

Musique d'emprunt, culture d'exil. La musique chez les immigrants du Maghreb à Marseille

Emmanuel Pedler

Citer ce document / Cite this document :

Pedler Emmanuel. Musique d'emprunt, culture d'exil. La musique chez les immigrants du Maghreb à Marseille. In: Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, n°47, 1988. Lunes industrielles. Les médias dans le monde arabe. pp. 47-52;

doi : 10.3406/remmm.1988.2209

http://www.persee.fr/doc/remmm_0035-1474_1988_num_47_1_2209

Document généré le 07/06/2016

Emmanuel Pedler

MUSIQUE D'EMPRUNT, CULTURE D'EXIL

La musique chez les émigrés du Maghreb à Marseille

Contre toute attente, les fêtes maghrébines à Marseille ne réactualisent pas une forme désincarnée et générique de la « musique arabe » populaire en milieu urbain. La prolétarianisation en terre étrangère passe par une désarticulation culturelle accrue à laquelle n'échappent pas les pratiques musicales. Et puisque cette double disgrâce devrait — du moins en théorie — multiplier ses effets, nous devrions constater un appauvrissement constant et général des pratiques musicales maghrébines, accentué du fait de la proto-médiatisation des musiques consommées, accéléré par le déracinement. De fait, par ces questions nous n'échappons pas à une obsession maintenant traditionnelle qui, sous plusieurs formes, se centre toujours sur le même débat de la « dépossession culturelle ». On le sait, le sociologue, habitué à mesurer les compétences, distingue bien les savoirs lorsqu'il est question de formation scolaire (ici instrumentale et théorique) ou de maîtrise lettrée de la musique ; il mesure ce qu'il connaît bien. Ainsi, dans certains cas, constate-t-il l'absence ou la faible présence de formation, mais pourra-t-il jamais répondre à la question des « degrés de la dépossession culturelle » ?

De fait, l'enregistrement des musiques festives qui nous occupent ne revêt aucun intérêt pour le mélomane lettré : il y a bien appauvrissement musical en milieu populaire urbain, au moins si on l'entend au sens traditionnel. Rien ne peut déclencher l'admiration et le commentaire lettré ; abstraites du contexte de leurs significations, ces musiques ne sont pas toujours « bonnes à penser », ce qui, du reste n'est pas toujours le cas en milieu populaire. En effet, il est manifeste — dans ce cas précis — que l'investissement de la communauté dans la musique est nettement réduit, les musiciens mi-professionnels (c'est leur second métier) utilisent

un savoir musical préexistant sans l'investir et le transformer. Il s'agit d'une musique d'emprunt pour laquelle aucun corps spécialisé ne se mobilise. En un mot la somme de travail investie dans chaque pièce musicale est toujours très faible¹

C'est que pour l'essentiel ces musiques se développent sur d'autres registres : « bonnes à penser » ou non, elles sont essentiellement « commentées » gestuellement ; utilisées judicieusement, on leur fait faire ce pour quoi elles n'étaient pas faites ; en un mot si on ne transforme pas, on manipule. Ainsi la danse est-elle le contrepoint musical le plus direct qui soit, en sorte qu'il est probablement plus utile d'observer les danses et leur degré d'élaboration que d'étudier l'art de l'agrément chez le luthiste de service².

Enfin, à l'instar du commentaire qui sait habiller de diverses façons les lieux communs, la simple utilisation de musiques polyethniques lors de fêtes regroupant, ce qui est inhabituel en Afrique du nord, des ressortissants de plusieurs nationalités dans des situations inédites est une trouvaille, un métissage inventif débouchant sur un langage commun, quelle que soit la « banalité » de la prestation musicale.

1. Les pratiques musicales maghrébines à Marseille

Marseille. Le « quartier arabe » circonscrit une aire relativement homogène centrée sur le boulevard d'Athènes et le cours Belsunce. La forte proportion d'émigrés du Maghreb et l'existence de circuits commerciaux spécifiques ouvrant sur un marché d'intense circulation des marchandises aux très faibles marges de vente suffiraient à caractériser ce quartier, qui est tout à la fois une gare régionale assurant la ventilation d'une main d'œuvre temporaire à bas prix et un milieu culturel spécifique. La musique s'y pratique lors des réjouissances collectives telles que mariages et circoncisions. Une trentaine de musiciens, algériens et marocains pour l'essentiel, font revivre des chansons qui circulent par ailleurs sous forme d'enregistrements écoutés en famille que diffusent quatre magasins spécialisés, uniquement approvisionnés en cassettes. Quelques cabarets animant de longues soirées offrent à un public plus solitaire des sensations fortes érotico-musicales, répliques arabisées des « boîtes » européennes⁴. Telles sont, pour l'essentiel, les principales « scènes » musicales maghrébines.

