

les musiques arabes 

DISCOGRAPHIE
SÉLECTIVE

par Christian Poché

édito

par *Edgard Garcia, Directeur de Chroma*

Cette discographie de la musique arabe succède aux discographies consacrées en 2001 aux musiques improvisées et au jazz puis aux musiques du répertoire classique, éditées en regard de Banlieues Bleues et du Festival de Saint-Denis. Cette série appelée à se poursuivre est produite par l'association Chroma, qui réalise les actions Zebrock, et le réseau des discothèques de prêt de Seine Saint-Denis.

Plus de soixante mille usagers mélomanes fréquentent les treize discothèques de Seine Saint-Denis qui offrent en partage des milliers d'enregistrements de tout genre et de tous horizons. Ces discographies accompagnent cette envie de musique et, en relation avec les grands événements culturels et musicaux de notre département, mettent en évidence artistes, écoles et styles musicaux liés à ces événements.

A l'occasion du programme Arabesques qui associe de nombreux acteurs culturels de notre département et du Salon du livre de jeunesse en Seine Saint-Denis, qui fait du Monde arabe son invité d'honneur, une telle discographie s'imposait. Elle donne à voir (et à entendre) l'immense richesse et la grande diversité de ces musiques venues de l'autre côté de la Méditerranée...et d'ici. Elle prend aussi, par ces temps de grise menace, l'allure d'une invitation à connaître et à comprendre une civilisation raffinée et brillante, aux antipodes de la caricature qu'en donnent ceux qui, justement, interdisent musique et plaisir et enferment les femmes dans l'obscurité.

Réalisée par Christian Poché, spécialiste de ce domaine, nous espérons que cette discographie vous conduira dans les bacs de votre discothèque et vous ouvrira les portes d'un monde de couleurs et de sonorités d'une infinie beauté.



musique arabe OU musiques arabes ?

par Christian Poché

La production discographique de la musique arabe emprunte aujourd'hui deux axes. A celui de la musique traditionnelle –très prisée en Occident- répond celui de la musique de grande consommation ou de variétés, qui au cours des années récentes bénéficia d'un développement fulgurant.

Au long de cette brochure, nous avons choisi de nous intéresser au courant traditionnel, mal connu en dehors des spécialistes. Pour autant, nous avons souhaité ne pas négliger les grandes figures du versant plus médiatisé : la distinction entre musique traditionnelle et musique modernisée est, aux yeux de certains, un faux débat, et elles sont peut-être les avatars d'une seule et même musique inscrite dans des temporalités différentes.

Le découpage par répartition géographique et par pays met en évidence cette diversité dans l'unité, pour une expression qui change d'un pays à l'autre. Depuis quelques années, la France est devenue un nouveau terrain fertile, et a permis à sa manière l'épanouissement d'une certaine idée de la musique arabe sous des styles très divers, du plus classique au plus moderne.

La musique arabe enregistrée est un champ en pleine extension dont les amateurs sont de jour en jour plus nombreux. Pourtant, bien que florissante, la production discographique arabe aborde encore peu le thème de l'enfance. Nous avons cependant voulu y consacrer une rubrique. Le Congrès de musique du Caire de 1932, sans doute à l'origine de nombreux efforts prometteurs en pédagogie musicale, a ouvert des voies nouvelles, mais l'affaire est encore jeune : la production discographique du monde arabe orientée vers l'enfance en est à ses prémices et son histoire est en devenir.

Quelques repères de bibliographie générale :

- HACHLEF, Ahmed & Mohamed El Habib.** Anthologie de la musique arabe (1906-1960). Paris, Publisud, 1993.
- JARGY, Simon.** La musique arabe. Paris, Presses Universitaires de France, Que Sais-je, 1988.
- POCHÉ, Christian.** Musiques du monde arabe : écoute et découverte. Paris, Ima, 1994.
- POCHÉ, Christian.** La musique arabe dans tous ses éclats. Paris, Ima, 2001.
- POCHÉ, Christian & Jean LAMBERT.** Musiques du monde arabe et musulman Bibliographie et discographie. Paris, Geuthner, 2000.
- TOUMA, Habib Hassan.** La musique arabe. Paris, Buchet-Chastel, 1996.

