

**OUSMAN:  
LA CHANSON BERBÈRE REVERDIE**

Pour Sayd Bijaad, le gentil violoneux.  
Pour Mbark Ammori, l'*anccad* aux semelles de vent,  
l'homme de plaisir et le savant.

Dans l'ouvrage du CRESM consacré voici dix ans à une première saisie des enjeux et modalités de la vie culturelle dans les pays du Maghreb, le panorama d'André Adam sur le Maroc relevait *mezzo voce* (1975 : 126) :

« Beaucoup d'étudiants et de jeunes intellectuels marocains portent depuis quelques années un vif intérêt aux dialectes arabes ou berbères, non pas en tant que tels, mais comme véhicules de la culture populaire ».

Plus loin dans le même volume, après avoir indiqué que divers facteurs « opposent des obstacles psychologiques, sociaux, économiques à la constitution d'une poésie berbère écrite », Paulette Galand-Pernet demandait (1975 : 263) :

« Mais dans le monde moderne qui voit ressurgir l'oral à travers l'audiovisuel, les poètes berbères ne pourraient-ils pas brûler l'étape de l'écrit ? ».

Ces deux notations, l'une attentiste, l'autre d'attente, la décennie les a bientôt télescopées, en a fusionné les virtualités : soutenu par une association culturelle d'extraction chleuue, un groupe musical novateur a su démultiplier l'audience de la poésie – principalement auprès des berbérophones que concentre, non sans péril pour leur identité, l'attrait des villes. Association relativement mature, paroliers multiples concourant à une même *Défense et Illustration* de la langue berbère, instrumentation moderne, quoique sans exclusive à l'égard de l'ancien, et respect tempéré des traditions musicales, artistes plutôt inspirés, en particulier le soliste vocal, expérience sans cesse méditée : le succès du groupe Ousman n'a pas été le fruit du hasard. On ne l'attribuera pas non plus à une passade. Aussi bien, l'évocation de l'aventure ne m'a-t-elle pas paru déplacée dans le cadre de cet ouvrage. Mieux, l'occasion m'a semblé bonne de faire prendre l'air à l'une de ces recherches que mes collègues et moi sinistrions régulièrement dans des bulletins aussi confidentiels quand ils se veulent scientifiques que lorsqu'ils sont militants.

« Que salubre est le vent ! » – pour une telle excursion, j'ai choisi de m'alléger de plusieurs épaisseurs : les transcriptions d'abord, d'où le juxtalinéaire, et par suite le plus lourd de l'apparat critique. En conséquence, chacun voudra bien ne voir là, selon sa compétence, que l'abrégé d'un dossier dont la technicité le rebuterait ou l'esquisse de la publication spécialisée qu'il est en droit d'attendre et qui viendra. Dans tous les cas, j'aurai atteint mon but si les traductions cursives proposées plus loin évoquent assez la profondeur et la beauté des textes originaux, en situent le registre à la fois rustique et véhément, démontrent que la nouvelle chanson berbère, comme l'ancienne, n'est pas un art futile<sup>1</sup>.



Au commencement... Il n'est pas inutile de remonter jusqu'à l'enfance des fondateurs d'Ousman pour cette raison que, loin d'avoir été exceptionnelle, elle s'apparente à celle de toute une classe d'âge, née quelque cinq ans avant l'indépendance du Maroc. S'installera du même coup le climat de peine et de précarité sans la perception duquel on apprécie mal le cours des choses en ce pays.

---

<sup>1</sup> Or nous savons, parce qu'habiles anciens déjà, qu'il est des situations bloquées où, à l'envers de l'adage hexagonal, tous ne *finit* pas par des chansons.

Talborjt, l'ancien Talborjt, quartier surpeuplé et le plus chaleureux d'Agadir avant d'être rayé de la carte par le séisme de février 1960. Voici l'aîné de nos protagonistes. 7 ans au retour de Mohammed V, grattant obstinément du luth sur la panse d'un bidon de Fly-Tox. Les festivités qui saluent le passage du souverain dans la capitale du Sous donnent à l'enfant la révélation du violon. Commence un patient artisanat : bois d'emballage pour les éclisses, contreplaqué, câble, puis élastique de mercière et brochette pour l'archet... l'instrument sonnera ; il a vibré jusqu'à ce que le sol tremble. Recasement en camp de toile ; installation aux Ayt Melloul, donc sans s'éloigner du terroir proche où l'on a, comme tous les citadins d'Agadir, conservé des attaches. Le père qui rachète le violon d'un touriste pour récompenser son fils d'avoir obtenu le certificat d'études ; puis le père à qui pudeur et dignité (*lbacuma*) interdisent de venir entendre son fils lors du premier concert d'Ousman à Agadir : entre ces deux événements, sous leur éclairage, je laisse imaginer le double apprentissage par un jeune Chleuh de la vie en ce bas monde et du difficile instrument. Début 1977, au meilleur d'Ousman, l'artiste sera engagé par l'orchestre national de la Radio Télédiffusion marocaine.

L'autre initiateur d'Ousman a vécu la prime enfance d'un campagnard. Dans sa tribu d'origine, les Irgiten accrochés au versant sud de l'extrémité occidentale du Haut Atlas, à proximité de Taroudant, on l'avait surnommé *anddam* « l'aède, le poète » parce qu'il chantonnait du matin au soir dans le style des auteurs chleuhs. Puis le décès brutal de ses parents l'a mené en orphelinat derrière les vieux remparts de la cité proche. Formé au français comme à Parabe, il y perd l'usage de sa langue maternelle. Mais non le goût de la musique. L'adolescent gratte la guitare et s'étourdit à la tête d'orchestres amateurs dont la manière comme les dénominations – Birds, Sous Five – font occidental ; on en vient à animer les mariages, un 45 tours est enregistré. Cependant le soliste a une bizarrerie : chantant en arabe, en français, et même un titre en espagnol, il a tenu à glisser dans l'un des textes un poncif berbère. Deux mots seulement, il n'en connaît guère d'autres. Mais ces deux mots vont le conduire à Ousman<sup>2</sup>. Et lui rendre toute la lyre, puisque après quelques années de chanson berbère son parler lui revient.

Un jour que l'orchestre récrée une noce à Tiznit, la « bizarrerie » intéresse en effet un convive venu de Rabat où il a commencé d'animer l'Association de recherche et d'échanges culturels, une association berbère comme son nom ne l'indique pas. L'homme a des projets artistiques, plus exactement de la suite dans les idées puisque, quelques années plus tôt, il a déjà donné des textes à des amis musiciens désireux de rénover la chanson chleuhe. Parmi ceux-ci, l'apprenti violoniste d'Agadir, monté dans la capitale à la faveur d'une mutation professionnelle et qui a pu s'inscrire au Conservatoire. L'animateur de l'AMREC organise la rencontre du soliste à guitare et du violon. Leur entente musicale s'avère aisée, prometteuse. Ils forment donc, avec aux percussions le soutien d'un ami d'enfance du violon, le trio Yah. On est en 1974. Le groupe commence à tourner dans les mariages, ce qui peut procurer jusqu'à 400 auditeurs, et décide de s'étoffer. Il compte bientôt six membres, tous originaires du Sous à l'exception de l'organiste, qui n'est pas berbère ; trois mènent des études musicales, deux savent solfier. Le répertoire comprend quelques succès arabes du moment, des frères Megri par exemple ; et plusieurs compositions des *Rways* Hadj Belaid, Boubaker Anhad. De ces maîtres décédés le public chleuh affectionne des œuvres vieilles de près d'un demi-siècle ; Yah se contente d'en rhabiller les mélodies, l'instrumentation est occidentale<sup>3</sup>, l'électronique amplifie.

---

<sup>2</sup> Ce sésame s'énonce *Atbir umbil* « ramier blanc », image valant pour « une jolie femme » ou « une personne de qualité »... comme il n'en manque dans aucun auditoire. L'insertion de la formule était donc adaptée. Mais, comme retour du refoulé, ne mériterait-elle pas d'éveiller en sus quelques résonances ?

Je me suis mis en tête celle de fidélité au surnom mérité enfant. Entre autres motifs traditionnels repris par l'un des chants de Trouveurs de P. Galand-Pernet (197 : 73-75), chant qui alterne chaque vers avec une apostrophe au blanc ramier, apparaît en effet le motif de la vocation, qui dit si parfaitement le choix de vie de notre artiste

Ô blanc ramier !

