performance sont :

- *Tab'* al-Hussayn : La2 Si Do Re2 Mi Fa Sol La3 // La3 Sol Fa Mi Re2 Do Si(b)La3 (mode relatif à la quinte) ;

- *Tab'* Inqilâb al-Ramal : Do1 Re Mi Fa Sol la Si Do2 // Do2 Sib La Sol Fa Mi Re Do1 ;

- *Tab'* al-Hamdân : Fa1 Sol La Sib Do Ré Mi Fa2 // Fa2 Mi Re Do Si La Sol Fa1.

Comme nous l'avions vu dans la performance témoin (Darj al-Istihlâl) et conformément à la description officielle du conservatoire marocain, le mode est défini principalement par la tonique des phrases musicales de chaque *san'a*. Par exemple, on considère une *san'a* qui se termine par la note Ré qu'elle est sur *tab'* Ramal al-Mâya ; si une autre se termine par un La, elle est sur *tab'* al-Hussayn ; quand elle se termine par un Do, il s'agit de *tab'* Inqilâb al-Ramal ou bien du *tab'* al-Istihlâl ; quand elle se termine par un Fa, il s'agit de *tab'* al-Hamdân.

* * *

En conclusion provisoire, on pourra dire que le Quddâm Ramal al-Mâya vérifie dans une certaine mesure le modèle que nous avons construit à partir du Darj + Basît al-Istihlâl. Mais

⁴⁴⁹ Les différences de style entre Fès et Tanger ou Tétouan, déjà signalées, n'ont pas pu faire l'objet d'un examen systématique dans le cadre restreint de cette thèse, mais elles le mériteraient évidemment.

que dans ce Quddâm Ramal al-Mâya, le *muwassa'* reste très longtemps à peu près sur le même tempo (presque deux heures), et que c'est surtout dans la dernière demi-heure que se produisent le plus d'événements rythmiques et tempiques. Moyennant quoi, la sensation d'accélération du tempo et du rythme reste un élément majeur de cette forme de suite. Elle se concrétise dans la forme *mahzûz* ou *qantara*, qui est une période d'accélération graduelles (avec quelques ralentissements), que l'on peut désigner comme un « mouvement », mais en gardant à l'esprit que la délimitation de ce mouvement n'est pas entièrement assurée par les changements de tempo, mais par le début d'un poème chanté, *san'a*. L'ambiguïté entre les deux termes *qantara* et *mahzûz*, qui semblent être synonymes, est peut-être due à une variante régionale entre Fès et Tanger-Tétouan.

2. 3. Représentativité du modèle selon le *mîzân* dans la tradition de Fès.

Essayons maintenant de faire une brève comparaison avec une interprétation dans une tradition régionale différente, pour voir les structures que ces différentes interprétations ont en commun et en quoi elles diffèrent éventuellement.

Prenons un exemple dans l'orchestre Abdelkrim Raïs, dirigé par Mohamed Briouel (né en 1954), éminent représentant de l'école de Fès et héritier de Abdelkrim Raïs. Il s'agit du *mizân* Quddâm Ramal al-mâya, enregistré dans un concert live organisé en 2001 par l'association des amateurs de la musique andalouse à Casablanca.



<https://www.youtube.com/watch?v=LgSvKGJpVY0>

Il s'agit donc du même *mizân* que la pièce précédente : Quddâm Ramal al-Mâya⁴⁵⁰, interprété par l'orchestre Abdelkrim Raïs, dirigé par Mohamed Briouel. Ceci nous offrira donc l'opportunité d'une comparaison des deux traditions sur un même corpus de base.

Sur le plan rythmique, la performance suit, comme celles de Metioui, la même structure « selon le *mizân* », c'est à dire toujours un cycle ternaire qui est « décliné » selon un tempo de plus en plus rapide, mais pouvant donner de ce cycle un aspect un peu différent. Il respecte la succession des différentes phases de chaque mouvement de la suite : lent *muwassa'*, intermédiaire *mahzûz* (synonyme du « pont », *al-qantara*) et rapide *insirâf*, qu'on a vu ci-dessus. Il n'y a donc qu'un seul pont (1'43'30) qui correspond à la *qantara* ou *mahzûz*.

En ce qui concerne la succession temporelle des diverses formes, on note quelques différences entre les différents orchestres. On remarque qu'au début par exemple, l'orchestre de Fès joue la *bughya*, mais pas de *tûshîya* : la *bughya* est suivie des deux dernières *san'a* (à partir de 2'09) du *mizân* al-Btayhî (le troisième mouvement dans la succession conventionnelle, alors que, rappelons-le, le Quddâm est le cinquième et dernier mouvement). Il s'agit d'un choix personnel du chef d'orchestre (mes entretiens oraux avec les chefs d'orchestres comme Briouel, Chaachoo, Benmoussa) comme pour établir un lien entre les deux *mizân*, qui, selon la théorie, devraient être joués à la suite (dans le cadre théorique d'une longue noubâ). C'est seulement ensuite, qu'est jouée la *tûshîya* du *mizân* (5'25), puis, la première *san'a* du *muwassa'* (6'48). Après cela s'enchainent les autres parties du Quddâm⁴⁵¹.

A 1'32'25, le rythme s'arrête pour laisser place à un *inshâd* chanté par un *munshid* (dans le *tab'* Ramal al-Mâya, bien entendu).

Les *san'a* reprennent à 1'34'50. Le tempo est à peu près 52 à la noire pointée. A 1'43'30, intervient ce que Muhammad al-Harrâte appelle *al-qantara*, avec la *san'a* : *Arsal nûkhat-al-warâ*. Cette *san'a* est considérée comme la dernière *san'a* du *muwassa'* et la première *san'a* de

⁴⁵⁰ Rappelons que le Quddâm est cinquième et dernier mouvement dans l'ordre des successions conventionnelles de la noubâ.

⁴⁵¹ D'après al-Harrâte, c'est une pratique courante chez tous les pratiquants, chefs ou membres d'orchestre de commencer le *mizân* principal d'une performance à partir des dernières pièces du *mizân* précédent. Ainsi, dans la présentation des *mizân* al-Qâim wa-Nisf et al-Btayhî, tandis que dans le *mizân* al-Basît, la conclusion c'est-à-dire *al-qafla* القفلة la fin est toujours une mesure *dawr* دور de *mizân* al-Basît. Pour al-Qâim wa-Nisf et al-Btayhî, le chef d'orchestre entame les dernières *san'a* de l'*insirâf* du *mizân* al-Qâim wa-Nisf d'une noubâ pour entrer directement sur la *tûshîya* du *mizân* al-Btayhî, qui est le principal *mizân* de la soirée, suivie de la *san'a al-tsdîra* du début du *mizân*.

Pour *mizân* al-Quddam, on joue souvent les dernières *san'a* de l'*insirâf* du *mizân* al-Btayhî pour entrer directement sur la *tûshîya* du *mizân* al-Quddam et chanté du début par *san'a al-tsdîra* du *mizân*.

la *qantara*. Ce « pont » dans cette version contient trois *san'a* : *Arsal nûkhat-al-warâ*, *Yâ khayra-l-Anâm* et *Madhû-n-nabî*. On remarque qu'ici, la *qantara* semble être considéré comme un mouvement à part entière, et non pas un passage entre deux mouvements ; en même temps, le fait que la *san'a* : *Arsal nûkhat-al-warâ* soit considérée comme la dernière *san'a* du *mûwassa'* semble contradictoire. Il nous faut donc essayer de comprendre cette ambiguïté conceptuelle.

L'écoute attentive de cette partie nous permet de mieux comprendre de quoi il s'agit.

1/ l'indication de time code par al-Harrâte, mon informateur (1'43'30), est bien exacte sur le début de la *san'a* ; mais le paradoxe est qu'à ce timing ne correspond aucun changement de tempo, qui reste à 52. En revanche, si l'on considère la durée des trois *san'a* indiquées par al-Harrâte, on va constater qu'il se produit ultérieurement plusieurs accélérations graduelles du tempo :

- autour de 1'45'00, on passe à un tempo de 54, puis à 1'46'10, on passe à 56, tout cela dans une partie instrumentale ;

- au retour du chant choral, le tempo descend à 54. On voit donc que, en dépit de ces allers-retours entre accélération et ralentissements, le tempo du chant a globalement augmenté de deux points de tempo ;

- dans les minutes qui suivent, ce processus se reproduit, conduisant le chant, lui aussi à un tempo de 56. C'est ainsi que se termine la *qantara*, juste avant l'*insirâf*.

Il semble donc (selon cet exemple), que la notion de *qantara* désigne un groupe de *san'a* au cours desquelles se produisent des accélérations graduelles (surtout sur les parties instrumentales) et des petits ralentissements (au retour du chant choral), mais pas nécessairement dès le début de la première *san'a*. Cet ensemble va de 1'43'30 à 1'51'10, soit environ huit minutes de musique. Autrement dit, la *qantara* n'est pas à proprement parler un « mouvement » au sens où il aurait un début et une fin sur le plan rythmique ou tempique, mais plutôt un « passage » (c'est bien le sens du mot *qantara*) entre plusieurs tempi, mais qui recourt en même temps aux repères et aux délimitations des textes chantés.

Cette conceptualisation de la *qantara* pourrait peut-être nous permettre de mieux comprendre ce que signifie, chez certains informateurs, le fait qu'il y a, dans certaines suites selon le *mîzan*, plusieurs *qantara*. C'est en particulier le cas lorsque le flux rythmique est interrompu pendant quelques minutes par un *inshâd* : par exemple dans le Basît al-Istihlâl que

nous avons étudié auparavant, il y avait eu non pas une, mais deux phases d'accélération, la première se produisant juste avant le premier *inshâd*.

Puis vient l'*insirâf* (1'51'11), qui commence par la *san'a* : *Min hubbi fi khayri-l-warâ*, soit une accélération tout en gardant la même mélodie. Les accélérations les plus sensibles sont du côté de 02'26'00, donc très tard. Nous constatons que c'est aussi une tendance que la majorité des orchestres ont aujourd'hui de jouer plus vite et qui fait qu'on n'entend plus ou clairement ces ponts ou le passage d'une phase à l'autre.

Je remarque que l'orchestre de Briouel a souvent tendance à jouer très vite l'*insirâf* : il accélère le tempo vers la fin du *mîzân* et transforme le mouvement en prestissimo, ce qui est qualifié par certains de mes informateurs (Muhammad al-Harrâte en l'occurrence) de *qafla*, c'est-à-dire « fermeture, conclusion ». Dans cette accélération finale, avec les choristes et les instrumentistes font preuve d'un jeu virtuose dans l'ornementation. Les choristes semblent parfois suspendre le rythme (comme une coda finale), alors que les instrumentistes tiennent celui-ci fermement. Les syllabes *takmilât* jouent pleinement leur rôle dans cet exercice.

Dans cette version, comme on l'a précisé ci-dessus, on chante des *san'a* moins nombreuses qu'à Tanger. Chaque orchestre interprète une version selon son propre arrangement ou plutôt la vision de son chef d'orchestre ou du maître (répartition ou endroits des solos, *mawwâl*, *taksîm*, etc) et de la patte sonore qu'il recherche. On remarque par exemple que le mouvement rapide *insirâf* commence plus tard dans la version de l'orchestre Rawâfid de Tanger par rapport à l'orchestre de Fès (une *san'a* plus tard précisément) alors que, dans la majorité des versions connues, il est censé arriver plus tôt. Mais on rapporte que certains anciens maîtres le jouaient de cette manière, décalée : c'est un choix personnel du chef d'orchestre, qui a ses propres raisons, une manière de se démarquer des autres orchestres. Ceci dit cela n'affecte pas le déroulement global du *mîzân*.

En théorie, un chef d'orchestre de musique andalouse a toute latitude pour choisir le *mîzân*, le mouvement et le tempo adéquats, mais en pratique, on voit qu'il existe de nombreuses règles de l'interprétation à respecter, notamment les différentes phases et étapes de chaque *mîzân*. Aujourd'hui, beaucoup de professionnels comme Amîn et Mehdi Chaachoo, Metioui, Benmoussa, Briouel, et des mélomanes se plaignent que la plupart des orchestres ne respectent ni le processus ni les différentes phases et tempi.

Au niveau des *san'a*, on peut retrouver quelques différences d'un orchestre à l'autre ou d'une école à l'autre ou d'une ville à l'autre, c'est-à-dire qu'on peut trouver certaines *san'a*

dans une interprétation qu'on ne retrouve pas dans une autre, qui soient différentes ou quelques vers qui manquent par-ci ou rajoutés par-là, selon le recueil de textes utilisé ou l'apprentissage du chef d'orchestre qui a reçu et transmet à son tour. Mais ceci ne devrait pas affecter la structure d'ensemble qui respecte toujours la succession des mouvements du *mîzân*⁴⁵².

En ce qui concerne la version de l'orchestre Rawâfid, on remarque qu'elle dure 2 heures 50 minutes (à peu près comme l'orchestre tétouanais dirigé par Mehdi Chaachoo), c'est-à-dire 40 minutes de plus que celle de Fès, tout simplement parce qu'ils chantent plus de *san'a* et qu'il est connu que les écoles de Tétouan et Tanger ont en plus que Fès. Déjà à partir de la première *san'a*, on remarque que celle-ci est différente l'une de l'autre dans les deux versions : certaines *san'a* sont différentes, d'autres sont rajoutés, écourtés ou remplacés par d'autres (le tempo aussi joue un rôle prépondérant dans la durée d'un *mizân*, les reprises de certaines phrases musicales dans la *bughya* ou la *mshâlya*, le nombre de vers dans une *san'a* qui varie entre deux et sept vers et dans certaines *barâwel* quinze vers).

2. 4. La suite selon le *mîzân* et les circonstances de la performance

Ainsi, nous avons confirmé la structuration de notre modèle de suite selon le *mîzân*, basé sur une succession de deux ou trois mouvements tempiques, de tempo croissants (avec des ralentissements ponctuels) et un cycle rythmique final indépendant, l'*insirâf*, (lui-même subissant plusieurs accélérations successives de son tempo), et que nous avons appelé « suite tempo-rythmique ». Nous avons pu également vérifier que ce modèle est bien représentatif d'une grande part des performances actuelles de musique andalouse, du moins dans la tradition de la Âla de Fès comme dans la tradition du Nord (Tétouan-Tanger).

Notons que cette forme de suite structurée par des accélérations graduelles peut aussi être classée dans ce que l'ethnomusicologie a conceptualisé comme un « parcours obligé » (Lortat-Jacob 1987, Lambert 2004)⁴⁵³, c'est-à-dire un parcours musical temporel régi par une ou

⁴⁵² Briouel se réfère à son maître Abdelkrim Raïs et son ouvrage *Min wa7iyi-r-rabâb*, suivant la succession des textes des *san'a* telles que celles-ci ont été compilées dans l'ouvrage de Raïs (à part pour l'avant dernière qu'on retrouve dans l'ouvrage et qui n'est pas chantée).

⁴⁵³ Lortat-Jacob, Bernard, 1987 « L'improvisation : le modèle et ses réalisations », in Bernard Lortat-Jacob, ed., *L'Improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris, SELAF : 45-59. Lambert, Jean, "Temps musical et temps social au Yémen la suite musicale dans le magyal de Sanaa", *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172, pp 151-171. <http://lhomme.revues.org/24879>

plusieurs règles (ici, principalement ici l'accélération du tempo) qui interdisent le retour en arrière et contraignent à aller jusqu'au bout de la logique de cette forme pour qu'elle soit achevée. Cette conceptualisation d'une forme linéaire contraignante peut être élargie à ce que l'anthropologue américain Tim Ingold a appelé des "lignes" (*lines*), c'est-à-dire des formes cognitives de pratiques artistiques, architecturales ou autres, qui sont présentes dans de nombreuses cultures, y compris des cultures orales (Ingold 2016), par exemple des vers de poésie, des lignes de texte ou, ici, le parcours obligé d'une suite musicale. Ici, la question principale que nous nous poserons tournera autour des éléments constituant la "ligne" et de leurs différentes combinaisons, à l'intérieur de la tradition andalouse, dans ses différentes variantes régionales maghrébines, sans que change pour autant leur nature linéaire contraignante.

En ce qui concerne le déroulement d'une performance de nos jours, que ce soit à Tétouan, Tanger, Fès, Rabat ou ailleurs, il dépend des circonstances et du contexte (festivals, mariages, commande d'une association, etc). Par exemple, dans le cas de la performance de la nouba al-Istihlâl par l'orchestre Rawâfid de Tanger, nous sentons bien au visionnage de la vidéo que dans le cadre semi privé de multaqa al-'Abbâdî, la présence des auditeurs, et en particulier le mécène, Shakîb al-'Abbâdî comme « super auditeur », installé au milieu du groupe des musiciens et accompagnant leur jeu de ses mouvements expressifs, joue un rôle important dans la stimulation des musiciens, notamment dans l'accélération de l'*insirâf*. D'une manière générale, lorsqu'il s'agit d'une commande d'une association d'amateurs et de connaisseurs, le cadre conventionnel du *mîzân* et la succession des différents mouvements (autrement dit, le parcours obligé) sont respectés.

En revanche, dans les mariages, cette forme est moins respectée, parce qu'il faut s'adapter au contexte festif, faire danser les convives et ne pas ennuyer avec une forme longue.

Par ailleurs, dans un concert plus officiel, cette forme est respectée, mais pas toujours avec autant de dynamisme.

Ce qui est sûr, c'est que, dans ces circonstances courantes, il est hors de question d'exécuter une nouba entière, c'est-à-dire les différents *mîzân* les uns à la suite des autres (même si cela peut arriver dans des circonstances exceptionnelles) : vu la durée de chaque *mîzân*, qui est d'une à deux heures trente environ, le volume beaucoup trop important de chaque nouba (entre 6 et 12 heures) ne le permettrait pas. En conséquence, le choix esthétique dominant, pour des performances pouvant durer entre 45' et deux heures est bien d'interpréter un *mîzân* relativement

complet, en l'agrémentant éventuellement de quelques *san 'a* d'un autre *mîzân* dans le même mode, ou en provenance d'un autre mode.

2. 5. *Le mîzân, un modèle générique des évolutions historiques de la suite ?*

Ces remarques sont très importantes pour comprendre la nature des noubas dans la *Âla* et l'évolution de l'unité ou du « cadre » de la performance vivante dans l'histoire, qui est inséparable de la notion de « suite ». Si l'on tient compte de la structure des catégories vernaculaires, il semblerait que, au cours de transformations historiques dont nous ignorons les détails, il s'est produit plusieurs glissements de sens de la terminologie en relation avec les fonctions que chaque terme désigne ou désignait dans son contexte :

- la fonction réelle de suite, c'est à dire de cadre temporel de la performance, s'est transférée du terme *nouba* au terme *mîzân* ;

- et simultanément, la fonction de mouvement s'est transférée du *mîzân* à ce que nous avons appelé les « mouvements tempiques », principalement *mûwassa'*, *mahzûz*, *insirâf*, ou leurs autres dénominations. En fonction de cette hypothèse, ces derniers seraient les dernières nées des formes de la *nouba*.

Ces intuitions ou ces hypothèses résultent de notre analyse musicale et de son rapprochement avec la terminologie vernaculaire. Pour les confirmer, il faudrait certainement d'autres indices historiques plus précis, mais dont nous ne disposons pas dans l'état actuel de nos connaissances. Aussi livrons-nous ces premiers éléments au lecteur pour ce qu'ils sont, des propositions d'interprétation et des indications de pistes de recherches futures.

Dans cette attente, nous nous sommes interrogés sur le plan comparatif sur quelques autres formes de suites dans la musique andalouse marocaine et du Maghreb, des suites qui ne suivent pas nécessairement ce modèle selon le *mîzân*, mais au contraire, ont conservé la *nouba* (et donc le *tab'*) comme cadre principal de la suite pour une performance donnée. Ceci nous permettra de mieux circonscrire ce qu'est le modèle de suite selon le *mîzân* et ce qu'il n'est pas.

3. Une performance à quatre *mîzân* : Mohamed Massano Tazi (1987) de Fès

Mohamed Tazi al-Chertî connu sous le pseudonyme Massano est né en 1921, il était issu d'une famille passionnée par l'art du *samâ* ' et de la *Âla*, il faisait partie de la génération d'Ahmed Loukili et Abdelkrim Raïs⁴⁵⁴. Il est décédé le 28 décembre 2020 à Fès.

Afin d'illustrer sa manière d'interpréter la *Âla*, j'ai choisi d'analyser un CD OCORA qui est intitulé : *Maroc / Ustad Massano Tazi, Musique classique andalouse de Fès*, réalisé le 3 décembre 1987 par Radio France, sous la direction de Marc Loopuyt, en coproduction avec les Archives internationales de musique populaire à Genève et qui est sorti en mai 1988 à Paris.

Avant d'analyser la structure de suite dans cette forme de suite spécifique, il nous faut apporter quelques éclairages sur la démarche esthétique et « archéologique » manifestée par ce CD. D'après Marc Loopuyt (également l'auteur du livret du CD), le contenu de ce disque ne vise pas à présenter la musique classique de Fès telle qu'on l'entend habituellement mais telle qu'on l'entendait autrefois, il nous permettrait d'imaginer ce qu'étaient certaines formes plus anciennes de la musique andalouse, y compris les modalités de déroulement de la suite musicale. On gardera donc à l'esprit que ce CD a été construit dans un esprit de revival, avec tout ce que cela peut impliquer comme biais d'interprétation.

Je me contenterai d'analyser la première partie de ce CD (*noubat al Hijaz al Kabîr*, 52'50), parce qu'elle constitue une unité proche d'une performance, ou d'une partie principale d'une performance, correspondant à une unité de *tab* '. Dans cet enregistrement, la formation de l'orchestre était constituée des instruments suivants : un *rabâb*, un alto⁴⁵⁵ avec des cordes en boyaux, un '*ûd sharqî*, un *swîssen*, un *târ* et un chanteur (*mûssami* ')⁴⁵⁶. D'après Marc Loopuyt,

⁴⁵⁴ Il fut l'élève de Muhammad al-Mtîrî et Muhammad al-Brîhî. Jouant de plusieurs instruments, il fut spécialiste de l'instrument de *rabâb* et enseignait au conservatoire de musique "Dar A'diyel" à Fès. Il a été membre puis chef de l'orchestre Muhammad al-Mtîrî, du nom d'un de ses cheikhs, avec lequel il enregistrera de nombreux *mîzân* de la musique andalouse.

⁴⁵⁵ Marc Loopuyt justifie le choix de cet instrument en disant qu'au 18ème siècle, l'alto a été introduit dans la formation tel qu'il était à l'époque (âme plus fine, tension plus légère, cordes en boyau), il pouvait relativement s'y intégrer.

⁴⁵⁶ Le chant est aussi assuré de manière chorale par les instrumentistes Massano Tazi (*rabâb* et chant), Muhammad al Mussadir (chant mélismatique), Muhammad al-Diourî (*swîssen* et chant), Mustapha 'Amrî (alto dans la première partie et '*ûd sharqî* dans la deuxième), Ahmad al-Shîkî ('*ûd ramal* et chant) et Muhammad Lahlû (*târ* et chant).

cet instrumentarium correspondrait à celui qui était en usage au XVIIIe siècle (Loopuyt, livret du CD)⁴⁵⁷.

À partir du disque, mais aussi de conversations que j'ai pu avoir avec Marc Loopuyt, musicien français, grand connaisseur de la musique du Maghreb et du Mashreq et joueur de luth à la carrière accomplie, il apparaît que celui-ci a eu un rôle important dans la composition esthétique de l'orchestre et du répertoire joué. Il s'agit donc bien d'une expérience de revival avec tout ce que cela implique de spéculations et de reconstitution. On le voit par exemple au fait que M. Loopuyt se demande pourquoi il y avait deux *'ūd* dans la formation andalouse depuis les années 1930 (par exemple dans la formation marocaine au Congrès du Caire de 1932, ou dans certains orchestres présents au Congrès de Fès de 1939), et il souligne dans le livret du CD, que, dans la tradition, il n'y avait qu'un instrument de chaque pupitre. Son choix est donc clairement de limiter le nombre de *'ūd* à un seul, comme étant le signe d'une plus grande authenticité (alors que, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, cela n'a pas été formellement démontré).

Mais pour Loopuyt, c'est aussi un choix esthétique, visant à obtenir un équilibre sonore entre les instruments, de distinguer chaque instrument et d'entendre plus clairement les timbres (et les ornements), notamment celui d'instruments qu'on n'entend quasiment plus aujourd'hui dans les grands orchestres, comme le *rabâb*, alors qu'ils étaient des instruments clefs de cette tradition. Ce choix d'un nombre restreint d'instruments, qui était clairement proposé par M. Loopuyt, procède donc d'une sorte de retour à la tradition telle que nous l'avons observée dans les premiers enregistrements du début du XXe siècle, donc d'une tentative de réinterprétation, un peu comme cela se fait beaucoup dans la musique médiévale en Europe, ce qui est un choix assumé par M. Loopuyt⁴⁵⁸.

En ce qui concerne les instruments, au premier abord, en tant que musicien, j'ai été gêné par l'utilisation du *swissen*, que l'on n'est pas habitué à écouter dans cette musique à la fin du

⁴⁵⁷ En ce qui concerne la deuxième partie (*nûbat al-Istihlal*, 20'10), la formation de l'orchestre est différente, avec *rabâb*, 2 *'ūd sharqî*, *swissen*, *târ* et chant. D'après Loopuyt, cette formation correspond à la période du 9^{ème} au début du XVIIIe siècle (Loopuyt, livret CD).

⁴⁵⁸ Dans ce cadre, j'ai posé la question à Loopuyt sur le *'ūd ramal* et pourquoi on ne l'a pas utilisé dans ces enregistrements datant de 1988 (alors qu'il avait fait fabriquer le premier *'ūd ramal* par Benharbit en 1971, voir chapitre III), mais il m'a indiqué qu'à l'époque, aucun musicien marocain n'était en mesure d'en jouer dans un enregistrement de ce niveau.

XXe siècle, ni au début du XXIe siècle. Là aussi, c'était un choix fait par Marc Loopuyt⁴⁵⁹. Mais c'est vrai qu'après plusieurs écoutes, on remarque une certaine homogénéité au niveau sonore : le fait d'avoir un instrument par pupitre nous permet d'apprécier le timbre et la tessiture spécifique de chacun de ces instruments anciens et de mieux entendre les ornements qu'ils font, contrairement aux enregistrements d'aujourd'hui dans lesquels les ornements des violonistes ou des autres instruments s'entremêlent et forment une nappe sonore très indistincte⁴⁶⁰. C'est une des raisons pour lesquelles une expérience aussi originale méritait d'être mentionnée. Nous y reviendrons lorsque nous évoquerons les différentes formes de patrimonialisation (chapitre IX).

Consacrons-nous maintenant à l'analyse du déroulement de la nouba al-Hijâz al Kabîr⁴⁶¹ dans ce CD, page 1 (52'50). Du fait qu'elle est relativement longue, elle nous permet de discerner les choix de succession des parties de la nouba qui ont été faits par les musiciens.

1 / *Mîzân* al-Basît

- *Bughya* (ouverture non mesurée mais non improvisée)
- *tûshîya* (ouverture mesurée)
- Plusieurs *san 'a* sur le *mîzân* al-Basît, (chants sur le rythme) 6 temps : 4+2 (extraits)
- *Inshâd* al-Madîd

⁴⁵⁹ Qu'il appelle « petit luth andalou maghrébin ». Marc Loopuyt avait remarqué cet instrument chez le concierge du conservatoire de dâr A *'dyyel* à Fès, qui était un ancien musicien de musique andalouse et spécialiste du *'ûd ramal*. Celui-ci lui a ouvert les placards de la réserve des instruments du conservatoire, où se trouvaient une vingtaine de *swîssen*. D'après cet ancien musicien, autrefois, (40 ans avant leur rencontre en 1971, donc les années 30), tout le monde apprenait à jouer de la musique andalouse sur le *swîssen*. C'est donc cette rencontre et cette découverte inopinée qui explique le choix de Loopuyt d'inclure un *swîssen* dans cet enregistrement de musique andalouse. Dans le livret de ce CD, Il dit à ce propos : *Ainsi est réintégré le swîssen, petit luth à table de peau et à trois cordes, délaissé depuis 80 ans et dont le son très piqué aère positivement l'orchestre ; ainsi, la balance cordes frottées-cordes pincées s'équilibre, la lecture auditive de chaque instrument devient claire et le rabâb peut assumer royalement sa fonction de pôle d'orchestre et de basse. La superposition des paraphrases spontanées prend tout son sens et les préceptes d'équilibre alchimique de Ziryâb se réappliquent enfin au son de l'ensemble lui-même.*

⁴⁶⁰ De plus, le fait d'inclure les instruments occidentaux bouleverse l'équilibre alchimique des sonorités de l'orchestre. Aujourd'hui, les violons (violoncelles compris), dont la tessiture est venue dominer impérieusement le timbre modéré des instruments originels, non seulement sont montés de cordes en acier (qui ne sont pas du tout faits pour cette musique) mais, encore, sont en surnombre et écrasent franchement le reste de l'orchestre. La couleur des timbres est ainsi complètement affadie et leur précieux équilibre détruit. L'effet sur les voix est catastrophique, ce qui aggrave encore la notion du diapason occidental qui n'a pas fini de monter.

⁴⁶¹ Dans la cosmologie traditionnelle, la nouba al-Hijâz al-Kabîr suscite globalement la tendance lymphatique.

- *Insirâf* al-Basît

2 / *Mizân* al-Qâim wa-Nisf : *tûshîya*

Chants (extraits, *san 'a*)

Chants sur sa forme rapide (*insirâf*)

- *Baytayn* Mujatath (2 vers)

3 / *Mizân* al-Darj (4 temps) : *tûshîya*

Chants (extraits)

- *Mawwâl*

4 / *Mizân* al-Quddâm (3 temps) : *tûshîya* + chants

Forme rapide du *Quddâm* (6 temps)

Ainsi, on s'aperçoit que le déroulement de la nouba, y est différent de la manière dont l'interprètent la majorité des musiciens de la deuxième moitié du XXème siècle, ce dont témoignait bien l'exemple du *mîzân* al-Darj et du *mîzân* al-Basît de la nouba al-Istihlâl, interprété par l'orchestre de Omar Metioui, tels que nous les avons exposés précédemment : ici on a fait le choix de prendre des extraits de quatre *mîzân* et de les mettre en succession selon le déroulement idéal de la nouba, soit, successivement :

1 / al-Basît

2 / al-Qâim wa-Nisf

3 / al-Darj

4 / al-Quddâm

On remarque qu'il manque à cette liste le troisième *mîzân* canonique, le Btâyhî. Nous ne savons pas pour quelle raison. Mais en dehors de cette exception, la succession de la nouba telle qu'elle est énoncée dans la tradition, est donc approximativement respectée. A l'écoute, l'impression est assez agréable et la répartition des timbres est harmonieuse.

A la différence du modèle de « suite selon le *mîzân* » qui se restreint en général à un seul *mîzân*, on obtient ici une image sonore globale de presque toute une nouba, al-Hijâz al Kabîr, en seulement 52 minutes, même s'il n'en est joué que quelques extraits (ce qui est à mon avis personnel, assez suffisant). D'un point de vue marocain, on a donc fait une espèce de réduction, un concentré de cette nouba.

Cependant, que devons-nous penser de cette reconstitution sur le plan historique ? On peut se demander si ce choix de faire jouer successivement les extraits de plusieurs *mîzân* d'une même nouba correspondait à ce qui se faisait dans une période plus ancienne, comme Marc Loopuyt semble le penser ? Ou bien cela ne procède-t-il pas de l'imitation du modèle de la nouba dans le répertoire Gharnâti, elle-même d'origine algérienne ? C'est ce que nous allons voir maintenant.

4. Le déroulement de la nouba Gharnâti marocaine en comparaison avec la Âla

Il est intéressant de comparer ce déroulement avec celui de la suite musicale dans le répertoire Gharnâti, très probablement empruntée au répertoire algérien de Tlemcen qu'on appelle aussi la San'a (on appelait le Ghanâti, au temps du protectorat, *dzîri* ou *dzâiri*, c'est-à-dire « algérien »). Cette musique qu'on appelle ainsi en hommage à la ville de Grenade qui fut le dernier bastion arabe d'Andalousie, s'est répandue sur une partie du Maroc suite à des déplacements de populations et à l'installation d'Algériens au Maroc, semble-t-il à la fin du XIXe et du début du XXe siècle⁴⁶². La question de savoir si l'arrivée au Maroc de cette tradition remonte à une période plus ancienne n'est pas très claire : certains musicologues ont remarqué cette influence dans le chant judéo-Marocain, la *hazanût* marocaine se chantant parfois dans le style de l'*inshâd* Gharnâti et dans celui du *mawwâl*⁴⁶³ et de l'*istikhbâr*. Mais cela ne veut pas nécessairement dire que cette influence est plus ancienne et qu'elle serait parvenue au Maroc directement de Grenade. En effet, certains chanteurs juifs ont aussi circulé entre l'Algérie et le Maroc à l'époque coloniale.

L'un des principaux représentants du Gharnâti à Rabat est Ahmad Pirou, qu'on retrouve dans le lien audio ci-dessous au chant et au banjo, avec l'orchestre de musique Gharnâti de Rabat, sous la direction d'Ahmad Bennâni durant les années soixante (archives de la radio télévision marocaine) :

<https://www.youtube.com/watch?v=GGolCyDXsfE>

⁴⁶² La migration d'Algériens au Maroc a été provoquée par l'arrivée, dans les bagages du colonialisme français à partir de 1906, d'interprètes et de traducteurs algériens au Maroc (comm. pers. Muhammad al-Harrâte). Au début de la Première Guerre mondiale, de nombreux Algériens furent la conscription obligatoire dans l'armée française. Ils s'installèrent avec leur famille, leurs habitudes culturelles et bien sûr leur musique. Mr Ahmad Bennâni, par exemple, le chef d'orchestre Gharnâti de la RTM, est d'origine algérienne.

⁴⁶³ Texte d'Ahmed Aydoun dans le livret du CD *Maroc, musique Gharnâti, nûba ramal*.

Le CD de l'orchestre dirigé par Ahmad Pirou (au banjo).

L'enregistrement est d'une durée de 51 minutes et 25 secondes. Il nous livre non seulement une version de la nouba al-Ramal mais il est très significatif, car il nous permet d'avoir une idée assez complète du déroulement de la nouba dans le répertoire Gharnâti : celle-ci fait se succéder des pièces de cinq *mîzân* différents : al-M'saddar, al-Btâyhî, al-Darj, al-Insirâf et al-Khalâs⁴⁶⁴. Entre le Btâyhî et le Darj, vient s'insérer une pièce chantée non mesurée, qu'on appelle al-Istikhbâr, qui est l'équivalent d'un *inshâd* ou d'une improvisation vocale, composée de deux vers ou plus en arabe classique. A la différence de la suite dans la performance de la Âla, ayant pour cadre un seul *mîzân*, la forme de la suite du Gharnâti obéit à une succession de cinq *mîzân* : al-Msaddar, al-Btâyhî, al-Darj, al-Insirâf et al-Khalâs (les mêmes, et dans le même ordre que dans la nouba de Tlemcen).