Voir sur le Net : www.turath.org

sommaire

4	<i>Edito</i>	48	<i>Pays du Golfe</i>
6	<i>Préambule</i>	50	<i>Palestine</i> <i>(Autorité palestinienne)</i>
10	<i>France</i>	52	<i>Soudan</i>
14	<i>Algérie</i>	54	<i>Syrie</i>
20	<i>Egypte</i>	58	<i>Tunisie</i>
28	<i>Irak</i>	64	<i>Yemen</i>
32	<i>Jordanie</i>	68	<i>Enfantines</i>
34	<i>Liban</i>	76	<i>Remerciements</i>
38	<i>Libye</i>		
40	<i>Maroc</i>		
46	<i>Mauritanie</i>		





France

Depuis quelques années l'Hexagone est devenu un espace fécond pour le développement de la musique arabe, non seulement en raison de l'existence de réseaux de productions discographiques très actifs, mais du fait que de nombreux musiciens venus de tous horizons, vivent, se côtoient avec leurs styles particuliers, s'assemblent ou se séparent les uns des autres en fonction de leur intérêt esthétique ou de leur humeur respective. Ce développement d'une pratique musicale vient à sa manière couronner le champ de la recherche

• • •

• • •

sur la musique arabe qui lui, est déjà fort ancien. L'intérêt pour la musique arabe se développe dès le 17ème siècle ; il se concrétise tout d'abord par des écrits timides qui ont pris leur essor au lendemain de l'Expédition d'Égypte du général Bonaparte. Le chanteur Guillaume André Villoteau, y ayant participé vers la fin du XVIIIe siècle, a été le premier à décrire, dans l'esprit de la recherche ethnomusicologique de terrain, la musique égyptienne sous toutes ses formes et tous ses genres. Il a ainsi inauguré les publications sur ce thème, qui n'ont cessé de se multiplier par la suite. Un grand moment est atteint lorsque le Baron Rodolphe d'Erlanger édite à Paris, à partir de 1930, les fameux traités de musique arabe, et notamment ceux d'al-Fârâbî et d'Avicenne. Ils ont été traduits en langue française et ont été réédités tout récemment.

L'Hexagone a donc accordé de plus en plus d'importance à ces créations. Le premier concert de musique arabe, en l'occurrence de musique algérienne, a été donné à Paris à la salle Hertz, rue de la Victoire, en mars 1863. Depuis, cette métropole s'est transformée en une capitale de la musique arabe. Des groupes se créent, organisent des rencontres, enclenchent des expériences enrichissantes et tout aussi diversifiées, comme le montre le choix de quelques CD retenus ci-dessous, dont l'orientation esthétique n'aurait pu voir le jour dans leur pays d'origine. Mais la capitale n'est pas la seule à détenir cette richesse. Elle est dispersée un peu partout, surtout dans le sud du pays. Marseille est considérée de nos jours comme la capitale du raï. C'est dans le sud que le besoin d'une musique méditerranéenne se fait sentir ; elle tâche de conjuguer les franges du sud à celles du nord.



Congrès du Caire 1932.

Paris, Édition de la Bibliothèque nationale & l'Institut du monde arabe, 1988, 1 coffret de 2 CD + livret de 151 + 61 pp., Anp 88/9-10.

Lors du Congrès de musique de 1932, la firme Gramophone avait gravé près de 330 faces de soixante dix-huit tours. Ces disques ont été oubliés et beaucoup d'entre eux se sont perdus, même dans le monde arabe.