Mon amour à moi c'est le luth : en main je le prendrai

Ô blanc ramier !

Pour hanter les routes du monde.

Mais l'enfance de l'artiste, c'est aussi le souvenir de ces ramiers : « ... en l'absence de mon père ou de ma mère, aucune fête n'était réussie ».

<sup>3</sup> Étrangère donc ; Philip Schuyler (1979 : 273) fait remarquer que les instruments caractéristiques des *Rways*, la vielle monocorde *rribab* et le luth *lutar*, sont eux-mêmes venus d'ailleurs – certes : du Moyen-Orient, de l'Égypte pharaonique via l'Afrique sahélienne, mais les phénomènes sont-ils comparables ?

Avec l'élargissement de ce répertoire et la mise à l'écart des chansons arabes d'une part, l'adoption d'un nom véritablement marqué d'autre part, l'année 1975 vit l'émergence définitive d'une personnalité de groupe. Les choses continuaient de se passer sous l'égide de l'Association de recherche et d'échanges, si bien qu'il est temps de s'y attarder davantage.

## PRESSION CULTURELLE, ATERMOIEMENTS POLITIQUES : LA QUESTION BERBÈRE

En ces années d'incubation, tout ce qu'un Marocain formé à lire les caractères arabes mais non l'alphabet latin pouvait se mettre sous les yeux en matière de littérature berbère tenait à des manuscrits anciens et à une mince anthologie imprimée. Des manuscrits, cela circule peu<sup>4</sup>. Quant à l'anthologie, publiée par un animateur du programme chleuh de la RTM sous le titre évocateur d'*Amanar* « la constellation – d'Orion – sur quoi l'on se guide en hiver », elle datait de quelques années seulement (Amzal 1968). Ousman allait y pêcher un poème<sup>5</sup> ; surtout, l'Association décida de relayer une telle initiative. On lui doit, pour le nerf de la guerre, et on doit intellectuellement à plusieurs de ses membres une modeste mais peut-être décisive floraison de textes chleuhs, en graphie arabe vocalisée, accompagnés d'introductions, de commentaires ou d'études rédigés dans la langue dominante. D'abord fut lancé un bulletin, crânement intitulé « Écrits » (*Arraten*) ; puis sortirent une anthologie d'œuvres collectées dans le Sous (Amarir 1975) et une plaquette voulue propice au rejaillissement poétique si l'on en croit son titre « Cascades » (*Imuzzan*) – tout cela la même année. Vinrent en continuité : de la poésie moderne, à nouveau (Moustaoui 1976, 1979), l'édition d'un manuscrit chleuh du tout début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> (Rahmani 1977), des Mélanges comprenant divers essais sur les chants berbères ainsi qu'une pièce en deux actes (Amarir 1978), une autre pièce, en quatre actes (Safi 1982), deux recueils de proverbes et sentences (Moustaoui 1980, 1985) ; après trois ans un second périodique, lui-même éphémère semble-t-il, avait succédé à l'inconstant *Arraten*. Cela fait une dizaine de publications à quoi l'on ajoutera, en dépit de leur diffusion restée confidentielle, les thèses en arabe de deux adhérents de l'Association, l'une sur la poésie du *Rajs* contemporain Hadj Omar Ouarouch (Bouزيد 1973), l'autre sur l'œuvre du légendaire Sidi Hammou (Amarir 1985). Un volume est prêt, celui d'Ahmed Bouزيد sur les coutumes chleuhs.

Ces productions ont probablement ouvert, après le temps des manuscrits, l'âge second de la scription chleuhe – les œuvres de création annonçant par surcroît une littérature en passe d'être écriture plutôt qu'orature. Les transcriptions contemporaines apparaissent plus dépendantes des conventions orthographiques arabes que certaines notations anciennes. Mais le choix de cette graphie, s'il peut contrarier l'attente du linguiste et contredit l'option d'autres groupes de réflexion<sup>7</sup> en même temps que la pratique de certaines populations berbérophones, est certainement judicieux, pour l'heure, dans le contexte du Maroc. Au demeurant, un Rassemblement pour l'essor culturel créé dans le sillage de l'Association par des Berbères du Rif a fait le même choix, redoublé, il est vrai, par des transcriptions en

<sup>4</sup> Sur les manuscrits marocains en berbère, domaine de recherche trop peu investi, plusieurs contributions de P. Galand-Pernet : les aborder par la plus récente (1980).

<sup>5</sup> Non sans arrière-pensée peut-être, puisque ce choix pouvait capter, par delà la bienveillance de l'homme de radio, la sympathie de ses proches parents, magnats de l'édition photographique marocaine. Il n'en a rien été cependant ; bien au contraire, Ousman n'est jamais diffusé sur la chaîne C.

<sup>6</sup> Celui du *Hawd*, un exposé de la religion musulmane par Mohammed ou Ali des Indawzal, déjà édité à Alger en 1897 (Luciani).

<sup>7</sup> Au Maroc, deux autres tendances : d'une part, la transcription à base de caractères latins et de signes diacritiques, d'autres part, l'écriture employant un alphabet moderne conçu à partir des signes *tifinagh* de l'écriture touarègue – celle-ci rappelant, on le sait, des inscriptions deux fois millénaires éparses dans toute l'Afrique du Nord.

La première méthode reste l'apanage d'un petit nombre d'universitaires formés à l'étranger, à Paris surtout ; à cette heure, par l'intermédiaire d'une thèse publiée (Boukous, 1977) proposant 70 pages de textes chleuhs très vivants, une seule franche occasion lui a été donnée de toucher un public élargi.

L'écriture inspirée des *tifinagh* a été prônée par *Amazigh*, revue marocaine d'histoire et de civilisation publiée en français puis, pour un numéro, en arabe, entre 1980 et 1982, par l'entourage de M. Mahjoubi Aherdane, ministre d'État, leader du Mouvement Populaire. Ce choix faisait emprunt du système mis au point, à Paris, dans le milieu kabyle de l'Académie berbère (*Agraw Imazighen*). M. Aherdane est originaire du Moyen Atlas.

écriture latine<sup>8</sup>. De même, dans la faible mesure où des textes vernaculaires y apparaissent, les *Actes* (Agadir 1982) presque entièrement en arabe d'une importante rencontre entre spécialistes marocains de la culture populaire<sup>9</sup>.

Tout cela méritait d'autant plus d'être évoqué que l'ensemble des auteurs cités a fourni le tiers des quelque cinquante textes mis en musique et interprétés par Ousman ou son soliste transfuge. Ces poètes, augmentés d'autant d'autres, une douzaine de paroliers au total, ont en commun d'être généralement peu versés dans l'usage du français ; quelques-uns n'en ont même aucune pratique. À l'exception d'un Rifain, tous sont originaires du Sous. Sur le plan professionnel, les enseignants prédominent avec, aux extrêmes de la respectabilité, un précepteur issu de la prestigieuse Qarawiyin et un instituteur, et, dans l'entre-deux, quatre professeurs du secondaire, avides de mobilité puisque l'un est devenu petit industriel, un autre conservateur de la bibliothèque de Taroudant, un troisième assistant de faculté – s'ajoutant du coup à deux autres universitaires. Aux côtés de ces intellectuels se trouvent deux commerçants qu'on supposera avoir été motivés d'une manière propre, l'exil n'y étant pas pour rien, sans doute, puisque l'un a été ouvrier puis épicier en France avant de devenir restaurateur à Rabat et que l'autre tient une épicerie dans la banlieue parisienne. Restent deux paroliers sur qui je ne suis pas renseigné, auteur chacun d'un seul texte.