Comme on le voit, deux de ces noms de *mîzân*, al-Btâyhî et al-Darj sont les mêmes que dans la Âla. Un autre, *insirâf*, est identique au troisième mouvement de la suite selon le *mîzan*. Les deux autres sont différents. En fait, comme nous allons bientôt le voir, ces dénominations sont plus algériennes que marocaines.

Ces cinq mouvements sont enchaînés les uns aux autres, soit directement, soit par intermédiaire d'un prélude instrumental non mesuré (*Istikhbâr*) ou d'une courte pièce instrumentale de rythme vif (*kursî*). Compte tenu du temps limité et de la multiplicité des *mîzân*, chaque *mîzân* ne contient évidemment qu'un petit nombre de *san'a* et ne dure qu'environ 10 minutes. Ces *san'a* sont exécutées tantôt par le soliste, tantôt par les instrumentistes-choristes. Selon le temps prévu pour la séance de musique on joue l'ensemble des pièces ou, plus couramment, seulement une sélection, tout en respectant rigoureusement l'enchaînement des mouvements⁴⁶⁵.

La version de la nouba présentée dans ce disque ne comprend que 8 *san'a* sur les 76 recensés par les musiciens algériens. Comme pour la Âla, les modèles poétiques sont empruntés au genre classique *qasîda*, au genre plus récent *muwashshah*, ou encore à des formes poétiques

⁴⁶⁴ CD Maroc. *Gharnati. Nûba Ramal. Ensemble Gharnati de Rabat*. Direction Ahmad Pirû (Maison des Cultures du Monde, 1990). Coproduction du Ministère de la Culture du Maroc et de la MCM, réalisée par Pierre Bois. Texte d'Ahmed Aydoun.

⁴⁶⁵ Texte d'Ahmed Aydoun dans le livret du CD Maroc, *musique Gharnati, nûba*.

dialectales dérivées du *muwashshah*, le *zajal*. Chaque poème se divise généralement en trois parties : la première est composée de deux ou trois vers (*ghusn*) entrecoupés de ritournelles instrumentales (*jawâb*), la seconde est d'un *matla* ' d'un ou deux vers chantés sur une mélodie différente et la troisième et un retour (*rujû* ') à la mélodie des premiers couplets⁴⁶⁶.

Le mode principal (*tab* ') de cette nouba comme son nom l'indique est le Ramal :

Ré1 bMi #Fa Sol La bSi #Do Ré2

Il a comme dérivé le mode al-Rasd :

Ré Mi #Fa Sol La Si Do Ré

Même si le mode principal Ramal reste identifiable à travers les deux secondes augmentées : bMi-#Fa et bSi- #Do, on constate que dès les premières mesures les deux modes sont fortement enchevêtrés, le mode Ramal est employé surtout en fins de phrases comme signature du *tab* '.

L'instrumentarium se distingue de celui de la Âla par l'utilisation d'instruments à cordes pincées qui ne se trouvent que dans le Gharnâti, comme la mandoline et le banjo⁴⁶⁷.

Cette musique peut aussi durer plusieurs heures mais les praticiens ont fait en sorte que chaque interprétation de la nouba ne doit pas dépasser une heure et demi environ.

Si à Rabat, le rayonnement de ce style est assez limité, à Oujda (au nord-est du Maroc, près de la frontière algérienne et située non loin de Tlemcen), on a su élargir l'audience du Gharnâti grâce à l'association al-Andalusîya « al-Jam'îya al-Andalussîya », fondée par Muhammad ben Ismâ'il (1884-1947) (sur cette personnalité importante, voir chapitre VI)⁴⁶⁸.

⁴⁶⁶ Texte d'Ahmed Aydoun dans le livret du CD *Maroc, musique Gharnâti, nûba*.

⁴⁶⁷ En Algérie, on joue également de la mandoline (à Tlemcen). En revanche, on ne joue du banjo que dans les orchestres de musique populaire comme le *hawzi*, l' *rûbî* et le *sha'bî*.

⁴⁶⁸ Ben Ismâ'il collaborait avec un collègue du nom de Rahâl Muhammad. C'est la première association du genre au Maroc qui a développé le style « Gharnâti », par la suite sous la direction du sheïkh Sha'bâne Muhammad Salâh (1911-1974) et d'autres grands sheïkhs de la ville.

Comparaison avec le Gharnâtî à Tlemcen

En raison des similarités entre le Gharnâtî au Maroc et le Gharnâtî de Tlemcen, qui, comme nous l'avons vu, s'explique en partie par des raisons historiques, il est intéressant de faire une petite comparaison formelle entre le déroulement de la suite dans ces deux traditions parentes.

La succession du Gharnâtî au Maroc est la même que celle de Tlemcen en Algérie :

1 / al-M'saddar

2 / al-Btâyhî

3 / al-Darj

4 / al-Insirâf

5 / al-Makhlâs (=Khalâs)

Ceci confirme nos informations historiques sur l'influence de Tlemcen sur Rabat. Le musicologue algérien Yahia Ghoul⁴⁶⁹ nous dit à ce propos :

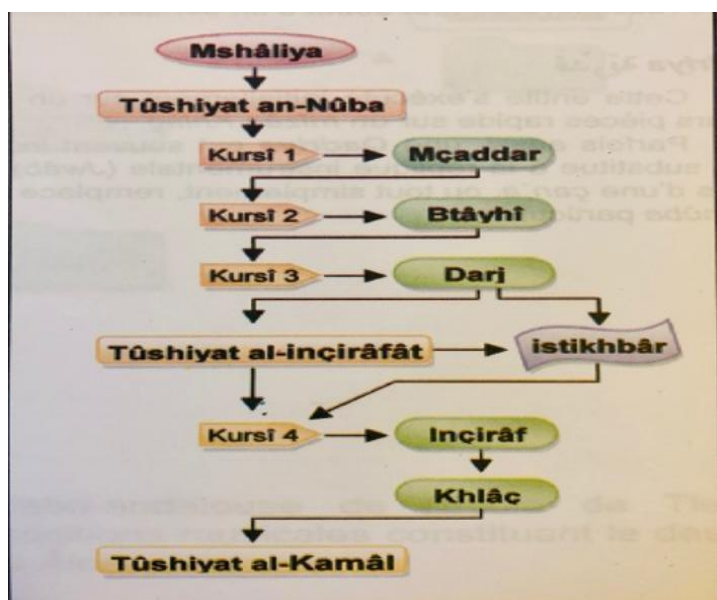
« L'exécution de la totalité des diverses composantes de la nûba (de Tlemcen) (...), peut aisément dépasser la durée d'une bonne heure, surtout si plusieurs san'a sont utilisées au niveau de chacun des cinq mouvements rituels de cette nûba. Pour contourner les contraintes d'une performance parfois fastidieuse, il est d'usage d'observer une pause relative en milieu de cette prestation, permettant ainsi aux musiciens de reposer leurs voix surtout. Pour l'école de Tlemcen, l'endroit précis de cette pause est choisi entre le troisième et quatrième mouvement de la nûba (entre Darj et Insirâf), ou il est d'usage d'introduire un chant solo non rythmé appelé Istikhbâr, qui est un prélude vocal exécuté sur un rythme libre, dans lequel, la voix d'un soliste s'adonne à une improvisation mélodique d'un court poème⁴⁷⁰ ».

Pour illustrer cette description, j'ai choisi un exemple audio-visuel, celui du Grand Orchestre de Tlemcen qui exécute la nouba al-Sika, dans son intégralité et qui dure 1 heure, sous la direction d'Ahmad Baghdâdî lors du concert de clôture du festival Hadrat Andalus à Tlemcen : <https://www.youtube.com/watch?v=kEexmpEgBqA>

⁴⁶⁹ Natif de Sidî Bel-'Abbès, Yahia Ghoul a fait des études de médecine et réside actuellement à Houston. Parallèlement, il poursuit des études de musique et trouva aussi un enseignement précieux auprès de sheïkh Mahmûd Sârî (fils du maître al-'Arbî ben Sârî) qui l'introduisit à la musique traditionnelle andalouse dès 1967, suivi de l'enseignement direct par plusieurs autres maîtres de l'école de Tlemcen.

⁴⁷⁰ Yahia Ghoul, *Patrimoine de musique arabo-andalouse, le système rythmique mîzân dans l'école de Tlemcen*, 2009, p. 39.

La durée de cette performance est de 1h03'. La nouba dans sa succession conventionnelle des cinq mouvements, présente la configuration suivante⁴⁷¹ :



Ce schéma tiré de la publication de Yahia al-Ghoul montre bien que la performance à Tlemcen suit la structure classique de la nouba avec ses cinq mouvements *mîzân*. On voit donc bien, par contraste, ce qui caractérise les performances de la Âla : là où les Algériens ont conservé la structure originelle de la nouba, les Marocains l'ont fait éclater et n'ont conservé qu'un seul des cinq *mîzân* comme cadre de leur performance.

Par ailleurs, nous constatons que l'influence du Gharnâtî algérien sur le Gharnâtî marocain est confirmée, sur le plan historique comme sur le plan formel. Dans chaque performance, la suite dans le Gharnâtî (qu'il soit algérien ou marocain) fait se succéder cinq *mîzân*, de manière assez semblable au modèle idéal de la nouba marocaine.

Ces similitudes et ces différences nous permettent de mieux comprendre ce que l'on met le plus souvent de manière floue sous l'expression « musique andalouse marocaine », ainsi que ses différences par rapport aux autres traditions andalouses du Maghreb.

⁴⁷¹ Yahia Ghoul, *Patrimoine de musique arabo-andalouse, le système rythmique mîzân dans l'école de Tlemcen*, 2009, p. 39.

5. L'ordre de la suite dans la Âla aujourd'hui : selon le *tab'* ou selon le *mîzân* ?

Notre étude panoramique de différentes manières de pratiquer la Âla marocaine nous a permis de voir un peu plus clair dans leur profusion, et de répondre aux questions qui nous préoccupent depuis le début de cette thèse : qu'est-ce que la nouba marocaine aujourd'hui ? Comment se distingue-t-elle des autres traditions du Maghreb ? Et comment se situe-t-elle par rapport aux pratiques et aux théories du passé ? Comme nous l'avons vu, il nous a fallu déconstruire le concept de nouba comme suite, puisque sa définition traditionnelle n'est presque plus pertinente aujourd'hui pour caractériser la musique vivante :

1 / de manière générale, la pratique la plus courante est de jouer un *mîzân* en entier, ou du moins le plus grand nombre possible de pièces dans ce cycle rythmique. C'est le modèle dominant que nous avons dégagé (à partir d'une interprétation de Omar Metioui et de quelques autres) sous le nom de « modèle selon le *mîzân* » ou de « suite tempo-rythmique ». Ce modèle s'est avéré être composé d'une suite de pièces instrumentales puis chantées dont le tempo tend à s'accroître graduellement et à engendrer trois « mouvements tempo-rythmiques », le *muwassa'*, le *mahzûz* (ou *al-qantara*) et l'*insirâf*.

Dans certains cas, on peut exécuter en plus (quand le temps ou l'organisation le permet) des extraits de deux ou trois autres *mîzân* de la même nouba. On peut aussi y ajouter des extraits d'une autre nouba, choisis selon le contexte. Mais globalement, ces ajouts sont plutôt rares.

Comme nous l'avons vu, ce modèle n'est pas très différent à Tanger, à Tétouan et à Fès. Il s'agit donc bien du modèle dominant dans la Âla marocaine aujourd'hui, que ce soit dans les villes anciennement occupées par les Espagnols ou dans celles anciennement colonisées par la France.

2 / Dans le cas de la tradition Gharnâti pratiquée à Rabat ou à Oujda, on a une autre manière de jouer la nouba, consistant à faire dans un concert ou pour un disque, une suite structurée par les cinq mouvements conventionnels, exactement comme dans la tradition de la San'a algérienne de Tlemcen. Mais au Maroc, cette façon de faire est restreinte au Gharnâti et n'est pas pratiquée dans la Âla. En revanche, on remarque que ce modèle de suite de cinq *mîzân* dans une performance dont le cadre est un mode, *tab'*, est exactement le même que le modèle théorique et normatif qui était édicté jusqu'ici par la plupart des auteurs marocains. Il nous faut donc relever cette parenté entre les deux, et nous interroger sur sa signification.

En décrivant la manière dont la suite se déroule aujourd'hui, « selon le *mîzân* », nous avons dégagé un modèle analytique opératoire de type nouveau, puisqu'il est fidèle à la pratique

actuelle, et non telle que l'on s'imagine qu'elle était pratiquée dans le passé. Ceci nous amène à nous interroger plus précisément sur le sens de la terminologie vernaculaire en fonction de son contexte.

- Le *mîzân* comme mouvement et comme cycle rythmique

Comme on l'a vu, le mot *mîzân*, qui signifie littéralement « balance » ou « mesure », recouvre, dans la tradition de la Âla marocaine, deux ou trois significations musicales qui sont complémentaires, mais qui n'ont pas les mêmes valeurs opératoires :

1/ cycle rythmique ;

2/ phase de la suite nouba ou « mouvement » (sens qui semble avoir été plus en vigueur dans le passé qu'actuellement) ;

3/ cadre habituel d'une performance standard d'une à deux heures, qui prend la forme d'une suite composée de trois mouvements « tempo-rythmique », avec une accélération du tempo.

Ainsi, si nous ne nous attachons qu'à la pratique des performances les plus courantes de la Âla, nous ne pouvons retenir que les définitions 1/ et 3/ : le *mîzân* Darj al-Istihlâl, par exemple, joué par l'orchestre Rawâfid de Tanger, est à la fois un cycle rythmique et un cadre d'ensemble qui structure toute la performance (durant 1h35), comme une suite comportant différents mouvements tempo-rythmiques successifs. La définition 2 / concernant le mode *tab'* devient secondaire, elle n'est plus qu'un arrière-plan lointain, il n'est plus le niveau conceptuel le plus proche. Pour sa part le Darj, dans cette performance, ne remplit plus en lui-même la fonction de mouvement de la nouba al-Istihlâl ; il est tout entier dans le mode al-Istihlâl, mais cela n'a plus d'incidence sur la structure de la performance.

En quelque sorte, on peut dire que si, dans la théorie habituellement émise par les musiciens (ou dans la pratique très rare d'une interprétation intégrale d'une nouba, comme nous l'avons vu chapitre VII et son annexe), la nouba se composait de cinq mouvements successifs (al-Basît, al-Qâim wa-Nisf, al-Btâyhî, al-Darj, al-Quddâm), dans la pratique des performances concrètes, c'est-à-dire de la suite, on constate que la structure de la nouba a éclaté et la fonction de « mouvement » s'est transférée à un niveau logique inférieur, à l'intérieur de chaque *mîzân*, avec les deux ou trois mouvements tempo-rythmiques : *al-muwassa'*, *al-mahzûz* et *al-insirâf*. Autrement dit, il y a une dimension qui reste constante, c'est le fait de construire une suite musicale. Mais la structure de cette dernière n'est plus la même, elle semble avoir évolué avec le temps.

Ainsi, pour adopter une approche plus systématique des catégorisations, peut-on décrire une hiérarchisation théorique des niveaux d'organisation des suites dans la Âla, en plusieurs niveaux conceptuels qui s'emboîtent comme des poupées russes :

Niveaux conceptuels	Nouba	<i>Mîzân</i>	<i>Muwassa', mahzûz et insirâf</i>
1	à la fois mode et suite	à la fois cycle rythmique et mouvement	
2		à la fois cycle rythmique et suite	
3			mouvements tempo-rythmiques

Rappelons encore que cette représentation est en partie idéale, puisque dans la pratique courante, seuls sont mis en pratique les niveaux d'organisation 2 et 3 de ce tableau.

En conséquence, d'un point de vue méthodologique, on doit considérer ici le *mîzân* comme un cadre formel et dynamique pour la plupart des performances, plutôt que comme un des mouvements de la nouba. En tout état de cause, on remarquera que la richesse des formes et l'inventivité donnent la priorité au rythme, et plus précisément encore au tempo, par rapport à l'aspect modal.

Conclusion :

Ce chapitre partait du constat que le cadre actuel de la performance de la musique andalouse marocaine aujourd'hui est une suite musicale, dont la structure ne correspond pas au modèle de suite ancien de la nouba. Nous avons donc décrit cette suite dans la pratique vivante, dans son développement en plusieurs mouvements tempo-rythmique, le *muwassa'*, le *mahzûz* et l'*insirâf*. En adoptant une approche ethnomusicologique qui souligne l'importance du concept des suites musicales comme un « parcours obligé », nous avons tenté de bien définir quelles sont les règles de ce parcours obligé dans la tradition andalouse marocaine.

Comme on peut le constater, à la différence de la tradition algérienne de Tlemcen, où les cinq mouvements sont tous représentés, chacun par quelques pièces chantées, dans la Âla marocaine à la fin du XXème siècle et au début du XXIe siècle, une performance vivante a pour cadre un seul *mîzân* contenant alors un assez grand nombre de pièces qui sont dans ce seul et même cycle rythmique. En d'autres termes, selon cette pratique marocaine du XXe et du XXIe siècle, la performance a conservé sa forme de suite, mais celle-ci n'a plus pour unité une nouba, mais seulement une partie de la nouba, le *mîzân*. Les mouvements structurant de manière interne la suite musicale ne sont plus les *mîzân*, mais des unités de niveau inférieur, *muwassa* '-mahzûz-insirâf.

Ces mouvements et leur terminologie spécialisée sont-ils des nouveaux venus dans l'histoire de la Âla ? Ou bien y existent-ils depuis longtemps ? Nous l'ignorons, mais nous pouvons cependant constater que cette terminologie n'existait pas dans les sources anciennes, ce qui peut laisser supposer qu'ils sont nouveaux, et qu'ils sont peut-être apparus progressivement durant les trois ou quatre derniers siècles.

En revanche, compte tenu de l'accumulation du savoir musical au cours des siècles, et de sa formalisation dans les manuscrits et les cahiers de chants, le « niveau nouba », selon notre tableau ci-dessus a conservé sa fonction de classement des mélodies et des pièces selon leur mode, ceci incluant bien les *mîzân*. Mais l'ordre de succession, de ces derniers, toujours le même, est devenu plus mnémotechnique et théorique que performatif.

La pratique marocaine semble donc avoir suivi une voie originale, différente de celle des autres Maghrébins, du moins de leurs voisins, les Algériens de Tlemcen. Il est difficile d'expliquer ce choix : était-il le résultat d'une volonté de mettre de l'ordre dans l'accumulation de pièces dans un répertoire devenu pléthorique ? Manifestait-il le choix de donner une cohérence pratique, celle d'un seul rythme de base à chaque performance ? Ou bien n'est-ce pas aussi un long processus cumulatif qui s'est élaboré au fil des générations ? C'est la réponse la plus probable. Ou bien est-ce que cela aurait toujours été la structure de base de la performance depuis le Moyen Age ? On peut en douter, du fait que cette terminologie n'a pas laissé de traces. Il est bien plus probable que le répertoire, en s'enrichissant et en gonflant de volume, a fait perdre au « niveau nouba » sa fonction performative et a contraint les musiciens à le découper en « morceaux », c'est à dire en *mîzân*, pour leurs performances vivantes.

On entend souvent dire que chaque maître qui disparaît emporte avec lui une partie considérable de ce patrimoine, on parle souvent de perte mais on n'évoque jamais la possibilité

inverse de prolifération, d'augmentation cumulative du répertoire, ou d'invention de nouveaux éléments, ce qui semble bien plutôt être les mécanismes principaux dont l'existence ressort de notre analyse. Bien sûr, lorsque les musiciens enregistrent un *mîzân* en entier, ils ont conscience de réaliser l'archivage du répertoire, et de contribuer à sa préservation. Mais en pratique, étant donnée l'immensité du répertoire, on peut s'interroger sur cette rhétorique de la préservation d'une mémoire collective qui serait déficiente. C'est sans doute vrai dans certains cas, mais dans beaucoup d'autres, la démarche des musiciens les conduit plutôt à créer de nouvelles variantes qui, de fait, enrichissent le répertoire global avec des pièces qui seront interprétées de manière légèrement différente. De plus, le processus d'accélération graduelle du tempo semble offrir des possibilités infinies de nuances et de développement.

Inversement, cette démarche a aussi un effet de standardisation, car quand un maître va consulter d'autres maîtres pour récupérer certaines *san 'a* qu'il croit « perdues », il a tendance à faire la même chose qu'eux, ce qui a pour conséquence de figer cette version. Et lorsque l'on écoute les musiciens mettre un point d'honneur à rester fidèles à la transmission de leur maître (par exemple Muhammad Brîouel, qui s'en tient à l'ouvrage de son maître 'Abd al-Karîm al-Raïs *Men wahiy al-rabâb*, on pourrait croire à l'existence d'une telle fixité. Cependant, ne retenir que cet aspect explicite serait sans compter avec la flexibilité intrinsèque de la suite « selon le *mîzân* » que nous avons essayé de montrer au cours de ce chapitre, avec ses variations de tempo et ses nombreuses réadaptations des textes poétiques à des mélodies nouvelles ou déjà existantes, qui produisent une myriade de micro évolutions. Il y aurait donc un impensé de « la » Nouba, presque un inconscient collectif occultant sa dynamique, ses capacités de renouvellement, et que notre étude semble mettre à jour.

Ces hypothèses seront importantes à bien des titres pour la suite de notre recherche.

Chapitre IX :

PATRIMONIALISATION DE LA MUSIQUE ANDALOUSE ET IDENTITÉ

Comme nous l'avons vu au chapitre VII, la musique andalouse marocaine fait l'objet de processus intenses de patrimonialisation, voire de classicisation. Ces processus manifestent la fonction actuelle de cette musique dans la société marocaine. La préservation d'un « trésor précieux », d'un « héritage » lié symboliquement à la période ibérique de l'histoire du Maroc, soulève inévitablement la question de la nature de l'identité collective du Maroc actuel : un royaume dynastique et théocratique héritier d'un âge d'or politique désormais éloigné ? Une nation en construction sur le sol nord-africain ? La musique andalouse marocaine se trouve donc aujourd'hui au cœur d'une intense problématique identitaire se manifestant par des débats souvent confus ou contradictoires, mais qui sont aussi riches de significations anthropologiques. Le constat de décadence fait par la plupart des musiciens, actuellement, mais aussi depuis le début du XXe siècle, alimente une sorte de nostalgie collective pour le passé, notamment celui de l'Andalousie musulmane (VIIIe-XVe siècle), un « âge d'or » d'où cette nostalgie tire incontestablement certaines de ses racines (chapitre I). Mais il s'agit aussi d'une vision idéalisée qui donne lieu à des reconstructions mémorielles d'autant plus confuses, voire fantaisistes, qu'il s'agit d'un passé lointain et peu documenté, ce dont témoignent par exemple les nombreux développements de la légende du musicien Ziryab.

Par ailleurs, l'explication de cette situation (supposée) de stagnation et les solutions pour y remédier font l'objet de nombreuses discussions où sont par exemple incriminées la période coloniale, l'influence de la musique orientale ou l'archaïsme des musiciens de tradition orale. Ce processus s'accompagne d'une rationalisation de la musique, de ses modes, de ses instruments et de ses formes de performance caractéristique de la patrimonialisation, et que nous avons commencé à considérer sous l'angle de la classicisation (chapitre VII).

Mais pour mieux comprendre ces processus, il convient de s'interroger plus généralement sur les dimensions socio-politiques et identitaires du Maroc et leurs différentes composantes, qu'elles soient explicitement reconnues ou non.

Dans ce chapitre comme dans les précédents, je me suis basé sur des entretiens effectués pendant mes enquêtes de terrain. L'un de nos objectifs sera ici de prendre en compte les effets anthropologiques de ces récits narrés, au Maroc comme cela a été fait ailleurs dans le monde arabe, en relation directe avec leurs dimensions historiques et musicologiques. En effet, en

souhaitant coûte que coûte couvrir le fossé historique séparant les deux époques, d'une part, le présent, et d'autre part l'Age d'or (de Bagdad pour la musique arabe, et de l'Andalousie pour la musique marocaine), avec la naissance du nationalisme, les élites arabes et plus particulièrement marocaines manifestaient conjointement un sentiment fort d'avoir eu un passé prestigieux, et un sentiment présent de décadence. Ces perceptions collectives eurent des répercussions décisives sur le plan esthétique : en aplanissant ces formes musicales, elles contribuèrent à les vider d'une partie de leur vitalité artistique. Ceci nous amènera à une réflexion anthropologique sur les formes de narration de l'histoire, notamment l'histoire de la musique, ainsi qu'une réflexion ethnomusicologique plus générale sur les processus de "classicisation" de la musique.

1. Représentations identitaires du Maroc comme nation : histoire, culture, politique

Comme on le sait depuis Ernest Renan, le concept français de nation a été principalement défini par un « désir de vivre ensemble » et un “plébiscite de tous les jours” (Renan, « Qu'est-ce la Nation ? » 1882). D'autres critères ont été ajoutés progressivement : unité territoriale, état de droit, citoyenneté (Ory 2020⁴⁷²). Certains ont souligné le rôle de l'État lui-même dans la création d'une nation : par exemple Bismarck dans la construction de la nation allemande à la fin du XIXe siècle ; ou bien la République française après la guerre de 1870. Certains ont souligné le rôle du partage des modes de représentation visuelle, par exemple la représentation géographique (les cartes de France dans les écoles de la République). Puis les sciences sociales ont montré la capacité de l'état à construire un imaginaire national, notamment un récit du passé partagé, permettant à des populations données de se reconnaître et de s'identifier à une entité politique (Benedict Anderson : *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*).

Ce processus d'identification à une nation suppose l'effacement ou l'atténuation des identifications de moindre niveau, les identités tribales, régionales ou familiales. Comme ces processus sont nécessairement schématiques par rapport aux structures réelles des sociétés, l'anthropologie a recouru au concept de « marqueur identitaire » qui permet à certains groupes ou individus de se démarquer les uns des autres par des petits détails linguistiques, vestimentaires, alimentaires ou artistiques, mais qui acquièrent une fonction importante de

⁴⁷² *Qu'est-ce qu'une nation ? Une histoire mondiale*. Paris, Gallimard, 2020.

représentation symbolique. Le patrimoine culturel et artistique peut remplir cette fonction, et en particulier la musique.

Si le Maroc n'a peut-être pas atteint la maturation de ce qu'il est convenu d'appeler un « état-nation » au sens moderne du terme, il peut pourtant être décrit comme une nation en construction, certes encore incomplète, mais qui repose sur une continuité géographique, politique et historique au cours des cinq siècles écoulés, plus forte que dans tous les autres pays du Maghreb. Parmi les caractéristiques contribuant à ce processus, on peut mentionner l'existence presque continue d'un état central ayant plus ou moins les mêmes limites, notamment après la perte de la partie ibérique des sultanats andalous, et le centrage sur le coin extrême nord-ouest de l'Afrique, le Maghreb al-Aqsâ. Cette continuité donne à l'évidence au Maroc une profondeur et une stabilité historique qui n'existent pas ailleurs au Maghreb. C'est le cas encore plus précisément depuis le début de la dynastie des Alaouites, depuis le milieu du XVII^e siècle, avec des villes importantes comme Fès, qui s'est affirmée progressivement comme capitale (jusqu'au Protectorat français) puis Rabat qui devint la capitale moderne.

Par ailleurs, le Maroc jouit de nombreux traits culturels, ainsi que des récits collectifs partagés. La fonction de « récit national » étudiée par l'historien Benedict Anderson nous intéressera ici particulièrement, car les récits légendaires sur l'Andalousie en relèvent à l'évidence, et aussi du fait que la musique occupe une grande place dans ces récits.

1. 1. La définition officielle de l'identité du Maroc

Le patriotisme marocain tire ses sources de plusieurs filiations politiques et intellectuelles. Aujourd'hui, le Maroc est d'abord un état arabe (membre de la Ligue arabe et dont la langue officielle est l'arabe) et islamique (le Roi appartenant à la famille alaouite, détient de ce fait la légitimité d'un chef religieux suprême, « Commandeur des Croyants »). Simultanément, le pays revendique une pluralité linguistique et culturelle (l'élément berbère qui représente une grande partie de sa population) et religieuse (les juifs, même s'ils ne sont plus que quelques milliers aujourd'hui, représentent une part unanimement et officiellement reconnue de l'identité marocaine).

La Constitution marocaine de 2011 reconnaît cette diversité, ouvrant ainsi la voie à une conception ouverte, non purement ethnique ou religieuse, de la Nation. Elle souligne les sources plurielles de l'héritage identitaire marocain :

« ...le Royaume du Maroc entend préserver, dans sa plénitude et sa diversité, son identité nationale une et indivisible. Son unité, forgée par la convergence de ses composantes arabo-islamique, amazighe et saharo-hassanie, s'est nourrie et enrichie de ses affluents africain, andalou, hébraïque et méditerranéen »⁴⁷³.

Ainsi, à travers cette affirmation, la Constitution trace les contours du champ à l'intérieur duquel toutes les composantes de la société marocaine trouvent leur place dans une dialectique de l'unité et de la diversité culturelle et linguistique. On note que dans ce cadre, la composante andalouse est mentionnée explicitement.

1. 2. La place actuelle du patrimoine culturel andalou dans le Maroc contemporain

Comme nous l'avons vu au chapitre I, les migrations individuelles et collectives des musulmans d'Andalousie vers l'Afrique du Nord, et en particulier vers le Maroc, ont joué un rôle fondamental, dès les périodes Almohade et Almoravide (XIe-XIIIe siècles), puis avec les temps forts de la chute de Grenade (1492) et de l'expulsion des Morisques (1609). Le pays a donc vu l'établissement d'enclaves de culture andalouse dans des villes comme Fès, Tétouan, Rabat, et ailleurs au Maghreb : Tlemcen, Kairaouan, etc. Ces migrants arrivaient d'un environnement culturel souvent citadin et sophistiqué vers des régions plus ou moins développées, et ils avaient tendance à former de nouveaux quartiers, voire de nouvelles villes, conservant ainsi un certain degré de cohésion sociale et d'identité. Cette intégration n'est pas toujours allée sans conflits : le sultan Moulay Isma'ïl (XVIIe siècle) mit d'abord au pas les Andalous de Tétouan, puis leur donna une certaine importance à Fès en nommant un gouverneur issu de leur communauté⁴⁷⁴.

L'installation de 13 000 réfugiés morisques à Salé en 1609 consacra cette présence à Rabat-Salé, la future capitale du Maroc. Cette communauté andalouse qui prit momentanément la forme de la république corsaire de « Bouregreg » fut elle aussi mise au pas par un des successeurs de Moulay Isma'ïl (fin du XVIIe siècle). Souvent alliées aux sultans successifs de

⁴⁷³ Préambule de la constitution de juillet 2011.

⁴⁷⁴ Communication personnelle orale de Mohamed Métalsi.

la dynastie alaouite, ces élites andalouses se fondirent progressivement dans l'aristocratie et la classe commerçante et artisanale de ces villes historiques.

Dans les trois principaux pays du Maghreb, le poids de l'héritage culturel andalou est important, et il y fait l'objet d'un attachement sentimental et identitaire très fort (Shannon 2007, Reynolds (2000)⁴⁷⁵, mais aussi de manière inégale (pour l'Algérie : Glasser 2016). Au Maroc, l'attachement à l'Andalousie est le plus fort, comme le montre la Constitution de 2011, qui est sans égale au Maghreb. Cet attachement s'explique en partie par le face-à-face géographique et historique des deux rives du détroit de Gibraltar, qui a toujours été assumé par les différentes dynasties marocaines, notamment sur le plan militaire (et ce qui n'a pas été autant le cas des entités algériennes ou tunisiennes). Comme nous l'avons vu au chapitre I, dans la vie de tous les jours, la présence de cette culture est également très visible à travers la musique, la cuisine ou l'architecture. Mais cette présence de la composante andalouse s'étant fondue progressivement dans la société marocaine des villes, elle s'est muée en une culture faisant partie des représentations identitaires d'une grande partie de la population citadine, et dépasse désormais largement le niveau d'une simple mémoire familiale.

Sur un plan symbolique, la formation des pays du Maghreb, et en particulier celle du Maroc, qui fait face géographiquement à la péninsule ibérique, a été affectée en profondeur par la perte de la Péninsule ibérique et par l'expulsion des musulmans et des juifs de ce territoire (Atouf, 2013, p.69). Elle a aussi été très fortement forgée par les guerres qui ont continué à opposer les Marocains aux Portugais et aux Espagnols, qui tentaient à leur tour de prendre pied sur le littoral de l'Afrique du Nord. L'Espagne se définissant depuis cette date comme une « nation catholique indivisible », à la fois anti protestante, antijuive et antimusulmane a entretenu les conflits contre les différentes dynasties marocaines, depuis les Mérinides jusqu'au XIXe siècle. Le Mandat espagnol au début du XXe siècle n'en est qu'une des dernières manifestations. Ces nombreuses périodes de guerre avec les voisins ibériques ont affecté différemment les régions et les milieux sociaux, mais les Marocains d'origine andalouse sont restés longtemps les plus concernés.

Dans le nord du Maroc, ces relations politiques conflictuelles ont persisté entre le Maroc et la péninsule ibérique pour plusieurs raisons. Certaines parties côtières du Maroc avaient été occupées par les Portugais jusqu'au XVIIIe siècle, mais à partir de cette époque, c'est l'Espagne

⁴⁷⁵ Reynolds, Dwight, (2000). "Musical Membrances of Medieval Muslim Spain." In *Charting memory recalling medieval Spain*, Stacy N. Beckwith, editor. New York ; London Garland, 229-261.

qui prit le relais et représenta une menace constante. A la suite d'une longue suite d'incidents, l'Espagne imposa son mandat sur l'extrême nord (Tanger, Tétouan et le Rif) de 1912 à 1956. Cette présence perdure jusqu'à aujourd'hui par la présence espagnole dans les villes de Ceuta (située face à Gibraltar) et Melilia (dans le Rif oriental).

Ces relations conflictuelles ont aussi des aspects culturels : parmi les réfugiés andalous et morisques, l'usage du castillan a perduré plusieurs siècles ; au XVIIe siècle, la République des corsaires de Bouregreg (Salé), qui menaient des raids sur les bateaux espagnols et européens, avait pour langue véhiculaire le castillan ; des mercenaires chrétiens ont aussi ponctuellement été employés par certains sultans ; jusqu'au milieu du XXe siècle, les juifs marocains des régions du nord du Maroc ont continué à parler un dialecte du castillan, le *heketiyya*.

Pour ces raisons, les relations entretenues par le Maroc avec la Péninsule ibérique sont plus étroites que celles des autres pays du Maghreb. En même temps, les relations économiques et culturelles du nord du Maroc avec l'Espagne sont bien différentes de celles qu'entretient le reste du Maroc avec l'ancienne puissance française. Elles sont intenses, même s'il est parfois difficile d'en démêler les fils avec leurs contreparties conflictuelles. Les pratiques contemporaines de la musique andalouse marocaine, à Tétouan, Chefchaouen et Tanger, témoignent jusqu'à aujourd'hui de cette situation particulière, par exemple les nombreux concerts et enregistrements de musique « andalouse » par des orchestres hispano-marocains. Si ces relations culturelles franco-marocaines et hispano-marocaines ne sont pas du tout de la même nature, c'est en partie dû à l'histoire, et aussi à la géographie : avec la culture française, la coupure spatiale est beaucoup plus nette.