Cette sélection répartie sur 2 CD a puisé dans le fonds de la Phonothèque Nationale de Paris qui conserve la collection dans son intégralité. Des choix

ont été opérés afin que cette sélection puisse couvrir le plus largement possible les musiques qui ont été enregistrées à l'époque par tous les pays participants tant du Maghreb que du Machrek. Y ont été omises les diverses pièces de nature pédagogique et les rituels, en raison de leur longueur. Ce coffret est donc d'une importance majeure pour une écoute particulière de la musique arabe. Il donne à entendre une façon de faire de la musique qui pour une grande part a considérablement évolué.

Il établit le lien entre le passé et le présent et permet de dresser l'état de la musique arabe en 1932.

Ce travail est indispensable, soit pour l'écoute, soit pour l'étude.

Egypte Aïcha Redouane.

Paris, Ocora, 1993, 1 CD, C560020.

Chanteuse marocaine établie en France depuis sa plus tendre enfance, Aïcha Redouane s'est mise à l'étude de la musique savante égyptienne, telle qu'on pouvait l'appréhender dans ce pays au début du siècle dernier. Les 78 tours égyptiens de l'époque lui ont servi de référence et les personnalités de 'Abd al-Hayy Hilmī (décédé en 1912) et Abū al-'Ila Muhammad (décédé en 1927) sont devenus ses modèles dans l'apprentissage de la technique vocale. La jeune diva a recréé un ensemble de chambre qui correspond en tous points aux formations d'antan. Les instrumentistes vivant en France viennent d'horizons divers et n'ont eu aucune peine à se plier à cette exigence. Le résultat est en tous points surprenant, et la voix éclatante de la chanteuse se fond parfaitement dans ce style classique qu'elle ravive tout en le mettant à l'honneur.



Orchestre National de Barbès en concert.

Paris, Tajmat, 1997, 1 CD, 7243 8 44009 2 7.

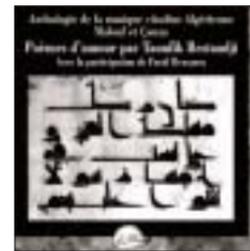
Quatre ans après la sortie de cet album, le charme opère toujours. Il est loin de s'estomper. Car cette formation disparate a réussi un véritable tour de force. Concilier des influences aussi diverses d'une Afrique égarée à Barbès, mais qui en fait touche essentiellement à l'Afrique du Nord. Jamais mariage aussi heureux n'a réussi à combiner musique gnawa, berbère du Haut Atlas, kabyle, chaabi algérois, raï, malhûn marocain. S'y sont également greffés des procédés

venus de la technique occidentale la plus avancée du pop ou des sonorités dignes des balafons africains, le tout avec une adresse incomparable dans les arrangements. Cet album témoin, unique dans son genre, avec sa force et son incommensurable musicalité, où la rencontre instrumentale entre nord et sud se fait de manière harmonieuse, restera sans doute dans les annales, bien que se situant dans une mouvance rock-pop.

Poèmes d'amour par Taoufik Bestandji avec la participation de Farid Bensarsa.

Nanterre, Al-Sur, Anthologie de la musique citadine Algérienne Malouf et Çanaa, 1995, 1 CD, ALCD 150.

Les représentants de la tradition arabo-andalouse en Algérie issus des trois grandes métropoles qui détiennent cet héritage, soit les villes de Tlemcen, d'Alger et de Constantine, ont formé avec le temps des écoles stylistiques séparées. Ils estiment qu'un musicien élevé dans l'une de ces trois traditions ne saurait aucunement interpréter l'autre. Il la méconnaît. Ce disque tâche de dépasser ces querelles de chapelle et montre qu'un musicien de Constantine, cas de Toufic Bestanji, peut s'atteler avec succès à un répertoire différent du sien, bien que proche d'esprit, puisqu'il s'agit de la forme de la nouba de la tradition algéroise savante, différente de celle de Constantine. Ce pari n'aurait pu être tenu dans son pays d'origine. Il a pris corps dans l'Hexagone. Il a fait appel à un ensemble de musiciens divers, qui a respecté aussi fidèlement cet autre répertoire. Cet enregistrement effectué en France se propose avec succès de dépasser ces clivages, d'outrepasser l'image réductrice d'une musique détenue jalousement en vertu de certaines prérogatives.