Toujours pour définir les contours d'Ousman, la toile de fond de ces premiers arrière-plans n'est pas elle-même sans intérêt. En 1974, le grand Allal El Fassi avait admis peu avant de s'éteindre la possibilité « pour certaines populations d'étudier la langue berbère, qui pourrait avoir sa chaire particulière à la Faculté des Lettres » ; dans sa bouche, on l'a souligné justement, ce n'était pas rien (Adam 1975 : 126). Deux ans plus tard, cependant, le quotidien de l'Istiqlal ne pouvait pas commémorer la bataille d'Anoual et saluer la résistance rifaine sans avoir un éditorial où le « dahir berbère » serve de repoussoir, une fois de plus, à l'affirmation d'une « unité sans faille [...] cimentée par la religion de l'Islam, la langue du Coran, la civilisation et la communauté du destin » (*L'Opinion*, 27.7.1976). Le projet d'un enseignement du berbère<sup>10</sup> n'en continuait pas moins d'être cultivé par des cercles restreints, en particulier dans l'orbite d'un parti qui l'a toujours défendu, le Mouvement populaire de M. Aherdane. En 1978, un programme circula, ambitieux jusqu'à l'utopie ; de son côté, le Parti du progrès et du socialisme fit connaître, en français, sa position sur la question. En 1979, la création d'un Institut d'études berbères parut acquise après un vote unanime de la commission parlementaire sur l'éducation nationale. Fin 1980, la toute neuve Académie royale admit en son sein un universitaire proche du MP, collaborateur régulier d'*Amazigh* et défenseur de la graphie à base *tifnagh* : le récipiendaire remercia le roi d'avoir fait injonction « aux différentes instances culturelles pour qu'elles prissent en charge la mise en valeur et la défense de notre langue et de notre patrimoine berbères » (Chafik 1981 : 17) ; en octobre, une Commission nationale pour la sauvegarde des arts populaires avait été installée sous la présidence de M. Aherdane ; en mars, la presse proche du pouvoir avait salué d'un éditorial favorable la naissance d'*Amazigh* (*Le Matin du Sahara*, 28.3.1980). Et pourtant les choses ont stagné : après deux ans, les grandes lignes du programme de 1978 faisaient une revendication signée *Amazigh* (1090:13) ; le PPS répétait en arabe ses propositions. En septembre 1981, un décret relatif à l'Institut des arts et expressions populaires n'évoquait même pas, nommément, le berbère. À ce jour, ni les « Arts populaires », ni les « Études berbères » n'ont leur Institut. Dans le même temps, les Rencontres de l'Université d'été d'Agadir n'ont plus été autorisées et *Amazigh* a cessé de paraître, victime d'un procès qui valut un an de prison à l'un de ses collaborateurs. À l'extérieur du Maroc, dans un registre proche, on retiendra que la période a vu éclore puis mûrir la nouvelle chanson kabyle avant que l'interdiction d'une causerie littéraire n'allume le « Printemps » de Tizi-Ouzou.

En revenir à l'AMREC, qui aujourd'hui semble elle-même léthargique, c'est devoir constater que sans capacité, ou sans volonté, d'entrisme politique, sans mettre la charrue avant les bœufs, la mule ou le chameau, elle a accumulé des résultats à la fois tangibles et susceptibles d'effets différés : des produits, livres, disques et cassettes dont la matérialité manifeste jusqu'au cœur des villes la persistance de la culture

---

<sup>8</sup> Ce rassemblement a publié deux minces plaquettes de poésie, en 1978 et 1979, puis a organisé les trois années suivantes un « Festival de Nador » ouvert à la jeune chanson berbère : Mimoun Lwalid s'y révéla, dont la première cassette, très attendue des Rifains, fut interdite – un membre d'Ousman avait concouru à sa réalisation.

<sup>9</sup> Compte rendu détaillé de Meftaha Ameer en annexe I à la chronique des études berbères 1982-83 (Chaker 1984 : 768-772).

<sup>10</sup> À quelques additifs et corrections près, les lignes suivantes résument l'indispensable synthèse de Ahmed Akouanu donnée en annexe III à la chronique citée ci-dessus (Chaker 1984 : 779-786).

berbère – sa continuation par d'autres moyens – et simultanément des œuvres, lettre et esprit, qui mieux que programmes ou échéanciers sollicitent, comme disait Nietzsche, la faculté de *ruminer*.

## OUSMAN DANS LA CARRIÈRE

Début 1975, l'animateur de l'AMREC invita les gens de Yah à ne plus chanter qu'en berbère et, pour élargir leur répertoire, proposa des vers nouveaux. Les siens, ceux de ses amis ; on se mit d'accord aussi sur un poème, extrait d'*Amanan*, prônant la sincérité. Et encore sur l'idée d'adapter un chant de mariage que le groupe interprétait couramment dans les noces, afin d'en faire le manifeste de ses intentions. L'*asalaw*, ces consolations prodiguées à l'épousée tandis qu'on lui passe la parure matrimoniale avant de la conduire en cortège vers sa future demeure, devint chant de réconfort à la poésie, promesse d'avenir sous un nouvel habillage musical:

Ne pleure pas, ô Chanson,  
Voici l'eau de jouvence  
Puisée par notre affection  
Aux sources de ta tradition.  
(*tilas*)<sup>11</sup>

C'est que le groupe, comme auparavant son violoniste et, d'une manière plus irréfléchie, son guitariste et soliste vocal, souhaitait transformer la chanson traditionnelle. Pas la bousculer mais, à partir de ses bases et d'influences villageoises, la rendre pimpante, y compris pour une oreille non berbère. La motivation de ces jeunes musiciens n'était pas le rejet mais la sollicitude : jusqu'à la pittoresque pochette vite défraîchie des 45 tours berbères qui les désolait, face aux souveraines maquettes de l'industrie discographique occidentale. Le groupe avait adopté une sorte de slogan, ou de devise, proclamant que la musique vit tel un arbre, enraciné au terroir, sa ramure frémissant dans l'air du temps. Et les six garçons, non sans naïveté peut-être mais pas, non plus, sans capacités ni sans un sens certain des attentes de la jeunesse, avaient mis les guitares, l'orgue électrique, des percussions modernes, le violon, parfois l'accordéon au service de leur idéal ; à l'occasion, ils y ajoutaient le luth et les métallophones traditionnels.

L'AMREC encourageait ces tendances parce qu'elles conduisaient à estomper sous un même vernis instrumental les particularismes pas seulement linguistiques des trois grands ensembles dialectaux du Maroc berbère. Dans le milieu de l'Association, en effet, comme plus largement alentour, on s'est toujours montré plus sensible à l'unité de la langue<sup>12</sup> qu'à sa diversité ; par priorité de la préoccupation identitaire, bien sûr. Ousman a chanté en dialecte chleuh surtout, mais aussi en *tamazight* – stricto sensu – et en rifain, en vue, non pas de flatter les régionalismes, mais de contribuer à une fusion culturelle. Il valait mieux que ses arrangements sonnent « moderne », et donc « supra-local », plutôt qu'« indigène ». En profondeur, cependant, la musique a visé l'authenticité : gamme pentatonique, dominance des rythmes impairs, rythmicité mélodique et pas seulement d'accompagnement, chant en respons... je ne saurais préciser davantage. Retenons plutôt que tel prélude tout en vocalises, tel et tel rythmes de danse progressivement accélérés jusqu'à la conclusion sont des emprunts, le premier à la tradition vocale du Moyen Atlas, les seconds à la musique d'une fraction ou d'un village précis localisés dans le Sous. Toutes proportions gardées, l'expérience s'apparente davantage aux respectueuses transcriptions du jeune Bartok qu'à son

---

<sup>11</sup> Adaptation de M. Moustouli. Le vers « Ô chanson ne pleure pas » reprend à une substitution près – *amrg* « chant, poésie » au lieu d'*ili* « ma fille » – le leitmotiv de l'*asalaw* original, à quoi font écho « Tu n'as que des sœurs autour de toi » puis « Tu as des frères ici, tu en as là-bas ». L'épousée pleure « *bismillah*, je mets les vêtements offerts par l'époux / J'abandonne le trousseau maternel ».

Rite de passage et mutation du chant : la mélodie villageoise ; conservée note pour note dans la première cadence de *tilas*, s'avérera fonctionner... comme un slow (Linguistes, un sourire : slow-*asalaw* mais sans oublier que la sifflante dans *asalaw* n'est pas de la racine).

<sup>12</sup> Si bien qu'on la voudrait voir dénommée « *tamazight* », au prix d'une acception nouvelle, à tout le moins très élargie, d'un féminin usité dans le quart Sud-Est du Maroc et sporadiquement attesté dans le Sud-Ouest. Le choix même de ce nom combine les bonnes et les mauvaises raisons. Mais pourquoi dire en français « le » *tamazight*, et du coup « le » *tacelbit*, « le » *tabagart* comme font à présent la plupart des berbérissants marocains ? Si l'on tient à s'aligner sur « le » français, « le » russe, etc., il n'y avait qu'à détourner le masculin *amazigh*.

dernier « folklore imaginaire » ; elle dépasse largement, en tout cas, la mode du *revival* paysan connu à partir des années soixante dans les pays développés.