Toutes ces occasions ne permettent pas également l'observation sociologique. Les fêtes familiales, plus ritualisées, plus claires quant aux enjeux débattus, se prêtaient bien à l'observation. Fixons-en quelques traits caractéristiques.

Arrière-salles du quartier nord ou décors fonctionnels de la Maison des Familles ; moiteur des arrières-cours et infini urbain des bords d'autoroutes : ce n'est pas de la coupure d'un espace consacré que naît la fête. Le bar vit sa quotidienneté, la voie rapide fait défiler en désordre ses hôtes bruyants. Pas de décors, nappes en papier, vaisselle amoncelée prête à l'emploi, invités trop en avance attendant en bout de table. Ici on n'habille pas l'espace.

Les musiciens prennent place. *Derbouka* et tambourin assurent la base rythmique, deux instruments mélodiques, lyre à cinq cordes et petit clavier de synthétiseur qui remplace le violon ou la flûte traditionnelle (*nay*) soutiennent et relayent le chanteur. La soirée — 4 à 6 heures ininterrompues — représente pour les instrumentistes une épreuve physique. Aussi intervertissent-ils régulièrement leurs instruments — notamment la *derbouka* ; la spécialisation instrumentale de ces musi-

ciens populaires est peu développée et les canevas sont bien connus de chacun d'eux.

Les femmes dansent seules, quelques hommes aussi. Le temps se tisse de figures très dessinées qui s'abîment en une polyphonie gestuelle rarement dialoguée que soutient le chanteur. Ses paroles portent ; noms des lieux marqués, actes de la vie quotidienne et revendication politique alternent en une succession de chants.

Ces fêtes tournées vers la dépense collective⁵, innervées par la présence d'une musique vivante et interactive par laquelle affleure de temps à autre une transe ont de quoi frapper l'observateur européen sans le séduire ; transe ressentie comme un excès, à la limite de l'indécence ; partage collectif où aucune étiquette ne semble être respectée. Bref aucun exotisme, pas même celui de l'habit, ne vient colorer l'ensemble. Seule la présence d'un orchestre, luxe inexplicable si l'on ne prend note des spécificités économiques et culturelles du milieu, apporte une nuance cossue.

2. Une culture musicale en friche

Le groupe instrumental, composé au minimum de trois musiciens (*derbouka*, *nay* ou violon, chanteur s'accompagnant lui-même au luth) et au maximum six (*derbouka* et tambourin, violon et *nay*, luth et cithare orientale appelée *kanun*) assure trois fonctions : le continuum rythmique, la ligne mélodique et l'intervention vocale. Malgré la présence de plusieurs instruments mélodiques, cette musique reste monodique. Tout se passe dans le cadre linéaire de la mélodie. La base rythmique est répétitive et rarement ornée. Certains degrés, répétés souvent, servent de points d'appui à la mélodie et jouent parfois le rôle d'une tonique ou d'une finale. Contrairement à la tradition, les modes ne sont pas installés selon des trajectoires connues et nommées. Au reste ces musiciens populaires ont perdu le souvenir des noms des modes. Dans la tradition musicale savante du Maghreb, commune avec les pays du Proche et Moyen-Orient, les formules consacrées par la tradition, reflétant des chants anciens ou des motifs particulièrement réussis, prennent le pas sur des échelles que seuls certains traités cherchent à isoler. Les musiciens populaires urbains véhiculent de leur côté des chansons qu'ils utilisent comme des modules assemblés au gré des publics réunis. Leur formation est totalement empirique : « j'ai appris » dit l'un d'eux « parce que dans mon quartier il y avait des groupes pour les mariages, au Maroc. Chaque fois j'allais dans les mariages pour regarder. Et alors j'avais envie d'apprendre le luth. Chaque fois je regarde. Je regarde que le luthiste. A force, petit à petit, j'ai fabriqué un luth moi-même avec des freins à bicyclette, des trucs de Fly-tox, tu connais les boîtes de Fly-tox ? Une boîte en fer, tu vois, je l'ai trouée, j'ai mis un manche de bois, j'ai mis des clous, trois cordes et je jouais sur une seule corde avec mes amis, mes copains. J'ai appris tout seul, je n'ai pas été au conservatoire. »⁶

Les répertoires sont à la fois fluctuants, hétéroclites et largement réadaptés. Les nouveautés comme les pièces ayant fait leur preuve se mêlent dans des versions très approximatives. Le fonds commun et métissé des enregistrements disponibles sur le micro-marché du quartier arabe donne une bonne image de l'univers musical de référence. Les musiques irakiennes et iraniennes ou les œuvres de la tradition arabo-andalouse qui sont les unes et les autres au fondement de la musique du Maghreb ne font pas partie de la culture qui nous occupe.