Algérie

Le champ de la musique algérienne est extrêmement vaste et riche, mais il manque cruellement d'études et de recherches. Et pourtant une bibliographie d'écrits sur la musique (Paris, Geuthner 2000) consacrée au monde arabe dévoile que les études en langue française sur la musique algérienne sont extrêmement nombreuses. Souvent, elles ne répondent pas aux interrogations. C'est ainsi qu'il devient très vite impossible de remonter le temps et acrobatique de lier le patrimoine oral d'aujourd'hui à une histoire écrite de la musique algérienne. Pour sa part, cette oralité a

• • •

• • •

heureusement été fixée sur disque au début du siècle dernier. Dès 1906, le disque gramophone apparaît et est produit à Alger. L'industrie discographique s'y maintient tant bien que mal, puis s'accélère brusquement après l'indépendance et la naissance du disque 33 tours, avec la création à Alger de l'office de l'Onda. Cette production s'est déployée de manière considérable en France où il devient possible d'affirmer qu'elle a quasiment dépassé la production nationale, tributaire elle, de la cassette. La production française de musique algérienne valorise trois domaines : la musique arabo-andalouse, particulièrement exploitée, la musique kabyle surtout développée en France où l'on a assisté à la naissance d'une véritable chanson kabyle, et enfin le raï. Dès 1985, il avait pignon sur rue, avant de devenir une des composantes des variétés françaises. Ces trois axes importants se complètent aussi par le domaine du chaabi, et plus discrètement par celui du monde rural que l'on connaît encore peu.

À lire : Bezza Mazouzi. *La musique algérienne et la question raï.*

Paris, La Revue musicale, 1990.

Marie Virolle. *La chanson raï.*

Paris, Karthala, 1995.

Achour Cheurfi. *Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens.*

Alger, Anep, 1997.

Anthologie de la musique arabo-andalouse, Vol.2, Mohamed Khaznadj, La nūba ghrīb, çana'a d'Alger.

Paris, Ocora, 1992, 1 CD, C 56003.

Mohamed Khaznadj est un grand maître du style algérois de la noubā. Il a gravé de nombreux disques et son premier 33 tours a été publié par Pathé Marconi à Paris vers 1960. Celui-ci, enregistré également à Paris en 1992, est une grande pièce musicale par le chant et l'accompagnement instrumental ; il s'abandonne à la noubā ghrīb, constituée de cinq mouvements où vient s'intercaler une série de pièces. L'école d'Alger qui semble historiquement plus moderne que celle de Tlemcen et de Constantine, puisqu'elle n'a pas recueilli directement des Andalous, se caractérise par cette ivresse mystique qui enveloppe le chant. Les fioritures vocales sont poussées à leur extrême conséquence et la voix de Khaznadj résonne comme dans un rêve.



Chant arabo-andalou Saad Eddine Elandaloussi Nūba Raml al-māya.

Paris, El-Ouns, 1999, 1 Cd + 1 CD Rom, ELO 10972.

Empreinte d'une grande sensibilité, évoluant par volutes et fioritures, ainsi pourrait se définir la voix de Saad Eddine Elandaloussi. Ce jeune musicien frappé de cécité fait partie de la génération montante, celle appelée à prendre la relève. Il défend avec perfection le style algérois.

L'enregistrement de la noubā s'ouvre sur un neqlāb, pièce vive qui installe très vite l'ambiance, mais qui traditionnellement n'était pas incorporée à la noubā classique. Tout cela est fort bien enlevé et prédispose à ce qui va suivre. La voix chaude du soliste invite au voyage. Cet album est conçu pour atteindre un double but : donner à entendre la noubā raml al-māya dans son intégralité, et présenter son étude analytique grâce au Cd-Rom qui est joint. C'est une véritable première.