Le 29 mars 1975, sur la scène du Théâtre Mohammed V à Rabat, Yah donna son premier et ultime grand concert. À l'issue du spectacle, longuement retardé par de mystérieuses manœuvres, un public débordant d'enthousiasme avait en effet exprimé son désaveu d'un label arabe évoquant on ne sait quel acquiescement; et il avait été décidé de rebaptiser le groupe. On opta pour Ousman « la foudre, les éclairs »<sup>13</sup>. Il ne s'agissait pas, en dépit du zigzag bientôt figuré sur les flancs du clavier électronique, d'insister sur la sonorité moderniste du groupe. Exactement, Ousman fut retenu en raison de l'action bénéfique des éclairs sur la végétation : « c'est grâce à eux qu'elle est verte ». Je n'ai pas su démêler si ces éclairs valaient par synecdoque pour les pluies d'orage, ondées certes nécessaires à la verdure, ou si, comme l'un des musiciens me l'a rapporté, l'imaginaire chleuh accorde vraiment à la foudre quelque capacité d'exacerber la photosynthèse. Chez les Berbères du Maroc, puis-je indiquer, la foudre fait l'objet d'une métaphore qu'on dirait descriptive mais qui se montre interprétable, également, comme une projection de l'acte agricole dans la sphère commandée par le démiurge. On dit *tamkrazt n igmwan* « le soc des nuées », sans doute parce que la foudre semble une pointe qui trave des raies sur l'horizon mais peut-être aussi parce qu'elle serait ce quiensemence la végétation naturelle. Auquel cas la relation directe entre foudre et verdure appartiendrait bien à la croyance chleuhe. Quoi qu'il en soit, le groupe affichait mieux au lendemain de sa première grande sortie qu'il œuvrait à faire reverdir la chanson berbère. On peut filer cette métaphore... en la tirant de son champ clos, ... pour ensemençer l'avenir; la symbolique agreste est l'une des plus prisées de cette poésie. Tant mieux d'autre part – c'est-à-dire de ce côté de la Méditerranée – si « chanson reverdie » évoque à quelques-uns l'un des genres non courtois du lyrisme médiéval : il y a des poèmes d'Ousman qui sont quasiment des reverdies<sup>14</sup>.

Toute carrière artistique est jalonnée d'étapes inoubliables ou nécessaires. Au printemps de 1975, Ousman se produisit à la foire annuelle de Taroudant devant un parterre de ruraux, leur lourde cape laineuse sur l'épaule, la sacoche brodée au côté. Au terme de la première chanson, le silence de l'écoute se prolongea quelques secondes : les démarcations d'un art neuf réservent toujours des surprises. Puis ce fut une explosion de joie, l'acclamation des jeunes « Éclairs » par mille paumes de silex. Le public du Maroc profond entérinait le chanter nouveau de ces vers antiques:

Moi, je ne berce pas d'illusions mes amis  
Car la flatterie, mon frère, ne mène à rien ;  
C'est la vérité qui peut rassembler.  
La beauté a pour loi d'être éphémère.  
Toute corolle bientôt flétrit :  
Quand mai souffle ses tourbillons,  
La pauvrette perd sa vive apparence,  
Face contre terre ou contre les cieux.  
Voilà pour édifier celle ou celui qui séduit nos yeux.  
(*takndawt*)

Si l'émotion d'Ousman ne fut jamais plus intense, il y eut d'autres rencontres de ce genre : au moussem de Sidi Sayd Cherif à Biougra, province d'Agadir, quand le groupe chanta sous la tente ; dans le village minier de l'Office chérifien des phosphates à Khouribga, où se comptent tant d'ouvriers venus du Sous ; à Agadir, plusieurs fois, sous l'œil, sinon d'un père, du moins d'autres parents ; à Taroudant, après trois ans, pour des retrouvailles cependant ternies par les tensions qui taraudaient alors le groupe.

La conquête des grandes villes valut d'autres apprentissages. Son premier concert à Casablanca, par exemple, Ousman l'a donné impromptu, appelé de justesse pour assurer la première partie d'une soirée dévolue à un groupe arabophone qui marchait sur les traces des grands Nass el-Ghiwan. Or il se passa que le public, après quelques chansons, ne voulait plus entendre parler d'une seconde partie ! À la longue

<sup>13</sup> *Usman* est en chleuh un collectif pluriel. Sous des formes variées, le nom connaît dans d'autres dialectes l'opposition de nombre ; le verbe est resté vivant chez les Touaregs de l'Ahaggar.

<sup>14</sup> « La reverdie, comme son nom le suggère, est l'extension à toute une chanson de la strophe printanière initiale des troubadours et des trouvères, [...] On [y] a vu l'écho des célébrations du renouveau printanier qui, remontant au paganisme, ont survécu sous des formes atténuées presque jusqu'à nos jours » (Poirion 1983 : 152).

libérés, cependant, les musiciens d'Ousman se virent congratulés par le gratin de la profession, encouragés à tenter au plus tôt une tournée européenne. Ce qui n'allait pas tarder. À l'issue d'un autre spectacle, sur la même scène du Théâtre municipal, Ousman eut l'occasion de confronter sa sonorité à celle des *Rways* Mohammed Bounsir, à la vielle, et Bismawn, mais l'expérience ne fut pas concluante. À Rabat, Ousman devint un habitué du Théâtre national Mohammed V ; pour un spectacle couplé avec Izanzaren, un groupe berbère « acoustique », le meilleur de ceux nés nombreux dans la foulée d'Ousman, les billets se seraient revendus 250 dirhams au marché noir, « comme pour Oum Kaltsoum ». Mais au Maroc, dans ce métier, on n'est pas à l'affiche plus de deux jours d'affilée : le reste du temps, à moins de préparer de nouvelles chansons, d'enregistrer pour le disque ou la télévision, d'aller chanter dans le Sud, le groupe se produisait dans des « boîtes ». Il avait arrêté les mariages. L'animateur de l'AMREC, à la fois mentor et entrepreneur, faisait l'impresario, l'organisateur des tournées, le convoyeur.

Enregistrés à Casablanca, gravés et pressés en France, deux 45 tours d'Ousman sortirent en mars 1976. Pochettes toilées, orange l'une, illustrée curieusement d'une sorte d'orant en ombre chinoise, violette l'autre, avec les contours d'un flûtiste bucolique : le produit montrait d'emblée sa différence d'avec les disques des *Rways* ; au dos, le texte des chansons en graphie arabe et des photographies. Sur l'une, Ousman affecte d'être une troupe de vagants employant, outre la guitare, la vielle et le luth. Le marché du disque avait déjà beaucoup rétréci sous les assauts de la cassette et du piratage, en particulier dans les régions rurales. Et cependant ce fut un succès commercial : *takndawt* se vendit, se copia comme s'était vendu, copié ailleurs, quelques mois auparavant, le *baba inuba* kabyle. Le roi voulut que l'orchestre de sa garde sache interpréter cet air de la sincérité.

La radio, chaîne française, peu après le concert de Taroudant, la presse (*Al Mubarrir*, 2.6.1976) à la suite du succès des disques, les médias n'avaient pas passé sous silence les débuts d'Ousman. Mais ce fut le quotidien arabe de l'Istiqlal qui se surpassa. Sous un titre à la flatteuse symétrie « Belaid 1937 - Ousman 1976 » – il fallait dire 1977, ce qui est plus géométrique encore – on lut :

« Comme Hadj Belaid, Rays Mehdi ben Mbark, Rqiya Demsiriya se sont produit en France, Ousman va partir à la rencontre de nos chers émigrés. Eux qui trouvent du réconfort à l'écoute de la chanson traditionnelle s'étonneront de l'art de ce groupe qui démontre les capacités d'évolution de la culture originelle. Car il y a dans Ousman, à la fois l'authenticité et le dépassement des régionalismes, l'atteinte à l'universel » (*Al Alam*, 5.12.1976).