Mais du fait d'une certaine continuité historique, la mémoire et la conscience de ces relations hispano-marocaines sont problématiques, parce qu'elles reflètent à la fois les conflits du passé et les liens culturels qui s'étaient établis parallèlement, d'où une perception complexe sur le plan identitaire.

A l'époque moderne, le nationalisme marocain s'est aussi inspiré du nationalisme arabe et de la renaissance culturelle de l'islam, et cela a valorisé particulièrement la mémoire de l'Andalousie. Par exemple, le Libanais Shakîb Arslân⁴⁷⁶, un éminent défenseur de la résistance

⁴⁷⁶ Shakib Arslan, né le 25 décembre 1869, au Sud de Beyrouth dans le Liban actuel, appartenait à l'une des plus influentes familles druzes de la région et l'une des figures les plus importantes du nationalisme arabe de l'entre-deux-guerres. Contraint à l'exil en Europe entre 1918 et 1937, ce propagandiste de talent, surnommé le « prince de la rhétorique », a participé activement à la diffusion de l'arabisme aussi bien en Orient arabe, au Maghreb, qu'en Europe. Il s'oppose à toutes les formes d'occidentalisation. Pour lui, la régénération du monde arabe doit se

panislamique au colonialisme européen, et qui se représentait al-Andalus comme un « paradis perdu », a profondément influencé les nationalistes marocains des années 1930 aux années 1950. Lors d'une visite au Maroc et en Espagne en 1930, Arslan a rencontré et influencé de nombreux jeunes militants et universitaires du Maroc espagnol et français, (intellectuels et nationalistes marocains, presque tous devenus ministres par la suite), notamment Ahmad Balafrej, Mhammad Bennûna, Muhammad Daoud et Mohamed el-Fasi. Ces hommes ont activement réinterprété les idées d'Arslân sur Al-Andalus pour insérer leur activisme spécifique dans la lutte anti-coloniale plus large à travers le monde musulman, en affirmant un lien généalogique direct entre les Andalous médiévaux et les Marocains contemporains. Par la suite, le Maroc adhéra à la Ligue Arabe dès son indépendance en 1956.

1. 3. L'imaginaire andalou comme co-construction euro-arabe

Il nous faut maintenant revenir à la réflexion inspirée par Benedict Anderson sur les « communautés imaginées », à propos d'une thématique qui est déjà apparue sporadiquement dans cette thèse, celle de la nostalgie pour l'âge d'or andalou.

La parenté de la culture andalouse marocaine avec l'Espagne a été ravivée par plusieurs autres canaux socio-politiques. À la fin du XIXe siècle, mais surtout après l'établissement du Protectorat au Maroc (1912), des intellectuels espagnols ont commencé à évoquer la relation de l'Espagne avec les Marocains musulmans comme un Autre avec lequel ils avaient cependant des points communs. Du point de vue des Espagnols, dans la littérature, la musicologie et la production intellectuelle, la rencontre en Afrique du Nord avec des descendants des musulmans, juifs et morisques expulsés de l'Espagne du début de l'ère moderne a été interprétée comme une opportunité pour un partenariat culturel et ethnique entre le Maroc et l'Espagne contemporains. Ils ont fait valoir que l'Espagne était mieux placée que toute autre puissance européenne pour comprendre le Maroc contemporain, et qu'elle devait donc détenir un avantage qualitatif sur la France dans leur rivalité coloniale (Calderwood 2018, 167-207). Le concept de *hermandad* (« fraternité » hispano-marocaine) et les métaphores dérivées ont été utilisés avec une fréquence croissante pour unir rhétoriquement les destins de ces deux pays (Calderwood 2018 citant

faire et peut se faire sans s'inspirer nécessairement des modèles occidentaux. Il rejette donc toute tentative de laïcisation de la société. A la fin des années 1920, il développe un intérêt pour la politique française en Afrique du Nord. En 1930, il décide de se rendre en Espagne et au Maroc après être entré en contact avec des étudiants marocains à Paris. Il meurt en 1946 à Beyrouth après un long combat pour le droit à l'indépendance arabe et pour la renaissance de la culture arabe. <https://www.lesclesdumoyenorient.com/Chekib-Arslan.html>

Mateo Dieste 2003 ; (voir aussi Samuel Llano, *The Empire of the Ear: Music, Race, and the Sonic Architecture of Colonial Morocco*, New York: Oxford University Press, forthcoming, chapter 5).). Dès le début du XXe siècle, les journaux, les essais et les médias en général - y compris la musicologie - ont mobilisé le thème des héritages d'Al-Andalus pour soutenir le droit "légitime" de l'Espagne à occuper le nord du Maroc. Ils ont idéalisé la coexistence des chrétiens, des musulmans et des juifs en al-Andalus et dans l'Ibérie médiévale, la *convivencia*. Ils ont réimaginé l'occupation coloniale comme les retrouvailles de cultures apparentées, ou l'accomplissement du devoir paternaliste de l'Espagne de protéger son "jeune frère" marocain.

Le mythe de la fraternité est donc devenu la pièce maîtresse de la propagande destinée à soutenir la présence coloniale de l'Espagne au Maroc et une force majeure de la production culturelle et intellectuelle parrainée par le Protectorat espagnol. Pourtant, la fraternité imaginée par les intellectuels, journalistes et musicologues espagnols était à l'évidence inégale. L'invention du Maroc comme un "al-Andalus colonial", pour emprunter l'expression inventée par Eric Calderwood (Calderwood 2018) -, était conçue pour justifier l'emprise espagnole sur le Maroc. Dans un geste rhétorique caractéristique de la propagande de sa « mission civilisatrice », l'Espagne se présentait comme l'aîné chargé de guider le Maroc pour le sortir du passé et l'amener à la modernité qu'elle prétendait incarner. Il s'agissait là d'un renversement ironique de l'histoire de l'Espagne, après le « nettoyage ethnique » (avant la lettre) des musulmans et des juifs de l'époque de la Reconquista.

Dans son livre *Colonial al-Andalus : Spain and The Making of Modern Moroccan Culture*⁴⁷⁷, Eric Calderwood a montré que la fascination des Marocains modernes pour l'Andalousie musulmane avait été ravivée et instrumentalisée selon un canal politique très particulier : lorsque le général Franco lança en 1936 sa rébellion contre la République espagnole et sa reconquête de l'Espagne à partir des territoires marocains de l'Espagne, il fit appel au soutien de nombreuses recrues marocaines⁴⁷⁸. Ironie de l'histoire, des Marocains étaient appelés à reconquérir leur Andalousie perdue par les héritiers directs de ceux qui les en avaient expulsés lors de la Reconquista.

Comme on l'a vu (chapitre VI), la participation de l'Espagne au Congrès de Musique Marocaine de Fès en 1939 peut être interprétée à la lueur de ce cadre socio-historique :

⁴⁷⁷ Cambridge [Belknap Press of Harvard University Press](#), 2018. 408 pp.

⁴⁷⁸ Il avait notamment essayé d'inspirer aux musulmans marocains que l'Andalousie moderne pourrait être pour eux un lieu de pèlerinage aussi important que la Mecque (Caltewood 2018).

l'invocation de son passé musulman était une forme de propagande dictée par ses intérêts colonialistes. (13 Symposium ICTM: Samuel Llano, *The Empire of the Ear: Music, Race, and the Sonic Architecture of Colonial Morocco*, New York: Oxford University Press, forthcoming, chapter 5). De même, cette propagande fût diffusée en particulier à l'occasion de l'Exposition de Grenade par le régime franquiste en 1939, où eut lieu également une performance musicale d'un orchestre andalou de Tétouan (Llano : *The Empire of the Ear: Music, Race, and the Sonic Architecture of Colonial Morocco*, New York: Oxford University Press, forthcoming, chapter 5).

* * *

Pour leur part, les chercheurs orientalistes français ont eux aussi contribué à promouvoir cette vision un peu trop idéalisée d'une "nostalgie positive". Dans son livre *Andalousies*, le grand sociologue et anthropologue orientaliste français Jacques Berque avait appelé de ses vœux à l'intensification du dialogue franco-maghrébin, et même un projet des États-Unis de la Méditerranée. Il appelait ainsi :

« À des dialogues, fussent-ils conflictuels, à condition qu'ils soient pertinents, au lieu de la réciproque ignorance. J'appelle à des champs de signification qui ne soient pas si brutalement décentrés, mais coïncident avec mes paysages héréditaires. J'appelle à des *Andalousies* toujours recommencées, dont nous portons en nous à la fois les décombres amoncelés et l'inlassable espérance » (Jacques Berque, « *Andalousies* », La bibliothèque arabe, Sindbad, Paris, 1981, p 43).

Quelques qu'aient été les bonnes intentions du grand orientaliste qu'était Jacques Berque (qui avait passé une partie de son enfance au Maroc), on ne peut que s'interroger sur les significations véritables de cette nostalgie aujourd'hui, au quotidien, pour les Marocains. C'est en particulier le cas pour les musiciens, car comme on l'a vu, cette vision nostalgique et idéalisée ne correspond pas nécessairement à l'évolution réelle de leur répertoire musical.

* * *

Entre l'approche nationaliste arabe de Shakib Arslan et celle, coloniale et totalitaire du général Franco, il y avait évidemment de grandes différences de sens, et toute une palette d'attitudes possibles. Cela semble être précisément cette convergence de ces diverses versions et de ces différentes intentions politiques qui semble avoir renforcé cet imaginaire collectif. Par exemple, dans ses *Mémoires d'un roi*, le roi Hassan II (père du roi actuel Mohamed VI) considérait les Andalous (marocains) comme des cousins des Espagnols⁴⁷⁹, ce qui rapprocherait les deux nations et les inciteraient à dialoguer et à coopérer (on notera, dans la terminologie, le passage de la « fraternité » au « cousinage », ce qui n'est tout de même pas la même chose...). Ce lien andalou est donc fréquemment apparu comme un moyen de régulation des relations diplomatiques avec l'Espagne moderne et la gestion des ambiguïtés liées aux espaces disputés entre Espagnols et Marocains sur la terre d'Afrique (les territoires marocains encore occupés par l'Espagne, Ceuta et Melilia). De plus, on imagine très facilement que ce lien a pu être un moyen politique, pour les Marocains, de renforcer le rapport des forces entre leur pays et l'ancienne puissance coloniale française, en tâchant de s'allier avec l'Espagne contre cette dernière, ce qui était peut-être le cas pour la citation précédente du roi Hassan II.

Au total, toutes ces tendances ont renforcé le poids de cet imaginaire de l'Andalousie musulmane, qui est partagé aujourd'hui par de nombreux Marocains, comme une source et une partie de leur imaginaire collectif national, et aussi avec beaucoup de non-Marocains. L'une des caractéristiques évidentes de cette imaginaire, c'est qu'il concerne un territoire qui est aujourd'hui hors du Maroc. Un tel phénomène national imaginaire n'est pas exceptionnel : on connaît les exemples tristement fameux du Kosovo vis-à-vis de la Serbie, et de l'Ukraine vis-à-vis de la Russie. Ce qui va nous intéresser ici, c'est qu'il est vécu principalement sur le mode sentimental de la nostalgie pour cet âge d'or perdu.

1. 4. L'Andalousie comme objet de nostalgie

Comme nous l'avons vu au chapitre I, les expulsions successives des Andalous musulmans et juifs en 1492 et en 1669, dans un contexte de défaite militaire, et l'installation d'une grande partie de ces populations au Maroc ont laissé de nombreuses traces mémorielles et culturelles négatives. On évoque en particulier l'expulsion/l'exil des juifs et des musulmans, quittant leur patrie ibérique, l'abandon de terres fertiles et de villes prestigieuses. La nostalgie des Andalous était alimentée par leur mémoire collective, souvent représentée par des traditions orales

⁴⁷⁹ Hassan II, *La mémoire d'un roi*, Entretiens avec Éric Laurent, Plon, Paris, 1993.

familiales et locales, des formes culturelles, artistiques, architecturales, oscillant entre histoire et légende, et qu'il faut interroger de manière critique⁴⁸⁰.

Simultanément, cet esprit de nostalgie fut longtemps alimenté par une volonté de revanche des Andalous marocains vis-à-vis des Espagnols et Portugais catholiques (on ne sait pas si, à l'époque, ils avaient encore un espoir de retour). C'est ainsi que s'expliquent les raids des corsaires de la ville de Salé, qui étaient entretenus par les agressions ibériques contre les ports marocains du XVIe au XVIIIe siècle (Elkbir Atouf : *Migrations forcées : représentations et mémoires andalouses en Espagne et au Maroc (XVe-XVIIe siècles)* ⁴⁸¹).

Le fait que ces réfugiés andalous s'installèrent essentiellement dans les grandes villes favorisa leur fusion sociale avec les autres élites commerçantes et politiques du Maroc, ce qui contribua sans doute à la diffusion de cette nostalgie pour l'Andalousie comme un sentiment partagé par tous les Marocains citadins, qu'ils aient des origines andalouses ou pas.

De leur côté, une grande partie des juifs marocains étant également d'origine andalouse, ils cultivent eux aussi une nostalgie similaire pour ce qu'ils considéraient comme un âge d'or perdu. Or cet imaginaire tend, chez eux aussi, à englober tous les membres de la communauté, qu'ils aient des origines andalouses ou non. Ces brassages culturels et religieux, et ce cosmopolitisme précoce ont indéniablement enrichi la société marocaine de ce patrimoine hispano-judéo-musulman, dans la création littéraire, architecturale, artistique, culinaire, musicale et socioculturelle, tout en en faisant un objet d'identification collective.

L'ensemble de ces représentations est donc toujours renvoyé à une époque légendaire où la civilisation arabo-musulmane dominait une partie de la rive nord de la Méditerranée (avant le

⁴⁸⁰ « La mémoire est l'aptitude à se souvenir, à se représenter et à maintenir présent ce qui relève du passé. Le patrimoine est l'ensemble des lieux, monuments, biens, richesses et valeurs, matériels et immatériels, transmis et hérités d'une société. La mémoire du patrimoine a une existence phénoménologique. Elle ne prend sens que dans sa mise en scène et au travers de sa réception par un destinataire touriste en quête d'évasion ou de retour aux sources sur les lieux appropriés, spectateur en quête d'introspection et de regard réflexif sur la société. Cette mise en scène se caractérise par l'émission d'images physiques ou symboliques, réelles ou simulées, reproductrices ou manipulatrices. » Pierre-Noel Denieuil, « L'image et la mise en scène du patrimoine au Maghreb Anthropologie de la mémoire », In *Socio-anthropologie de l'image au Maghreb, Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse*, sous la direction de Katia Boissevain, Institut de Recherches sur le Maghreb Contemporain (Tunis), Paris, L'Harmattan, 2010, p. 9.

⁴⁸¹ Rapport – version décembre 2013. (Association Marocaine d'Études et de Recherches sur les Migrations (AMERM) Fondation Population, Migration et Environnement (PME) MIM-AMERM Programme de recherche sur la Migration Internationale des Marocains), qu'on retrouve également sur le net à travers le lien suivant <http://amerm.ma/wp-content/uploads/2014/02/Migrations-religieuses-Lexemple-des-Andalous-dans-lhistoire-du-Maroc-Identit%C3%A9s-m%C3%A9moires-et-repr%C3%A9sentations-1492-1614.pdf>

XVI^e siècle), nécessairement perçue comme un âge d'or perdu d'avant la période où, au contraire (du XV^e au XX^e siècle), la rive sud de la Méditerranée était repliée sur elle-même, et où elle était en butte aux agressions portugaises et espagnoles.

Or tout en se basant sur des productions culturelles visibles et palpables, cette construction mémorielle a conduit à la production de nombreuses représentations idéalisées de l'histoire, où les diverses périodes historiques sont entremêlées, condensées et simplifiées, ceci corollairement à des reconstructions mémorielles à fonction essentiellement identitaire. C'est pourquoi il est difficile de démêler les éléments imaginaires et les éléments proprement historiques de ce sentiment collectif de nostalgie,⁴⁸² comme en témoigne ce texte très impressionniste de l'historien d'Elkbir Atouf :

« Migrer ou s'exiler pour trouver un nouveau refuge. Porter avec soi ses racines. Vivre de ce fait en terre de « mémoire immigrée », « mémoire ambulante », construite de l'intérieur, à la fois patrie vive et refuge. Ce qui reste souvent d'un pays quitté par la force, d'un passé clivé et mitigé, d'une histoire tue ; ce qui se recomposera peut-être d'appartenance assumée d'ici et d'ailleurs, de références mêlées aux souvenirs nostalgiques contradictoires. « Mémoire vagabonde » donc, entre amnésie séculaire, nostalgie perpétuelle, déni du retour impossible. On sait le manque flagrant de visibilité et le peu d'expression des meurtrissures, dans un sentiment de défaite et d'humiliations indéfinies »⁴⁸³.

On peut aussi noter que cette nostalgie pour l'âge d'or andalou dépasse de loin le Maroc et le Maghreb. Pour l'ethnomusicologue américain Jonathan Shannon, Al-Andalus était et est encore une source d'inspiration pour de nombreuses personnes de différents horizons culturels en Espagne, au Proche-Orient (son ouvrage : « Performing al-Andalus : Music and Nostalgia Across the Mediterranean », 2015). Nous allons bientôt examiner cette question en rapport avec nos observations de terrain.

⁴⁸² (MIM-AMERM/ELKBIR ATOUF (rapport – décembre 2013).

⁴⁸³ Le même auteur ajoute : « Pour prendre l'exemple des pays d'immigration/d'émigration comme le Maroc et l'Espagne qui nous intéressent le plus, on constate amèrement la quasi absence de lieux de Mémoire relatifs à l'immigration, alors qu'en France, les autorités publiques ont opté pour « la Cité nationale de l'histoire et de la mémoire de l'immigration »²⁵⁵, institutionnalisée à la Porte Dorée à Paris.

2. Significations identitaires contemporaines de la musique andalouse

Compte tenu des processus en cours de construction d'une identité nationale marocaine, tirant leurs sources de plusieurs cultures, il est intéressant de constater que le sentiment de nostalgie pour le patrimoine andalou, les musiques de tradition Âla et Gharnâti, y occupent une place centrale.

Comme nous l'avons vu au chapitre I, lors de l'exil des musulmans et des juifs de la Péninsule ibérique du XVe au XVIIe siècle, la musique savante de l'époque n'était sans doute pas cultivée par toutes les catégories sociales qui constituaient ces migrations, mais principalement par des élites urbaines et suffisamment éduquées pour apprécier cet art savant et de l'investir d'une telle nostalgie de l'Espagne musulmane. En tout cas, s'il y a eu une migration rurale de l'Andalousie, elle n'a pas laissé de traces connues au Maroc dans la musique populaire ; le cas des juifs restés hispanophones est différent (Paloma 2019). Il n'est pas fortuit que les hauts lieux de la musique andalouse marocaine Âla soient restés les villes de Tétouan (fondée par des Andalous), celle de Rabat (refondée par des Andalous) et la ville de Fès qui, comme nous l'avons vu, fut très longtemps la capitale politique du Maroc, et qui avait un quartier andalou bien avant l'exil dû à la Reconquista.

Quelle que soit la manière dont l'héritage musical distinctif d'al-Andalus est réellement parvenu sur le sol marocain, les communautés fondées ou développées par ces migrants ont probablement fourni un terreau fertile pour que celui-ci acquiert des significations sociales plus larges dans les nouvelles circonstances, au-delà des salons de l'élite qui lui avaient donné naissance et le soutenaient en Andalousie musulmane.

Communément associés à la tradition musicale dans les récits historiques populaires, les Andalous étaient également des membres actifs des ordres mystiques soufis. En Espagne musulmane même, le soufisme a eu d'éminents représentants comme Ibn a-'Arabî. Malheureusement, les modalités du transfert du soufisme andalou au soufisme marocain sont encore mal connues. On se contentera de citer l'emblématique Ibn 'Abbâd, né à Ronda (1332-1390), mais qui passa la plus grande partie de sa vie spirituelle à Fès à l'époque mérinide⁴⁸⁴.

A Fès, la Âla est aussi chantée sous sa forme religieuse pendant les fêtes religieuses annuelles. A Rabat, elle l'est durant les cérémonies politiques comme la Fête du Trône (30 juillet

⁴⁸⁴ On peut aussi citer l'ordre soufi Jazûliyya dans la région de Marrakech/Safi. Sidi Muhammad ben Slimâne Al Jazûli (1404-1465), enterré dans un mausolée à Marrakech, avait établi la première zaouïa dans la ville de Safi (mais il n'était pas andalou).

de chaque année). Le lien entre l'appartenance communautaire, les réseaux économiques et l'intérêt pour la musique autour des confréries soufies, *tariqa* et des zaouïas suggère que la tradition de la musique et de la poésie andalouse a peut-être joué un certain rôle dans la reproduction d'un sentiment d'appartenance au groupe des Andalous (Davila 2013 : 142–43), mais aussi dans l'extension de cette mythologie à une partie plus large du peuple marocain.

Nous allons tenter d'examiner plusieurs aspects des modes d'identification de cette musique citadine et semi-savante à cet imaginaire andalou : les dénominations du répertoire, les significations du sentiment de nostalgie et de celui de décadence, ainsi que les modalités d'émergence d'une science musicale à travers les deux étapes majeures de la période coloniale et de l'Indépendance.

2. 1. Significations identitaires des différentes appellations de la Âla au Maroc

Rappelons que l'appellation al-Âla (en arabe : instrument) et son corollaire, les *Âlîyyîn*, c'est-à-dire les musiciens, sont les appellations que nous découvrons dans la tradition orale au début du XXe siècle. Mais au cours du siècle qui s'est écoulé, ce répertoire a reçu de nombreuses autres appellations qui nous disent beaucoup de choses sur ceux qui les utilisent.

Habituellement, l'expression utilisée par les musicologues contemporains pour désigner la musique savante du Maghreb est « musique arabo-andalouse » (Lambert 2020, 27). Selon cet auteur⁴⁸⁵ Cette expression ne concerne pas spécifiquement le Maroc. Elle vise à rendre compte approximativement de la position en quelque sorte intermédiaire du Maghreb entre le monde arabe et le sud de l'Europe, notamment le fait que la terminologie des modes, *tubû'*, nonobstant sa similarité avec les noms de modes proche-orientaux, recouvre des réalités musicales et mélodiques qui, au moins dans une première approche, semblent être plus proches des modes tempérés de l'Europe du Sud (mode de ré, mode de mi, mode chromatique). Les échelles basées sur des intervalles de trois-quarts de ton, communes à la musique syrienne, irakienne et égyptienne sont beaucoup moins fréquentes dans la région du Maghreb (sauf partiellement en Tunisie), le Mashreq ayant connu d'autres transformations, en particulier durant la période ottomane, et d'autres influences (perse, kurde, turque, byzantine, etc).

Mais pour le musicologue tunisien Mahmoud Guettat, l'appellation « arabo-andalouse » (et toutes les autres du même type : "mauresque andalouse", etc..) ne conviennent pas parce

⁴⁸⁵ Com. personnelle.

qu'elles ne prennent pas en compte le parcours géographique de cette musique ni les pays qui l'ont accueillie et où elle a évolué. Pour lui, la tradition andalouse en Tunisie, Algérie et Maroc s'est aussi nourrie du terroir maghrébin, et sans doute même avant l'exil. D'après Guettat, il serait donc plus juste de la désigner comme une « musique andalou-maghrébine » (*La musique arabo-andalouse L'empreinte du Maghreb* : Tome 1, p.215-216.) On notera que, dans le titre de son livre, c'est l'adjectif « arabo-andalouse » qu'il employait.

Le point de vue de la plupart des musicologues ou lettrés marocains est différent, car ils se placent d'un point de vue national, marocain. C'est ce qui explique qu'ils ont opté majoritairement pour l'expression « musique andalouse-marocaine". Comme nous l'avons vu, ce concept fut formulé pour la première fois par l'intellectuel et homme d'état Mohamed el-Fasi : (el-Fasi, 1962, 153) <http://bnm.bnrm.ma:86/ClientBin/images/book696444/doc.pdf>

Mohamed el-Fasi⁴⁸⁶ dit qu'il ne considère pas cette musique comme simplement « andalouse » (par référence à la Péninsule ibérique), car, selon lui, « sous sa forme actuelle telle que nos ancêtres nous la transmirent, elle est une musique marocaine à origines andalouses et iraqiennes.

Ce point de vue n'est donc pas en désaccord avec celui de Mahmoud Guettat pour qui, la musique « andalouse » n'a cessé de se « maghrébisier » depuis le XVIe siècle. En revanche, il s'en distingue dans la mesure où il adopte le strict point de vue marocain, là où Guettat tentait de privilégier un point de vue pan-maghrébin. Il promeut ainsi, implicitement, la culture marocaine comme relativement spécifique, soit parce qu'elle tente d'inclure toutes les composantes ethniques et religieuses (amazighs, juifs, andalous, arabes, soufies), soit par le fait que c'est l'identité nationale la plus forte de tous les pays du Maghreb. En conséquence, on comprend que l'appellation « andalou-maghrébine », promue par Mahmoud Guettat, ou l'expression « arabo-andalouse » des musicologues européens posent problème à un certain patriotisme marocain. Les influences locales et régionales qui ont transformé la musique venue de l'Andalousie sont intimement liées à la constitution politique du Maroc comme un état et comme une nation en construction, où le mécénat des souverains alaouites a été constant depuis au moins le XVIIe siècle (même s'il est difficile de dire si l'on peut parler d'une « musique de cour »). Même si c'est implicite, le fait de souligner la dimension marocaine au détriment de la

⁴⁸⁶ Intellectuel et homme d'état marocain (né en 1909 à Fès - décédé en 1991).

dimension maghrébine ou de la dimension arabe est indéniablement une prise de position nationaliste ou au moins patriotique.

Dans un autre registre, on doit s'arrêter sur le fait que la tradition Gharnâtî, qui est assez différente de la tradition Âla, est aussi revendiquée par les Marocains : l'appellation Gharnatî, faisant une référence explicite à la ville de Grenade, en est un enjeu symbolique majeur. Ainsi, beaucoup sont tentés de penser que le Gharnâtî vient en ligne direct de la ville de Grenade. Or, dans l'état actuel de nos connaissances historiques, cette tradition musicale a plutôt pour origine récente la ville de Tlemcen en Algérie (chapitre I), où une tradition Gharnâtî y existait déjà. Dans ce contexte, le fait qu'il y a à Rabat-Salé une tradition Gharnâtî (représentée aujourd'hui par Ahmad Piro et ses disciples) soulève des débats historiques cruciaux sur son ancienneté : cette tradition musicale remonte-t-elle à l'installation de 13 000 réfugiés morisques par le souverain saadien en 1609 ? Ou bien beaucoup plus tardivement, avec l'arrivée de musiciens de l'ouest de l'Algérie fuyant le colonialisme français au XIXe siècle ? L'absence de réponse historique sérieuse à ces questions entretient encore une certaine ambiguïté. Mais certains acteurs ne se privent pas de répondre dans un sens ou dans l'autre, ce qui n'est pas neutre sur le plan politique⁴⁸⁷.

Toujours est-il que, pour la majorité des musiciens marocains, c'est l'expression "musique andalouse marocaine" qui seule fait consensus, soulignant cette spécificité nationale. Comme beaucoup d'autres traditions musicales savantes du monde arabe, la musique andalouse marocaine, sous ses deux principales tendances (Âla et Gharnâtî) est affectée par ce

⁴⁸⁷ Cette dispute autour du Gharnatî ne doit-elle pas être rapprochée du fait que le Maroc a aussi des revendications historiques sur une partie de l'ouest de l'Algérie, en particulier la région de Tlemcen, territoire considéré comme indûment attribué à l'Algérie par le colonialisme français ?

questionnement identitaire qui se manifeste par des controverses passionnées et des points de vue antinomiques qui sont très significatifs sur un plan anthropologique.

2. 2. De la nostalgie pour un âge d'or musical...

Le sentiment de nostalgie pour l'âge d'or andalou est souvent exprimé de manière très émotionnelle par les musiciens. Dans un témoignage écrit⁴⁸⁸, Amina Alaoui⁴⁸⁹ dit :

« Petite, j'entendais souvent dire Tarab andalusi pour définir la musique arabo-andalouse, comme pour en dire l'enchantement. Dans mon enfance marocaine à Fès, la voix de ma grand-mère, Lalla Fatima, murmurait ces chants quand elle brodait ou lorsqu'elle nous racontait ces histoires qui nous venaient d'Al Andalus comme une confidence lointaine. Le pont avec l'Andalousie est là ! Affectif. Une mémoire insérée dans un contexte traditionnel et transmise oralement.

C'est en revanche à Grenade que naquit ma passion pour la musique et la poésie arabo-andalouses, familières déjà par l'initiation orale de toute une enfance, parallèlement à une formation musicale de douze ans de piano et de solfège classique européen. Encore une fois, la poésie fut mon guide. Les poèmes d'Ibn Hazm, d'Ibn Zaydûn, de Wallâda, d'Ibn Arabi, d'Ibn Al Khatib, d'Al Mutamid et de bien d'autres m'en frayèrent le chemin. J'explorai l'humanisme et la richesse d'une créativité littéraire et poétique intense, sur plus de huit siècles, dans cet étrange sud de l'Europe : l'Espagne musulmane ».

Ce témoignage est intéressant car, outre son expression très émotionnelle, il souligne l'opportunité que représente pour beaucoup de Marocains cette ouverture sur un ailleurs culturel qui enrichit leur identité. Et il n'est pas anodin que cela passe beaucoup par la musique (en plus de l'architecture et la littérature orale).

Sur le plan musical, la nostalgie de l'Andalousie passe principalement sur le mythe très répandu qu'à une époque originelle mal définie, il y avait en Andalousie musulmane vingt-quatre noubas, chacune étant jouée selon chaque heure de la journée (chapitre I). On voit bien

⁴⁸⁸ Alaoui Amina, « Poésie et musique arabo-andalouse, un chemin initiatique », *La pensée de midi*, 2009/2 (N° 28), p. 71-90. URL <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-2-page-71.htm>

⁴⁸⁹ Chanteuse marocaine, Amina Alaoui est interprète de la lyrique arabo-andalouse, et également compositrice et musicologue. Elle a participé à de nombreux enregistrements, dont trois sous son nom *La Musique arabo-andalouse du Maroc de style Gharnati*, avec Ahmed Piro et l'Orchestre andalou de Rabat (Auvidis Ethnic, 1994), *Alcantara* (Auvidis-France/World Selection, 1998 – Naïve, 2000), *Gharnata Soul* (King Records, 2005).

que la force de ce mythe réside en particulier dans le fait qu'il correspond à un état idéal de la société où l'équilibre était parfait entre les hommes et la nature, et où la musique avait une fonction thérapeutique.

L'ethnomusicologue américain Jonathan Shannon (2015) a tenté de faire une théorie de ce sentiment de nostalgie pour l'âge d'or andalou, à la fois pour le Maroc et pour l'est de la Méditerranée. Selon lui, la musique est un véhicule puissant dans la production de souvenirs sociaux partagés. En se référant au passé historique idéalisé d'al-Andalus, les musiciens expriment différentes formes de nostalgie qui se présentent comme une volonté de retour à cette période heureuse, et s'efforcent ainsi de sauvegarder - ou croient sauvegarder - des bribes d'un passé perdu et idéalisé. Mais ce faisant, ils cooptent ce passé au service de projets orientés vers l'avenir : le renouveau patriotique ou l'ouverture vers des échanges internationaux féconds. Dans le cas du Maroc, la musique andalouse, bien qu'elle puisse paraître marginale en termes de nombre de public, joue un rôle important en tant que forme d'expression culturelle « authentique », ce qui peut s'appliquer assez bien à la citation que nous venons de faire de Amina Alaoui.

Mais la filiation andalouse peut aussi être recherchée dans le cadre d'une stratégie de rénovation du patrimoine, en retournant à ses sources andalouses par une démarche qui se veut de musicologie historique, ce qui est le cas en particulier du musicien Amin Chaachoo, de Tétouan.

Pour Amin Chaachoo, la filiation historique andalouse est un élément majeur de cette tradition, aussi bien dans sa pratique de musicien et sa collaboration avec de nombreux musiciens ibériques contemporains que dans sa conceptualisation de la tradition andalouse actuelle. Mais, d'après lui, cette filiation aurait été perdue et doit être retrouvée, comme le montre le titre éloquent de son livre⁴⁹⁰. Son point de vue est particulièrement intéressant, compte tenu du fait que, comme nous l'avons déjà dit, Tétouan représente un des principaux bastions de la culture andalouse jusqu'à aujourd'hui au Maroc.

Chaachoo souligne que les habitants de l'Andalousie médiévale (« les Andalous ») « étaient à la fois musulmans, chrétiens et juifs, mais que tous étaient ibériques⁴⁹¹. A l'époque on ne

⁴⁹⁰ *L'identité perdue de la musique andalouse*. Université Catholique de l'Ouest, Angers, 2013.

⁴⁹¹ Ici, on peut faire remarquer ici que les historiens de ces périodes auraient sans doute du mal à définir une identité ibérique incluant ces trois religions, d'autant plus que l'on parle de nombreuses situations géographiques, historiques et politiques sur plusieurs siècles.

chantait pas seulement en arabe mais en espagnol et aussi dans une langue médiane entre les deux (comme celle du poète Ibn Quzmân, XII^{ème} siècle)⁴⁹². L'islam qui était présent dans la péninsule ibérique depuis le début du VIII^os était une religion et non une culture⁴⁹³. L'islam appartient seulement aux musulmans mais la culture andalouse était commune aux membres de ces trois religions ».

Toujours selon Chaachoo, le Maroc qui se situe dans la rive sud de la Méditerranée et l'Andalousie dans la rive nord étaient durant plusieurs siècles deux entités qui se complétaient : « Il n'y avait pas de scission entre les deux malgré la distance »⁴⁹⁴. Pour Chaachoo, cette relation multiséculaire aurait été continue et organique, ce qui est contestable sur la longue durée. On notera aussi que, selon lui, cette relation diffère de celle instaurée par la présence française au Maroc qui, par comparaison, est beaucoup plus récente.

Il paraît donc difficile d'avaliser cette version irénique des relations andalouses-marocaines des deux côtés du Déroit de Gibraltar : s'il se réfère à la période où ces deux rives étaient politiquement réunies, c'est du VIII^e au XIV^e siècle environ ; il s'agit une période extrêmement ancienne, sur laquelle nous avons peu de documentation, du moins pour la musique. Mais on sait par ailleurs que c'était une époque qui était riche en conflits de toutes sortes, ce qu'il n'inclut pas dans son récit idéalisé. De même, la période qui suivit (c'est à dire du XV^e au XIX^e siècle) ne fut, comme nous l'avons vu au chapitre I, qu'une longue suite de conflits armés qui instaura une profonde scission entre les deux rives de la Méditerranée. L'analyse musicologique ne peut ignorer ces réalités historiques. On peut donc se demander si, dans le discours de Chaachoo, la

⁴⁹² En fait, il ne s'agit pas à proprement parler de « langue médiane », mais plutôt de l'alternance de certains vers, tantôt en arabe et tantôt en castillan, notamment les fameuses *kharjât*, vers final en castillan d'une strophe en arabe (Ben Babaali 1993).