Pour rester dans la même ambiance :
Beihja Rahal Musique arabo-andalouse Noubā dhil.

Paris, Club du disque arabe, 2001, 1 Cd, AAA195.

Le chaabi des grands maîtres.

Amar El Achab. Paris, Institut du monde arabe, 2000, 1 CD, 321030.

Le chaabi, qui signifie 'populaire', est un genre typiquement algérois. Il a été rendu célèbre dans les années 60 par un M'hamed El Anka. Il s'agit d'un chant généralement responsorial : un soliste à qui répond un petit chœur. Ce chant s'articule sur le poème de la q̣sida et s'appuie musicalement sur une petite formation qui n'est pas sans rappeler celle de la musique arabo-andalouse, dont par ailleurs certains spécialistes pensent qu'il en est dérivé. Le chaabi est construit sur l'alternance couplet-refrain, et sa thématique poétique l'oriente souvent vers la critique sociale ou la satire, bien que ces dernières années et en raison de la situation politique, il a changé de cap en abordant des thèmes autres. Quoiqu'il en soit le critère de simplicité est son meilleur vecteur. Les chanteurs de chaabi sont nombreux, et leur notoriété dépend du soin qu'ils apportent au choix du poème dialectal et à sa musique. Amar El Achab est un musicien à la science très étendue. Il joue un chaabi voisin par son esprit de l'arabo-andalou, puis il le rapproche avec sa faconde espiègle du populaire. Son champ d'action est donc des plus larges. Il y apparaît à son aise. Maître incontesté, il doit sa réussite à son très fort tempérament musical comme à son sens du tempo.



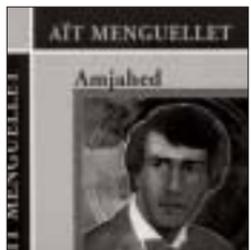
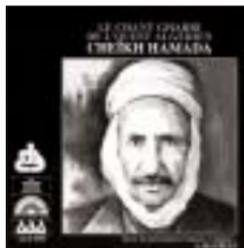
Le chant gharbi de l'ouest algérien Cheïkh Hamada.

Paris, Club du disque arabe, 1994, 1 CD, N°CDA 401.

Cet enregistrement bien qu'ancien, consacré au chant oranais peut irriter ou enthousiasmer. Il agace par sa monotonie et la technique du chant austère qui contraint l'étendue vocale, il réjouit par le fait qu'il dévoile une façon de chanter très particulière. Celle d'une tradition oranaise que représente Cheikh Hamada (décédé en 1968) qui a non seulement laissé son nom, mais a fait école dans ce genre. Il révèle une façon de faire qui n'a pas d'égale dans la musique arabe. En somme, elle répond parfaitement au critère défini dans les premiers siècles de l'Islam, sur le calibrage du chant : proche du parler mais ne s'y confondant jamais. Il faut remarquer l'aisance vocale qui permet au musicien d'évoluer avec une totale sérénité et les deux flûtes qui, elles, ornent ce que la voix se refuse de réaliser. Il y a une adéquation totale entre la voix et les deux flûtes où les protagonistes jouent chacun un rôle de renvoi.

Dans la même veine : Algérie Panorama de l'Oranais 1937-1946.

Paris, Buda Musique, 2001 82221-2.



Aït Menguellet : Amjahed.

Paris, Éditions & Production Cléopâtre, 1998, 1 CD, 78202-2.