L'heure de la tournée européenne était venue, en effet. Le lendemain d'avoir enregistré quatre chansons pour la RTM, dont une reprise de Boubaker Anhad et une suite d'*izlan* en dialecte *tamazight* sur l'inconstance des choses de ce monde, Ousman s'envola pour Paris, Lyon, Bruxelles en compagnie de Nass el-Ghiwan et des Frères Megri. Les concerts de l'Olympia eurent lieu les 5 et 6 février 1977, au cours desquels fut pris le son d'un disque 30 cm. Estimant avoir commis quelques fautes d'unisson, le groupe devait récuser cet enregistrement, qui a été diffusé cependant. Il ne faut pas s'en plaindre, au regard des imperfections techniques de la cassette « marocaine » qui l'a redoublé, à quelques titres près, en 1978. L'ambiance est formidable dès la très volontaire déclaration d'intention par laquelle Ousman ouvrait alors ses spectacles :

Frères ! Sœurs !  
Frères et sœurs !  
À pied d'œuvre nous voici.  
Alterné les sentiers,  
Sillonné les versants,  
Traversé les rivières,  
Pour à chacun porter le chant.  
(*ayagh nucka d*)

Le texte est répétitif, la scansion forte ; la tension créée ne se résolvant que sur le dernier vers de chaque partie. Dans la première, « Frères et sœurs » *aytma d istma* résonnent comme un tambour d'appel. Dans la seconde, la monosyllabe des verbes de mouvement tombe, d'abord énergique, de la bouche du soliste tandis que les noms d'obstacles géographiques, répondus par le chœur, grondent tels un pas de troupe. Puis « nous avons alterné les sentiers » *nbdal igbarasn* est vibré par le soliste d'extraordinaire

manière avec, sur la consonne latérale à la fin du verbe, un trémolo si appuyé qu'il rend physique la divagation des artistes itinérants.

Que l'on pense au classicisme du thème<sup>15</sup> ou à sa pertinence devant un auditoire éloigné du pays natal, il n'est pas indifférent que le premier chant délivré ensuite ait été celui de la défiance, les *izlan* anonymes évoqués ci-dessus:

Eh la Vie : c'est une sacrée rampe que ton cours,  
Propre à crever la monture, écœurer le piéton !

La Vie : on t'approche comme le chameau dans sa stature  
– En réclamant du geste qu'il veuille ployer le cou.

Pour moi, je n'ai foi aucune en ce monde  
Un bienfait n'y apporte que du désagrément.

Mieux vaut n'en rien attendre :  
Se lamentent encore ceux qui ont espéré.

(*Ddunit*)

Le concert se poursuit avec le répertoire construit sur les textes de M. Moustaoi, O. Amarir, B. Akhyat mais sans reprendre les succès déjà enregistrés puisqu'un nouveau disque était prévu. Le soliste énonçait chaque poème avant son interprétation musicale sans que l'enthousiasme du public, pour une part amateur tant de sens que de son, retombe un instant. Il y eut même des débordements, des bousculades dans lesquelles un universitaire français de quelque notoriété crut devoir reconnaître l'affrontement séculaire des Arabes et des Berbères. Ousman termina sur une chanson dont la musique enchaîne un rythme des Idaw Tanan et la danse collective des arabophones Houwwara de la plaine du Sous :

Âmes en peine et cœurs meurtris, venez  
Vers la ronde de Celles-au-henné, un brin de basilic sur l'oreille,  
Voir les boules d'ambre, les fibules et la soie... Aïe ! Sélééné.  
Quand on a trouvé la perle, amande et miel,  
Qu'importe alors le fiel, euphorbe ou coloquinte.  
(*ahwac n limun*)

La fin du poème introduit le locuteur dans la ronde, et avec lui son auditoire : « [...] nous chantons l'*amrg* / [...] les you-you entrent en crue / Dans la danse les cœurs se rencontrent ». Pour le coup, voilà bien une reverdie, en tout cas le climat des Fêtes de mai, qui, peut-être, leur ont donné naissance.

Dès son retour au Maroc, Ousman donna un concert à la faculté de médecine de Casa. En mars une interview parut dans *El Bayan*, le journal du PPS. Puis le violoniste entra à l'orchestre de la RTM. Alors vinrent des tensions. On était au bord du professionnalisme, en effet : appuyé par l'AMREC, le soliste vocal y poussait mais ses compagnons, moins bohèmes, craignaient de franchir le pas... En 1978, il y eut encore quelques sorties. Mais à Taroudant, les choses s'envenimèrent gravement, au cours du spectacle, sur la question du leader de scène. Le soliste vocal ayant proposé de déplacer un titre pour « réveiller » le public, trois des instrumentistes firent front pour obstinément s'y opposer. La lézarde existait, elle devint clivage. Ammori Mbark entreprit de mener une carrière indépendante. En mars heureusement, sept chansons avaient été enregistrées sur une cassette bien commercialisée. La vignette d'illustration présente six compagnons posant tels des sportifs avant le match, un sourire aux lèvres; au milieu du second rang, *anddam* à sa gauche, le rescapé de Talborjt est le plus rayonnant. Une sentence de chez lui propose « c'est d'être entrechoqués dans le courant que les galets s'arrondissent ».

---

<sup>15</sup> Les poètes berbères personnifient volontiers la vie en ce monde sous les traits d'une séductrice impure. La métaphore « est à mettre en étroit rapport avec la véritable allégorie de *Ddunit* dans le *babr ad-dumue* » (Galand-Pernet 1972 : 213), l'une des œuvres chleuhs du XVIII<sup>e</sup> siècle dont il a été question plus haut. Le motif aurait des racines jusque dans la poésie andalouse. Quant à son extension en synchronie, je me contenterai d'évoquer « Puits de poison » *Ddunit*, *a lbir n assm* du chanteur kabyle At Mangellat.

La cassette reprend cinq des six titres gravés sur le disque de l'Olympia, y ajoutant donc deux inédits. Surtout, le groupe s'était adjoint pour cet enregistrement le soutien de choristes chleuhs traditionnelles. Cela ne signifie pas nécessairement qu'à l'heure probable des adieux Ousman se soit voulu plus conformiste. Mais tandis que la musique d'inspiration anglo-saxonne tend à « dégraisser » – hors les fondrières du *bard rock*, les formations d'effectif minimal sont aujourd'hui les plus appréciées – les jeunes artistes marocains adoptent spontanément l'attitude contraire. L'Occident affûte, polyvalence et raffinement du matériel aidant ; un groupe maghrébin s'enfle, même moderniste, comme pour anticiper en son sein l'active communion qu'il attend du public. Arabophone ou berbérophone, il associe couramment, au Maroc, cinq ou six éléments; Ousman, pour son retour en 1983, s'est présenté à sept, augmenté d'un titulaire essentiel. Sur la cassette de 1978, si l'apport des choristes ne vaut pas comme il pourrait valoir sur scène, l'audition est déjà rendue plus évocatrice. L'aigu nasal des femmes fait merveille dans l'*abmach* où je vois une reverdie, puisqu'il y retrouve sa place, mais il améliore aussi *tabrat*, sur un poème de Moustauoui, dont la nouvelle version apparaît plus nerveuse, en particulier dans la coa :

La missive s'est usée au vent,  
 Sans atteindre son destinataire.  
 Le gerfaut a péri,  
 De ne pouvoir se poser.  
 Le poisson gît,  
 Sous un lit de sable.  
 Mais la fleur, en séchant,  
 A délivré ses graines...

Assez logiquement, les filles du Sous n'interviennent pas sur la chanson en dialecte *tamazight* qui, elle, a été alourdie, ni sur le salut d'entrée en scène. On les retrouve, par contre, dans l'interprétation du poème le plus dense qu'Ousman ait jamais mis en musique – « d'une expression compacte comme les rochers de Tafraout », la ville natale de l'auteur, m'a expliqué Ammori Mbark. Abdallah Rahmani, dit Jichtimi, le précepteur ancien élève de la Qarawiyyin, a été l'un des premiers adhérents de l'AMREC et, jusqu'à son décès en 1984, l'un de ses phares. Détaché du superflu, ce lettré dispensait gratuitement des cours de soutien à des jeunes Berbères, candidats bacheliers en situation d'échec. Il était un défenseur passionné de sa langue maternelle, sachant ce qu'il en coûte intellectuellement de préparer pour elle un avenir:

Un maquis de ténèbres encage toute clarté,  
 La soif patiente au plus profond des ondes.  
 J'avais dit : « jetons la semence, emblavons l'existence,  
 Même cernés par les bornes du temps ».  
 Mais les pluies ont manqué, l'air est délaissé ;  
 Le charançon sévit dans la jarre où dorment nos archives...  
 Je n'ai pas cessé d'ameublir le silence,  
 S'il m'est venu quelques propos, à vous d'aller plus loin.  
 Midi : l'éclairer d'un flambeau !  
 Minuit : j'ai veillé plus que mon compte.  
 Ô songeries nocturnes et vous, pâleurs lunaires,  
 À l'heure éblouissante  
 Vous serez mes garants.  
 (*tagant n tilas*)

Malheureusement, la prise de son originale et la duplication des cassettes présentent bien des défauts. L'enregistrement est au bord de la saturation; aucun plan sonore n'a été créé : l'orgue pèse donc des tonnes et le violon ne surnage guère mieux que la vielle du *Rajs* au théâtre de Casa. On comprend alors que l'audience d'Ousman soit restée nationale. L'inconfort d'écoute qui ne suffit pas à décevoir un certain public, généralement aussi mal équipé pour la restitution des sons que l'est l'industrie musicale

pour leur enregistrement<sup>16</sup>, cet inconfort oppose une barrière presque infranchissable à la conquête d'autres sensibilités.