⁴⁹³ Du point de vue de l'anthropologie, on peut questionner une telle séparation épistémologique en réalité, la plupart des cultures sont influencées par une ou plusieurs religions dominantes, et inversement, les grandes religions ont été influencées par les facteurs culturels.

⁴⁹⁴ Ici, Chaachoo se réfère bien évidemment aux périodes almoravide et almohade, du XI^e siècle jusqu'au milieu du XIII^e siècle (la dynastie suivante, celle des Mérinides, entre 1269 et 1465, ne réussit pas à se maintenir dans la Péninsule ibérique) ; après cette date, les royautes andalouses sont indépendantes des dynasties d'Afrique du Nord, jusqu'à la chute de Grenade en 1492.

musique n'est pas un objet privilégié pour idéaliser la relation entre les deux rives de la Méditerranée.

Le problème principal posé par cette théorie, c'est que nous avons très peu de connaissances précises et tangibles sur la musique durant les périodes historiques où ces influences ont pu s'exercer, et que nous n'avons que peu de moyens pour les consolider, même si l'on en devine certains aspects⁴⁹⁵. Et même pour la période après 1492, nous n'avons pas beaucoup plus d'informations historiques. De sorte que s'il n'est pas raisonnable d'adopter une telle simplification de plusieurs siècles d'histoire, il n'est pas non plus aisé de la démentir. Dès lors, une narration trop simple de l'histoire de la musique tend à se transformer en légende.

Cela ne doit pas nous empêcher de faire des supputations raisonnables : lorsque Mohamed el-Fasi adopte l'appellation de « musique andalouse marocaine » (1962, cité par Poché 1994, 20), ou bien lorsque Mahmoud Guettat, choisit l'appellation « andalouse maghrébine » (Guettat, 2000), il souligne l'importance de la contribution du Maghreb à la musique « andalouse » telle que nous la connaissons aujourd'hui. Cette supposition est plus que probable, mais encore une fois, elle n'est pas encore assez documentée.

Par ailleurs, nous pouvons retenir de ce qui précède, le fait que certains musiciens et chercheurs marocains (et espagnols), en s'engouffrant dans un vide d'informations historiques, s'efforcent de construire l'image idéale d'un âge d'or andalou qui serait l'origine de toutes choses, selon une démarche mythologique. Non que de tels échanges ne puissent pas avoir eu lieu, mais que, dans l'état actuel de rareté de l'information, le chercheur doit rester très prudent sur les significations que l'on peut leur donner. La tâche des futurs historiens de la musique serait de replacer l'émergence de la musique andalouse dans une longue suite de situations historiques très différentes (l'Espagne omeyyade, les empires berbères marocains, les royaumes des Taifa andalous, puis la dynastie alaouite) faites à la fois de conflits et de coexistences, et dont les évolutions ne sont certainement pas linéaires. En ce qui me concerne, n'étant pas historien de ces périodes, je ne pourrais pas assurer cette tâche. En revanche, il me semble important de pointer de telles faiblesses du discours contemporain sur la musique andalouse marocaine.

⁴⁹⁵ Par exemple, les enluminures du manuscrit des Cantigas de Santa Maria (1243) nous fournissent des informations, essentiellement sur des instruments qui sont encore joués presque tels quels aujourd'hui, mais très peu sur d'autres domaines. On concédera cependant la présence de musiciens et autres personnages maures représentés dans ces enluminures, ce qui montre incontestablement que c'était une période et un lieu de rencontre pacifique entre les trois cultures.

* * *

Élargissant sa réflexion, Jonathan Shannon relève que le mythe de l'âge d'or andalou a des effets sociaux et esthétiques différents respectivement chez les Marocains et chez les Syriens. Si chez les Marocains, le lien avec la Péninsule ibérique est entretenu assez naturellement par la proximité géographique et la mémoire sociale de certaines familles, chez les Syriens, il s'agit, à travers la valorisation des chant *muwashshah*, supposés être d'origine andalouse, d'alimenter un nationalisme arabe baathiste à travers un lien valorisant entre Grenade et Damas⁴⁹⁶. Or sur le plan historique, ce lien est moins crédible, puisque les poèmes *muwashshah* chantés principalement à Alep, dont l'origine est supposée andalouse, ont en fait une histoire bien plus complexe qu'au Maroc⁴⁹⁷. Mais du point de vue identitaire et symbolique, ce lien est très porteur, on pourrait dire que c'est un « marqueur » au sens où nous l'avons défini plus haut, et ici un marqueur d'arabité. Pour les Marocains, il s'agit plutôt d'un nationalisme marocain, et qui entretient avec la péninsule ibérique une proximité géographique et culturelle plus grande que les autres pays du Maghreb. Dans ce cas, les *muwashshah* sont un marqueur d'ancienneté et de prestige d'une histoire marocaine longue.

Cependant, si l'appellation « musique andalouse marocaine » prend des significations d'inclusion des composantes culturelles diverses qui peuvent être positives, elle repose sur des connaissances historiques parcellaires : cette histoire est encore très mal connue, elle a peu fait l'objet d'études rigoureuses, et elle est encore moins bien connue du grand public. En conséquence, la situation actuelle de la musique andalouse marocaine se caractérise par de nombreux mythes et légendes construits en simplifiant des événements historiques réels, y compris par des auteurs de livres et d'articles ayant une prétention scientifique. Par exemple on ne retient de la biographie de Ziryab que les éléments les plus légendaires qui en ont été rapportés par al-Maqqarrî au XVIIe siècle, c'est à dire dans une source très tardive et peu crédible, alors que quelques sources plus précoces et plus sérieuses ont été redécouvertes il y a seulement

⁴⁹⁶ A noter qu'un lien similaire avait déjà été établi par des musicologues égyptiens au Congrès du Caire (Lambert A paraître).

⁴⁹⁷ Les *muwashshah* de Syrie ont connu un cheminement historique plus long, passant notamment par l'Égypte et se développant localement au XVIIIe siècle (Lambert A paraître).

quelques années (Poché 2011). Cela revient à dire qu'il y a une présence pesante du passé dans le présent, un passé dont les acteurs d'aujourd'hui ont beaucoup de mal à démêler les fils pour toutes ces raisons à la fois scientifiques, politiques et identitaires.

De plus, comme nous l'avons noté (chapitre VII), la musique andalouse marocaine a fait l'objet d'une assez large démocratisation par l'intermédiaire des conservatoires et autres institutions d'enseignement, ce qui est une manière d'acquérir un statut national qu'elle n'avait pas auparavant. En suscitant un imaginaire de liens ancestraux directs et communs avec l'Europe⁴⁹⁸ que peut-être d'autres pays arabes n'ont pas, en rapprochant le Maroc d'un idéal de réussite technologique et civilisationnelle, antidote à la décadence perçue de la culture contemporaine, l'expression de ce sentiment de nostalgie est une manière de singulariser le Maroc par rapport aux autres pays arabes ou du Maghreb et africains. Ainsi, on retrouve dans cette musique les principaux positionnements identitaires qui travaillent la société marocaine (vis-à-vis du monde arabe, de l'Afrique et de l'Europe).

2. 3. ... au sentiment de décadence musicale

Un constat principal très couramment fait par beaucoup de musiciens est que cette musique passe par une phase de décadence, idée toujours exprimée de manière plus ou moins explicite avec la grandeur passée de l'Âge d'or andalou. Comme nous l'avons vu au chapitre I, au mythe des 24 noubas correspond l'idée fondamentale que 13 d'entre elles auraient été perdues. Autrement dit, le sentiment de nostalgie est étroitement corollaire à un sentiment de décadence : le passé était glorieux, mais le présent l'est beaucoup moins. Même les musicologues orientalistes, du moins à une certaine époque, ont repris à leur compte cette rhétorique. Par exemple Alexis Chottin, regrette « le glorieux édifice des 24 noubas grenadines » (1939, p.98) (peut-être avec un peu d'ironie...). Il parle de décadence, mais aussi de « dispersion » et de « dissociation (Chottin 1939, 69) ; du côté espagnol, au Congrès de Fès, dans le cadre de la compétition avec ses homologues français, le musicologue espagnol Barrioso avait proclamé avec fierté avoir découvert des noubas qui avaient été « oubliées » (chapitre VI). Autrement dit, le sentiment de décadence s'alimente à une figure nostalgique, au mythe d'un âge d'or imaginaire.

⁴⁹⁸ Shannon Jonathan, *Performing al-Andalus: Music and Nostalgia across the Mediterranean*, Indiana University Press, 2015, Bloomington and Indianapolis.

Cette idée de perte et de décadence semble donc être étroitement liée au sentiment de nostalgie. Or en réalité, comme nous l'avons déjà vu, ce sentiment particulier envers la disparition des noubas est très discutable sur le plan historique puisque, à un examen attentif, le répertoire semble être plus en expansion qu'en régression (chapitre I, chapitre VIII). De sorte que des annonces victorieuses comme celle de Patricinio Barrioso au Congrès de Fès en 1939, annonçant qu'il avait « redécouvert » des noubas oubliées indiquaient probablement qu'il avait seulement enregistré une tradition régionale qui était moins connue, celle de Tétouan, et les avait ainsi faits connaître à un public marocain plus large.

Cette pensée de la décadence musicale a-t-elle été favorisée par les premiers musicologues orientalistes ? C'est ce que pense Jonathan Glasser dans son étude sur la musique de Tlemcen (2016). Il met ce phénomène sur le compte de la curiosité et la recherche d'exotisme qui animait ces explorateurs de la culture, et sur le fait qu'ils avaient été inévitablement déçus par la confrontation de leurs rêves avec la réalité du terrain. Une telle interprétation a certainement une part de justesse, mais elle nous semble devoir être mise en perspective. Il est vrai que la pensée de la décadence musicale au Maroc décrite par Chottin est très comparable à ce qu'elle était en Algérie selon Jules Rouanet (1922) et en Tunisie selon Rodolphe d'Erlanger (*La musique arabe* Tome 1). En Algérie en particulier, les premiers musicologues orientalistes comme Dechevrens (1898, 313) et Dom Parisot (1898-99, 1903) considèrent que la musique savante d'Algérie est apparentée à la musique byzantine, que son caractère diatonique est une forme de résistance à l'envahissement des modes micro-tonaux orientaux, qui sont déjà considérés comme une décadence (Poché et Lambert 2000, 136). C'était bien entendu un point de vue idéologique, européeniste et ethno centré. D'après Christian Poché, ce serait, parmi les musicologues orientalistes, Jules Rouanet qui aurait parlé le premier de « musique andalouse » (Poché et Lambert 2000, 137). Il est le premier à faire, en 1922, une étude comparée de cette musique dans les trois pays du Maghreb (*Encyclopédie Lavignac*, V, 2832). De même, en Tunisie, le Baron d'Erlanger était habité par le sentiment que la musique arabo-andalouse tunisienne était dans une période de décadence. Mais il faut rappeler pour leur défense que certains instruments, comme le luth maghrébin (*ramal*, *kwitra*, *'ûd 'arabi*) étaient effectivement en train de disparaître. Khamîs Ternân, par exemple, avait été encouragé à jouer du *'ûd 'arabi* par d'Erlanger (Moussali et Lambert, *Le Congrès du Caire, invention et réinvention de la musique arabe*, À paraître), et le *rabâb* était déjà menacé d'être supplanté par l'alto.

Mais ne faut-il pas plutôt penser que ces idées étaient déjà celle des musiciens et intellectuels marocains, tunisiens et algériens qui étaient interrogés par ces orientalistes et dont ces derniers s'étaient tout simplement l'écho ? Au Maroc, par exemple, l'idée que les noubas avaient été plus anciennement au nombre de vingt-quatre avait été émise par le théoricien Wansharisî (m. 1549) (cité par Chottin, 1939, 112), Chottin n'avait fait que la reprendre lui-même, en ajoutant, avec quelque peu de distanciation : « Cette forme musicale était habituellement jouée dans les milieux aristocratiques, autour de la cour du Sultan du Maroc : les récits plus ou moins idéalisés évoquent toujours un auditoire bien sélectionné des hautes classes ou de notables lettrés, dans des palais somptueux » (Chottin, 1939, p.66).

Dans un autre registre de la décadence, Chottin cite « les meilleurs des musiciens » qui lui auraient dit : « La porte de la composition (musicale) (a été) fermée pour toujours ». Cette expression est intéressante, car elle faisait écho à un problème parallèle dans la théologie musulmane, du moins tel qu'il était perçu à l'époque : la « porte » de l'effort d'interprétation religieuse, *ijtihâd*, avait été considérée par certains comme « fermée » entre le Xe siècle et le XIXe siècle⁴⁹⁹. Ce parallèle fait par des musiciens entre la théologie et la musique est évidemment significatif de représentations mentales très courantes de l'époque.

N'y avait-il pas dans ces représentations des perceptions biaisées, ou une exagération procédant d'une forme de défense de l'identité marocaine par rapport à la culture européenne coloniale, représentée en l'occurrence par le chercheur européen et contre laquelle, déjà, les « indigènes » s'efforçaient de faire bonne figure ? Autrement dit, ce sentiment de décadence n'était-il pas entretenu par une conscience de soi qui se vivait comme malheureuse, et qui visait à faire pencher de l'autre côté de la balance, grâce au contrepois de la nostalgie, la relation déjà inégale entre les premiers musicologues orientalistes et leurs informateurs maghrébins ?

* * *

⁴⁹⁹ Cette représentation a depuis été remise en cause par les islamologues, car l'interprétation religieuse n'a en réalité jamais cessé (Daoud Riffi, 2020, « « Rouvrir les portes de l'ijtihâd » pour sortir de la sclérose intellectuelle histoire d'un mythe orientaliste et salafi 1/2 », *Mizane Info*) <https://www.mizane.info/rouvrir-les-portes-de-lijtihad-pour-sortir-de-la-sclerose-intellectuelle-histoire-dun-mythe-orientaliste-et-salafi-1-2/> mais c'est un parallèle intéressant à observer, car l'une des hypothèses du présent travail est justement de démontrer que la composition, ou du moins la créativité musicale, au Maroc, n'a au contraire jamais cessé d'opérer au cours des siècles.

D'un autre côté, aujourd'hui chez les musiciens et les mélomanes marocains, ce sentiment de décadence se décline surtout à propos des conditions concrètes et quotidiennes de pratique de la musique : « on ne la joue plus comme on la jouait avant », « son public est moins nombreux » ; « les jeunes s'en détournent pour d'autres formes musicales », etc...

Par exemple Abdelfattah Benmoussa, l'un des grands musiciens reconnus à Fès aujourd'hui (voir chapitre VII), exprime son pessimisme sur la situation musicale au Maroc, me disant : « Malheureusement, la musique est considérée aujourd'hui comme un loisir, qu'on joue juste dans les mariages et les cérémonies, pour faire plaisir et amuser les gens et leur permettre de danser, alors qu'elle est censée être une science et un art qui représente toute une civilisation ». Pour lui, les Ministères de l'éducation et de la Culture devraient proposer une vraie politique de préservation et de transmission.

Le sentiment de décadence semble donc avoir d'autres causes qui ne peuvent pas se réduire à l'influence d'une simple représentation légendaire. Le contexte géopolitique et historique joue aussi un rôle fondamental, tant par le souvenir de la longue histoire brillante et mouvementée du Maghrib al-Aqsâ que celui encore frais de l'expérience coloniale et plus largement de la mondialisation. Ces remarques exigent de nous de faire un effort de comparaison avec quelques autres situations similaires dans le monde arabe à l'époque moderne.

Ainsi, il est remarquable que le sentiment d'une décadence en cours au Maroc présente de nombreuses similitudes avec celui qui dominait les débats du Congrès du Caire de 1932, et qui était en grande partie alimenté par le face-à-face colonial : les Arabes et les Égyptiens contemporains tentaient de faire le pont entre d'une part un présent qui était marqué par leur retard technologique vis-à-vis de l'Europe et la domination coloniale, et d'autre part un âge d'or Abbasside (VIIIème-XIIIè siècles) où la musique avait connu un développement théorique et pratique exceptionnel (Lambert À paraître). Du point de vue des Marocains et de leur relation avec leur musique au XXème siècle, la situation était assez ressemblante avec celle de l'Égypte et de bien d'autres pays arabes : là aussi, il y avait eu une période « d'oppression ottomane » (au moins pour l'Algérie et la Tunisie) (équivalente de l'exil des Andalous pour le Maroc) puis de domination coloniale et de confrontation technologique avec l'Europe au XIXe siècle et tout le XXème siècle. De plus, le début du XXe siècle était la période d'émergence du nationalisme arabe. Si l'on poursuit la réflexion jusqu'à aujourd'hui, on peut dire que toutes ces situations ont débouché sur un État postcolonial n'ayant pas répondu aux attentes suscitées par les indépendances.

Dans une telle situation, le présent étant peu valorisé, il est tentant de rechercher ses "racines" dans un âge d'or éloigné, mais situé dans un lieu relativement proche. Ici l'âge d'or de l'Andalousie musulmane qui n'est vieux que de cinq siècles, est très pertinent pour les Maghrébins, car il est bien plus proche pour eux (dans le temps et dans l'espace) que l'âge d'or arabe abbasside du VIIIe-IXe siècles (bien que ce dernier ne soit pas absent de l'imaginaire marocain). La période andalouse musulmane joue pour le Maghreb à peu près le même rôle que la période abbasside de Bagdad pour les Orientaux d'Égypte et de Syrie. Ce sentiment collectif de nostalgie est donc intimement lié à celui de décadence, qui a été bien analysé pour l'ensemble du monde arabe (Weinrich 2017)⁵⁰⁰. Ce sentiment de décadence est donc intimement lié à la situation de confrontation technologique, culturelle et politique, même si elle ne s'y résume pas entièrement.

2. 4. Musicologie orientaliste et idéologie coloniale

A la lueur de notre paragraphe précédent sur l'imaginaire andalou comme une « co-construction euro-arabe », c'est-à-dire principalement hispano-marocaine, nous pouvons mieux évaluer quel a été le rôle de la musicologie espagnole, mais aussi de la musicologie française, dans la construction des mythes concernant la musique andalouse marocaine, mais aussi peut-être dans la prise en compte de certaines réalités historiques. Les travaux récents du musicologue espagnol Samuel Llano⁵⁰¹ apportent un éclairage intéressant sur la relation entre musique et influence coloniale espagnole au Maroc dans les années 1930. Selon Samuel Llano, le congrès de Fès de 1939 avait offert à l'Espagne l'occasion de négocier sa relation conflictuelle avec "son" passé musulman, que les intellectuels espagnols considéraient de manière ambivalente, à la fois comme une source d'embarras et un atout dans la rivalité avec la France pour étendre leur influence au Maroc. L'Espagne a clairement utilisé ce congrès comme une tribune et un outil de diplomatie culturelle pour faire avancer ses intérêts colonialistes, tout en cherchant à résoudre ses propres crises identitaires. Elle a utilisé la musique andalouse comme une sonde pour réexaminer la relation de l'Espagne avec "son" passé musulman dans un contexte où invoquer ce passé pouvait être avantageux, notamment pour la mobilisation franquiste.

Nous retrouvons ici le musicologue espagnol Garcia Barriuso, que nous avons largement cité à propos du Congrès de Fès de 1939 (chapitre VI). Dans son article « Ecos del Magrib », il visait à donner aux lecteurs espagnols le sentiment que les relations culturelles hispano-

marocaines étaient bien contrôlées, présentant l'Espagne comme un tuteur qui guide le Maroc dans l'émergence de son passé musical. García Barriuso sous-entend que l'Espagne possède les moyens technologiques et les compétences scientifiques pour guider les Marocains dans leur cheminement vers la modernité (García Barriuso 1939a, 70-72). Il n'y a qu'un pas qui sépare ce paternalisme musical du soutien à l'occupation coloniale du Maroc. L'effacement des frontières dans *Ecos del Magrib* produit des images de solidarité culturelle alignées sur la propagande soutenant le projet colonial espagnol au Maroc, en particulier sur le mythe de la fraternité. (13 Symposium ICTM: Samuel Llano, *The Empire of the Ear: Music, Race, and the Sonic Architecture of Colonial Morocco*, New York: Oxford University Press, forthcoming, chapter 5).

Le Congrès de Fès de 1939 et l'étude de la musique andalouse ont fourni à l'Espagne l'occasion de mobiliser la mémoire idéalisée d'al-Andalus et, de cette manière, de faire avancer le projet colonial espagnol au Maroc. Barriuso a utilisé le mythe de la « fraternité » (déjà mentionné plus haut) pour promouvoir la solidarité culturelle et ethnique et, de cette façon, construire le leadership de l'Espagne dans l'étude de la musique andalouse.

En exhortant les Marocains à protéger leurs orchestres de l'influence occidentale, Barriuso reléguait la musique marocaine à un état primitif et, surtout, soutenait que seule la "science" européenne - par opposition à l'influence musicale transformatrice - pouvait révéler la "vérité" de la musique marocaine - en fait, l'inventer, dans une large mesure⁵⁰².

⁵⁰⁰ En ce qui concerne la culture musicale du Proche-Orient, le sentiment de décadence s'avère trompeur dans la mesure où les écrits musicaux de cette période étaient mal connus jusqu'à très récemment (Lambert, Sous Presse). Cette histoire est aussi obscurcie par le fait que le monde arabe était dominé politiquement par les Turcs ottomans (Weinrich, Ines. 2017 « The *inhiṭāt* paradigm in Arab Music History », in *Syrinx von Hess, Inhiṭat - The Decline Paradigm : Its Influence and Persistence in the Writing of Arab Cultural History*. Würzburg, Ergon Verlag. Sur le plan économique, l'historien André Raymond, a montré que le déclin matériel et culturel des villes arabes (Alep, Damas, le Caire) était une illusion rétrospective, due à une mauvaise appréciation du dynamisme économique et démographique de l'Empire ottoman, y compris dans ses provinces arabes (Raymond 1987, 184, 209, cité par Lambert Sous presse, « Le Congrès du Caire de 1932 Formes musicales, mythes fondateurs et « classicisation » de la musique arabe »).

⁵⁰¹ Sa communication au 13e Symposium de l'ICTM en septembre 2021, Music of Mediterranean Group, *The Empire of the Ear: Music, Race, and the Sonic Architecture of Colonial Morocco*, New York: Oxford University Press, forthcoming, chapter 5.

⁵⁰² L'Espagne pouvait ainsi exploiter sa position liminale perçue entre l'Europe et l'Afrique, qui lui avait été attribuée par une tradition européenne séculaire d'exotisme mettant en scène des images d'al-Andalus, en plus des Gitanos, des bandits et des contrebandiers. Mais en mettant l'accent sur les liens culturels et ethniques entre l'Espagne et le Maroc, García Barriuso sentait qu'il risquait d'éroder involontairement les sources de la fierté

Le cas espagnol semble quelque peu caricatural, mais la musicologie française n'était pas en reste, puisque le Congrès de Fès avait été considéré, nous l'avons vu au chapitre VI, comme un point d'orgue à la politique culturelle des « arts indigènes » initiée par le Maréchal Lyautey. Un grand musicologue comme Alexis Chottin y avait bien entendu sa part. Mais rappelons que Lyautey, qui était royaliste, avait un intérêt pour les « arts indigènes » qui relevait d'un certain essentialisme des cultures. Contrairement au républicanisme universaliste et assimilationniste, il n'était pas en faveur de moderniser les « indigènes » : il considérait qu'il fallait au contraire leur permettre de développer leur culture séparément, de la même façon qu'il considérait la culture française comme une entité close sur elle-même. Il faut donc aussi tenir compte de la spécificité de cette personnalité particulière de Lyautey, même si, naturellement, celle-ci a certainement rencontré les intérêts du colonialisme mandataire de l'époque.

C'est peut-être ce qui explique cette étrange coïncidence entre la politique culturelle espagnole, républicaine jusqu'en 1936, puis franquiste, et la politique culturelle française vis-à-vis de la culture marocaine qui, toutes deux, tendaient à valoriser la culture traditionnelle (à la fois dans l'artisanat et la musique). Il s'agissait aussi sans doute de la tenir éloignée des influences nationalistes arabes de l'époque. C'est d'ailleurs bien ce que suppose aujourd'hui l'approche postcoloniale du type de celle de l'ethnomusicologue d'origine marocaine Hicham Chami ⁵⁰³ : « Est-ce que le caractère séparé ou (l'insistance sur) la spécificité du Maroc reste une unité d'analyse utile ? Ou bien relève-t-elle simplement de la « tactique coloniale française » de tenir le Maroc éloigné des influences du Proche-Orient ? ». Selon cette analyse, les Français comme les Espagnols auraient donc enfermé les Marocains dans un essentialisme culturel, tant sur le plan musical que sur le plan politique.

Si une partie de cette analyse est sans doute exacte, il n'en reste pas moins qu'il est nécessaire de la remettre en perspective, ce qui peut par exemple être fait en comparant cette situation avec celle de l'Algérie voisine à la même époque. A Alger, la politique culturelle coloniale de la France était totalement différente puisqu'elle visait plutôt à l'assimilation des

nationale espagnole et de saper la confiance de l'Espagne dans sa propre suprématie culturelle. Il a donc mis en œuvre une série de stratégies rhétoriques pour montrer que la musique espagnole était plus avancée esthétiquement et techniquement que la musique marocaine, et pour faire valoir que l'Espagne possédait les technologies et les compétences nécessaires pour sauver les Marocains du "passé".

⁵⁰³ Chami, Hicham, « A Moroccan Quandary: Defining a Geo-Cultural Context for the Study of Moroccan Musics », communication à l'Arab Music Study Group, Le Caire, 2019.

populations (ce qui fut un échec), et en partie à l'éradication de leur culture. Dans le domaine musical, cela a bien été démontré par Malcom Théoleyre qui raconte comment les premières associations musicales à Alger ont connu des évolutions et des clivages très forts en fonction de la « politique musulmane » de la France qui s'entêtait à maintenir les « indigènes » musulmans à l'écart de ses institutions (Théoleyre 2016⁵⁰⁴).

Cependant, le changement de visage des sociétés nord-africaines et la montée en puissance de la lutte anticoloniale dans les années 1920 et 1930, ont mené à la proclamation de l'indépendance des États maghrébins dans les années 1950 et 1960. La capacité des populations nord-africaines à remettre en question les catégories et les fonctions qui leur avaient été attribuées dans "l'imaginaire racial" a été un élément clé de la lutte anticoloniale. (13 Symposium ICTM: Samuel Llano, *The Empire of the Ear: Music, Race, and the Sonic Architecture of Colonial Morocco*, New York: Oxford University Press, forthcoming, chapter 5). Dans cette mesure, les colonisateurs ont également failli dans la connaissance de la musique arabe et andalouse.

A l'époque contemporaine, les Espagnols modernes entretiennent encore un lien sentimental étroit avec l'héritage musical andalou ⁵⁰⁵, ce qui a donné lieu par exemple à de nombreux projets musicaux hispano-marocains, par exemple les concerts et enregistrements réalisés par Edouardo Paniagua, en collaboration avec des musiciens de Tétouan et de Tanger. Ce genre d'initiative vise à l'évidence à dépasser les malentendus de l'histoire coloniale. Ces liens transparaissent aussi dans un intéressant débat de musicologie historique, autour de la *tûshîya* de la nouba al-Istihlâl que nous aborderons bientôt.

2. 5. La lente émergence de la musicologie marocaine

Comme nous l'avons vu à propos du Congrès de Fès de 1939, cet événement peut être défini comme la date de l'émergence d'une musicologie marocaine au sens moderne. Cet événement fut concrétisé principalement par la sous-commission de la musique andalouse qui, en réunissant à la fois Mohamed el-Fasi, Alexis Chottin et plusieurs grands maîtres de musique, permit la communication de Mohamed el-Fasi, ainsi que la rédaction du tableau du répertoire

⁵⁰⁴ Théoleyre, Malcolm, 2016. *Musique arabe, folklore de France ? Musique, politique et communautés musiciennes en contact à Alger durant la période coloniale (1862-1962)*. Thèse de doctorat, Paris, IEP.

⁵⁰⁵ Shannon Jonathan, *Performing al-Andalus: Music and Nostalgia across the Mediterranean*, Indiana University Press, 2015, Bloomington and Indianapolis.

connu des noubas à l'époque, établi après une large consultation de 11 maîtres de l'époque (voir chapitre VI).

Cependant, Mohamed el-Fasi n'étant pas un musicologue de formation, et ayant beaucoup d'autres activités intellectuelles et politiques, sa première tentative n'eut pas de conséquences immédiates. La Seconde Guerre mondiale ayant eu des effets désorganisateur, ce n'est que bien plus tard, en 1969, que le Deuxième Congrès de Musique Arabe tenu à Fès permit à des théoriciens et historiens de la musique marocaine de réfléchir, avec leurs collègues arabes, sur leur tradition savante. Mais là encore, aucun de des participants marocains n'ayant été formé professionnellement à la musicologie, nous avons vu que cet événement avait laissé beaucoup d'insatisfaction au public. Depuis lors, les publications ont consisté principalement en des éditions diverses du *Kunnâsh* al-Hâyek par des maîtres de musique, donc en fonction de leur propre pratique. Il n'y a pas eu de création d'une école musicologique ou ethnomusicologique marocaine professionnelle, comme il y en a une en Tunisie, par exemple. Seul l'historien ben Abdeljalil peut être considéré comme un véritable chercheur, en constituant un savoir positif dans le domaine très nécessaire de la publication des manuscrits anciens. Mais aucune synthèse d'importance n'a été tentée, ni sur la nature du répertoire lui-même, ni sur son histoire (à la différence de l'œuvre de Mahmoud Guettat, par exemple).

Cette situation semble assez paradoxale dans la mesure où la pratique de la musique andalouse marocaine est à l'évidence très dynamique, plus même que dans tous les autres pays maghrébins, mais qu'en l'absence d'une musicologie professionnelle, ce sont principalement les musiciens qui écrivent sur leur propre musique, avec les approximations épistémologiques que cela peut induire.

La musicologie marocaine actuelle est aussi influencée par la relation aux deux ex-puissances coloniales, qui avaient toutes deux eu une action dans ce domaine. Ainsi par exemple, Amin Chaachoo est très critique concernant l'apport des musicologues français à la connaissance de la musique andalouse. Pour lui, hormis Alexis Chottin, ceux-ci n'auraient que peu apporté à l'étude de la Noubas, non par manque de mérite, mais parce que la vision des Français était plus extérieure que celle des Espagnols qui connaissent mieux cette culture, « ayant une terre et un héritage en commun ». Il souligne que dans le nord du Maroc, les chercheurs espagnols ont fourni beaucoup d'efforts pour la sauvegarde de cette musique, en

collaboration avec les grands maîtres tétouanais de musique andalouse⁵⁰⁶. Comme nous l'avons montré à propos du Congrès de Fès, nous ne saurions sous-estimer cette relation.

Cependant, pour Chaachoo, cette analyse s'articule sur des propositions concrètes. Pour lui, « il est clair qu'est venu le moment pour la musique andalouse de faire un effort d'analyse et de production théorique ». Face aux « graves pertes qu'elle a subies » (toujours la théorie de la décadence), il préconise, comme « principale méthode pour récupérer efficacement son histoire et ses règles musicales (...) la recherche sur la théorie musicale⁵⁰⁷ en relation avec les cultures qui l'ont influencée : ibérique, européenne, arabe et byzantine ». Selon lui, même si la langue dominante était l'arabe et si l'Orient arabe constituait une source principale de culture, science, littérature, art et musique, le fonds ibérique autochtone y a joué un grand rôle musical « par lequel aurait jailli le germe premier et fondamental de la mélodie andalouse ». Cette sorte de substrat aurait lui-même été constitué de genres musicaux d'autres traditions culturelles, telle la musique grégorienne ou le chant byzantin. Parce que les émirats de l'Espagne musulmane entretenaient de nombreuses relations avec les peuples de l'Europe, cela permettait de véritables échanges culturels et musicaux. La musique andalouse marocaine que nous connaissons aujourd'hui serait donc le résultat de cette synthèse entre différentes traditions culturelles d'Orient et d'Occident.

Considérant Alexis Chottin et ses collègues français, Chaachoo n'estime pas minimiser leurs apports ni qu'il surévalue celui des Espagnols, mais il insiste sur le fait que la relation privilégiée avec l'Espagne est, pour les Marocains, une alternative à la relation avec la France (considérée, sans doute à juste titre, comme plus envahissante, même après l'Indépendance). On sort sans doute ici de la simple musicologie, mais après tout pourquoi pas ? La musique et la musicologie ont toujours été soumises aux contraintes du politique, au Maroc tout autant qu'ailleurs.

⁵⁰⁶ Il est effectivement intéressant de comparer les œuvres des deux principaux musicologues européens des années 1930, tandis que le livre de Chottin n'est que partiellement consacré à l'andalou (une cinquantaine de pages environ, plus une quinzaine de page de transcription en annexe), l'ouvrage de Barriuso étudie plus profondément à cette tradition, comme le montre cet extrait de la table des matières de son ouvrage principal II. Partie historique Esquisse historique de la musique arabe. La musique arabe en Espagne. Les instruments de musique historiques hispano-musulmans. La pénétration et la conservation de la musique hispano-musulmane au Maroc ; III. Partie descriptive Airs et rythmes de la musique arabe et marocaine ; Technologie musicale arabe et marocaine ; Modes musicaux hispano-marocains ; La musique classique de l'Andalousie ; Le plan général d'une nouba.

⁵⁰⁷ *Al-mūsīqā al-andalusīyya al-Maghribīya, al-Āla*. Almuzara, Córdoba, 2011 (en arabe).

Cependant, comme nous l'avons vu, le fait de privilégier la relation avec la musicologie espagnole a un peu tendance à lui faire surévaluer l'importance de la filiation andalouse sur laquelle, sur le plan historique, nous n'avons pas tant d'informations scientifiques fiables que l'on pourrait l'espérer.

Or si nous essayons de prendre de la hauteur, on ne peut que constater qu'un tel déséquilibre entre la pratique et le savoir académique induit un certain nombre de décalages et de disparités qui sont néfastes pour la perception que le public et les mélomanes ont du domaine musical, voire même les autorités politiques. Nous sommes devant un grand vide de connaissance dans lequel s'engouffrent naturellement toutes les explications légendaires et imaginaires. C'est dans ce contexte que nous allons essayer de comprendre quelques aspects de la musique andalouse se trouvant directement en relation avec la construction des identités au Maroc aujourd'hui.

3. Musique et constructions identitaires

3. 1. La standardisation des différentes variantes régionales

Une première problématique de la relation entre la musique andalouse et la construction d'une identité nationale marocaine concerne la tension entre une tendance à l'unification des différentes traditions régionales, ou au contraire au renforcement des différences régionales. Les variantes régionales de la tradition andalouse sont essentiellement attachées à quelques grandes villes : on parle couramment de « l'école de Fès », de « l'école de Tétouan » et de « l'école de Rabat ». Ces expressions sont en général incarnées par l'aura de tel grand maître qui a pu éventuellement se pérenniser à travers un orchestre conservant son nom après sa mort, comme nous l'avons vu précédemment (al-Brîhî, Loukili, el-Temsamânî).