Cette exclusion, à laquelle il faut ajouter les musiques religieuses, s'accompagne d'un foisonnement qui marie aussi bien les musiques orchestrales non polyphoniques égyptiennes que les traditions rurales les plus diverses. Si la séparation entre cultures urbaines et rurales dessine des frontières indécises, la division culture savante / populaire, bien que moins nette que par ailleurs, est clairement établie du moins en milieu urbain. Pour ces musiciens populaires les rythmes élaborés de la tradition arabo-andalouse ne permettent pas la danse (« c'est un peu comme vos 5/4, des choses compliquées... »)⁷.

3. Un art d'accommodement

Apprentissage en marge et mi-professionnalisme contribuent à caractériser cette institution musicale, forgée et soudée par les pratiques des publics⁸. Nous retiendrons ici deux aspects de ces pratiques : le syncrétisme pluriethnique et la modalité gestuelle et affective de l'écoute musicale.

Tunisiens, Algériens et Marocains sont réunis dans des fêtes qui ne peuvent avoir d'équivalent au pays. La rencontre des familles, exclue sur le sol français pour des raisons matérielles évidentes, entre des nationaux qui n'ont pas pour tradition de s'opposer mais qui trouvent usuellement au sein de leur propre pays le terrain de leurs échanges matrimoniaux, interdit les traditionnelles alliances familiales. Aussi les bonnes intentions de coopération et d'échange affirmées au cours des tractations verbales de la soirée n'ont-elles aucun équivalent au pays. Il n'est donc pas étonnant que soit excipé le fonds commun musical du Maghreb, faisant alterner les chants traditionnels de l'Aurès, la chanson populaire marocaine et la musique Raï oranaise.

La mixité ethnique est certainement tout aussi inhabituelle que la mixité sexuelle qui se rencontre aussi. Sans qu'il soit possible d'établir un comptage significatif, la multiplication des fêtes mixtes, rompant radicalement avec les habitudes culturelles les plus ancrées, offre un spectacle inhabituel dont il conviendrait de saisir la portée. Paradoxale parce qu'exceptionnelle au regard des divisions sexuelles vécues quotidiennement, la mixité est-elle le signe d'une désaffection temporaire — un compromis d'exil — ou le résultat d'un changement plus profond ? En d'autres termes, une culture musicale de transit, née de fragments hérités, fruit du déracinement, prend-elle forme ou s'agit-il de lambeaux de pratiques héritées ? Impossible bilan ! La comparaison avec les pratiques musicales urbaines dans les pays d'origine serait indispensable avant toute conclusion⁹

A des degrés divers l'écoute et la participation, liées à la transe, reposent sur les savoir-faire transmis par les femmes¹⁰ — apprentissage corporel de gestuelles modales adéquates, attente et maîtrise d'états psychologiques, auxquels la complicité active de l'entourage doit prêter concours. « On regarde ce qui se passe. La personne, quand on commence à voir qu'elle se maîtrise plus, c'est là que ça commence. Les gens qu'il y a autour s'en chargent, ils prennent par exemple un châle et la retiennent par le ventre pour qu'elle ne tombe pas »¹¹. Le musicien, attentif aux signes de l'absence, déclenche, au moment voulu, le long *accelerando* qui doit conduire à la chute. Cette complicité passe par un ensemble d'attitude allant du choix des chansons à des prescriptions morales. « Il y a une chanson marocaine qui s'appelle le Gnawi (sic). C'est comme un saint au Maroc. Ils vont là-bas les

femmes, ils prient et tout. Alors quand on chante cette chanson, les vieilles femmes, comme ça, elles pensent à ça. Alors quand on chante ça, les vieilles femmes, elles tombent. Il y en a qui durent longtemps. Il faut pas s'arrêter. Elle, elle s'arrête la première. Il y a des gens qui comprennent pas ça, de chez nous, des arabes, ils disent : arrêtez, arrêtez la musique, arrêtez parce que la femme, elle va tomber. Mais ils sont fous, ils savent pas qu'on peut pas arrêter. Si on arrête, la femme, elle va tomber malade après»¹². A l'instar des mixtes de la production musicale, ces schèmes perceptifs procèdent d'emprunts croisés.

En définitive, il est difficile de savoir jusqu'à quel point nous devons parler de «culture d'exil». S'agit-il d'une recomposition temporaire à partir de fragments hérités ou conservés? L'instabilité n'est-elle qu'apparente? La fragilité de ces pratiques musicales est pourtant très visible; à aucun moment un ensemble constitué, méthodiquement transmis, ne prend forme¹³. Il pourrait advenir sous forme de jeu instrumental ou vocal, mais aussi nous l'avons vu sous forme de comportements stabilisés dans la réception musicale. Nous n'avons pas d'exemple historique de dépérissement instrumental et vocal parallèlement à l'élaboration de comportements de réception musicale organisés et transmis, mais rien ne s'oppose — surtout en dehors des traditions savantes souvent lettrées, au sens propre du terme — à l'existence de telles configurations. En tout état de cause, la socio-musicologie doit autant se préoccuper de comportements de réception que de pratiques «purement» musicales.