Tant pis pour elles, pour nous. Si le public berbère s'y reconnaît dans les gargouillis d'un 78 tours vieux de cinquante ans, passé et repassé, c'est qu'outre être démunis ces gens ne sont pas versatiles. Au fond, comme la graphie arabe du chleuh peut devenir une sorte de sténographie, un pense-bête, la reproduction sonore n'est ici qu'un guide-chant, support pour une récitation intérieure et parfois quelques reprises : réception plus active, au total, que dans bien des attitudes rancieuses ou subjuguées.

*Al Mubarrir* (13.6.1978) salua la cassette : on remarquera que c'est la presse d'opposition qui s'est montrée attentive à Ousman. Mais une autre presse allait se manifester. D'abord les circonstances. On a vu qu'un programme de variétés associe généralement, au Maroc, les prestations d'artistes différents. Les musiciens d'Ousman plaisaient qu'à leurs débuts un groupe berbère prenait place en complément mais que désormais l'équilibre des affiches est souvent inversé. À la suite des « Éclairs » bourgeonnèrent en effet, autre aspect du renouveau, une multitude de jeunes formations chleuhes. Il n'y a eu qu'un groupe berabber, on ne peut mieux dénommé Imazighen, qui vient de Khemisset ; autre signe particulier : lui seul utilise, à l'instar d'Ousman, des instruments électriques. Izanzaren « Les Rayons lumineux » est venu d'abord et continue de montrer les meilleures dispositions : c'est Omar Sayyed, de Nass el-Ghiwan mais natif des Houwwara dans le Sous, qui s'occupe des arrangements. Au demeurant, tous les épigones chleuhs produisent selon Ousman « une musique ghiwanienne ». Vers 1980, une douzaine de groupes étaient représentés chez les disquaires par au moins un produit. Je relèverai que leurs noms font vaguement système, comme pour témoigner malgré la concurrence d'un horizon commun. Ainsi, tandis que les deux aînés contrastent entre eux sous couvert d'éclairs orangeux – ciel sombre – et de rayons solaires – ciel clair –, le groupe « Crachin » *arvac* les défie ensemble comme l'eau défie le feu ; cependant, chacun de ces phénomènes météorologiques apparaît utile ou indispensable à la production végétale. Le groupe « Temps variable » *izmaz* porte un nom qui n'est pas si éloigné de ce premier faisceau de sens. Et la paire « Secours divin » *tilila* et « Les Remèdes » *isafarn* mérite d'en être rapprochée dans la mesure où l'ensemble de tous ces signifiés touche à des *causes* qui dépassent l'homme. À l'opposé de cette dimension fataliste, les formations dénommées « Les Chants » *imurign* et *iznkwad* « Les Gazelles » – au sens poétique de « Les Nobles Créatures, Les Gens de qualité », presque « Les Esthètes » –, de même que le groupe *aymatn* « Les Frères », ont préféré évoquer un collectif humain, explicitement lié, dans le cas des deux premiers labels, par l'activité poétique. La même entreprise ou une ambition plus large anime sans doute les activistes de *tamada* « La Marche » et de *laqdam* « Les Pas ». Voilà pour la métropole. Mais la jeune chanson chleuhe n'a guère fructifié dans l'émigration. À ma connaissance, un seul groupe a atteint en France le stade de la cassette commercialisée : c'est le groupe *tazukennit* « Thym », ce fortifiant que le berger berbère égrène entre ses mains avant de l'avalier dans une gorgée d'eau.

Une partie du décor est plantée ; retour maintenant à l'autre presse et aux affiches mixtes. Lors d'un concert donné à Rabat, l'incident du public qui bouleverse le programme se reproduisit, cette fois au détriment des Frères Megri, au profit d'Izanzaren... et au grand dam d'un hebdomadaire artistique en langue arabe. « La chanson ressuscite le dahir berbère », sous ce titre inouï on lut des propos consternants :

« Depuis l'apparition d'Ousman le Chleuh se rengorge, tire fierté de ses origines. Ces musiciens et ceux d'Izanzaren ne converseraient qu'en berbère ou en français et voudraient préserver dans l'isolement leur langue et leurs coutumes. Est-ce bien la vérité ? Il importe de le savoir car une telle attitude serait le ferment de grandes menaces pour l'unité du pays » (*L'fen*, 23.9.1978).

Faudra-t-il contrarier chaque adage ? Voici qu'à présent la musique n'adoucit pas les mœurs. Ousman, heureusement, a chanté ce remède :

---

<sup>16</sup> Encore une partie du public refuse-t-elle de payer le prix des cassettes « officielles » pour se contenter de copies vendues 3 ou 4 fois moins cher (15 dh / 4 dh au début des années 80). C'est grâce à l'émigration algérienne en France, à ses effectifs, son pouvoir d'achat, son éducation, que la nouvelle chanson kabyle doit d'avoir évité la même ornière... et quelques autres tracasseries : le produit kabyle se prépare à Paris.

L'eau qui draine la froidure des sommets,  
Qui n'en finit pas d'écouler la neige,  
C'est ce qu'il faudrait pour doucher la rage de nos détracteurs.  
(asmammi)

La prescription est d'un aliéniste qui veut compter sur la montagne – O. Amarir, natif des Idaw Mahmoud dans le Haut-Atlas occidental ! Les géographes n'ont-ils pas dû forger l'expression « montagne-refuge » pour rendre compte de certains aspects du peuplement en Afrique du Nord ? La sociologie spontanée des Marocains appréhende elle-même bien des faits à travers l'opposition de la plaine et des reliefs<sup>17</sup>. Je soulignerai, plus au fond, que les suspicions de la revue *Lfen* n'ont d'autre raison d'être que les préventions d'une certaine frange – panislamique ? – contre tout particularisme. En fait de subversion, Ousman, l'AMREC, n'ont jamais visé qu'à retourner quelques proches dans leur sommeil ; certes afin de les réveiller, mais dans une perspective constructive :

La contrée chleuhe soupire après ses enfants,  
La progéniture issue de ses entrailles.  
À eux de se remuer, qui la désirent aussi :  
Pour en retour féconder la terre-mère.  
Debout ! Du cœur ! À l'instar des Anciens.  
La tiédeur et la crainte ont assez duré.  
Quoi qu'on ait pu vivre déjà, c'est nous la relève.  
Ni l'errance, ni l'exil ne nous ont désarmés.  
(immut adjig)

À l'heure des conséquences néfastes de l'exode rural – pour s'en tenir aux interprétations à la portée d'un journalisme intolérant – on ne peut pas croire que l'affirmation identitaire menace ici le bien commun, l'intégrité nationale. Et pas une chanson d'Ousman n'étaiera le contraire.

La carrière propre d'Ammori Mbark a commencé en 1978 ; l'an passé sortait sa cinquième cassette. L'ex-soliste vocal d'Ousman, et son mélodiste attiré, est un artiste impétueux, doté d'une voix puissante et précise, attiré, dans le sillon qu'il s'est tracé sans rien abandonner des ambitions du groupe, par des expériences musicales diversifiées. À la manière d'un Dylan, il a donné des versions contrastées d'une même chanson et la succession de ses enregistrements ménage de radicales surprises. Ainsi les deux dernières cassettes semblent-elles vouloir montrer les extrêmes entre lesquels la nouvelle chanson berbère doit se déployer : l'une est quasiment d'un *Rays*, l'autre sonne plus électrique que jamais – *Nashville skyline* et *Highway 61*, pour prolonger la comparaison. L'homme a aussi montré des choix. Si une partie de ses paroliers restent ceux d'Ousman, son répertoire a nettement accentué les tendances critiques. Le poète préféré d'Ammori Mbark, l'auteur qui lui a donné une douzaine de textes et lui en prépare d'autres, n'a eu qu'un titre chanté par le groupe. C'était une déclaration d'amour. La veine est maintenant de désespoir ou de dénonciation. Entre-temps, il est vrai, Azayko a purgé un an de prison pour y avoir été un peu fort dans la revue *Amazigh*. Naguère c'était, sur une mélodie reprise de Hadj Belaid :

Il est arrivé quelque chose d'extraordinaire.  
La terre, ah bon, n'est-elle plus sous les cieux ?  
La mer a-t-elle endormi ses vagues ?