Cette tension est au cœur de la centralité historique de la ville de Fès. Interrogé, lors de mes enquêtes de terrain sur les différentes écoles de musique andalouse marocaine, Mohamed Briouel me dit : « Il n'y a qu'une seule école au Maroc, c'est celle de Fès. Les autres n'en sont que des branches ». Il prend à témoin l'historique des orchestres et des grands maîtres depuis les années 1930 : « De cette grande cité sont parties trois grandes célébrités qui ont régné sur toute la Noubâ : al-Brîhî, al-Ju'aïdî et al-Matîrî. Pour sa part, Ahmed Loukili est parti de Fès vers Tanger puis à Rabat. Mohamed Larbi el-Temsamânî, qui est originaire de Tétouan, a étudié à Fès, puis a regagné Tétouan, mais il n'était que l'élève de Loukili ». Donc, conclut Briouel, « ce qui se trouve à Fès, Tétouan et Rabat, c'est la même chose ».

Ces observations sont intéressantes, car elles montrent, du moins dans la deuxième moitié du XXe siècle, une forte attraction de Fès sur les autres villes du Maroc, voire une volonté d'unification des traditions régionales autour de la ville historique qui a été longtemps la capitale, et qui conserve un riche milieu social de commerçants, d'artisans, d'hommes d'affaires et de religieux, qui sont des adeptes passionnés de cette musique.

Une des préoccupations sous-jacentes aux discours que nous venons d'exposer, c'est bien entendu la question de l'unification, donc de la normalisation ou de la standardisation de la tradition orale autour d'un centre de pouvoir symbolique, la ville de Fès. Comme nous l'avons vu, pour Mohamed Briouel, non seulement la tradition est la même à Fès, mais de plus, elle doit l'être, et selon la version de Fès.

Bien évidemment, beaucoup de musiciens de Tétouan, de Rabat (et de traditions plus locales comme Meknès, Chefchaouen, Tanger) ne sont pas d'accord avec cette vision des choses, et ils essaient de défendre une spécificité en termes de répertoire, de *san'a*, de style d'interprétation, etc. C'est fort compréhensible, car ils sont les premières victimes de ce qu'ils ressentent comme un impérialisme de Fès. On devine d'ailleurs qu'une telle concurrence est probablement assez ancienne, si l'on se rappelle que al-Hâyek, qui avait rassemblé le grand corpus poético musical dans son *Kunnâsh*, à la demande du Sultan de Fès à la fin du XVIIIe siècle, était lui-même originaire de Tétouan. Elle indique à l'évidence une relation de pouvoir qui s'est poursuivie depuis que Fès était la capitale du Maroc (rappelons qu'elle n'a cessé de l'être qu'en 1912, date à laquelle le Maroc est devenue protectorat français).

Cette prétention à l'unification ne fait donc pas l'unanimité. Par exemple Amin Chaachoo, de Tétouan, défend l'existence d'une version régionale spécifique à la Âla dans le nord : Chaâchoo regrette que dès la fin du XIX^es, le style fasi a envahi tout le Maroc de Meknès à Tanger et de Rabat à Marrakech. Selon lui, Tétouan a gardé une spécificité qui serait la seule originelle (accord ancien du violon en la ré sol do au violon, ainsi que certaines formes modales locales).

Pour quelqu'un qui n'est pas impliqué dans ces enjeux régionaux, comme Mohamed Métalsi, un fin connaisseur des traditions musicales du Maroc, cette homogénéisation des styles régionaux est une erreur, car elle leur fait perdre leurs spécificités et leur diversité. Donc elle les appauvrit. Mais bien qu'ayant souvent soulevé ce problème avec des maîtres musiciens dont il organisait des concerts (en particulier à l'Institut du Monde Arabe à Paris), M. Métalsi se plaint de ne pas avoir été écouté (interview avec M. Métalsi). Sans doute y a-t-il là une tendance

très générale de nationalisation d'un genre musical autour d'un centre politique ou culturel. Certes, Fès n'est plus la capitale depuis 1912, mais elle a indéniablement conservé une centralité culturelle qui s'est pérennisée bien au-delà de son rôle politique passé, certainement en relation avec un milieu musical, de musiciens mais aussi d'afficionados aristocrates et bourgeois qui reste très dense.

Les musiciens de Tétouan et de Tanger ont manifestement un point de vue différent des musiciens de Fès, et ceci pour au moins deux raisons différentes :

- Il existait (comme on l'a vu précédemment) avant la fin du XVIII^e siècle une tradition spécifique de la musique andalouse à Tétouan, et ceci en relation avec l'histoire très andalouse de cette ville ;

- l'occupation espagnole à la faveur du Mandat (1912-1956) a sans doute accentué cette perception.

Les musiciens de Tétouan et de Tanger le montrent en insistant plus que les autres sur la filiation andalouse dont ils auraient la prééminence, et en nouant aujourd'hui des collaborations artistiques avec des musiciens espagnols. C'est dans ce cadre que nous allons examiner un débat très significatif à propos des origines d'une pièce fameuse du répertoire, qui met en jeu les influences réciproques entre les deux rives du Détroit de Gibraltar.

*3. 2. Les débats autour de la *tûshîya* du Darj al-Istihlâl : une limite culturelle du répertoire andalou ?*

En dépit de tout ce que nous avons appris sur les relations historiques conflictuelles entre le Maroc et l'Espagne, il est possible que des interactions musicales aient existé entre ces deux pays, et qu'elles soient plus nombreuses qu'on le croit, même si elles ne remontent pas nécessairement à l'époque de l'Andalousie musulmane. L'une d'entre elles a été pointée par des musicologues ou connaisseurs marocains et espagnols, et suscite des débats qui expriment bien ces relations complexes entre oralité et savoir académique, entre identité marocaine et influences extérieures, notamment européenne.

Ce cas est incarné par une pièce musicale bien connue du répertoire de la Noubâ, il s'agit de la mélodie de la *tûshîya* du Darj de la noubâ al-Istihlâl (déjà citée et analysée au chapitre

VIII, lors de notre description du *mîzân* al-Darj), ici dans une interprétation de Mohamed Larbi el-Temsamânî et son orchestre⁵⁰⁸ :

<https://www.youtube.com/watch?v=4i6xGg8LomY> . (1'42 à 3'22)

Ou une autre version par Omar Metioui et Eduardo Paniagua⁵⁰⁹ :

<https://www.youtube.com/watch?v=LOeLlbDGNQ4&t=2s>

Cette *tûshîya* al-Darj est généralement interprétée de manière très similaire chez tous les pratiquants de la musique andalouse. En voici une transcription (par mes soins) :

⁵⁰⁸ Je n'ai pas retrouvé la référence exacte de cet enregistrement. Je note qu'il y a un CD *Musica Andalusí. Escuela De Tetuan Tanger. Mohammed ben Arabi Temsemanni, Orquesta del Conservatorio de Tetuan*, contenant le Qâim wa Nisf al-Istihlâl, Mais cette *tûshîya* ne s'y trouve pas (image ci-dessous)
Cet enregistrement produit par Eduardo Paniagua figure dans un CD publié en Espagne.

⁵⁰⁹ D'après les infos données par YouTube, sous la vidéo, il s'agit d'un CD publié par Pneuma, avec Edouardo Paniagua <https://www.youtube.com/watch?v=L435VhNEdQY>
En fait, il s'agit presque de la même version que celle analysée au chapitre VIII, mais manifestement enregistrée en studio, et non pas en live.

Tawshiyya



Or, de manière inattendue, cette pièce bien connue de la musique marocaine andalouse présente beaucoup de similitudes avec l'hymne national espagnol, appelé : « La Marche Royale » (*Marcha Real*) :

<https://www.youtube.com/watch?v=SH4MpL3JOM0>

En voici une transcription (par moi-même) :

Hymne Espagnol (transposé en Do)

The image shows a musical transcription of the Spanish Hymn in G major, 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written in G major. The second staff is marked with a '5' above the first measure. The third staff is marked with a '9' above the first measure. The fourth staff is marked with a '13' above the first measure. The music ends with a double bar line.

Cet hymne est considéré comme l'un des plus anciens hymnes nationaux officiels encore utilisés au monde. C'est aussi l'un des rares hymnes nationaux à ne pas avoir de paroles chantées. Publié pour la première fois en 1761, sous le nom de Marcha Granadera (Marche des Grenadiers), dans un recueil de musiques de l'infanterie espagnole compilées par Manuel de Espinosa, il fut choisi par Charles III en 1770 comme hymne officiel. Dès lors, jouée lors de tous les événements auxquels assiste la famille royale, cette marche fut rebaptisée “ Marcha Real ”⁵¹⁰.

Cette similitude entre cette *tûshîya* et l'hymne espagnol a attiré l'attention de plusieurs chercheurs. Le premier à l'avoir relevée a été le musicologue Ahmad al-Daylân, de Tétouan

⁵¹⁰ https://www.webislam.com/articulos/31025-el_himno_nacional_de_origen_andalusi.html), lien interrompu à la date du 1er août 2021.

(qui était un des professeurs du *m'allim* Ashqâra), lors d'une conférence donnée à Salamanque dans les années 50 sous le titre "Un hymne sans auteur" (Ceci m'a été d'abord signalé par Amin Chaachoo). Les mêmes remarques sur la similitude entre les deux mélodies ont été faites par Antonio Ramos, un lettré espagnol⁵¹¹, confirmé dans cette intuition par Amin Chaachoo, qu'il a spécifiquement consulté sur ce point⁵¹².

Cependant, ces diverses intuitions n'ont pas été, à ma connaissance, confirmées par une analyse musicale. Nous allons donc tenter une telle analyse. A cette fin, j'ai d'abord transposé la Marche espagnole sur la note Do afin de pouvoir mieux comparer les deux pièces :

Nous pouvons maintenant entreprendre une analyse comparée des deux transcriptions et mieux distinguer les similitudes et les différences entre ces deux mélodies :

⁵¹¹ Antonio Manuel Rodríguez Ramos (Almodóvar del Río, Córdoba, Andalousie, 1968), docteur en droit, professeur de droit civil à l'université de Cordoue, activiste, musicien et écrivain, ses travaux sont liés à l'Andalousie, à la mémoire collective, aux droits de l'homme, à l'environnementalisme, au féminisme et à la démocratie radicale.

⁵¹² <https://antoniomanuel.org/el-himno-de-espana-es-andalusi/>. Voir aussi <http://bertysblog.over-blog.com/article-marcha-real-hymne-national-espagnol-86152619.html>.

Comparaison entre l'hymne espagnol et la Tawshiyya

Hymne espagnol

Tawshiyya

3

h.e

taw

6

h.e

taw

8

h.e

taw

11

h.e

taw

13

h.e

taw

17

Comme on peut l'observer dans cette transcription, les deux mélodies présentent d'importantes similarités : elles sont dans le même mode scalaire (al-Istihlâl pour la *tûshîya*, majeur pour l'hymne espagnol), avec Do pour tonique et Sol pour dominante. On pourra objecter que de tels traits mélodiques sont très communs dans la musique modale. Mais nous pouvons pousser la comparaison plus loin.

Les phrases musicales du début jusqu'à la mesure 6 suivent la même trajectoire et se ressemblent beaucoup. Les suivantes donnent moins cette impression mais c'est seulement parce qu'elles sont décalées dans le temps. Les mouvements des phrases musicales ne sont pas toujours identiques ou synchronisés, mais ils le sont plus fortement au début, dans les mesures 2, 3, ainsi que les demi-mesures 4 et 6 qui font le même mouvement (petits traits mauves). Dans certains passages, le mouvement mélodique est descendant dans l'hymne national et ascendant dans la *tûshîya* (mesures : 7, 9, 11 et 13).

En ce qui concerne la mesure 7 de la *tûshîya* et 9 de l'hymne national, je constate que c'est quasiment la même phrase mélodique (si on enlève les ornements de la *tûshîya* on obtient les mêmes notes de base) et le même mouvement (descendant).

On observe également une grande similarité entre les motifs surlignés en couleur (jaune, vert, bleu et violet) à partir de la mesure 7, même si ceux-ci ne sont pas directement superposables dans la continuité rythmique. On distingue, d'une part le passage surligné en violet, qui est long, donc, une phrase musicale presque entière ; et d'autre part les autres passages, qui sont plus courts (jaune, vert et bleu), et que l'on considèrera plutôt comme des « motifs ornementaux ».

Le début de la *tûshîya* et de l'hymne national n'est pas vraiment identique (comme on peut le voir dans la première mesure : les notes Sol 1 et Do sont dans un rapport de mouvement inversé). En revanche, la fin est quasiment la même, mélodiquement et rythmiquement avec le même mouvement.

Je constate que la source de ces divergences ponctuelles entre l'hymne national et la *tûshîya* est souvent due à un simple décalage de phrases musicales. Pour mieux mettre en évidence ces convergences, j'ai établi une seconde version comparée des deux mélodies, en les alignant plus systématiquement et en montrant les mêmes reprises dans l'hymne et la *tûshîya* :

The image displays a musical score for two pieces: 'Hymne espagnol' and 'Tawshiyya'. The score is written in 4/4 time and is organized into four systems, each containing two staves. The top staff of each system is labeled 'h.e' (high voice) and the bottom staff is labeled 'taw' (tawshiyah). The first system covers measures 1 to 4, the second system covers measures 5 to 8, the third system covers measures 9 to 11, and the fourth system covers measures 12 to 14. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Ainsi, ce rapprochement panoptique montre plus clairement les convergences, ainsi que des divergences. Dans les deux cas, la mélodie se déploie selon deux phrases mélodiques que l'on pourrait appeler chacune A et B :

- dans la *tûshîya* comme dans l'Hymne, la phrase A va des mesures 1 à 4, puis 5 à 8 ; elle est suspendue sur la dominante Sol 2 (fin des mesures 3 et 4), dans les deux cas la dominante Sol 1 est une note importante d'arrêt ou de délimitation.

- la phrase B va des mesures 9 à 12 et 13 à 16. Elle retombe sur la tonique Do. Le mouvement mélodique est un peu différent entre les deux que dans la phrase B, mais si l'on regarde bien, les notes principales sont quasiment identiques.

On peut alors faire l'hypothèse que ces divergences procèdent d'une interprétation différente de ce qui semble être un modèle mélodique de même origine. Selon cette hypothèse, une des principales différences se situerait sur le plan stylistique et rythmique : alors que l'hymne espagnol a les traits dépouillés d'une marche militaire, de rythme binaire bien affirmé (2/2) notamment par les instruments de percussion, pour sa part la *tûshîya* du Darj al-Istihlâl est plus ornementée, ce qui est très courant dans la musique andalouse marocaine, et elle a un rythme Darj bien marqué, et qui s'écrit plutôt 4/4. Pour dissiper la confusion que cette ornementation peut susciter dans l'analyse de la pièce marocaine, on peut se concentrer sur l'écoute du *rabâb* qui, en général, joue la mélodie principale sans ornement.

Mais pourrions-nous aller jusqu'à dire que cet hymne national espagnol est une version simplifiée de la *tûshîya* du Darj al-Istihlâl ? Ou bien l'inverse : la *tûshîya* serait-elle une version ornementée de la marche militaire ? Il est encore trop tôt dans notre enquête pour être aussi affirmatif⁵¹³.

Par ailleurs, certains musicologues maghrébins attribuent la composition de la *tûshîya* du Darj de la nouba al-Istihlâl au philosophe, médecin, astronome, musicien et poète andalou Ibn Bâja (1085-1138), connu en Europe médiévale sous le nom d'Avempace. Cette affirmation ne repose cependant que sur très peu d'indices concrets. Tout ce que l'on en sait, c'est que, selon les informations rapportées par Al-Tifâshî (XIV^e siècle), Ibn Bâja aurait fusionné dans la nouba al-Istihlâl « le chant des chrétiens » et la musique du Machreq (Moyen-Orient), et aurait créé « un style qui n'existait qu'en Al Andalus⁵¹⁴ ». Ainsi, cette phrase de Tifashî sert de base à l'hypothèse (relativement vraisemblable, mais pas démontrée de manière convaincante) selon laquelle la musique andalouse du Maghreb repose sur une synthèse entre des éléments structurels de la musique chrétienne médiévale et de la Renaissance et des éléments orientaux. Cette idée est défendue en particulier par Amin Chaachoo, du moins tel qu'il est cité par Antonio

⁵¹³ En tout état de cause, si c'était le cas, ce ne serait pas si rare, car de tels phénomènes d'inspiration de musique savante à partir de marches militaires a été documentée ailleurs dans le monde arabe, par exemple, au Yémen, la copie de marches militaires turques a donné lieu à la naissance d'une forme instrumentale, le *fertâsh* (Lambert 1997).

⁵¹⁴ Al-Tifâshî, *Mut'at al-asmâ' fî 'ilm al-samâ'*, édité par Muhammad al-Tanjî, p, 10 et 23.

Manuel Rodriguez Ramos⁵¹⁵. Mais elle ne saurait s'appliquer directement au cas Darj al-Istihlâl, sur lequel nous n'avons pas plus de précisions. En revanche, les mélomanes s'en donnent à cœur joie pour établir ce type de lien, affirmant qu'Ibn Bâja est l'auteur de cette mélodie (voir par exemple les commentaires sur la page YouTube de l'enregistrement Metioui-Paniagua cité ci-dessus). A notre connaissance, Omar Metioui n'y a pas apporté de démenti. Cette confusion entre théoriciens, praticiens et amateurs, voire musicologues, est bien celle que nous avons déjà pointée précédemment.

* * *

Pour revenir à la comparaison entre la *tûshîya* et la marche espagnole, les conclusions et les hypothèses que l'on peut en tirer doivent être formulées avec beaucoup de prudence, d'autant que plusieurs hypothèses sont possibles :

- le caractère très ornementé de la « version » marocaine peut donner l'impression que c'est la *tûshîya* qui s'est inspirée de la marche espagnole, qu'elle a ainsi enrichie.

- cette influence s'est-elle exercée à travers des interactions vécues par des musiciens marocains avec une musique militaire espagnole dans les enclaves du nord du Maroc occupées par l'Espagne depuis plusieurs siècles ?⁵¹⁶ A vrai dire, ce processus de transfert d'une musique militaire étrangère à une musique savante locale en rappelle d'autres connus, notamment au Yémen (Lambert 2016⁵¹⁷), il peut donc être banal.

⁵¹⁵ « L'hymne espagnol est une copie conforme (*sic*) de l'introduction instrumentale d'une *nawba* (...) andalouse compilée au 11^e siècle par le brillant penseur, médecin, musicien et poète Ibn Bayya, également connu sous le nom d'Avempace. Ces pièces chantées de la tradition culturelle andalouse commencent généralement par un exorde instrumental que l'on pourrait transcrire par "tûshîya". Dans ce cas, un mouvement "al dary" qui coïncide dans le mode et dans les cellules musicales qui composent la mélodie essentielle. C'est pourquoi l'hymne espagnol n'a pas de paroles parce qu'il n'en a jamais eu. » [Ma traduction de l'Espagnol]. <https://antoniomanuel.org/el-himno-de-espana-es-andalusi/>. Antonio Manuel Rodriguez Ramos orthographe Darj à la manière castillane « al-dary » Comme on l'a vu, cette appréciation de « copie conforme » appelle une forte nuance, ainsi que nous l'avons fait dans notre analyse musicologique comparée.

⁵¹⁶ Par exemple l'enclave de Ceuta était sous domination portugaise de 1415 à 1580, puis sous domination espagnole depuis cette date et jusqu'à nos jours.

⁵¹⁷ Lambert, Jean, 2016 a "Ottoman and Turkish Influences on Yemeni Music (16th to 20th century)", in: Elsner, Jürgen, Gisa Jähnichen & Cenk Güray, eds. (2016). *Maqam Traditions between Theory and Contemporary Music Making*. Istanbul: PAN Publishing; Ankara, Yildirim Bezayit Universitesi, 161-184.

- à l'inverse, la marche espagnole des Grenadiers serait-elle la copie du *tûshîya* du *mizân* al-Darj, qui aurait pu être faite par un compositeur espagnol du XVIIIe siècle, ou plus ancien ? C'est en tout cas l'hypothèse que fait Manuel Ramos⁵¹⁸. Le fait que dans les deux cas, il s'agit d'une pièce instrumentale pourrait-il renforcer cette hypothèse ? On notera que, dans les deux traditions, des paroles ont été ajoutées à la pièce instrumentale : sur la Marcha Granadera pour en faire un hymne national⁵¹⁹ ; sur la *tûshîya* marocaine pour en faire des pièces chantées, *san'a*. (D'après notre analyse du chapitre VIII et les informations historiques fournies par Abdelaziz ben Abdeljalil). Mais ces observations ne plaident pas particulièrement en faveur de l'une ou l'autre de ces deux hypothèses.

- une hypothèse encore plus faible tenterait de montrer que l'origine commune de ces deux mélodies remonterait à une période plus ancienne, voire à une mélodie chrétienne adoptée par des musulmans à l'époque médiévale (évoquée par la page YouTube Metioui-Paniagua). Bien que séduisante pour le grand public, celle-ci ne trouve pas, pour l'instant, de base solide, étant donné l'éloignement historique et la rareté des sources.

Il faut cependant rester prudent, en particulier parce que nous ne connaissons pas les modalités de transmission de ces similarités, sous forme orale ou écrite. D'autre part, le rythme est assez différent, comme nous l'avons vu plus haut, d'autant que la structure du Darj n'est pas un rythme binaire symétrique, mais une structure asymétrique. Par ailleurs, comme l'ont montré Bartok et d'autres, le fait que deux mélodies aient la même origine n'implique pas nécessairement que l'on puisse dire qu'elles sont identiques. D'une manière corrélée, démontrer une identité entre deux mélodies n'a pas forcément beaucoup d'intérêt en soit, car la recherche a rarement démontré à partir de quand une mélodie diverge d'une autre, et jusqu'où elle est encore la même, ou à partir de quand elle n'est plus la même : en général, c'est une question de contexte, de conventions et d'opinion. Inversement, le fait que deux mélodies soient très différentes n'interdit pas qu'elles aient la même origine.

En conclusion de cette brève analyse, l'identité entre les deux mélodies ne peut pas être affirmée de manière absolue, mais il est incontestable que les similitudes que nous avons

⁵¹⁸ « Ainsi, l'hymne de l'Espagne ne provient pas d'une marche militaire étrangère du XVIIIe siècle, brevetée au nom d'un Espagnol habile qui percevait des royalties chaque fois qu'elle était jouée (...). Sa véritable origine se trouve dans un morceau très populaire qui était intégré comme prologue musical dans les nubas d'amour andalouses cultivées chantées par les musulmans, les juifs, les chrétiens et les païens avant le 11e siècle ».

⁵¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=NfySIFcWSfI>

relevées entre motifs et entre phrases mélodiques sont extrêmement frappantes. En conséquence, il n'est pas étonnant que cela ait attiré l'attention de plusieurs chercheurs comme Daylân, Chaachoo et Ramos⁵²⁰, même si leurs affirmations trop rapides conduisant à l'idée que « c'est la même mélodie » sont difficilement acceptables sur le plan méthodologique. On rappellera que c'est le propre de la musique modale de produire des mélodies qui peuvent se ressembler, sans pour autant avoir la même origine ou, dans d'autres cas, qui ont une même origine, mais qui ont ensuite fortement divergé avec le temps (Bartok 1948)⁵²¹.

Comme on le voit, la plupart de ceux qui se sont intéressés à ce problème considèrent que les deux mélodies « sont la même » ou ont la même origine. On sent bien qu'il y a là, de la part de musiciens et des personnes plus ou moins expertes, une volonté de souligner les ressemblances plutôt que les divergences, donc un a priori idéologique favorable à la proximité entre la culture marocaine et la culture espagnole. Il est donc utile de considérer ces débats à un deuxième degré, et de rechercher ailleurs les raisons de ces convergences.

* * *

En tout état de causes, cet exemple nous montre comment la musique, ou du moins l'écoute de la musique, pourrait avoir fait circuler des canaux ignorés jusqu'ici entre les cultures : espagnole et maghrébine. Mais c'est certainement plus vrai encore pour le Maroc qui, à la différence de l'Algérie et de la Tunisie, entretient des liens directs avec l'Espagne à travers des frontières terrestres, une frontière maritime très proche (le Détroit de Gibraltar) et une histoire coloniale commune.

Cette discussion autour de la *tûshîya* du Darj al-Istihlâl peut paraître au premier abord ne concerner que les musicologues, mais en fait, elle soulève plusieurs questions anthropologiques qui concernent tout autant les lettrés marocains qu'espagnols. Ainsi Manuel Ramos établit un lien entre la nouba al-Istihlâl et le n° 42 des *Cantigas de Santa Maria* (collectés sur l'ordre du

⁵²⁰ Amin Chachoo m'a confirmé oralement qu'il avait observé lui aussi la similitude entre la tû du Darj al-Istihlâl et la marche espagnole.

⁵²¹Bela Bartok « Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire », référence complète <http://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt/DB=2.1//SRCH?IKT=12&TRM=018613403&COOKIE=U10178.Klecteurweb,D2.1,Eb76e423b-36a,I250,B341720009+,SY,QDEF,A%5C9008+1,,J,H2-26,,29,,34,,39,,44,,49-50,,53-78,,80-87,NLECTEUR+PSI,R185.89.86.29,FN>

roi d'Alfonso X "Le Sage", XIIIe siècle), en invoquant bien entendu Ibn Bâja. Mais ce rapprochement, plutôt basé sur des similitudes poétiques, est encore beaucoup moins crédible que ceux entourant la *tûshîya* Darj al-Istihlâl. De même, il tente de rapprocher, sur le plan étymologique, le titre de la marche : « Marche des Grenadiers (*Granaderos*) » du nom de la ville de Grenade et de ses habitants, les Grenadins⁵²², ce qui lui permettrait de la faire remonter à l'époque de l'Espagne musulmane ou de l'exil des Andalous. Or cela est tout-à-fait abusif : il s'agit seulement des *Granaderos* (dont l'existence dans les armées ne remonte qu'au XVIIe siècle). On voit bien là comment l'abus de l'étymologie permet de créer de nouveaux narratifs mythiques⁵²³. Néanmoins, il faut reconnaître que la conclusion de Ramos est pleine de bons intentions, puisqu'il évoque les migrants qui font aujourd'hui le parcours inverse dans des conditions dramatiques : sous la plume de cet Espagnol éduqué et humaniste, cette étymologie sert un but tout à fait louable, mais qui n'en est pas moins affecté d'une couleur idéologique ayant peu à voir avec la réalité musicologique.

Devant ce débat dont les réponses musicologiques sont assez indécidables (en attendant de plus amples découvertes), on retiendra surtout une leçon anthropologique : les différents détails sur lesquels les différents arguments se basent (le fait que c'est une marche militaire, la

⁵²² « (...) Son nom crypté était peut-être celui de la "*marcha de los granadinos*" (marche des Grenadins).

⁵²³ On ne peut attribuer sans preuve la composition de cette pièce au grand Avempace/Ibn Bâja, mais selon Ramos, « nous lui devons l'intégration des traditions musicales du substrat bético-byzantin avec l'arabe et le persan comme eaux d'un même navire. C'est à Ibn Bâja que nous devons les modes mères Al-Istihlâl et Al-Ramal, clés de la rythmique et de l'harmonique de la musique andalouse ».

Et il ajoute

« J'ai demandé de l'aide au musicologue andalou Amin Chaachoo, et c'est lui qui a confirmé mon intuition qu'il s'agissait d'un morceau instrumental précédant les versets chantés. Bien sûr, la double similitude des modes et des mélodies n'est pas une coïncidence. Il ne serait même pas surprenant que Espinosa de los Monteros, à qui l'on doit la compilation des marches militaires dans lesquelles se trouve la mélodie mère de l'hymne, l'ait appelée "*marcha granadera*" ou "*de los granaderos*" et que son extraordinaire popularité soit due à quelque chose d'aussi simple à accepter que le fait qu'elle existait déjà, que les gens la connaissaient depuis des temps immémoriaux et que son nom crypté était peut-être celui de la "*Marcha de los Granadinos*" (marche des Grenadins). Le temps a fait justice poétique et, aujourd'hui encore, cette belle introduction avec les notes clés de l'hymne actuel de l'Espagne est jouée par les descendants andalous qui ont émigré en Afrique du Nord en signe d'hospitalité envers le nouvel arrivant. La même avec laquelle nous devrions accueillir ceux qui, aujourd'hui, traversent la rue de l'eau en sens inverse. L'énigme résolue l'hymne espagnol n'a pas de paroles parce qu'il n'en a jamais eu. Il provient d'un couplet instrumental andalou, non chanté, que Avempace a très certainement compilé parce qu'il était déjà populaire à l'époque, puis recopié par Alphonse X, que le peuple a gardé en mémoire et que Espinosa de los Monteros a inclus dans sa compilation pour la même raison que les fanfares de clairons et de tambours d'aujourd'hui jouent des pasodobles ou des chansons d'été. Ainsi, la véritable origine de l'Hymne de l'Espagne ne représente pas le patriotisme rance et fasciste du catholicisme national, mais un concept séculaire, multiculturel, humaniste, pacifiste et poétique de l'Espagne, auquel nous devrions tous nous identifier au XXIe siècle. ».

confusion entre les mots grenadiers et Grenadins, quelques sources historiques enjolivées sur Ibn Bâja) peuvent être considérés comme des marqueurs identitaires, utilisés par les différentes interprètes dans le processus d'identification à la culture andalouse rêvée. Dans ce contexte précis, ces marqueurs identitaires sont plutôt identificatoires que démarcatifs, et plutôt multiculturels que chauvins, mais ils n'en participent pas moins à la « construction euro-marocaine » de l'imaginaire andalou.

3. 3. *La musique andalouse comme composante d'un récit national en construction*

Nous avons pu constater à plusieurs reprises dans les chapitres précédents que la musique andalouse marocaine contribue fortement à la représentation politique et nationale du Maroc. Divers éléments semblent particulièrement y concourir :

- La participation de la délégation marocaine au congrès du Caire de 1932
- L'organisation du Congrès de Fès de la Musique marocaine de 1939 sous le patronage du Sultan Muhammad ben Yûsuf,
- L'amour du Sultan Muhammad ben Yûsuf, puis roi Muhammad V à partir de 1956, ainsi que celui de Hassan II pour la musique et le soutien qu'ils ont apporté successivement aux maîtres de Fès puis à l'Association des amateurs de la musique andalouse et à d'autres établissements ;
- L'orchestre *Khamsa wa khamsîn* (sorte de synthèse entre la musique andalouse et les orchestres militaires à l'occidentale),
- L'organisation du Deuxième Congrès de Musique Arabe à Fès en 1969, qui permit de donner à la musique andalouse (et à la ville de Fès) une légitimité à représenter le Maroc vis-à-vis d'un public panarabe éduqué ;
- Le soutien actuel du Ministère de la culture et la multiplication des associations, orchestres et écoles de musique andalouse.

Tous ces éléments, et bien d'autres, confirment l'importance accordée par l'autorité royale à la musique andalouse dans la représentation du politique au Maroc, même si à titre secondaire, d'autres musiques peuvent participer aussi à ce processus⁵²⁴. L'une des raisons de cette importance symbolique, c'est l'accumulation historique de ce répertoire à l'ombre du pouvoir

⁵²⁴ Il serait intéressant de se demander si cette fonction de représentation est aussi importante dans d'autres domaines que dans la musique (l'artisanat, les musées, etc..).

politique, mais aussi à sa nature andalouse, réelle ou imaginaire, et la place symbolique que les communautés andalouses ont occupé dans l'histoire du Maroc.

Les traditions nord-africaines contemporaines de la Noubia utilisent les textes poétiques chantés de différentes manières qui reflètent les circonstances culturelles et les réalités sociales de chacun des trois pays, Maroc, Algérie et Tunisie. Une grande partie de ce répertoire partage les mêmes structures linguistiques issues de la culture andalouse - un « esprit » andalou si l'on veut - mais leur utilisation dans les répertoires chantés (les choix faits dans leurs éditions imprimées, par exemple) reflète résolument les réalités sociales et culturelles post-andalouses, qui sont avant tout citadines et élitistes (Davila, 2015, p.159, 166).

Si pour l'historien contemporain, il apparaît évident que la musique savante d'al-Andalus est arrivée en Afrique du Nord sur une période prolongée via des migrations individuelles et collectives, pour l'instant, personne ne peut reconstituer précisément tous ces itinéraires historiques. En revanche, les récits mythiques et légendaires tendent tous à souligner la continuité d'une civilisation, comme le montrait une banderole tendue en arrière-plan d'une performance filmée de al-Kharshâfi (musicien de Fès) : « Civilisation et Continuité » (voir plus haut). Comme nous l'avons vu précédemment, c'est aussi le point de vue d'Amin Chaachoo qui, en privilégiant la filiation andalouse, tente de se réapproprier une histoire en miettes selon une certaine ligne de partage identitaire : il défend d'une part la tradition locale du nord de la Âla vis à vis de sa standardisation par l'école de Fès, c'est à dire, en dernier ressort, par le pouvoir central, et d'autre part l'authenticité de ceux qui étudient leur propre tradition contre ce qu'il considère comme étant un manque de pertinence de la musicologie orientaliste française.

Mais comme nous l'avons vu, mes informateurs ont aussi des interprétations différentes sur les sources historiques et les origines de cette musique, ainsi que sur les influences subies : arabes (Damas et Bagdad), ibérique-andalouse, Maghrébo-bèrbère (rôle éventuel d'un substrat maghrébin ayant précédé l'arrivée des réfugiés andalous avant la Reconquista ainsi que le rôle des musiciens maghrébin depuis cette période). Ces divergences sont tout à fait parallèles aux questionnements identitaires de beaucoup de Marocains (notamment citadins, car nous laissons ici de côté la dimension *amâzîgh*), et plus largement de Maghrébins aujourd'hui, confrontés à une mondialisation brutale mais qui avait commencé à affecter le Maroc dès les débuts du XXème siècle avec le Protectorat français et le rôle parfois envahissant de la francophonie.

Ainsi, la question andalouse est devenue un arrière-plan (trop peu connu) d'une version standard et idéale de l'histoire de la musique marocaine, tendant à en combler les vides ou en

effacer certaines aspérités (notamment les disparités régionales), ce qui conduit à la simplifier ou à la réinventer. Mais simultanément, ce narratif à vocation nationale est aussi contesté par certains substrats locaux ou régionaux.

Les Andalous s'étant parfaitement intégrés dans les différentes configurations politiques du Maroc depuis le XVI^e siècle, et à un niveau privilégié en termes économiques et politiques, ils n'ont pas continué à former un groupe homogène ni à part du reste de la société. En revanche, certaines de leurs formes d'expression culturelle se sont perpétuées, en particulier dans les arts, l'architecture, l'artisanat, la poésie et la musique, tout en se renouvelant et probablement en se développant au fil des siècles. Ce faisant, elles ont acquis une dimension plus large que l'identité andalouse : celle d'une identité marocaine en formation.