NOTES

1. Cette situation contraint de fait à un plan d'observation très particulier : au lieu d'envisager chaque prestation comme un apport équivalent à une autre prestation du même genre — raccourci qui est praticable pour la musique savante — il est nécessaire de suivre de longues séries afin de voir apparaître ça et là des configurations improvisées : la production des musiciens professionnels assure une qualité constante, les musiques d'emprunt dans des situations d'emprunt forment un mélange plus instable. Ainsi, plusieurs musiciens reconnaissent sans aucune gêne que la répétition de schèmes mélodiques ou rythmiques au nombre limité durant les cinq ou six heures de la fête est une épreuve pénible que compense et justifie leur rétribution monétaire et en nature; mais cette «morne plaine» musicale n'exclut pas les apports renouvelés dus au métissage culturel : un soir, un musicien noir, assurant la derbouka et le tambourin, sut faire apprécier du public sa verve rythmique; une autre fois, un chanteur plus alerte réussit à contenir le public dans les filets de son récit, etc.

2. Mais ne concluons pas trop vite, il en est de la danse comme de la musique : le degré zéro d'une prestation ne requiert que peu de compétence gestuelle ou musicale..

3. Les jeux de mots en milieu populaire à partir de bribes de slogans publicitaires par exemple procèdent de cette façon, en sorte qu'on ne peut inférer de la banalité d'un énoncé la banalité de son utilisation.

4. Ce texte fait suite à une pré-enquête menée en juin-juillet-août 1986 — période festive cette année là— dans le centre de Marseille. Un seul aspect des pratiques musicales, concernant la musique vivante maghrébine, a été retenu. Ce choix excluait, de fait, certaines pratiques musicales des jeunes générations, en prise directe avec d'autres occasions, sur lesquelles le commentaire se porte habituellement. A partir d'un réseau de musiciens mi-professionnels, dont l'ANPE, comme dit l'un d'eux ironiquement, se situe boulevard d'*** dans deux bars algériens, et notamment d'un informateur privilégié, un certain nombre de fêtes ont été suivies durant cette période.

5. Des sommes importantes — pour la famille — sont dépensées, dont l'ordre de grandeur représente l'équivalent d'un mois de salaire environ...

6. Dont les enseignements sont en très grande partie tournés vers les musiques traditionnelles. Par ailleurs ces musiciens n'ont jamais suivi l'enseignement d'un maître.
7. Ce musicien veut bien sûr signifier que pour les instrumentistes européens les rythmes à 5/4 sont tout aussi difficiles à jouer que sont difficiles à danser les rythmes de la musique andalouse.
8. On saisit clairement les dangers d'une réduction des pratiques musicales à la seule dimension de la production musicale au travers de l'exemple de la musique Raï. Cette musique, à propos de laquelle une certaine agitation médiatique est advenue, ne saurait ni être caractérisée par l'extrême simplicité des canevas musicaux, ni par les paroles politiques, ni encore par le public jeune qu'on lui attribue. Tous les traits de l'école musicale traditionnelle, véhiculés tant par la socialisation de l'affectivité (hyperesthésie) que par la prégnance d'une géographie symbolique, restent compatibles avec le seul produit musical ayant reçu le soutien massif des grands circuits européens d'enregistrement et de diffusion.
9. Soulignons aussi que l'absence des hommes et des jeunes générations lors des fêtes est de jour en jour plus affirmée. Désengagement avéré puisque pour tous les mariages suivis la même forte proportion de femmes et d'adultes de plus de quarante ans se retrouve, ce que confirment les musiciens témoignant pour les centaines de mariages et circoncisions assumés.
10. Dans la société traditionnelle du Maghreb, les femmes, du reste largement exclues des responsabilités politiques, assurent l'essentiel de la transmission culturelle.
11. Commentaire d'un musicien algérien.
12. Commentaire d'un chanteur marocain.
13. On pourrait définir l'Institution musicale, dans une acception large, comme un ensemble stabilisé et régulièrement transmis qui comprendrait la production musicale, les objets musicaux eux-mêmes et les utilisations qui en sont faites. Cette Institution musicale naît, vit et meurt ; elle se développe et peut prendre des formes variées. Dans certains cas, à certains moments historiques, aucune institution musicale ne survit, même de façon clandestine ou souterraine, seules perdurent des activités musicales plus décousues, moins systématiques, dont le destin est certainement plus fluctuant.