---

<sup>17</sup> Ainsi la verve citadine attribue-t-elle au grand imprécateur du XVI<sup>e</sup> siècle, Sidi Abderrahman el-Mejdoub, un quatrain que le final d'*asmammi* a peut-être voulu retourner :

Au sommet des montagnes, il fait froid et très froid !  
La glace ajoute encore à toute la froidure.  
À ses habitants chleuhs, n'accorde pas ta foi :  
Confiée à des singes, elle serait plus sûre !

Ces vers sont de la seule recension, et de la traduction, de J. Scelles-Millie (1966 : 84). Mais la belle enquête de A.L. de Prémare, p. 347 du volume II de sa thèse (sous-presses), a récemment confirmé l'existence du thème :

À la montagne me suis adossé,  
(Et) la froidure m'a touché :  
Si le bien se trouve chez les Chleuhs,  
C'est qu'il se trouve même chez les singes

L'air s'aiguise-t-il ailleurs qu'à nos tourments ?  
Fi donc! C'est mon regard – ne le déserte pas, ma Kheddouj –,  
Moi, Ah, j'ai cessé de tout peindre en noir.  
(*Ghassad ma yufa ?*)

Aujourd'hui cela donne, à l'extrême :

Le passé nous informe. Certes. Nous ne savons pas de quoi !  
La danse collective, ce n'est plus que pour ne pas pleurer;  
Lampions, scansion, chanson pour s'anesthésier.  
La question du muet, le sourd l'a entendue :  
Fini de ressasser, son corps pend aux racines de l'espoir.  
(*tammara n wussan*, inédit)

Dans la tradition berbère des poèmes sur l'émigration, la tirant de la morale vers le constat social, Ahmed Hajjaji, un ancien ouvrier en France, a fourni des vers moins métaphysiques mais d'une expressivité tout aussi forte :

Fut un temps, chez nous, le razzieur soldait l'esclave ;  
L'agent des Houillères mène à présent les deux dans ses souterrains  
Jusqu'à ce que le souffle et la force leur manquent, alors : « bon vent ! »  
Le gars est comme une outre crevée, inapte à puiser.  
(*azmazad*)

Un autre parolier parmi ceux qu'Ammori Mbark a su motiver, le seul à vivre présentement en émigration, n'est pas même rebuté par la politique « étrangère ». Dans un texte pour lequel la musique restait à trouver fin 1985, Ali Amayou rassure ses compatriotes inquiets du débat français sur les travailleurs maghrébins. Ne pas s'affoler, est-il dit en substance :

... S'il faut partir, nous partirons.  
Mais non pas comme les Colonialistes :  
Sous les balles, après avoir tenu tous nos biens.  
Dignement, au contraire, la houe sur l'épaule,  
Et nous retrouverons du travail.  
(*asmammi n umzrag*, inédit)

Voilà bien des vers courageux. On se tromperait cependant à faire d'Ammori Mbark un héraut politicien. Ses engagements sont plus largement ceux d'un humaniste, qui chante aussi, à l'occasion, les bonheurs de la vie. Même celui de travailler, pour peu que ce soit au pays :

Mai : la collecte des épis d'orge restés verts ; puis « en avant la moisson ! »  
Les gens se réjouissent, lancent leur cri, tout est prêt.  
L'ardeur ne manque pas, les javelles déjà s'amoncellent.  
Les mules du dépiquage sont en place, on entend montrer *wayabu* :  
*ihy wayabu... ibi wayabu ; ubu wayabu ! ubu wayabu !*  
(*wayabu*)<sup>18</sup>

Bien entendu, adresser un tel chant aux Berbères transplantés de leurs campagnes vers les grandes villes, et leur faire reprendre le refrain à gorge déployée, n'est pas sans rapport avec les objectifs de mobilisation culturelle poursuivis depuis le début de l'aventure d'Ousman.

Après deux ans de carrière solitaire Ammori Mbark était devenu l'enfant chéri des médias marocains. L'officieux *Al Maghrib*, et pas moins de quatre de ses journalistes, lui consacraient, par

---

<sup>18</sup> Sur ce cri de dépiquage, bien attesté chez les Chleuhs mais qui a été reconnu aussi à Ghadamès, voir P. Galand-Pernet (1967, 1970).

exemple, toute une page (8.5.80). L'artiste a chanté en France, associé plusieurs fois à des vedettes kabyles, en Belgique, au Canada. Dans son pays, il s'est produit au Moussem culturel d'Asilah et, trois années de suite, au festival de Nador; il vient de remporter un prix au Concours de la jeune chanson marocaine à Mohammedia<sup>19</sup>.

On put croire cinq ans durant que s'il en restait des graines, un chirurgien talentueux, et dans le cœur de beaucoup des pétales séchés, la fleur Ousman avait vécu. Mais 1983 vit le retour de la formation. Il y eut un concert, un seul, au nouveau Théâtre en plein air d'Agadir et surtout, avec le soutien d'un accompagnateur habituel d'Ammori Mbark, l'enregistrement d'une cassette très aboutie. Celle-ci propose six chansons formant, si l'on veut, deux volets. Le premier salue en fait, par trois fois, la renaissance du groupe, le dépassement des écueils :

Aux « Éclairs » on s'est si bien accrochés  
Que chacun de nous ne peut plus s'en passer.  
(*amudda*)

Le second volet se constitue, par reste, d'une chanson magnifiant dans un parler rifain les vertus guerrières des Tamsaman de l'arrière-pays de Nador, et de deux compositions sur les vers difficiles de Jichtimi. Après les rares coups de patte d'Ousman où la revendication identitaire se teintait déjà de contestation politique, mais suivant plusieurs audaces d'Ammori Mbark, l'une de ces deux chansons inscrit clairement la critique sociale au registre du groupe

Hélas, Gens du pays, comment ne pas se lamenter  
Quand nos semences des versants manquent d'eau,  
Et aussi les cultures de plaine et celles de piémont.  
Je sais deux ou trois cités fleuries florissantes.  
Mais dans l'Atlas, le Rif, sur le Plateau central,  
Mes yeux ont vu ce qu'ils n'avaient encore point vu :  
Des parasites s'engraissent là de nos espoirs...  
– Et la sécheresse, qui leur donne un coup de main –  
Par Dieux ! Messieurs les Tuteurs, et vous Maîtres du partage des eaux,  
Prévarication à la source, n'est-ce pas scandaleux !  
(*anahyu*)<sup>20</sup>

Pour l'heure, Ousman n'a rien ajouté qui confirme cette orientation ni n'a cultivé aucune autre dimension puisque le retour du groupe n'a pas eu de suite. Cela doit-il durer ? Ou reverra-t-on la comète ? Ammori Mbark qui sait se contenter de sa guitare, qui peut y ajouter celle d'un fidèle compagnon, qui parvient à s'entourer davantage, et toujours différemment, lors de ses enregistrements, Ammori Mbark jure qu'il entend se passer d'Ousman. De son côté l'un des musiciens les plus doués du groupe a produit avec ses frères et quelques comparses une cassette où *takdant* est repris. On peut penser que c'en est fini des « Éclairs », qu'ils ont donné ce qu'ensemble ils avaient à donner. Entre l'asphalte et les sommets, une prairie verdoie : la nouvelle chanson marocaine est née.