Après avoir examiné plusieurs formes de discours sur la nostalgie, la décadence et l'identité de la musique marocaine andalouse, nous allons maintenant en examiner un dernier qui semble particulièrement bien articuler certaines des principales problématiques identitaires de cette musique. Je me baserai ici sur une interview que j'ai conduite avec Omar Metioui, chef de l'orchestre *Rawâfid* de Tanger, et chercheur en musique andalouse.

Omar Metioui fait un constat quelque peu désenchanté et laisse transparaître une certaine amertume et de la frustration qui ont une forte connotation socio-politique que l'on pourrait qualifier de « postcoloniale ». Lorsqu'il affirme que « la musique occidentale n'est qu'une partie de la musique globale du monde arabe », est-il simplement influencé par le panarabisme ? Selon lui, les Occidentaux se seraient approprié le patrimoine andalou depuis plusieurs siècles, l'auraient reformulé, tout en déconstruisant le système des modes et créé ainsi une sorte de chaos musical. Ici, Metioui fait allusion en particulier au flamenco, qu'il considère comme une déformation de l'andalou marocain. Il poursuit :

« Ce ne sont pas les étrangers qu'ils soient orientaux ou occidentaux, qui ont leur mot à dire sur notre patrimoine musical. C'est à nous que revient la grande responsabilité de mener les recherches scientifiques nécessaires ». Mais il fait le constat que, « malheureusement, la plupart des chercheurs marocains n'en n'ont pas été capables pour l'instant ; d'autres qui écrivent sur ce domaine, qu'ils soient marocains ou étrangers ne sont pas spécialistes ou travaillent pour d'autres objectifs non scientifiques ou simplement, manquent d'objectivité ».

Pour lui : « Ce n'est ni Alexis Chottin, ni Simon Jargy⁵²⁵, ni Christian Poché⁵²⁶ ou autres qui vont nous renseigner sur nous- mêmes parce qu'ils évoluent sur un terrain qui n'est pas le leur et qu'ils sont incapables de comprendre, même s'ils apprennent la langue arabe et résident longtemps dans nos pays pour mieux essayer de comprendre ses structures ». Ainsi, seuls les chercheurs étant eux-mêmes originaires de la culture qu'ils étudient seraient à même de la comprendre. En somme, la culture marocaine serait enfermée sur elle-même. On ne pourrait point que de cette manière d'analyse de Omar Metioui rejoint l'approche essentialiste de Lyautey, mais en la renversant.

Globalement, Omar Metioui est très influencé par le point de vue panarabe du musicologue tunisien Mahmoud Guettat, selon lequel la musique andalouse du Maghreb y compris celle du Maroc est principalement d'origine arabe. D'après lui, c'est une musique que l'on ne peut jouer qu'avec des instruments arabes et dans un contexte social qui diffère de celui du répertoire occidental. Il poursuit en disant que « la transcription occidentale ne convient pas à notre système musical », et que, en conséquence, « on ne peut pas harmoniser la musique andalouse ni la transcrire dans son intégralité, l'oralité en étant un élément essentiel ».

Cette interview de Omar Metioui est intéressante, car elle nous fournit des indications (plus encore que celles d'Amin Chaachoo) sur les conceptions identitaires qui peuvent entourer un domaine comme la musique : selon ce point de vue, la musique andalouse est un trésor culturel appartenant à une communauté (nationale ou ethnique) de manière exclusive (on ne peut faire des recherches dessus que si l'on appartient à cette communauté). Malheureusement, ces recherches n'ayant pas été menées, il se dégage de cette situation une atmosphère de frustration.

A travers ce discours, on sent bien la sensibilité que continuent encore à avoir beaucoup de Marocains (et bien d'autres Arabes) vis-à-vis de la période coloniale et de ses effets négatifs, réels ou supposés, sur leur société et leur culture, du moins tels qu'ils les perçoivent aujourd'hui. Et l'on voit que la musique est au cœur de cet enjeu politique ou de civilisation. Mais sur cette perception bien compréhensible, se greffe un certain flou à propos de l'identité du « nous » qui parle : tantôt, ce sont les Arabes (selon un mouvement d'idées panarabe qui n'a plus l'influence politique qu'il avait des années 1930 à 1960), tantôt une sorte de patriotisme maghrébin (dont le musicologue tunisien Mahmoud Guettat est lui aussi caractéristique), tantôt d'un patriotisme

⁵²⁵ Auteur de *La musique arabe* apparu en 1971, dans la collection *Que sais-je ?* Presses Universitaires de France.

⁵²⁶ Voir Références bibliographiques.

marocain du type de celui de Mohamed el-Fasi, tantôt même d'un régionalisme musical du Nord, comme on l'a vu pour Tétouan, mais aussi ici vu de Tanger, par Omar Metioui. Cette confusion reflète un éparpillement des références identitaires possibles, qui n'est pas uniquement spécifique à la musique andalouse marocaine, mais illustre particulièrement bien une situation plus générale de la culture au Maroc.

Concernant le « nous » marocain, il est intéressant de comparer la méfiance de Chaachoo et Metioui vis-à-vis de la musicologie étrangère (surtout française) avec une déclaration de Mohamed Briouel, défendant l'usage de la transcription musicale : selon lui, « c'est un apport essentiel pour permettre aux étrangers de connaître notre patrimoine » (voir chapitre VII). Sans en tirer la conclusion que la musicologie de Tétouan et de Tanger est plus « résistante » que celle de Fès, on ne peut que constater ce contraste entre naïveté politique et hyper-conscience nationale.

Toutes ces interrogations soulèvent la question anthropologique des significations symboliques de la musique andalouse pour les Marocains aujourd'hui : dans quelle mesure ce "trésor précieux" musical, qui est effectivement enraciné dans un passé immémorial mais peu documenté, peut-il représenter aujourd'hui une identité nationale marocaine (et secondairement, maghrébine ou arabe) ? Le flottement sur les références culturelles (marocaine, maghrébine, arabe, castillane, juive) chez les uns et chez les autres montre bien que la définition de cette identité est largement problématique, et, en tout cas, en cours de construction. Le rejet de la musicologie d'origine non-arabe pose également problème, car elle tend à enfermer cette identité musicale dans une prison conceptuelle (en quelque sorte l'inverse du discours d'Amin Chaachoo ?).

En même temps, cet exclusivisme n'est pas dénué d'une certaine ambivalence : comme nous l'avons vu, certains de ces musiciens, en particulier à Tétouan et à Tanger, jouent avec des musiciens espagnols une musique qui verse souvent dans une nostalgie andalouse surtout vue de la péninsule ibérique aujourd'hui (Shannon 2012, introduction⁵²⁷). C'est le cas en particulier de Omar Metioui de Tanger et des frères Amin et Mehdi Chaachoo de Tétouan, vu leur proximité de l'Espagne. Mais les commentaires critiques peu favorables sur les musicologues orientalistes, venant de musiciens du Nord, sont peut-être une manière différenciée de traiter les chercheurs des deux anciennes puissances mandataires, ce qui est de bonne guerre ! Comme me l'indique Chaachoo, « il ne s'agit pas là d'une ambivalence car cette musique s'était forgée

⁵²⁷ <https://muse.jhu.edu/article/642711/pdf>

dans cette terre (al-Andalus) et les musiciens espagnols sont aussi des héritiers de cette musique ».

* * *

Dès lors, le développement d'un discours nostalgique de l'Andalousie musulmane, et en particulier son volet concernant la décadence de la tradition ne doit pas être pris seulement au premier degré : comme nous l'avons vu au chapitre VIII concernant la musique en particulier, il est bien plus probable que les deux principales traditions, la Âla et le Gharnatî, ont connu depuis le XVe-XVIe, une extension, bien plus qu'un rétrécissement. La perte et l'oubli sont d'ailleurs des mécanismes qui ne contredisent pas la croissance d'un répertoire culturel ou artistique : ils sont au contraire souvent concomitants. Des phénomènes d'oubli ou d'abandon sont le lot de toutes les traditions et de tous les répertoires du monde. Mais en tout état de causes, pour le cas qui nous intéresse, c'est bien plutôt un processus d'accumulation qui semble être à l'œuvre, comme nous l'avons vu à la fois dans la profusion des répertoires poétiques et musicaux, dans les mécanismes de création de nouvelles pièces par engendrement de variantes combinatoires, ainsi que dans la diversification des différentes versions et traditions locales, en dépit de leur caractère anonyme. Et on peut facilement argumenter que ce processus cumulatif va tout à fait à l'encontre du discours sur la décadence.

En revanche, un autre phénomène social et culturel mérite en soi toute notre attention : le fait de l'appropriation de ces répertoires par de jeunes acteurs contemporains, et en particulier selon des processus de démocratisation, enclenchant une forte augmentation du nombre des praticiens et provenant de nouvelles couches sociales. En effet, on comprend très bien que l'expression d'un fort sentiment de nostalgie, voire de décadence puisse être mobilisé de manière pédagogique par les enseignants pour renforcer chez leurs élèves la conscience d'une continuité historique et culturelle. Ceci est d'autant plus marquant que cette musique, comme les autres productions culturelles andalouses, étaient l'apanage d'une élite socio-économico-culturelle. Ces phénomènes indiquent probablement que, comme nous l'avons vu, ces productions culturelles acquièrent de nouvelles significations dans un Maroc relativement dynamique sur le plan économique et politique, tout en étant soumis, comme le reste du monde, à des phénomènes de mondialisation culturelle souvent brutaux.

Comme nous l'avons vu au Chapitre VII, les praticiens de la musique andalouse marocaine se demandent par quels moyens ils pourraient contribuer à la préservation de cet art (par écrit, par l'enregistrement sonore, par les deux ?). Beaucoup pensent que la priorité aujourd'hui n'est pas de moderniser mais de préserver et protéger un art qui est très menacé et qui est symbole de toute une civilisation. Ces amateurs passionnés condamnent la fascination de leurs prédécesseurs pour les formes musicales occidentales et l'adoption d'instruments modernes pour jouer ce répertoire traditionnel. Ils les considèrent comme responsables de la détérioration de la musique andalouse marocaine. Si, en pratique, ils n'ont pas nécessairement de solutions alternatives à apporter, il semble que cette détermination par rapport à l'influence européenne et occidentale passée ou actuelle dessine en pointillés une signification identitaire qui définirait ce qui est marocain et ce qui ne l'est pas.

De ce point de vue, la musique était probablement déjà un vecteur de construction d'un récit collectif bien avant le XXe siècle, mais elle l'est plus encore aujourd'hui, et surtout avec une connotation nationale marocaine moderne qu'elle n'avait certainement pas auparavant. Les références faites par la musique à al-Andalus avaient à la fois une connotation nostalgique, mais aussi une connotation héroïque liée à la mémoire des nombreuses luttes menées par les réfugiés andalous contre les envahisseurs Portugais et Espagnols durant plusieurs siècles. Elles fournissent donc à l'imaginaire national du Maroc contemporain un récit de nature épique se déclinant de différentes manières, et dont la musique est une composante essentielle. Avec la modernité, ces connotations ont évolué dans le nouveau cadre, celui d'un état-nation en construction, et vers de nouvelles significations et de nouvelles valeurs liées aux modes de vie contemporains : comme partout dans le monde, la recherche d'authenticité répond par exemple au sentiment angoissant de l'accélération du temps.

Dans la mesure où la musique des élites d'al-Andalus appartenait à un certain milieu social d'aristocrates et d'érudits, la jouer et l'écouter aujourd'hui permet à des classes moyennes plus modestes de s'identifier à ce prestige social et intellectuel, et aussi à des valeurs relativement conservatrices, insistant toujours sur la continuité. Cette identification est d'autant plus puissante qu'elle est enchantée par un imaginaire poétique très puissant, véhiculé en particulier par les textes chantés (comme nous l'avons déjà noté au chapitre II). En quelque sorte, c'est devenu un nouveau type de tradition. (Davila, 2015, 165).

En même temps, les choses ont changé, ne serait-ce qu'à cause de l'écoulement du temps. L'idiome vernaculaire de la forme poétique *zajal* andalouse n'est plus une langue vivante. Dans

le contexte nord-africain, le public s'attend désormais à entendre non pas l'arabe andalou lui-même, mais ce qu'il imagine être l'arabe andalou. On pourrait en dire autant des éléments modaux et rythmiques, et de performance : comme nous l'avons vu, la forme de suite musicale et les fonctions de la nouba ont probablement complètement changé, sans que la vision des musiciens en rende compte clairement. Mais en termes d'histoire culturelle, le facteur le plus significatif est la valeur accordée à la reconstitution d'al-Andalus imaginaire, plutôt qu'à l'histoire réelle du répertoire et à sa nécessaire documentation.

Conclusion

Au cours de ce chapitre, nous avons tenté d'étudier les relations entre la patrimonialisation (et classicisation) de la musique andalouse, Âla et Gharnâtî, que nous avons observées dans les chapitres précédents, et les significations identitaires que cela peut avoir dans le Maroc contemporain. Nous avons d'abord relevé les dimensions identitaires de la construction du Maroc comme nation moderne : le discours officiel de la Constitution, la place qu'y occupe à la fois une certaine multiculturalité et l'importance du patrimoine culturel andalou. Ainsi on comprend que la construction d'un imaginaire andalou est liée à cette approche politique, tout en dépassant les frontières du Maroc. Sa thématique principale, la nostalgie pour l'Âge d'Or andalou, fait partie intégrante de ces représentations politiques. Nous avons ensuite montré le rôle très important de la musique dans la construction de cet imaginaire, qui va du rôle de représentation politique de cette musique, au développement de la nostalgie pour un âge d'or musical, jusqu'au sentiment de décadence actuel, et qui a pris une forme intellectuelle à partir de la musicologie coloniale jusqu'à l'émergence d'une musicologie marocaine moderne.

La tendance à la construction d'un patrimoine musical national passe en particulier par l'homogénéisation et l'unification des différentes traditions locales de la musique andalouse, à la fois la Âla et le Gharnâtî, sous la houlette de la tradition centrale de Fès. Mais cette tendance est en partie contrecarrée par la persistance d'une tradition locale dans le nord du Maroc, en particulier à Tétouan (ainsi que la tradition Gharnatî à Rabat). Un débat en apparence ponctuel sur les origines de la *tûshîya* du Darj al-Istihlâl montre une tendance des musiciens du Nord à s'appuyer sur les relations passées et présentes de leur région avec l'Espagne pour valoriser leur tradition locale, en mettant l'accent sur les origines ibériques de cette dernière à l'époque de l'Andalousie musulmane.

A l'issue de cette enquête, nous avons montré que la nostalgie pour l'âge d'or andalou est bien une construction culturelle qui a pour contrepartie un sentiment collectif de décadence, et que cette ambivalence s'insère dans une problématique identitaire souvent contradictoire. Il y a à la fois la recherche d'une unité et d'une continuité, et en même temps, la prégnance d'une réalité qui est difficile à penser dans sa diversité : la tradition de la Âla n'est pas vue du tout de la même manière de Tanger, Tétouan et de Fès, chez Omar Metioui, Amin Chaachoo, Mohamed Briouel ou A. al-Jalil al-Kharshâfi ; pour sa part, la tradition du Gharnâtî se situe encore ailleurs. Mais d'une manière plus générale, comme le remarque Carl Davila, il y a là une ironie de l'histoire : en se fixant sur le passé andalous, les Marocains contemporains dévalorisent l'apport spécifiquement maghrébin à cet art (Davila 2013, 189).

Par ailleurs, le paysage actuel du patrimoine poético-musical « andalou » au Maroc relativise l'idée que la culture méditerranéenne islamique était uniforme à l'époque prémoderne. Si ces traditions existant dans les quatre pays modernes d'Afrique du Nord (Maroc, Algérie, Tunisie, Libye) doivent indéniablement certaines de leurs origines à la culture élitistes d'al-Andalus, les particularités qu'elles présentent aujourd'hui ont des histoires propres. Si ces évolutions sont difficiles à reconstituer en deçà du XXe siècle, nous avons pu observer que, durant les cent dernières années au Maroc, les fonctions de ce répertoire se sont transformées, que d'autres classes sociales et de nouvelles générations se les sont appropriées et avec d'autres usages. Ainsi, si l'on peut poser l'hypothèse d'un champ émergent d'études musicales andalouses qui englobe à la fois les traditions contemporaines et leur histoire, on pourrait bien en tirer des leçons précieuses pour le domaine des études méditerranéennes (Davila, 2015, 166).

Les significations de la nostalgie pour l'âge d'or andalou doivent cependant être nuancées. Si les anthropologues anglo-saxons que nous avons largement cités, comme Calderwood, Shannon ou Glasser, soulignent à raison la dimension de construction de cet imaginaire mythologique, il semble cependant que cette approche constructiviste doit être nuancée. En effet, si ces représentations (dans lesquelles il faut bien entendu inclure la pensée de la décadence, qui est son corollaire négatif) peuvent paraître comme décalées par rapport à la réalité et n'appartenir qu'au domaine du discours, comme nous l'avons vu, elles se manifestent dans un contexte socio-historique qui n'est pas anodin : les cinq derniers siècles d'affrontements militaires entre l'Empire chérifien et les puissances ibériques catholiques, et le rôle que les descendants des réfugiés andalous y ont joué ; la situation de domination coloniale au XXe siècle qui a couronné cette longue histoire, comme nous avons essayé de le restituer.

Simultanément, on ne peut pas non plus écarter le fait que de telles représentations peuvent parfois avoir une dimension de « contagion symbolique » qui dépasse sa simple fonction sociale⁵²⁸.

C'est ce paysage complexe d'une musique savante de tradition " mixte ", faisant à la fois appel à l'oral et à l'écrit, et tradition en devenir, dans une nation en construction, qui s'offre à nos yeux et à nos oreilles. En même temps, ces traditions renouvelées ne feront sans doute pas l'économie d'une confrontation avec les musicologues, chercheurs, musiciens et compositeurs non-marocains, ce patrimoine n'étant pas seulement la propriété des Marocains, mais aussi une partie très précieuse d'un patrimoine mondial. Même à l'époque coloniale, les musicologues étrangers étaient très conscients que cette musique est différente de la leur, et conscients de sa valeur civilisationnelle et de sa spécificité extraordinaire. Mais ils négligeaient certainement un aspect important, le contexte de la relation coloniale dans laquelle ils étaient plongés. Ainsi, on ne peut ignorer la frustration et le sentiment d'infériorité générés depuis cette époque où la mondialisation, qui était déjà à l'œuvre, passait par une relation symbolique inégale vis-à-vis des colonisateurs, qui étaient considérés comme plus civilisés et mieux organisés.

⁵²⁸ Certains auteurs parlent même de "panique identitaire", soulignant la dimension mimétique de tels phénomènes (Barbérès, Isabelle, 2022, *Panique identitaire. Nouvelles esthétiques de la foire aux identités*. Paris, PUF.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans les différents chapitres de cette thèse, nous avons tenté de situer la tradition al-Âla ou « musique andalouse marocaine », dans son contexte historique à travers les différentes étapes de l'histoire du Maroc. Pour le passé le plus lointain, jusqu'au XXe siècle, cette connaissance est très parcellaire, tandis qu'au XXe siècle, il devient possible de fixer un certain nombre d'observations musicologiques, d'établir des faits et de reconnaître des processus que nous avons pu documenter. Cette histoire de la musique andalouse marocaine au XXe siècle va nous servir de base à une réflexion ethnomusicologique, combinant intimement une analyse musicologique et anthropologique.

Dans la Première partie (chapitre I, II et III), nous avons examiné l'histoire avant le XXe siècle, ainsi que les formes et conceptions traditionnelles de la Âla marocaine.

Dans le chapitre I, nous avons examiné l'arrière-plan historique du répertoire musical prestigieux de la Âla, qui s'est développé à l'ombre des pouvoirs politiques successifs et dans la continuité historique des grandes villes du nord du Maroc. Nous avons étudié les éléments qui ont favorisé cet ancrage dans tous les aspects de la vie quotidienne marocaine, mais également ceux qui ont permis sa survie : la relation étroite avec la Péninsule ibérique à travers la migration, le rôle des confréries religieuses locales, les zaouïas, qui assurèrent une partie de la transmission de la musique andalouse dans les périodes difficiles, le pouvoir politique, qui a bien soutenu la musique savante citadine malgré certains moments de puritanisme, etc. Compte tenu de la rareté des sources, cette reconstitution historique est encore très approximative, et soulève beaucoup plus d'interrogations qu'elle n'offre de réponses.

Nous avons été amenés à questionner de manière critique un certain nombre de termes vernaculaires traditionnels (Âla, Gharnatî, nouba, *samâ'*, etc.), ainsi que des termes issus de l'acculturation depuis la période coloniale (« musique andalouse », « musique arabo-andalouse », tous utilisés aujourd'hui, par les musiciens, amateurs, lettrés et responsables officiels, mais en général sans aucun recul historique. A cela se sont ajoutés des expressions à l'ambition plus scientifique : « musique citadine », « musique savante », qui chacune rend compte d'un aspect de cette tradition complexe.

Comme je l'ai précisé maintes fois, étant donné que l'histoire du Maroc est un domaine complexe marqué par la rareté des sources ou la rareté de leur exploitation, et dont par ailleurs

je ne suis pas spécialiste, ce chapitre n'est qu'une brève synthèse de l'état actuel des connaissances. Mais il nous prépare à l'examen de l'histoire de cette musique au XXe siècle.

Dans le chapitre II, nous nous sommes consacrés à la description des formes traditionnelles de la *Âla*, à travers la poésie et les sources manuscrites, et en étudiant les formes historiques de la suite musicale, *nouba* et des autres formes. Nous avons décrit les formes traditionnelles, et leurs structures principales, et en tenant compte à la fois de la dimension littéraire des textes chantés et de sa forme musicale principale, la suite *nouba*. Cette première approche des formes a suscité de nombreuses interrogations, dans la mesure où les descriptions qui en sont faites dans la littérature spécialisée, principalement produite par des musiciens et des lettrés marocains, semblent être en décalage avec les formes réellement pratiquées. Il est apparu en particulier que les formes performatives de la suite musicale ne sont plus le cadre ancien de la *nouba*, mais des formes plus fragmentaires articulées autour du concept de *mîzân*, (à la fois cycle rythmique et mouvement) mais que cette transformation n'a pas été pleinement conceptualisée par les musiciens. Chercher à comprendre cette disparité entre théorie et pratique nous a occupé pendant toute la suite de cette thèse.

Dans le chapitre III, nous avons complété l'approche des formes du répertoire par l'étude des instruments de musique traditionnels. Nous nous sommes intéressés aux instruments les plus caractéristiques de la tradition andalouse, qui sont aussi les plus anciens et sur lesquels cette musique a été composée et par lesquels elle a été structurée : le *'ûd ramal* (désormais disparu) et le *rabâb*, qui est presque en voie de disparition. En étudiant ces instruments ainsi que leur combinaison dans les *jawq* traditionnels du début du XXe siècle, nous avons esquissé une reconstitution de la formation instrumentale qui était dominante dans la période précédente. Une bonne connaissance de cet état passé de l'instrumentarium nous a ensuite aidé à comprendre les évolutions ultérieures.

La deuxième partie, consacrée à l'histoire de la musique andalouse dans la première moitié du XXe siècle, a été planifiée et réalisée en trois chapitres, IV, V et VI : Dans le chapitre IV, en nous appuyant sur les archives sonores de la Bnf, et sur un travail précurseur, celui de Bernard Moussali, nous avons pu étudier une grande quantité de disques Pathé enregistrés entre 1910 à 1940. Ceci nous a permis d'avoir une image assez représentative des formes du répertoire chanté, ainsi que du contexte social et de performance, notamment grâce aux biographies de certains artistes. Un grand nombre de problèmes méthodologiques sont soulevés par ces enregistrements très courts, de qualité technique souvent médiocre, faits dans des conditions

que nous connaissons encore mal, et dont la représentativité esthétique doit être tempérée par leur relatif isolement de leur contexte. Les formations instrumentales sont très réduites, et on peut se demander dans quelle mesure ceci reflète la réalité de l'époque ou plutôt les conditions d'enregistrement propre au gramophone avant l'ère de la technique électrique. Cependant, le chapitre fournit des clés d'écoute pour cette grande quantité de données, ainsi qu'une anthologie bien documentée et directement accessible en ligne.

Dans le chapitre V, nous nous sommes plus particulièrement intéressés à la participation d'une délégation officielle et d'un ensemble de *Âla* au Congrès du Caire en 1932. Ce congrès, fut pour le Maroc (comme pour d'autres pays arabes participants) un événement riche de conséquences. Grâce à la publication récente de ces enregistrements, et d'autres études sur le Congrès, nous disposons de beaucoup d'informations, mais nous avons plus particulièrement documenté la participation et la composition de la délégation marocaine (décryptage des documents photographiques).

Les enregistrements de l'ensemble marocain au Congrès du Caire nous fournissent un témoignage historique important, avec une grande qualité d'enregistrement et une quantité plus représentative que jamais auparavant, tout cela à un moment où la musique andalouse marocaine allait commencer à porter un regard réflexif sur elle-même et où, de ce fait même, elle allait évoluer rapidement. On y voit une forme d'orchestration qui semble être à mi-chemin entre le *jawq* traditionnel, où chaque instrument n'était représenté que par un seul exemplaire, à une forme hybride où l'on trouve deux exemplaires de chaque instrument, mais avant que ne se produise, quelques années plus tard, une inflation et une multiplication des instruments. Cette forme encore relativement réduite permettait plus d'expression individuelle de chaque instrumentiste.

Tout en offrant pour la première fois une représentation prestigieuse de la musique marocaine à l'international, ce Congrès entraîna dans plusieurs autres pays arabes qui y avaient participé l'organisation de répliques de l'expérience du Caire pour leur propre compte selon une logique nationale. Ainsi, par réaction, cet événement conduisit à une prise de conscience par les Marocains de l'importance de leur propre musique andalouse, les conduisant à la tenue du Congrès de Fès sept ans plus tard.

Dans le chapitre VI, il est justement question de ce Congrès, qui ne peut être compris que si l'on retrace les politiques culturelle et musicale menées au Maroc sous Mandat, par la France

et l'Espagne, connues côté français par le mot d'ordre des « arts indigènes ». Dans cette politique institutionnelle de deux états coloniaux, certains musicologues orientalistes y jouèrent, ce qui conduisit à l'organisation du Congrès de Fès de 1939, comme l'aboutissement de tous ces efforts, français, espagnols et marocains.

Dans une première partie de ce chapitre, nous avons essayé de détailler les activités françaises et espagnoles de la période coloniale, leurs significations historiques et politiques. Il m'a été plus facile de collecter des informations du côté français que du côté espagnol, car celles-ci sont plus accessibles en France. Cependant, j'ai pu constater en fin de parcours qu'une nouvelle génération de chercheurs espagnols s'intéressent de leur côté à leurs propres archives.

Dans la deuxième partie du chapitre VI, concernant le Congrès de Fès de 1939, il ne m'a pas été aisé non plus de retrouver des informations, car personne ne s'y était intéressé depuis. Les informations collectées après de nombreuses prospections, nous permettent aujourd'hui de reconstituer le déroulement, les débats musicologiques, les événements musicaux et les significations historiques de cet événement important.

Dans tout ce chapitre, j'ai essayé d'analyser ces documents avec le plus possible d'objectivité, et en essayant de me dégager d'une attitude réactive vis-à-vis de cette période coloniale, qui est encore très courante chez certains chercheurs maghrébins ou arabes. Le résultat de l'analyse de ces documents me semble apporter un éclairage nouveau et tout à fait inédit, mettant en évidence notamment l'émergence d'une musicologie locale.

Dans la Troisième et dernière Partie de notre thèse (chapitres VII, VIII et IX), consacrée à la musique andalouse dans le Maroc contemporain, il a été question d'analyser et synthétiser les nouvelles manières d'interpréter la musique andalouse aujourd'hui, et les implications pour la place de cette musique dans le Maroc contemporain.

Dans le chapitre VII, on s'est consacré à l'évolution de la *Âla* après la Seconde Guerre mondiale et surtout à partir de l'Indépendance du Maroc en 1956. Comme on a pu le constater, cette évolution se manifesta par une modernisation des formations orchestrales, avec la multiplication des instruments et l'introduction de nouveaux instruments d'origine européenne. Mais ces évolutions étaient sous-tendues par des facteurs sociologiques et institutionnels comme la création d'associations et de conservatoires, la tenue de festivals et de congrès scientifiques, ainsi qu'une évolution du goût du public influencé par de nouvelles techniques comme la radio ou la cassette, puis le CD ; enfin une évolution du rôle de l'État, d'une part le Palais royal et d'autre part le Ministère de la Culture. Bref, il s'agit d'une évolution générale de

la pratique de la *Âla*, des conceptions des musiciens d'aujourd'hui et plus généralement encore, de la place de la *Âla* dans la société marocaine. La question de la transmission, selon la tradition orale ou au moyen des nouveaux outils que sont la transcription musicale et l'enregistrement soulève des débats récurrents entre la modernité et la fidélité à la tradition, soulignant le concept d'authenticité, et la promotion de différentes expériences de préservation, patrimonialisation et classicisation de la musique andalouse. Pour ce fait, il a fallu également analyser des exemples de différentes interprétations des différentes villes pour comprendre les différents points de vue des chefs d'orchestres.

Le chapitre VIII, partant du constat fait au chapitre I que le cadre actuel de la performance de la musique andalouse marocaine ne correspond plus à celui de la *nouba* historique, a été entièrement consacré à la description de la forme de suite musicale *mîzân*, qui est l'unité de performance réellement pratiquée aujourd'hui. En adoptant une approche empirique et ethnomusicologique qui souligne l'importance du concept des suites musicales comme un « parcours obligé », nous avons tenté de bien définir quelles sont les règles de ce parcours obligé dans la tradition andalouse marocaine : principalement l'accélération progressive du tempo d'une seule formule rythmique (*al-Darj*, *al-Qâim wa-Nisf*, etc...), mais aussi des décélérations secondaires, ainsi que quelques autres changements rythmiques. Le *mîzân*, qui semble avoir été dans le passé un simple mouvement de la *nouba*, est devenu une forme de suite à part entière, comportant elle-même plusieurs mouvements internes définis par des seuils de tempo (*muwassa'*, *mahzûz*, *insirâf*).

Par ailleurs, nous avons étudié les relations entre les textes chantés et la mélodie dans la forme de base du chant, la *san'a*, mettant en évidence un phénomène de contra facture, soit la combinaison généralisée des mélodies, de textes, et des cycles rythmiques. Par ailleurs, en tant que forme poético-musicale, la *san'a* incarne une structure de base, celle du *tawsîd*, soit la battue, par la main de l'apprenti-musicien, du rythme sur les paroles chantées et du chant selon la mélodie. Ces structures sont aussi celles de la composition orale s'articulant sur les textes chantés qui sont pour leur part conservés par écrit. Ils manifestent donc une osmose entre l'oral et l'écrit qui est caractéristique de beaucoup de traditions musicales arabes savantes. Un autre enseignement important, c'est qu'une telle structure combinatoire en réseau est par nature très dynamique, puisqu'elle permet une foule de petites modifications et innovations qui font la vie même de ce répertoire, et que ces phénomènes quasiment organiques témoignent d'une grande vivacité et d'une expansion permanente du répertoire.

A la fin de ce chapitre, nous avons donc pu vérifier notre hypothèse de départ (chapitre II) selon laquelle la nouba n'est plus en tant que telle la forme de suite musicale dominante aujourd'hui, contrairement à ce que le laisse croire le discours des musiciens et des lettrés, en particulier par l'usage générique de cette expression quelque peu essentialiste : « la » Nouba. Du point de vue de la performance, la Nouba est devenue un concept abstrait (à part le fait de désigner le cadre modal). Nous avons donc interrogé cette disparité qui existe entre la manière avec laquelle les Marocains conçoivent leur tradition, la manière dont ils en parlent et la manière dont ça se passe en réalité.

Enfin, dans le chapitre IX, il s'agissait de confronter l'étude aussi précise que possible que nous avons faite du répertoire, avec les représentations narratives entourant au Maroc la musique andalouse. Nous avons d'abord relevé les dimensions identitaires de la construction du Maroc comme communauté politique moderne : le discours officiel de la Constitution, la place qu'y occupe le patrimoine culturel andalou, la construction d'un imaginaire andalou qui dépasse les frontières du Maroc, et sa thématique principale, la nostalgie. Nous avons ensuite montré le rôle très important de la musique dans la construction de cet imaginaire, qui va du rôle de représentation du pouvoir central par cette musique, au développement de la nostalgie pour un âge d'or musical, jusqu'au sentiment de décadence actuel, et qui a pris une forme intellectuelle à partir de la musicologie coloniale jusqu'à l'émergence d'une musicologie marocaine moderne.

Nous sommes ensuite repartis des acquis de l'étude des relations entre la patrimonialisation (et classicisation) de la musique andalouse, *Âla* et *Gharnâti*, que nous avons observées au chapitre VII, et sur lesquelles s'appuient certaines significations identitaires dans le Maroc contemporain : traditionalisme/modernisme, transmission écrit/oral, authenticité/acculturation. Nous avons observé une tension entre la tendance à l'unification nationale du répertoire andalou (autour de la tradition de Fès) et une tendance opposée à la résistance de certaines traditions locales (comme Tétouan et Rabat).

Nous nous sommes particulièrement intéressés au sentiment de nostalgie pour l'âge d'or andalou et ses corollaires négatifs, les sentiments de perte et de décadence de la tradition (situation très similaire à la nostalgie pour l'âge d'or de Bagdad chez les amateurs de musique arabe proche-orientale). Si au Proche-Orient de tels sentiments collectifs étaient très liés à la vague du nationalisme panarabe, dans la société marocaine, il s'agit tout autant d'un patriotisme marocain, ce qui indique l'existence d'une construction nationale en cours. Le « complexe » formé par l'articulation de ces deux sentiments se caractérise par le souhait de combler

rétrospectivement le fossé historique (et supposément de civilisation) séparant les deux époques : d'une part, le présent marqué par le colonialisme et la situation postcoloniale peu satisfaisante, et d'autre part l'Age d'or rêvé de l'Andalousie musulmane. Dans le domaine musical, ces représentations idéalisées sont particulièrement prégnantes, avec ces deux emblèmes majeurs que sont la figure héroïque de Ziryab, musicien de génie venu apporter la civilisation à l'Andalousie au VIII^e siècle, et la création des poèmes *muwashshah*, spécifiques de l'islam ibérique au Xe siècle, et qui sont encore prégnants dans les représentations de la musique marocaine aujourd'hui. Le Maroc ayant plus que tout autre pays du Maghreb des liens historiques et géographiques avec la Péninsule ibérique, est particulièrement dépositaire de cet imaginaire.

Or comme nous l'avions vu au chapitre VIII, cette vision pessimiste de la décadence de l'art musical andalou au Maroc se trouve être contredite par notre analyse des formes du répertoire *Âla* qui, au contraire, semble plutôt être en expansion, et ce depuis longtemps. A travers les modes de composition de tradition orale qui sont basés sur une combinatoire entre textes poétiques chantés, cycles rythmiques et mélodies à structure modale, ces mécanismes qui sont doués d'une grande fluidité et d'un grand potentiel d'innovation proprement génératif (au sens de la grammaire générative), permettent une dilatation du répertoire qui semble être toujours en cours, et quasiment infinie. Par ailleurs, ce gonflement progressif et insensible du répertoire pourrait expliquer pourquoi la structure de performance et de suite musicale de la *nouba* est devenue obsolète, et qu'il s'est imposé une autre structure qui était de niveau inférieur : le *mîzân*. On aurait alors un système conceptuel complexe, ayant hérité de l'histoire sa propre structuration en forme de poupées russes :

« La » Nouba > nouba > *mîzân* > mouvements tempiques

* * *

Au cours du XXe siècle, ces transformations du répertoire semblent avoir eu d'importantes répercussions sur le plan esthétique et sur les représentations collectives, et ce depuis le début du XXe siècle. Si nous comparons les formations instrumentales enregistrées sur disques 78 tours dans les années 1920, puis celle de la délégation marocaine au Congrès du Caire, puis celles présentées au Congrès de Fès de 1939, on voit une évolution des ensembles musicaux qui est très rapide en si peu de temps : les orchestres s'étoffent, avec le doublement de certains instruments, le 'ūd et le violon, l'abandon du 'ūd *ramal*, etc. Cependant, ce n'est qu'après la Deuxième Guerre mondiale que les orchestres dépassent la dizaine de musiciens, et cette évolution est probablement accentuée après l'Indépendance (1956). On remarque aussi que l'hétérophonie, qui était l'esthétique dominante des petites formations anciennes, y fait place à un unisson presque général (à part quelques interprétations vocales qui restent hétérophoniques). Les efforts de réforme, en aplanissant ces formes musicales dans une optique de rationalisation, ne se sont-ils pas en partie coupés du potentiel dynamique de la tradition et n'ont-ils pas ainsi contribué à les vider d'une partie de leur vitalité artistique ? Simultanément, par les processus d'influences entre traditions régionales, y compris sous le monopole de la tradition de Fès, n'ont-ils pas aussi contribué, sans le savoir, à la dilatation générale du répertoire ? Peut-être ces deux tendances sont-elles à l'œuvre simultanément, mais bien les distinguer nécessiterait de plus amples recherches... En tout état de cause, la création d'un nouveau corpus d'enregistrements, les enregistrements commerciaux de la société Pathé, ainsi que les enregistrements du Congrès du Caire, nous a permis d'aborder de manière renouvelée toutes les questions que se posaient jusque-là les musiciens et les mélomanes marocains : cette musique a une histoire, elle a évolué, elle n'a pas été héritée telle quelle de l'Andalousie, et s'il est encore difficile de le montrer pour les siècles précédents, cela est tout à fait probant pour le XXe siècle. Ces évolutions esthétiques, organologiques et autres peuvent donc être entièrement questionnées avec un regard neuf.

Un tel regard renouvelé porte sur la nature même du répertoire de la Âla : compte tenu du peu que nous connaissons de la période allant du XVe au XIXe siècle, mais que nous avons pu articuler avec un regard critique sur ces formes telles que nous les voyons aujourd'hui, nous avons émis l'hypothèse que la forme de suite musicale nouba a connu un processus d'expansion progressif, probablement par des procédés de composition qui sont propres à la tradition orale. Ceux-ci consistent à créer de « nouvelles chansons » (*san'a*) par application à une mélodie de nouvelles paroles chantées, légères transformations du rythme, changement de mode pour une même mélodie et déplacements dans l'architecture de chaque nouba. A la faveur de cette

expansion générale, la nouba semble avoir perdu sa fonction pratique d'unité de la performance, pour devenir une superstructure plus abstraite. En revanche, c'est son ancienne substructure (ou « mouvement »), le *mîzân*, qui est devenu l'unité de base de la performance la plus courante. Le *mîzân* semble alors avoir acquis, au cours de cette période sa configuration actuelle de suite régie par des augmentations progressives du tempo (ou « suite tempique »). Ces observations représentent une hypothèse plausible. Elles peuvent donc être discutées, mais aussi servir de base à une réflexion contemporaine plus approfondie sur la Âla. En effet, comme nous l'avons vu, cette hypothèse va à l'encontre de certaines idées reçues.

A l'issue de notre enquête ethnographique sur la manière dont les musiciens et les mélomanes voient aujourd'hui leur répertoire (chapitre VIII), nous avons constaté l'existence d'une étrange ambivalence entre la nostalgie pour l'âge d'or musical andalou et le sentiment de décadence du répertoire sous sa forme actuelle. Or nous avons montré (chapitre IX) que cette ambivalence s'insère dans une problématique identitaire plus générale qui englobe tout le Maroc contemporain. Il y a à la fois la recherche d'une unité et d'une continuité, et en même temps, la prégnance d'une réalité musicale qui est difficile à penser dans sa diversité : la tradition de la Âla n'est pas vue du tout de la même manière de Tanger, Tétouan et de Fès, chez Omar Metioui, Amin Chaachoo, Mohammed Briouel ou A. al-Jalîl al-Kharshâfi ; pour sa part, la tradition du Gharnâfi se situe encore ailleurs.

En tout état de causes, notre hypothèse selon laquelle le répertoire de la Âla a subi un processus général d'expansion et de dilatation, en termes de volume, de nombre de pièces chantées, de nombre de *mîzân*, et même en nombre de noubas, va totalement à l'encontre de ce sentiment de perte et de décadence. En conséquence, ces sentiments négatifs, ainsi que la nostalgie pour un âge d'or lointain, qui est leur corollaire positif, semblent être fortement décalés par rapport à l'observation objective du répertoire tel qu'il est pratiqué aujourd'hui. Ce décalage entre conceptions théoriques et pratique ne peut évidemment pas manquer de nous interroger. Et elle a interrogé d'autres chercheurs avant nous, qui ont justement souligné les aspects de « construction » de toutes ces représentations englobant la musique. Autrement dit, le répertoire de la Âla (et aussi probablement du Gharnâfi) n'est pas vu par ses praticiens d'une manière objective. Même si cela peut paraître normal d'un point de vue de la praxis des seuls musiciens, il n'en va pas forcément de même pour toute la société : une vision tellement décalée ne risque-t-elle pas de nuire à la manière dont l'ensemble de la société marocaine s'approprie la musique andalouse aujourd'hui ?

Les significations de la nostalgie pour l'âge d'or andalou doivent cependant être nuancées. Si les anthropologues anglo-saxons que nous avons largement cités, comme Calderwood, Shannon, Davila et Glasser, soulignent à raison la dimension de construction de cet imaginaire mythologique, il semble que cette approche constructiviste ne peut pas rendre compte à elle seule de tous ces phénomènes. En effet, cette nostalgie pour l'Âge d'Or andalou et ces sentiments de perte et de décadence sont vécus par les musiciens et les mélomanes de manière très concrète, de manière passionnée et intimement personnelle, et ils agissent rétrospectivement sur leur pratique de la musique. Nous ne pouvons donc pas les considérer simplement comme une forme de fausse conscience.

Si ces représentations peuvent paraître comme décalées par rapport à la réalité et n'appartenir qu'au domaine du discours, comme nous l'avons vu, elles se manifestent dans un contexte socio-historique qui n'est pas anodin : les cinq derniers siècles d'affrontements militaires entre l'Empire chérifien et les puissances ibériques catholiques, et le rôle que les descendants des réfugiés andalous y ont joué indéniablement, tant sur le plan politique que sur le plan culturel ; la situation de domination coloniale au XXe siècle qui a couronné cette longue histoire, comme nous avons essayé de le restituer. Cette nostalgie de l'Âge d'or et cet esprit de la décadence contribuent indéniablement à la construction d'une identité nationale en devenir, basée sur une conscience historique et sociale privilégiant ce qu'il y a de plus précieux dans cet héritage politique, militaire et culturel. Simultanément, on ne doit pas non plus écarter le fait que de telles représentations collectives peuvent parfois avoir une dimension de « contagion symbolique » qui dépasse sa simple fonction sociale (Barbérís 2022). Mais c'est peut-être plutôt l'aspect le plus positif de ces sentiments collectifs qu'il faut retenir : celui qui encourage les jeunes générations à s'approprier ce répertoire.

Si mon analyse musicologique, selon laquelle le répertoire andalou est en expansion et non en décadence, est juste, il nous est permis de l'aborder d'une manière différente de ce qu'ont fait les élites musicales marocaines jusqu'à aujourd'hui. L'extension du public intéressé par la pratique de ce répertoire, c'est-à-dire sa démocratisation (peut-être au détriment de certaines élites) a imposé de nouvelles contraintes, comme l'enseignement académique dans des conservatoires, la performance en grands orchestres pléthoriques, l'importation d'instruments de musique exogènes, etc.... Toutes ces questions pourraient faire l'objet de discussions musicologiques mieux documentées. Mais en même temps, une juste évaluation du fonctionnement réel de la transmission orale et de son va et vient avec la maîtrise des textes

poétiques selon les procédures traditionnelles des cahiers de chants (« *Kunnâsh* »), modernisée par le recours aux méthodes modernes de l'enregistrement sonore et des réseaux sociaux numériques, pourrait permettre d'envisager un avenir plus optimiste pour cette musique savante, tout comme c'est le cas pour de nombreuses musiques « classiques » dans le monde.

Ce qui s'offre à nos yeux et à nos oreilles, est donc un paysage complexe d'une musique savante de tradition orale (ou plutôt de tradition mixte) en devenir, dans une nation en construction (ou peut-être en construction). Cela fait beaucoup d'incertitudes, dont la recherche doit reconnaître qu'elle ne peut pas y répondre à toutes. En même temps, ces traditions renouvelées ne feront sans doute pas l'économie d'une confrontation avec les musicologues, chercheurs, musiciens et compositeurs non-marocains : ce patrimoine n'est pas seulement la propriété des Marocains, mais aussi une partie précieuse d'un patrimoine humain mondial et universel.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

A/ Références en langue arabe

ABDELJALIL, Abdel-‘Aziz b.

- 1983, *Madkhal ilâ târîkh al mûsîqâ al-maghribîya* (Introduction à l’histoire de la musique marocaine), ‘*Âlam al-Ma‘rifâ*, n° 65, al-Majlis al-Watanî li-th-thaqâfa wa-l-funûn wa-l-âdâb, al-Kuwayt.
- 1988, *Al-Mûsîqâ al-andalusîya al-Maghribîya: Funûn al-adâ’* (La Musique andalouse marocaine, arts de l’exécution musicale), ‘*Âlam al-Ma‘rifâ*, n°129, al-Majlis al-Watanî li-t-thaqâfa wa-l-funûn wa-l-âdâb, al-Kuwayt,
- 2018, *Al-Maghrib fî-l-Mu‘atamar al-Awwal li-l-Mûsîqâ al-‘Arabîya bi-l-Qâhira 1932* (Le Maroc au premier congrès de musique arabe du Caire), Rabat

‘ABDELLAH, ‘Abdel-Jalil ben

- 2001, *Ma‘âlamat al Maghrib* (L’encyclopédie du Maroc tome 13), Salé, société marocaine de publication et d’addition, imprimerie de Salé.

BEN ‘ABDELLAH, Abd al-‘Azîz

- 1960, *Madhâher al-hadâra al-maghribîya* (Manifestations de la civilisation marocaine), Rabat, éd. Dar al-Ma‘ârif.

BEN JELLÛN al-TOUÏMÎ, Idrîs

- 1981, *Al-Turâth al-‘arabî al-maghribî fî l-mûsîqâ , Kunnâsh al-Hâyek* (Le patrimoine arabe marocain en musique), production manuscrite, Matba‘at al-Râyis.

BU‘SÂMÎ, Muhammad al-

- 1995, *Îqadu-sh-shumû ‘i li-ladhdhâti-l-masmû ‘i bi-naghamâti-t-tubû ‘i* (Le plaisir de l’audition des mélodies à travers les modes), édité par Abdel-‘Azîz Abdel-Jalîl ben, Rabat, Académie du Royaume du Maroc. <https://saramusik.org/476/texte/>

BUSTO GOSALBES, Guillermo

- 2005 *Al-Murisqiyyûn fî al-Maghrib* (Les Morisques au Maroc), traduction arabe de l’espagnol : Marwa Mohammed Ibrâhîm. Le Caire, Haut Conseil de la Culture.

CHAACHOO, Amin

- 2011, *Al-mûsîqâ al-andalusîya al-maghribîya, al-Âla* (la musique andalouse marocaine : Âla), Córdoba, Almuzara.

FÂRÂBÎ, Abû Nasr Muhammad al-

1960, *Kitâb al-mûsîqâ al-kabîr*, (Le grand livre de la musique), *tahqîq wa-sharh*: Ghattâs ‘Abd al-Malik Khashaba; *murâja ‘a* : Mahmûd Ahmad al-Hifni, le Caire, Dâr al-Kitâb al-‘Arabî

HÂYEK Muhammad al-

1999, *Kunnâsh Al-Hâyek* (recueil du Hâyek.), édité et présenté par Mâlek Bennouna, Rabat, Académie du Royaume du Maroc.

IBN ‘AZZÛZ, Mohammad Hakîm

1987, *Ab al-haraka al-wataniya al-hâjj Abdessalam Bennouna, Hayatuhu wa nidhalohou*, (Le père du mouvement national, Hajj Abdessalam Bennouna, sa vie et son combat), Rabat, Imprimeria Assahel

IFRÂNÎ, Muhammad al-Saghîr al-

2013 *Nuzhat al-hâdî bi-akhbâri mulûki-l-Qarni-l-hâdî*, (Chronique des rois du Xe siècle), édition et présentation : 'Abd al-Latîf al-Shâdilî. [Sans lieu]

ISFAHÂNÎ, Abû al-Faraj al-

1869 : *Kitâb al aghânî*, (Le livre des chansons) (20 tomes), tome 18, Boulaq (Égypte), s.éd

JAWHARI, al-Mostafa

1970, *Al-Qasîda : al-Zajal fi-l-Maghrib* (La Qasida : Le Zajal au Maroc), Rabat, éd. Al-Umnudja

2006, « Dhâhirat al-andîya al-adabîya fi-l-maghrib : andîyat al-mûsîqâ –al-Andalusîya bi-madinat ar-Ribât ka-namûdaj », (Le phénomène des clubs littéraires au Maroc, les clubs de la musique andalouse dans la ville de Rabat comme exemple, in *Majallat al Manâhil* n° 79 p.95

JÎRÂRÎ, Abbâs al-

1982, *Âthâro-l-Andalus alâ Orubbâ fi majâl al-nagham wal-iqâ‘* (Influence de la musique Andalousse sur l'Europe), Rabat, éd. al-Ma‘ârif

2017, *Dalîl Qasâ'id al-Zajal fi-l-Maghrib :al-Malhûn* (Guide des poèmes de zajal au Maroc), éd, al-Nâdî al-Jazâ'irî

KHARRÂZ, Muhammad Habib, al-

2009, *al-Ajwâ' al-Mûsîqîya bi-Titûân wa-A'lamûhâ*, (l'ambiance musicale à Tétouan et ses représentants).

MANSOUR, Abdellatif ben

1977, *Majmû' azjâl wa-tawshîh wa ash'âr al-Mûsîqâ al-Andalusîya al-Maghribîya (al-Hâyek)*, (Recueil des zajal, Muwashshah et poèmes de la musique andalouse marocaine, al-Hâyek), révision : A. b. M.

RAÏS, Abdelkrim

2006, *Men wahyi-l-rabab* (Inspirés par le *rabâb* : recueil de poèmes de la musique andalouse), Casablanca, éd. Annajah.

RAZOUK, Muhammad

1998, *Al-Andalusîyûn wa-hijratuhum ila-l-Maghrib khilâla al qarnâin 16-17* (Les Andalous et leurs migrations au Maroc pendant leXVI-XVII siècles). Casablanca, Ed. Ifriqiya al-Sharq.

SHARQÎ, Sâleh

1997, *Jul tarâ al-Ma'ânî* (Flâne, tu comprendras les significations), Islam Archives

SHÂMÎ, Yûnus al-

2009, *An-nawbât al-Andalusîya- al-mudawwana bi-l-kitâba al-mûsîqîya, Nawbat Al-Rasd*, volume 7 (Noubas de la musique andalouse marocaine en transcription musicale), 2009, imprimerie Beni Snassen.

SHERRADÎ, Îdrîs al-

1969, *Kitâb qarârât al-mu'atamar al-thânî li-l-mûsîqâ al-arabîya* (Livre des résolutions du deuxième congrès de la musique arabe), Manshûrât wizârat al-taqâfa al-maghribîya (ministère de la culture).

TADÎLÎ, Ibrâhîm al-

2011, *Aghânî-al-siqâ wa maghânî al-mûsîqâ aw al-irtiqâ' ilâ 'ûlûmi-l-mûsîqâ* (Chants de Sika et mélodies de la musique ou l'accession aux sciences de la musique), Rabat, éd. L'Académie du Royaume du Maroc

B/ Références en langues européennes

ABDELJALIL, Abdel-'Aziz b.

1995, *Le patrimoine maroco-africain dans le domaine musical*, Rabat, Université Mohammed V, Institut des Études Africaines.

ADAM, André

1973, *La politique Culturelle au Maroc*, Casablanca

ALAOUI Amina,

2009, « Poésie et musique arabo-andalouse : un chemin initiatique », *La pensée de midi*, 2009/2, n° 28

ANDERSON, Benedict

1985, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York, Verso

ATOUF, Elkbir

2013, *Migrations forcées : représentations et mémoires andalouses en Espagne et au Maroc (XVe-XVIIe siècles)*, (Association Marocaine d'Études et de Recherches sur les Migrations (AMERM), Fondation Population, Migration et Environnement (PME) MIM-AMERM Programme de recherche sur la Migration Internationale des Marocains

AUBIN, Eugène

2004, *Le Maroc dans la tourmente*, éd. EDDIF

AYDOUN, Ahmed

1995, *Musiques du Maroc*, éd. Eddif

2008, *La Nouba du Maroc dite « Musique Andalousse Marocaine »*, Rabat, éd. Les belles couleurs.

BARBÉRIS, Isabelle

2022, *Panique identitaire. Nouvelles esthétiques de la foire aux identités*. Paris, PUF.

BARRIUSO-PATROCINO, Garcia

1940, *Ecos del Maghrib, Ecos del Magrib : Echos du Maghrib* : [rapport présenté au 1er Congrès de musique marocaine, Fez, 6-10 mai 1939], Tanger, Editorial

BARTOK, Bela

1948, *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?* Translated from the Hungarian by E. Lajti. (Archives internationales de musique populaire, Geneva, 1948.) 21 pp. Publié en ligne par Cambridge University Press: 07 March 2019

BEN BABAALI, Saadane,

1993, *La plume, la voix et le plectre. Poèmes et chants d'Andalousie*. Alger, Barzakh

BENIDIR, Azîz

1998, *Initiation à la musique Arabo-Musulmane*, Paris, Al-Bouraq Ed, Beyrouth

BENSIGNOR, François

2015, « Congrès de musique arabe du Caire », *Hommes et migrations*, p. 174-179

BERNARD, Augustin

1917, « La France au Maroc ». *Annales de géographie*, tome 26.

BERNARD, Robert

1939, « Le Congrès de musique marocaine à Fès », *La Revue musicale*, XX, 194, 164-169

BERQUE, Jacques

1981, *Andalousies*, La bibliothèque arabe, Paris, Sindbad.

BOIS, Pierre

2012, « L'anthologie al-Âla du Maroc : une opération de sauvegarde discographique », in *Revue Internationale de l'Imaginaire*, la musique et le monde.

BOISSEVAIN Katia, DENIEUIL Pierre-Noël, (dir.)

2010, *Socio-anthropologie de l'image au Maghreb. Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse* [K. Boissevain dir.], Paris, L'Harmattan-IRMC

BOUGHERARA, Hadri

2013, *Voyage sentimental en musique arabo-andalouse* [témoignage], Edif

BOUKROUH, Makhlof

2008, Les politiques culturelles arabes : mythes et réalités, *Revue de théâtre*, n° 127, (2), p. 173-177

BOURDIEU, Pierre

1979, *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Les éditions de minuit.

BRISSON, Thomas

2018, « Continuité et rupture de la critique arabe », in *Décentrer l'Occident. Les intellectuels postcoloniaux chinois, indiens et arabes, et la critique de la modernité*, sous la direction de Thomas Brisson. La Découverte.

BRUNOT, Ferdinand

1911, « Discours d'inauguration ». *Université de Paris*, Inauguration des Archives de la Parole : 3 juin 1911, sous la présidence de M. TH. Steeg : Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paris, Imprimerie Albert Manier.

BUTLER-SCHOFIELD, Katherine

2010, *Reviving the Golden Age Again: Classicization, Hindustani Music, and the Mughals*. London, King's College.

CALAS, Marie-France et FONTAINE, Jean-Marc

1996, *La conservation des documents sonores*, Paris, CNRS Éditions.

CALDERWOOD, Eric

2018, *Colonial al-Andalus. Spain and the Making of Modern Moroccan Culture*, Londres Cambridge (USA), The Belknap Press of Harvard University Press.

CARVAJAL OTERO, Luis Enrique

2006, *La destrucción de la ciencia en España. Depuración universitaria en el franquismo*, Madrid, éd. Complutense

CEDEJ

1992, *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Le Caire, CEDEJ.

CHAACHOO, Amin

2016, *La musique Hispano-Arabe, al Ála*, Paris, Editions L'Harmattan.

CHAMI, Hicham

2019, "A Moroccan Quandary: Defining a Geo-Cultural Context for the Study of Moroccan Musics", communication à l'Arab Music Study Group de l'ICTM, Le Caire

CHERET, Bertrand

2001, *Oud 'arbî, oud tunsî. Le luth maghrébin à quatre cordes : essai d'identification facture, organologie, performance*, Université Paris X-Nanterre (dir. Jean Lambert).

CHOTTIN, Alexis

1932, « Au Congrès de la Musique arabe. Le Caire (mars-avril 1932), journal d'un congressiste », *Bulletin de l'Enseignement public au Maroc*, 1ère année, 3-207

1939, *Tableau de la Musique Marocaine*, Geuthner, Paris

1949, « Visages de la musique marocaine », in *Encyclopédie coloniale et maritime*, II, série IV, fascicule 14/23, 429-446 b

CORDEREIX, Pascal

2005, « *Les fonds sonores du département de l'Audiovisuel de la Bibliothèque nationale de France* », *Le Temps des médias*, n° 5, Hiraux Françoise (ed)

2009, « Le plan de sauvegarde des collections audiovisuelles de la Bibliothèque nationale de France », *Les archives audiovisuelles : politiques et pratiques dans la société de l'information*, publications des archives de l'université catholique de Louvain, 23, Louvain-la-Neuve.

CORTÉS GARCIA, Manuela

1993, « Vigencia de la transmisión oral en el "Kunnás al-Há'ik » », *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones*, en // *Música islámica y judía y su relación con lo hispánico*. Rvta. S.E.M. XVI, 4, págs: 1942-1952.

2003, *Kunnásh al-Hâyek Muhammad b. al-Husayn al-Hâyek al-Titwáni al-Andalusí*, Presentación: Manuela Cortés García, Dirección General de Instituciones del Patrimonio Histórico, Centro de Documentación Musical de Andalucía Granada.

2005, « Fernando Valderrama y su vinculación con Tetuán a través de la música: Conservatorio de Tetuán ». *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, 2, 259-275.

DAOUD, Muhammad

1959, *Târikhu Tetwân*, T.1, Tétouan, Ma'had Mawlây al-Hasan.

DAVILA, Carl

2013, *The Andalusian Music of Morocco. AL-Āla: History, Society and Text*, Reichert Verlag

2015, « The Andalusí Turn: The Nûba in Mediterranean History ». *Mediterranean Studies*, vol. 23, no. 2, pp. 149–169. JSTOR

DECHEVRENS, Antoine

1898, *Études de science musicale*. Tome 1. Paris.

DÉCOLLOGNE, Roger

1960, *La Phonotheque nationale : vingt ans d'évolution : 1940 – 1960*, Phonotheque nationale. Paris

DELLAI, Ahmed Amine

2018, *Poètes du Malhoun du Maghreb (Algérie, Maroc, Tunisie) : dictionnaire bibliographique*. Oran, ed. Centre de Recherche en Anthropologie Social et Culturelle (C.R.A.S.C)

DENIEUIL, Pierre-Noel

2010, « L'image et la mise en scène du patrimoine au Maghreb : Anthropologie de la mémoire », In *Socio-anthropologie de l'image au Maghreb, Nouveaux usages touristiques de la culture religieuse*, sous la direction de Katia Boissevain, Institut de Recherches sur le Maghreb Contemporain (Tunis), Paris, l'Harmattan.

DESMET-GRÉGOIRE, Hélène

1991, « Contributions au thème du et des cafés dans les sociétés du Proche-Orient », (dir.), *Cahiers de l'IREMAM, Institut de recherches et d'études sur le monde arabe et musulman*, n°1, Aix-en-Provence, CNRS, Universités d'Aix-Marseille

DIESTE, Mateo Lluís Josep

2003, *La hermandad hispano-marroquí. Política y religión bajo el Protectorado español en Marruecos (1912-1956)*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

DO PACO, David

2008 « Un Orient négocié. L'ambassade marocaine de Mûhamad ben 'Abd al-Mâlek à la cour de Vienne en 1783, dans les grandes gazettes européennes de langue française », *Cahiers de la Méditerranée*, 76, 2008 [en ligne]

<https://journals.openedition.org/cdlm/4344?lang=en>

DURING, Jean

1988, Conservation et transmission dans les traditions musicales du Moyen-Orient : Les données nouvelles. *Cahiers de musiques traditionnelles*,1, 100-111)

ERLANGER, Rodolphe (d')

1932, « La Musique arabe », *La Revue Musicale*, XIII, n° 128, p 118- 123.

1930-1959, *La Musique Arabe*, six volumes, Paris, éd. Geuthner, rééd. 2001.

FARMER, Henry Goerge

1930, “ The Origin of the Arabian Lute and Rebec ”, in *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, Published By: Cambridge University Press, p 767-783

FARUQI, Lois Ibsen

1981, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, index, glossary. Wesport /London, Greenwood Press.

FASI, Mohamed el-

1962, « La musique marocaine dite musique andalouse », In *HespérisTamuda III/I*, p. 79-106.

FELINE, Pierre

1939, « Les rythmes de la musique andalouse », communication faite à la séance du 8 mai 1939 au congrès de musique marocaine à Fès, *la Revue Musicale* numéro XXII, 196, p. 36-43

FENDRI, Mounir

2017, « Nouveaux documents sur l'ambassade marocaine à Vienne en 1783 dans la presse européenne », *Hesperis Tamuda*, vol. 52, 2.

FEUILLIE, Nicolas

2012 « Fête juive à Tétouan », *L'histoire par l'image* [en ligne], consulté le 15 mai 2022. URL : <http://histoire-image.org/fr/etudes/fete-juive-tetouan>

GANIAGE, Jean

1994, *Histoire contemporaine du Maghreb : de 1830 à nos jours*, Paris, Fayard

GHOUL, Yahya al-

2009, *Patrimoine de musique arabo-andalouse, le système rythmique mîzân dans l'école de Tlemcen*. [Sans lieu d'édition]

GIRARD, Muriel

2006, « Invention de la tradition et authenticité sous le Protectorat au Maroc », *Socio-anthropologie* 19 [en ligne] : <http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/563>

GLASSER, Jonhathan

2016, *The lost paradise: Andalusí music in urban North Africa*, Chicago. The University of Chicago Press

GOEHR, Lydia

1992, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon

GOODY Jack

1977, *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, trad. de l'anglais par J. Bazin et A. Bensa, Paris, Éd. de Minuit.

GRONOW, Pekka

1981, *The record industry comes to Orient*, *Ethnomusicology*, 25/2.

1983, « The Record Industry: The Growth of a Mass Medium ». *Popular Music*, vol. 3, pp. 53–75, <http://www.jstor.org/stable/853094>.

GUEDJ, Jérémy

2009, « La musique judéo-arabe, patrimoine de l'exil », in : Driss El Yazami, Yvan Gastaut, Naïma Yahy (dir.), *Génération : un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France*. [Catalogue de l'exposition *Génération*]. Gallimard/Cité nationale de l'histoire de l'immigration.

GUESSOUS, Fouad

2008, *Anthologie de la poésie du Malhoun marocain*, tome 1. Edition bilingue, Paris, L'Harmattan

2014, *Anthologie de la poésie du Malhoun marocain*, tome 2. Edition bilingue, Paris, L'Harmattan

GUETTAT, Mahmoud

1980, *La Musique classique du Maghreb*, Paris, éd. Sindbad

2000, *La Musique Arabo-andalouse : l'empreinte du Maghreb*, éd. El Ouns, Fleurs sociales, Paris, Montréal

2002, « Les fondements de l'édifice musical maghrébo-andalou ». In: *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°47, 2002. Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine. Algérie : histoire, société, théâtre, arts plastiques. pp. 87-96.

2004, *Musiques du monde arabo-musulman : guide bibliographique et discographique : approche analytique et critique*, éd. Les Patriarches-Dar al-Uns

GUILLEBAUD, Christine

2004, « De la musique au dessin de sol et vice-versa : Un répertoire kéralais de formes sonores et graphiques ». *Cahiers de Musiques Traditionnelles, Ateliers d'ethnomusicologie*, 17.

HACHLEF, Ahmed et ELHABIB, Muhammad

1993, *Anthologie de la Musique Arabe, 1906-1960*, Paris, Publisud.

HASSAN II

1993, *La mémoire d'un roi*, entretiens avec Eric Laurent, Paris, Plon

HIRSCH, Thilo

2021, "Consistency and Change in the musical structure of Moroccan andalusi music on the example of recordings from 1932-2018", communication au 13th Symposium of the ICTM, Mediterranean Music Studies Group, *Music, Power, and Space: A Mediterranean Perspective*, Tangier, September 23-28, 2021

HONEGGER, Marc

1976, *Science de la musique*, 2 volumes, éditions Bordas

HOST, Georg

2002, *Relations sur les royaumes de Marrakech et de Fès recueillies dans ces pays de 1760 à 1768*. Éditions La Porte, Rabat, Maroc, 1ère éd. Française, IX + 257 p. ill. n&b, préface de Jean-Louis Miège, traduction de Frédéric Damgaard et Pierre Gailhanou.

IDELSOHN, Abraham

1929, *Jewish music and its historical development*, New York, Holt

JARGY, Simon

1971, *La Musique Arabe*, " Que sais-je ? " n° 1436, Paris, Presses universitaires de France

KATZ, Israel

1986, « Contrafacta an the Judeo-Spanish Romancero, a Musicological View », in Joseph V.Ricapito, ed. : *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*. Newark, Delaware : Juan de la Cuesta Hispanic Monographs : 169-187.

KHALIFA, Mohammed

2016, *Approches organologiques et musicales des rebabs de l'Afrique du nord et du Moyen-Orient*. Thèse, Université de la Sorbonne Paris 4.

LAGRANGE, Frédéric

1994, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda*, thèse de doctorat, Paris 8

LAMBERT, Jean

2004, « Temps musical et temps social au Yémen », *L'Homme*, 171-172, 151-171

2007, « Retour sur le congrès du Caire de 1932, Identité, diversité, acculturation: les prémisses d'une mondialisation », *Actes du congrès des musiques dans le monde de l'Islam* (Assilah 8-13 août)

https://www.academia.edu/34199639/Retour_sur_le_congr%C3%A8s_de_musique_arabe_du_Caire_de_1932_Identit%C3%A9_diversit%C3%A9_acculturation_les_pr%C3%A9misses_dune_mondialisation?email_work_card=view-paper

2016, a "Ottoman and Turkish Influences on Yemeni Music (16th to 20th century)", in: *Elsner, Jürgen, Gisa Jähnichen & Cenk Güray, eds. (2016). Maqam Traditions between Theory and Contemporary Music Making*. Istanbul: PAN Publishing ; Ankara, Yildirim Bezayit Universitesi

b « Un rythme pour empêcher de danser : les aksak "additifs" et modulaires dans la musique yéménite », *Revue des Traditions Musicales du Monde Arabe et Méditerranéen* 8, 25-60.

(À paraître), "Le Congrès du Caire de 1932. Formes musicales, mythes fondateurs et classicisation de la musique arabe », in Christine Guillebaud, Julien Jugand, *Musique des origines*. [en anglais]

LAMBERT, Jean et MOKRANI, Samir

2013, *Qanbûs, tarab. Le luth monoxyle et la musique du Yémen*, sous la direction de Jean Lambert et Samir Mokrani, Sanaa, Centre Français d'Archéologie et de Sciences Sociales, Paris, Geuthner (contributions de : Pierre d'Hérouville, Nizār Ghānim, Werner Graebner, Larry F. Hilarian, Muhammad al-Jumā'ī, Christian Rault).

LAMBERT, Jean et POCHÉ, Christian

2000, *Musiques du Monde Arabe et Musulman. Bibliographie et discographie*, Paris, Geuthner.

LEVI-PROVENÇAL, Évariste

1953 *Histoire de l'Espagne musulmane*, t. 1 : *La conquête et l'émirat hispano-umayyade*, Paris, Maisonneuve et Larose

LLANO, Samuel

2022, *The Empire of the Ear: Music, Race, and the Sonic Architecture of Colonial Morocco*, New York: Oxford University Press, forthcoming, chapter 5.

LOOPUYT, Marc

1988, « L'enseignement de la musique Arabo-andalouse à Fès », *Cahiers de musiques traditionnelles 1, de bouche à oreille*, Ateliers d'Ethnomusicologie, Genève, Georg éditeur, p. 39 - 45

1999, Quels ensembles en al-Andalus? in *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*. p. 29-34, sous la direction de Catherine Homo-Lechner et Christian Rault. Publication du Centre Européen de Recherche pour l'Interprétation des Musiques Médiévales, (CERIM), Fondation Royaumont.

LORTAT-JACOB, Bernard

1987, « L'improvisation dans les musiques de tradition orale ». Ouvrage collectif accompagné d'une cassette d'illustrations musicales. *Ethnomusicologie 4*, 274 p, Paris.

LOUATI, Aymen

[en cours] *Le rabâb arabo-andalou de 1932 à aujourd'hui : organologie, système scalaire et esthétique*. (Thèse en cours), Université de Saint-Etienne. dir. : Anne Damont-Guillot

MAGHRÉBI RABBAJ, Saïd el-

2002, De la Grèce antique au Maroc atlantique : un périple inachevé de la doctrine de l'ethos. In: *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°47. Musiques d'Algérie : mémoire de la culture maghrébine. Algérie : histoire, société, théâtre, arts plastiques. pp. 116-126.