L'écho des générations passées nous sommes  
D'être à notre tour des intercesseurs.  
Les chemins conformes qu'effacent les tourbillons,  
Restaurons-les. Afin que nul ne s'égare.  
Ceux qui s'effrayaient de l'ampleur de la tâche  
Ont épousé notre détermination.  
Chez nous, le dit qu'éprouve une voie unique  
N'embrase-t-il pas bientôt tout le chœur ?  
(*taghlaghal*)

<sup>19</sup> Le troisième prix ; pour une chanson d'Azayko intitulée « Jenbili » – Gennevilliers, dans la banlieue parisienne, qui inspira aussi Khair-Eddine (pour *Soleil Arachnide* publié en 1969) : la population de cette commune compte un tiers de Maghrébins ; les usines Chausson n'y ont longtemps importé que des Chleuhs.

<sup>20</sup> La leçon finale est répétée longtemps sur le rythme de l'*abmar* de Tidki n Ayt Abdallah, dans l'Anti-Atlas.



Les vers que l'on vient de lire sont de l'animateur de l'AMREC. S'ils rappellent, au terme de notre parcours, le volontarisme de cette association, ce n'est pas sans attester aussi, une fois de plus, de la qualité d'inspiration des paroliers d'Ousman ou d'Ammori Mbark. Je ne conclurai pas en m'essayant à apprécier les conséquences institutionnelles, les retombées positives, toujours indirectes, d'une action culturelle multiforme dont seul l'un des aspects a été ici étudié. Ce travail poétique et musical, du moins me suis-je appliqué à en rendre compte sérieusement : une vingtaine de chansons ont été évoquées, dont les paroles ont fait l'objet, en traduction, de citations plus ou moins longues, intégrales plusieurs fois<sup>21</sup>. Cela correspond aux trois-quarts de l'œuvre d'Ousman, presque au tiers des répertoires confondus du groupe et de son transfuge. Aussi bien terminerai-je en m'interrogeant plutôt sur la portée littéraire de l'entreprise. Je crois qu'elle marque tout simplement la naissance, au Maroc, d'une autre poésie berbère, adaptée à de nouvelles façons de vivre, préparant à long terme de nouveaux usages de la langue. Une célèbre chanteuse traditionnelle a cru devoir dire des interprétations d'Ousman et d'Ammori Mbark que ce n'était pas du chleuh. Entendons que cela ne répond pas prioritairement aux règles métriques et prosodiques dont avec quelques autres artistes, hommes ou femmes, elle défend l'art avec talent. Cependant il est juste de remarquer que cette poésie s'est essouffée. Plus précisément, que son contenu ne peut plus prétendre répondre à toute la demande d'un public aujourd'hui segmenté, diversifié. Il y a les vieux turbans de l'agora, adeptes et promoteurs de l'ancienne sagesse, mais aussi une jeunesse fiévreuse qui s'impatiente non loin, surtout dans les villes, sans rejeter pourtant tout l'héritage. Natif du pays de Tafraout, un impatient notoire de la génération précédente, le poète et romancier Khaïr-Eddine, s'est quant à lui laissé séduire par le chant nouveau (1980). Pour brèves qu'elles soient, ses remarques renforcent les miennes. Nous finirons en musique, je lui laisse le point d'orgue.

« Les nouveaux chanteurs et compositeurs du groupe Ousman ou Izanzaren... ajoutent aux vieux rythmes et aux signifiants classiques une dimension universelle. Ils ne disent pas seulement la nostalgie d'un passé vécu par d'autres, mais aussi la construction du futur, toujours critique et improbable : ce sont les poètes de la renaissance berbère ».

**Claude LEFÉBURE**

#### RÉFÉRENCES

ADAM A., 1975. « La politique culturelle au Maroc », pp. 107-128 in *Culture et société au Maghreb*. Paris :CNRS.

AGADIR, 1982. *Actes de la première rencontre*. « La culture populaire : l'unité dans la diversité » (18-31 août 1980). Agadir: Association de l'Université d'été.

AMARIR O., 1975. *Ac-cier al-maghrabi al-amazighi (lahjat sus)*. Casablanca : Dar el-Kitab.

AMARIR O., 1978. *Amâlu : min al-funun ac-cebia al-mâghribia*. Casablanca : Dar el-Kitab.

AMARIR O., 1985. [Sidi Hammou]. Thèse de doctorat d'État, sous la direction du Professeur Abbès Jrari. Faculté des Lettres, Université de Rabat.

AMAZIGH, 1980. « Enseignement. Comment se pose le problème de la langue berbère au Maroc ? » *Amazigh* 3-4 : 9-13.

---

<sup>21</sup> Autant dire que je récuse la méthode employée par M. Demouny et B. Zoulef (1982). Ousman et Ammori Mbark, dont les œuvres, avec beaucoup d'autres – tant d'artistes kabyles que de groupes arabophones – auraient alimenté un corpus « d'une centaine de chants transcrits », y font l'objet, les premiers de deux allusions, le second de cinq mentions. Sa première cassette seule est connue. Les textes sont tout au long de cet article si atomisés, les extraits si minuscules qu'ils MetaMetaMeta n'importe quel propos. À ce compte, en effet, pourquoi pas celui d'une quête identitaire commune à toutes les jeunesses maghrébines !

- AMZAL A., 1968. *Amanar : divân sieri cilbi*. Rabat : Al-Matbae: al-Markâziâ.
- BOUKOUS A., 1977. *Langage et culture populaires au Maroc*. Casablanca : Dar al-Kitab.
- BOUZID A., 1973. *Cier wâbruc : dirasa wa tarjama*. Thèse, Faculté des Lettres, Université de Fès.
- CHAFIK M., 1981. « Discours prononcé par M. M. Ch. à l'occasion de son entrée à l'Académie royale du Maroc, le 25 novembre 1980 ». *Amazigh* 5 : 12-18.
- CHAKER S., 1984. « Langue et littérature berbères (II). Chronique des études 1982-1983 », pp. 745-791 in *Annuaire de l'Afrique du Nord 1982*. Paris : CNRS.
- DERNOUNY M., ZOULEF B., 1982. « L'identité culturelle au Maghreb à travers un corpus de chants contemporains », pp. 1021-1051 in *Annuaire de l'Afrique du Nord 1981*. Paris : CNRS.
- GALAND-PERNET P., 1967. « Termes de dépiquage en Chleuh : *yabu* « aller au yahu ». *CR du Groupe linguistique d'études chamito-sémitiques XI* (1966-67) : 18-25.
- GALAND-PERNET P., 1970. « Trois notes de lexicographie berbère : (1) *yabu*, (2) *uqemiyt*, (3) *âzin* ». *CR du GLECS XIV* : 127-136.
- GALAND-PERNET P., 1972. *Recueil de poèmes chleuhs, I : chants de trouveurs*. Paris : Klincksieck.
- GALAND-PERNET P., 1975. « Poésies berbères », pp. 259-264 in *Culture et société au Maghreb*. Paris : CNRS.
- GALAND -PERNET P., 1980. « Documents en berbère sur l'économie rurale du Maroc méridional au début du XVIII<sup>e</sup> siècle », pp. 195-211 in *Atti della Settimana internazionale di studi mediterranei medioevali et moderni (Cagliari, 27 aprile-1° maggio)*. Milano : Giuffrè.
- KHAÏR-EDDINE M., 1980. « Redécouverte du Sud ». *Lamalif* 112 (janvier) : 38-43.
- LUCIANI J.D., 1897. *El H'aoudh. Texte berbère (Dialecte du Sous)*, par Meh'ammed ben Alî ben Brahim, publié avec une traduction française et des notes par J.D.L.
- MOUSTAOU M., 1976. *Iskrâf : dixan sier amazighi*. Casablanca : Dar el-Kitab.
- MOUSTAOU M., 1979. *Tadassâ d imttaon*. Casablanca : Dar el-Kitab.
- MOUSTAOU M., 1980. *Nan willi zrinin*. Casablanca : Al-Andas.
- POIRION D., 1983. *Précis de littérature française du Moyen Âge*. Paris : P.U.F.
- PREMARE A.L., de (sous presse). *Mejdubiyat : mysticisme populaire, société et pouvoir au Maroc au XVI<sup>e</sup> siècle*. Aix-en-Provence : Edisud.
- RAHMANI A., 1977. *Al-baoud*. Casablanca : Dar el-Kitab.
- SAFI M.A., 1982. *Ussan semmidnin*. Casablanca : Dar el-Kitab.
- SCELLES-MILLIE J., 1966. *Les Quatrains de Medjdoub le sarcastique*. Paris : Maisonneuve et Larose.
- SCHUYLER Ph., 1979. A repertory of ideas : the music of the *rwais*, Berber professional musicians of southwestern Morocco. Ph. D. University of Washington.