MAISONNEUVE, Sophie

2009, *L'invention du disque : genèse de l'usage des médias musicaux contemporains (1877-1949)*, Paris, Edition des Archives Contemporaines,

MARCEL-DUBOIS, Claudie

1939, « Le premier congrès de musique marocaine », *Le Monde colonial illustré* 1939/01-1939/12

MAROUF, Nadir

1995, *Le chant arabo-andalou*, Paris, l'Harmattan, CEFRESS

MAUROIS, André

1931, *Lyautey*, Protectorat de la République française au Maroc, Direction générale de l'instruction publique des Beaux-Arts et des Antiquités : Service des Arts Indigènes Historique (1912-1930), publié à l'occasion de l'exposition coloniale internationale de Paris 1931, Plon, Paris

MÉLICE, Anne

2009, « Un concept lévi-straussien déconstruit : le « bricolage » », *Les Temps Modernes*, vol. 656, no. 5, p. 83-98. <https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2009-5-page-83.htm>

METIOUI, Omar

2018, *Nouba al-Istihlâl, historique analyse et transcription*, Rabat, publications de l'académie du royaume du Maroc Collection patrimoine.

2000, « La musique arabo-andalouse ». In: *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°43, Rihla / Traversée : Musiques du Maroc. pp. 73-81. <https://doi.org/10.3406/horma.2000.1903>

MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES ET DE L'ENSEIGNEMENT PRIMAIRE

1969 *Le deuxième congrès de la musique arabe, Fès du 8 au 18 Avril 1969*, Ministère des affaires culturelles et de l'enseignement primaire, Royaume du Maroc. Tanger, imprimerie Dâr al-Amal.

MINISTÈRE EGYPTIEN DE L'ENSEIGNEMENT PUBLIC

1934 *Recueil des Travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932*, Ministère Égyptien de l'Enseignement Publique, Le Caire, Imprimerie Nationale de Bulac, version française.

MORRA, Salvatore

2018, *The Tunisian 'ūd 'arbî: Identities, Intimacy and Nostalgia*, PhD, Music Department
Royal Holloway, University of London

MOUSSALI, Bernard

1980 *Le Congrès de musique arabe du Caire: étude historique et sociologique*, mémoire de
maîtrise, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), 290 p, dact

MOUSSALI, Bernard (Jean LAMBERT Ed.)

(À paraître), *Le Congrès de musique arabe du Caire de 1932. De la musique orientale à la
musique arabe*. Paris, Geuthner.

ONG, Walter

1982, *Orality and Literacy: The Technologizing of the world*, Londres-New York, Routledge

ORY, Pascal

2020, *Qu'est-ce qu'une nation ? Une histoire mondiale*. Paris, Gallimard.

OUIJJANI, Hinda

2013, « Le fonds de disques 78 tours Pathé de musique arabe et orientale donné aux Archives
de la Parole et au Musée de la Parole et du Geste de l'Université de Paris : 1911 – 1930 »
(deuxième partie), *Bulletin de l'AFAS*, 39 | -1, 2-9.

PALOMA, Vanessa

2018, *Les chants des femmes judéo-espagnoles du nord du Maroc à l'heure actuelle : rôle et
fonction centrale d'un répertoire oublié*, (thèse de doctorat), Paris, Sorbonne-INALCO.

PARISOT, Jean

1903, « Rapport sur une mission scientifique en Turquie et en Syrie », Paris : Nouvelles
Archives des Missions. Scientifiques et Littéraires.

PATHÉ (société)

1912, *Répertoire marocain des disques Pathé*, [catalogue d'éditeur bilingue : français-arabe],
Paris, Imp. Alb. Manier. [Conservé à la BnF, Département de l'Audiovisuel, Service des
documents sonores]

PERNOT, Hubert

1931, « Rapport sur l'Institut de Phonétique : 1925-1930 », Paris, Imprimerie Administrative
Centrale

PLISSON, Michel et MESSINA Bruno

2013, « Écrit/oral : une équation irréductible », *La Revue du Conservatoire* [En ligne], Contenus, Dossier notation et interprétation, Le premier numéro, La revue du Conservatoire, mis à jour le : 15/05/2013, URL : <https://larevue.conservatoiredeparis.fr:443/index.php?id=549>.

POCHÉ, Christian

1994, *Musiques du Monde Arabe. Écoute et découverte*. (+ CD). IMA, 64 p.

1995, *La musique arabo-andalouse*. Cité de la musique ; Arles : Actes Sud

2001 « Introduction », in Erlanger (1930 - 1959) 2001 (2ème édition)

POUESSEL, Stéphanie

2010, *Les identités amazighes au Maroc*, Paris.

POUILLON, François

2008, *Dictionnaire des orientalistes de langue française*. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, IISMM-Karthala

POWERS, Harold

1980, « Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World », *Asian Music*, vol. 12, no. 1, 1980, p 5–39, <https://doi.org/10.2307/833796>

PROGRAMME DU CONGRÈS DE FÈS

1939 « Programme du congrès de musique marocaine de Fès de 1939. Bou Jelloud, Dar al-Batha », *la Revue Musicale XXII*, Hespéris. Le Menestrel

RACY, Jihad Ali

1977, Musical change and commercial recording in Egypt, 1904-1932. Thèse Ph. D., Urbana, Illinois. In : *Bulletin critique des annales islamologiques*, n°1, 1984. pp. 429-432.

1992 « Musicologies comparatistes européennes et musique égyptienne au Congrès du Caire », in CEDEJ, *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Le Caire, CEDEJ, p 109-122

1993, Historical World views of Early Ethnomusicologists: An East-west Encounter in Cairo, 1932, *Stephen Blum et al.*(ed.), *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana, University of Illinois Press, 68-91

RAULT, Christian

1999 « Diversité du 'ūd », in Catherine Homo-Lechner & Christian Rault [dir.], *Instruments de musique du Maroc et d'al-Andalus*", Fondation Royaumont [Catalogue d'exposition].

REIG, Daniel

1983, *Dictionnaire Arabe-Français-Français-Arabe*, Paris, Larousse

RENAN, Ernest

1882, *Qu'est-ce qu'une nation ?* Paris (conférence en Sorbonne)

RENARD, Colette

1998, *Raconte-moi ta chanson*, Paris, Grasset.

REYNOLDS, Dwight

2000, « Musical Membrances of Medieval Muslim Spain », In : *Charting Memory: Recalling Medieval Spain*, ed. Stacy Beckwith. p 155-168. New York : Garland.

2012 « Lost Virgins Found: The Arabic Songbook Genre and an Early North African Exemplar », *Quaderni di Studi Arabi* Special Issue: Words and Music. Eds. Hilary Kilpatrick and Giovanni Canova, N.S. 7 (2012): 69-105 .4

RIFFI, Daoud

2020, « 'Rouvrir les portes de l'ijtihâd' pour sortir de la sclérose intellectuelle : histoire d'un mythe orientaliste et salafi 1/2 », *Mizane Info* :

<https://www.mizane.info/rouvrir-les-portes-de-lijtihad-pour-sortir-de-la-sclerose-intellectuelle-histoire-dun-mythe-orientaliste-et-salafi-1-2/>

ROUANET, Jules

1922, *La musique arabe dans le Maghreb*, feuilles éditions.

ROUGET, Gilbert

1970, *Transcrire ou décrire ? : chant soudanais et chant fuegien*, en collaboration avec Jean Schwarz

1981, « Ethnomusicologie et représentations de la musique », *Le Courrier du CNRS*, hors-série n° 42. Paris : C.N.R.S.

SAHHAB, Ghassan

(Soutenance prévue fin 2022) : *Le qânûn, cithare sur table du Proche-Orient. Un instrument arabe en évolution au XXe siècle*, Université de Paris Nanterre.

SCHUYLER, Philip

1979 « Music Education in Morocco: Three Models », *The World of Music*, Vol. 21, No. 3, 1979, 19-35

SÉBALD, Bruno

2002, « Le disque à saphir dans l'édition phonographique – Première partie », *Bulletin de l'AFAS* [Online], 22, URL : <http://journals.openedition.org/afas/1462>

SHANNON, Jonathan

2007, Performing al-Andalus, Remembering al-Andalus: Mediterranean Soundings from Mashreq to Maghrib, in *The Journal of American Folklore* 120 (477):308-334

2012, "Sounding North Africa and the Middle East: Introduction", *International Journal of Middle East Studies*, Cambridge University Press, pp. 775-778

2015, *Performing Al-andalus: Music and Nostalgia Across the Mediterranean*, Indiana University Press, Bloomington et Indianapolis

SHEDDADI, Abd al-Khâlek al-

2000, Le statut de la musique dans la société marocaine. In: *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°43. Rihla / Traversée : Musiques du Maroc. pp. 141-155 ; p. 144-145

SHILOAH, Amon

1995, *Les traditions musicales juives*. Paris, Maisonneuve & Larose.

2002, *La musique dans le monde de l'islam, une étude socio-culturelle*, Paris, Fayard.

STERN, Samuel

1950, *The Old Andalusian Muwashshah*. Oxford University

TAHAR, Ahmed

1975, *La Poésie populaire algérienne : (melhûn), rythme, mètres et formes*. Alger, Société Nationale d'Éditions et de Diffusion

THEOLEYRE, Malcolm

2016. *Musique arabe, folklore de France ? : musique, politique et communautés musicales en contact à Alger durant la période coloniale (1862-1962)*. Thèse de doctorat en Histoire, Paris, IEP.

TOUMA, Habib /Hassan

1996, *La musique arabe : les traditions musicales*, Institut International d'Études Comparatives de la Musique, Paris, Buchet/Chastel.

TOURNÈS, Ludovic

2011, *Musique ! : du phonographe au MP3 (1877-2011)*, Paris, Éditions Autrement.

VALDERRAMA MARTINEZ, Fernando

1956, *Historia de la acción cultural de España en el Norte de Marruecos*, Tétouan, Imprenta del Majzen.

2005, « Fernando Valderrama Martinez », *Bulletin de l'Association espagnole des orientalistes*

VERDURE, Nicolas

2006, « Les archives de l'enregistrement sonore à la Bibliothèque nationale de France », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 92, p. 61-66.

VIDAL SEPHIHA Haïm

1986, *Le judéo-espagnol*. Paris, Edition Entente.

VIGREUX, Philippe

1992, *Le Congrès de Musique arabe du Caire dans la presse égyptienne* (janvier-juin 1932) I- Documentation générale, in : CEDEJ 1992.

1997, *La darbûka: histoire, organologie, ethnomusicologie d'un instrument de percussion*. 2 tomes : xii – 610 p. + 112 p. d'annexes. Thèse de doctorat de l'université de ParisX-Nanterre (Département d'ethnologie et de sociologie comparative), soutenue le 14 novembre 1997. Directeur de thèse : Bernard Lortat-Jacob

WEINRICH, Ines

2017 « The inhitât paradigm in Arab Music History », in : *Syrinx von Hess, Inhitat - The Decline Paradigm: Its Influence and Persistence in the Writing of Arab Cultural History*. Würzburg, Ergon Verlag

YÛSUF, Zakarîya

1967, « Arabic musical manuscripts throughout the world ». Bagdad, II, *Morocco*, n° 68

ZAFRANI Haim

1998, a- *Traditions poétiques et musicales juives en Occident musulman*. Paris, Stavit/Unesco.
b- *Deux mille ans de vie juive au Maroc : histoire et culture, religion et magie*, Paris, Maisonneuve & Larose

2002, *Juifs d'Andalousie et du Maghreb*, Paris, Éd. Maisonneuve et Larose

ZWARJE, Otto

1997, *Love Songs from al-Andalus. History, Structure and Meaning of the Kharja* (Medieval Iberian Peninsula), Leiden: Brill 1

2006, « The Muwashshah and the Kharja: An introduction. », in : *Emery, Ed (ed, 2006).: MUWASHSHAH! Proceedings of the International Conference on Arabic and Hebrew Strophic Poetry and its Romance Parallels*. School of Oriental & African Studies [SOAS]. London, 8-10 October 2004.

DISCOGRAPHIE

- *Congrès de Musique Arabe du Caire. The Cairo Congress of Arab Music. Mu'tamar al-mûsîqâ al-'arabîya fî al-Qâhira*, 1932. Coffret de 18 CD [Intégrale des enregistrements], livret trilingue français, anglais, arabe, 250 p. Paris, Bnf ; Abu Dhabi, TCA (texte : Bernard Moussali ; édition : Jean Lambert et Pascal Cordereix), MOUSSALI, Bernard (Jean LAMBERT Ed.) 2015

- *Collection Phonothèque Nationale (Paris)*, catalogue établi par la Commission internationale des arts et traditions populaires (CIAP), Paris, UNESCO, 1952

- *L'Arbre des 24 modes*, Ahmed Chiki, Buda Records, 2009

- *Musica Andalusî – Nûba Al-Istihlâl*, Ensemble Ibn Baja, Omar Metioui, Eduardo Paniagua, Espagne, 2000

- *Maroc I. Chants savants et populaires/Morocco I, Learned Songs and Popular Songs*, Nanterre, al Sur, Musiques d'ailleurs et d'autrefois series, CD ALCD 184 [bilingual booklet]. 1996

- *Songs and Ballads of the Moroccan Jews sung By the Women of Tetuan, Morocco*. « The Bride's Joys and Sorrows ». Notes translation by Henrietta Yurchecho. Global Village Music, CD148, 1994,

- *Hommage à Abdelkrim Raïs* en 2 volumes, Orchestre al-Brîhî de Fès sous la direction de Abdelkrim Raïs, IMA, Paris

- *La Musique Judéo-Arabe* vol.1. Algérie-Maroc, club du Disque Arabe, 1992

- *La Musique Judéo-Arabe* vol. 2. Tunisie, 1992

- *Nûbat Ramal*, Ensemble Gharnâtî de Rabat - direction Ahmad Pirou, Inédit, Maroc, 1990

- *L'Anthologie al Āla, 11 noubas* (versions intégrales), coffret de 73 CD, Ministère de la Culture en partenariat avec la Maison des Cultures du Monde à Paris. 1989-1992

- POCHÉ Christian et MOUSSALI Bernard, *Congrès du Caire 1932*, anthologie de 78 tours en 2 CD et livret musicologique, éd. Bibliothèque Nationale - France, avec le concours de l'Institut du Monde Arabe, Paris, 1988

- *Ustad Massano Tazi, Musique classique andalouse de Fès*, AIMP, ocora, France

- *Chants judéo-espagnols : de Tétouan à Oran*. Henriette Azen. Édité par l'association Vidas Largas. Disques JAM 0782/VL 031, 1982. 1988,

- *Haj Abdelkrim Raïs et l'Orchestre de Fès: Musique classique Andalou-Maghrébine*, Ocora, Paris, 1955.

- s.d, *Anthologie du Malhoun: Tradition vocale citadine*, Ministère de la Culture, Maroc

- *Musica Andalusí*, Ensemble Ibn Baja, Omar Metiouí, Eduardo Paniagua – Núba Al-Istihlál, Espagne, 2000

FILMOGRAPHIE

Congrès de musique marocaine de Fès, 1939. [Actualités d'époque], <https://www.youtube.com/watch?v=iDhVhvMMYuA>

Le grand tour, Espagne, Portugal, un film de Patrick de Carolis, Jean-Luc Arabona, Production Anaprod, France 3, www.LEGRANDTOUR.FR, 2014,

Les couleurs du Maroc, Documentaire réalisé par Jean Froment, Fanny Tondre, Jean-Bernard Andro, 2014,

El Gusto. Film-documentaire franco-irlando-algérien réalisé et produit par Safinez Bousbia, sorti le 11 janvier en France, 2012 (Sodi, Warner)

Al Andalus, l'Espagne au temps des Califes musulmans, un film de Rob Gardner écrit par Carrie Gardner, ARTE, 2007

L'Alhambra de Grenade, un film de Frédéric Compain, Arte France, 2005,

Voix du Maroc, par Izza Génini, Ohra, Paris, 2005,

Lorsque le monde parlait arabe, un film de Mahmoud Hussein, réalisation de Philippe Calderon, Canal Sur, la 5°, Sous le haut patronage de l'Unesco, 1999

WEBOGRAPHIE

Culture arabe et islam

- Mizane info : site d'informations sur l'islam et le monde musulman :
<https://www.mizane.info>

- Sur la littérature arabe ancienne :
<https://adabarabiqadim.blogspot.com>

- Havre De Savoir : association visant à faire connaître l'islam et ses valeurs :
www.havredesavoir.fr

- Antonio Manuel, auteur d'ouvrages sur l'histoire de l'Andalousie :
<https://antoniomanuel.org>

- Les clefs du M.-O. : site d'information sur le Moyen-Orient :
<https://www.lesclesdumoyenorient.com>

- Havre De Savoir : association visant à faire connaître l'islam et ses valeurs :
www.havredesavoir.fr

Maroc

- Bibliothèque Nationale du Royaume du Maroc :
<http://bnm.bnrm.ma>

- Académie du Royaume du Maroc :
<https://alacademia.org.ma>

- L'Observateur du Maroc et d'Afrique, hebdomadaire marocain :
<https://lobservateur.info>

- Le Matin, quotidien marocain :
<https://lematin.ma>

- Blog consacrée au Maroc et à ses musiciens :
<https://musique-arabe.over-blog.com/tag/maroc/>

- Ce Maroc Bien Aimé : mémoire de la présence française au Maroc à l'époque du Protectorat :

<http://cemaroc.com>

- Mémoire d'Afrique du Nord :
<http://www.memoireafriquedunord.net>

- Archives du Maroc (site bilingue) :
<https://www.archivesdumaroc.ma>

- Ministère de la Culture du Maroc :
<https://www.minculture.gov.ma>

Musique

- La revue du Conservatoire National de Paris :
<http://larevue.conservatoiredeparis.fr>

- Anuario de filosofía de la música :
<http://filosofiadela musica.es/bio/fval.htm>

- Musica et Memoria, publication des travaux musicologiques :
<http://www.musimem.com>

- CHARM / AHRC Centre for the History and Analysis of Recorded Music :
<https://charm.kcl.ac.uk>

- Buda Musique : label commercial de musiques traditionnelles :
<http://www.budamusique.com>

- Les concerts parisiens (agence artistique) :
<https://www.concertsparisiens.fr>

- Popsike, site de ventes de disques :
<https://www.popsike.com>

- Académie arabe de musique :
<https://www.arabmusicacademy.org>

- Documents relatifs au Congrès de Musique Marocaine de Fès, Al-Nejma al-Zohra, Tunis :

<https://ennejma.tn/archives/fr/2022/05/27/159-23-documents-relatifs-au-premier-congres-de-musique-marocaine-fes-du-6-a-10-mai-1939/>

- Sur la Âla :

<https://www.al-ala.org>

- Enluminures des Cantigas Santa Maria:

<http://www.pbm.com>

<http://www.3to4.com/Cantigas/>

- Abd al-Salâm al-Shîkî, luthier marocain [site en réfection, inaccessible actuellement] :

<http://www.chikioud.com>

- Christian Rault, luthier français :

<http://www.christianrault.com>

- Site de Thomas Henry, spécialiste des disques 78 tours :

<https://ceintsdebakelite.com/>

- Disques à saphir jusqu'à leur fin en 1932 :

<http://www.delabellepoqueauxanneesfolles.com>

Sites généralistes

- *L'Homme*, revue d'anthropologie :

<http://lhomme.revues.org>

- Institut d'étude des religions et de la laïcité (IREL) :

<http://www.iesr.ephe.sorbonne.fr>

- Maison des cultures du monde :

<https://www.maisondesculturesdumonde.org>

- *Encyclopédie de la Musique* :

<https://www.musicologie.org>

- Collections du musée du Quai Branly :

<http://collections.quaibrantly.fr>

- L'Histoire par l'image (1643-1945) :
<http://www.histoire-image.org>
- Royal Holloway college (Université de Londres) :
<https://pure.royalholloway.ac.uk>
- Gallica : bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France :
www.gallica.bnf.fr
- Académie royale de l'Histoire (Espagne) :
<https://dbe.rah.es>

Usuels

- L'archive ouverte HAL-SHS :
<https://halshs.archives-ouvertes.fr>
- *Thèses* soutenues ou préparées en France :
<http://www.theses.fr>
- OpenEdition Journals, plateforme de revues en SHS :
<http://journals.openedition.org>
- Système Universitaire de Documentation :
<http://www.sudoc.abes.fr>
- Persée, plateforme de revues en SHS :
<https://www.persee.fr>
- Babelio, réseau social dédié aux livres et aux lecteurs :
<https://www.babelio.com>
- Encyclopædia Universalis :
<https://www.universalis.fr>
- Diffusion de revues en SHS :
<https://www.cairn.info>

- Le journal *Le Monde* :
<https://www.lemonde.fr>
- Nations Unis, Intangible Cultural Heritage:
<https://ich.unesco.org>
- Arte, TV franco-allemande :
<https://www.arte.tv/fr/>
- YouTube : site d'hébergement de vidéos :
[YouTube.com](https://www.youtube.com)
- Facebook :
<https://www.facebook.com>
- Belknap Press of Harvard University Press :
<https://www.hup.harvard.edu>

Divers documents d'Archives

- Cantigas de Santa Maria, (manuscrit enluminé, conservé à la Bibliothèque de l'Escurial à Madrid)
- Dossier consacré à Charles Koechlin sur le festival de Fès de 1939, Médiathèque musicale Mahler, Paris
- Alexis MERLE du BOURG, « Noces juives au Maroc », *Histoire par l'image* [en ligne],
<http://www.histoire-image.org/fr/etudes/noces-juives-maroc>
- Nicolas FEUILLIE, « Fête juive à Tétouan », *Histoire par l'image* [en ligne], URL:
<http://www.histoire-image.org/fr/etudes/fete-juive-tetouan>
- Musée du Louvre, département des Arts graphiques sous la référence 10102 (reproduits dans le *Catalogue des instruments de musique du Maroc et d'al-Andalous*, CERIMM, Royaumont)

MUSÉES CITÉS

- Horniman Museum & Gardens (London)
- Musical Instrument Museum

- Musée Dâr Si Said de Marrakech
- Musée de *Dâr* al-Batha à Fès
- Musée des Oudaïas de Rabat
- MUCEM de Marseille

LISTE DES LIENS AVEC DOCUMENTS AUDIO-VISUELS

LIENS VIDÉO YOUTUBE

Lien 1 (note de bas de page) : Ensemble Khamsa wa-Khamsîn, Quddâm al-Hijâz

<https://www.youtube.com/watch?v=ttRQ40bnLb8>

Lien 2 : Muhammad al-Jâberî al-Hayyânî, Psalmodie du Coran

<https://www.youtube.com/watch?v=NktkfSBogsc>

Lien 3 (note de bas de page) : Muhammad al-Taoud, *Mawwâl (bawâker al-Mâya)*

:<https://www.youtube.com/watch?v=IVe8I9qE2hA>

Lien 4 (note de bas de page) : Archives sonores du Maroc juif : KHOYA (musique, histoires orales et vidéo)

https://www.youtube.com/watch?v=H38_7Ma1fSA

Lien 5 (note de bas de page) : Congrès de musique marocaine de Fès 1939 (archive, reportage d'actualités)

<https://www.youtube.com/watch?v=iDhVhvMMyuA>

Lien 6 (note de bas de page) : Table ronde (en distanciel) sur le '*ûd ramal* (Takht al-Turâth et association Rawâfid de Tanger, 2021)

<https://www.youtube.com/watch?v=FZtsOBbX7To>

Lien 7 (note de bas de page) : Table ronde (en distanciel) sur le '*ûd ramal* (Takht al-Turath et association Rawâfid de Tanger, 2021) (même référence)

<https://www.youtube.com/watch?v=FZtsOBbX7To>

Lien 8 : Ahmad al-Shîkî jouant sur un '*ûd ramal* fabriqué par son fils 'Abd al-Salâm

<https://www.youtube.com/watch?v=RE6BgWzewYE>

Lien 9 : Ahmad al-Shîkî, *L'arbre des 24 modes*, Ghrîbat al-muharrara (2009)

<https://www.youtube.com/watch?v=-rbRDqtbvjo>

Lien 10 : Muhammad al-Harrâte jouant sur le *rabâb*

https://www.youtube.com/watch?v=N89V6yedX_k

Lien 11 (note de bas de page) : Interview Mohamed Massano Tazi

<https://www.youtube.com/watch?v=KDJ7rfv5qPk>

Lien 12 (note de bas de page) : Congrès de musique marocaine de Fès 1939 (reportage d'actualités)

<https://www.youtube.com/watch?v=iDHVhvMMyuA>

Lien 13 : Shalûm ben Hayyûm, *mawwâl Ramal al-Mâya*

<https://www.youtube.com/watch?v=fJPC9q29R5E>

Lien 14 : Ensembles participants au Congrès de musique marocaine de Fès 1939 (reportage d'actualités)

<https://www.youtube.com/watch?v=eEzxWFE1vdM>

Lien 15 (note de bas de page) : Ahmed Loukili avec l'orchestre de la Radio-Télé, *Darj al-Hijâz al-Kabîr* et *l'insirâf du mizân al-Btâyhî* de la même nouba

https://www.youtube.com/watch?v=5S5jfDh7ubA&list=RD5S5jfDh7ubA&start_radio=1&t=39

Lien 16 (note de bas de page) : Ahmed Loukili avec l'orchestre de la Radio-Télé, *Insirâf al-Qâ'im wa-Nisf* de la *nouba al-Isbihân*

https://www.youtube.com/watch?v=JFaRCp_7P60

Lien 17 : L'orchestre Abdelkrim Raïs sous la direction de Mohamed Briouel, extrait du *mizân al-Quddâm* de la *nouba al-Isbihân*

https://www.youtube.com/watch?v=oMMQn_t2YXc

Lien 18 : L'ensemble *Maghâni Wa Ma'âni* et l'orchestre al-Brîhî, extrait du *Quddam al-Rasd*

<https://www.youtube.com/watch?v=zKZrcvnBgR0>

Lien 19 : Amîn et Mehdî Chaachoo, exemple de répétition au centre Tittawen Asmir

<https://www.youtube.com/watch?v=eQVXp2SINGY>

Lien 20 : Ensemble Ibn Baja : Omar Metioui et Eduardo Paniagua, *Nûba Al-Istihlâl*

https://www.youtube.com/watch?v=-OeTeG7Q_Bo

Lien 21 : L'orchestre de la radio télé marocaine sous la direction d'Ahmed Loukili, *Quddâm de la nouba al-Rasd*

<https://www.youtube.com/watch?v=WkM3xIbt8V4>

Lien 22 : Ahmed Loukili, Abdelkrim Raïs, Abdelssadeq Ashqâra, Mohamed Amîn el-Akramî, Saad Shraïbî et d'autres, *la bughya et tûshîya* du *mîzân al-Darj* de la noubâ *al-Hijâz al-Mashreqî*

<https://www.youtube.com/watch?v=aq3-FxR-6XM>

Lien 23 : L'orchestre du Conservatoire de Tétouan sous la direction de Mohamed el-Temsamâni, *mîzân al-Qâ'im wa-Nisf* de la noubâ *al-Istihlâl*

<https://www.youtube.com/watch?v=6ksaJ-62x7o>

Lien 24 (note de bas de page) : L'orchestre de la radio télé marocaine sous la direction d'Ahmed Loukili, certaines *san'a* de l'*insirâf al-Qâ'im wa-Nisf*

https://www..com/watch?v=JFaRCp_7P60

Lien 25 : l'orchestre Rawâfid de Tanger sous la direction de Omar Metioui, le *Darj* de la noubâ *al-Istihlâl*

<https://www.youtube.com/watch?v=sPuxrenBQvk>

Lien 26 (note de bas de page) : la *san'a Ana l-musî'u li-nafsî*

<https://www.youtube.com/watch?v=LYGHpOluV1w>

Lien 27 (note de bas de page) : la *san'a Mahmâ ataytu bi-dhanbin anta ghâfîruhû yâ mawlây*

<https://www.youtube.com/watch?v=RP3D81draLg>

Lien 28 (note de bas de page) : Différents orchestres de plusieurs villes du Maroc réunis, dirigés par Mohamed Briouel, *tawâshî al-Istihlâl*

<https://youtu.be/ujrNw8mcqCY>

Lien 29 (note de bas de page) : L'orchestre du Conservatoire al-Jâmi'î de Fès sous la direction de 'Abd al-Mâlek al-'Uthmânî, la *tûshîya* n 4 (*tawshîyat al-Wadâ'*)

https://youtu.be/MEFm_34Zzy4

Lien 30 : L'orchestre Rawâfid de Tanger sous la direction de Omar Metioui, le *Basît* de la noubâ *al-Istihlâl*

<https://www.youtube.com/watch?v=cAqJ-rNLF1I>

Lien 31 (note de bas de page) : L'orchestre Rawâfid de Tanger sous la direction de Omar Metioui, le *Qâ'im wa-Nisf* de la noubâ *Ramal al-Mâya*

<https://www.youtube.com/watch?v=Q0s3KEF8ZUY>

Lien 32 (note de bas de page) : L'orchestre Rawâfid de Tanger sous la direction de Omar Metioui, le *Basît* de la noubâ *al-Istihlâl*

<https://www.youtube.com/watch?v=cAqJ-rNLF1I>

Lien 33 : L'orchestre Rawâfid de Tanger sous la direction de Omar Metioui, le *Quddâm* de la nouba *Ramal al-Mâya*

<https://www.youtube.com/watch?v=tJTzp29mgsI>

Lien 34 : L'orchestre Abdelkrim Raïs dirigé par Mohamed Briouel, le *Quddâm de la nouba Ramal al-Mâya* :

<https://www.youtube.com/watch?v=LgSvKGJpVY0>

Lien 35 : L'orchestre de musique Gharnâtî de Rabat, sous la direction d'Ahmad Bennânî (archives de la radiotélévision marocaine) :

<https://www.youtube.com/watch?v=GGolCyDXsfE>

Lien 36 : Le grand orchestre de Tlemcen sous la direction d'Ahmad Baghdâdî, la nouba *al-Sika*

<https://www.youtube.com/watch?v=kEexpEgBqA>

Lien 37 : L'orchestre du conservatoire de Tétouan sous la direction de Mohamed Larbi el-Temsamânî, *Darj al-Istihlâl*

<https://www.youtube.com/watch?v=4i6xGg8LomY>

Lien 38 : Omar Metioui et Eduardo Paniagua, la *tûshîya* du *Darj al-Istihlâl*

<https://www.youtube.com/watch?v=LOeLlbdGNQ4&t=2s>

Lien 39 (note de bas de page) : Eduardo Paniagua, la *tûshîya* du *Darj al-Istihlâl*

<https://www.youtube.com/watch?v=L435VhNEdQY> [lien inopérant]

Lien 40 : *Hymne national espagnol*

<https://www.youtube.com/watch?v=SH4MpL3JOM0>

Lien 41 : *Hymne national espagnol*

<https://www.youtube.com/watch?v=NfySIFcWSfI>

LIENS GALLICA

(Remarque : les titres sont transcrits comme sur Gallica).

Lien 1 (note de bas de page) : 'Azzûz Bennâni, *bsît mashriqî*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13104454/f2.media>

Lien 2 : 'Abd al-Rahmân Zouïten, '*Ayn la tarânî kif narâha*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105123.r=zouiten?rk=21459;2>

Lien 3 : Esther al-Tetouânîya : *Qasîdat al Warshân*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k129401r.r=Esther?rk=42918;4>

Lien 4 : Idrîs ben Jallûn, *bîtayn Ramal et btayhî al-Hijâz al-Kabîr*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310522g/f1.media>

Lien 5 : ‘Azzûz Bennânî, *Mawwâl Misrî et taghtîya*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310515b/f1.media>

Lien 6 : M’allema Brîka, *Qasîdat Haj Driss*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13104313.r=Brika?rk=85837;2>

Lien 7 : David ben ‘Arûsh, *Mâ teftakar yâ ghazâlî*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13101453/f2.media>

Lien 8 : David ben ‘Arûsh, *Mawwâl ‘Irâq et Qsida mknâsiyya*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310146h/f1.media>

Lien 9 : David Zaynu, *Mawwâl et batayhi al-Hijâz al- Kabîr*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310138z?rk=21459;2>

Lien 10 : David Zaynu, *Mawwâl et Taghtiya Sâhlî*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13101401/f1.media>

Lien 11 : David Zaynu, *Qasîda Rafada bhel Aïne*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310141f/f1.media>

Lien 12 : David Zaynu, *Qasîda tlimsânîya*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310142v/f2.media>

Lien 13 : ‘Abd al-Rahmân Zouïten, *Baytân et taghtiya Istihlâl*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105123/f2.media>

Lien 14 : ‘Abd al-Rahmân Zouïten, *Baytân Mujtathth et taghtîya*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310525q/f2.media>

Lien 15 : Idrîs b. Jallûn, *Baytân Ramal et btayhî al-Hijâz al-Kabîr*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310522g/f1.media>

Lien 16 : Idrîs b. Jallûn, *Baytân Majzû al-Ramal* et *Btayhî al-Mâya*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310522g/f2.media>

Lien 17 : Idrîs b. Jallûn, *Hadâ râsî mahuwa râsî*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310523w/f1.media>

Lien 18 : Idrîs b. Jallûn, *Baytân Madîd* et *taghtiya*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105249/f1.media>

Lien 19 : Idrîs b. Jallûn, *Zidnî bi-farti-l-hubbi fîka tahayyurâ*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105249/f2.media>

Lien 20 : 'Azzûz Bennâni, *Mawwâl Misrî* et *taghtiya*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310515b/f1.media>

Lien 21 : 'Azzûz Bennâni, *Baytân Mazmûm* et *taghtiya*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310515b/f2.media>

Lien 22 : 'Azzûz Bennâni, *Tawshiyat Iblîs*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310499p/f1.media>

Lien 23 : 'Azzûz Bennâni, *Ahdâ nasîmu-s-sabâh*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310500w/f2.media>

Lien 24 : 'Azzûz Bennâni, *Malîhu-l-muhayyâ*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310504j/f1.media>

Lien 25 : Fanfare de la garde royale, hymne chérifien
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8833850z?rk=21459;2>

Lien 26 : Muhammad al-Sabbân, *Mawwâl Jaraka*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13103911.r=sebbane?rk=21459;2>

Lien 27 : Muhammad al-Tsûlî, face A : *Baytayn Basît* et face B : *Baytayn Madîd*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310518k/f1.media>

Lien 28 : Muhammad al-Tsûlî, face A : *Mûjathath* et face B : *Mawwâl Seka*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105190/f1.media>

Lien 29 : Fathî Barrâda, face B *Mawwâl Wa-s-sabâh*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13104936/f2.media>

Lien 30 : Fathî Barrâda, face A : *Mawwâl Istihlâl Ana l-ladî mâli sabîl* et face B *Mawwâl Seka*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310479x/f1.media>

Lien 31 : Fathî Barrâda, face A *Baytayn Istihlâl*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310478h/f2.media>

Lien 32 : Fathî Barrâda, face B *Baytayn Mujathath*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13104595/f2.media>

Lien 33 : Fathî Barrâda, face A: *Batayn Madîd* et face B : *Mawwâl Tetawânî*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13104632/f1.amedia>

Lien 34 (note de bas de page) : 'Abd al-Qâdir Battîta, *'Itat ya 'asq al-angal*

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13105175/f2.media>

Lien 35 : Idrîs ben Jallûn, *Baytân Ramal et btayhî al-Hijâz al-Kabîr*: (face A)

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1310522g/f1.media>