Chantre de la musique kabyle, Aït Menguellet se distingue de ses confrères par son souci d'austérité, de simplicité, d'intimité. Ces qualités animent sa démarche et forgent son expression comme elle induisent son esthétique. Plutôt que de se tourner vers la chanson courte, plus facile d'approche et d'un impact garanti, le musicien ne craint pas de l'étendre en enchaînant une série de parties libres et improvisées à des sections mesurées qu'il réitère à différentes reprises et à sa manière. Sans doute se situe-t-il tout à fait à part

dans l'évolution de la musique kabyle. Celle-ci, dans les années 70, a effectué un saut de son monde rural et traditionnel vers celui du modernisme. Il s'est concrétisé par la naissance d'une chanson kabyle urbaine d'exil, essentiellement apparue sur les bords de la Seine, avec les moyens techniques

que l'on sait : ceci sans transiter par une musique d'obédience savante, par ailleurs absente historiquement de cette culture. Par sa façon de faire, Aït Menguellet rappelle étrangement la démarche similaire adoptée par les bardes kurdes du Proche-Orient. La sonorité de son luth l'en rapproche par ailleurs étonnement.



Rai Rebels Various.

Londres, Earth Works & Virgin Records, 1988, 1 CD, CDEWV 7.

Les disques de raï sont légions. Le raï connaît une consommation prolifique. Il est vrai que c'est la seule musique arabe lancée à la conquête du monde ayant réussi à s'implanter dans de nombreux pays. Ce genre, assimilé depuis à un pop-rock en langue dialectale ou en franco-arabe, ne veut plus rien dire puisqu'il s'est ouvert à des courants très variés, allant de l'espagnolade, au romantisme, au jazz, à la chanson de variétés. Il garde peu d'attaches avec ses fibres d'antan qui le situaient dans son giron natal, celui de l'Oranie.

Une compilation s'impose en guise d'introduction, comme cet album déjà ancien qui regroupe différents chanteurs à l'esthétique différente et à la démarche opposée, mais qui regarde vers un raï d'origine, avec ses répétitions lancinantes et sa couleur passionnée, disparues depuis du raï actuel. On y trouvera quelques classiques comme le fameux N'sel fik de Chaba Fadela et Cheb Sahraoui ou le remarquable Sidi Boumedienne de Khaled.

Lire : Bouziane Daoudi & Hadj Miliani. L'aventure du raï : musique et société.

Paris, Le Seuil, 1996.

Égypte

L'Égypte a dominé et maintient sa domination sur l'activité musicale dans le monde arabe. Le Caire assiste en 1903 à la naissance du disque 78 tours qui s'imposera rapidement comme une industrie florissante, attirant les vedettes les plus célèbres de l'époque. Avec la naissance du cinéma, l'Égypte renouvelle cette charge émotionnelle et la diffuse à nouveau, sous un autre angle. Son influence est tout aussi manifeste. Le Caire confirme son importance comme métropole de la musique. Elle attire de nombreux musiciens qui s'y établissent, font carrière et adoptent son

• • •

• • •

esthétique. De plus, avec la montée des stars, une Umm Kulthûm ou un Abdelwahab, l'Égypte demeure toujours au firmament, et prône désormais le renouvellement du langage musical. Il se développe par le biais de nouveaux courants, celui de la musique de grande consommation et des variétés. Elle impose et généralise le terme de ughniya, ce qui veut dire chanson, comme seul recours formel possible. C'est en Égypte que se développe ce que l'on appelle désormais la chanson longue, celle qui s'étire sur plusieurs heures et qui n'est rien d'autre qu'une façon plus moderne d'envisager l'ancienne suite dite wasla. La disparition de cette génération adulée dite des géants crée, vers 1980, une sorte de désarroi où va s'engouffrer une jeune génération qui remettra en question l'héritage d'antan et cultivera en retour la chanson courte. L'industrie du disque et de la cassette demeure florissante et hors de cette querelle esthétique : les thèmes retenus sur les supports sont ceux des vedettes de la chanson et de la psalmodie coranique dont l'Égypte impose dans le monde de l'Islam un style particulier, célébré par Abdelbasset Abdel Samad. Mais en Occident l'intérêt pour la musique égyptienne se déplace. La discographie s'attache alors à la sauvegarde des archives musicales, se tourne vers la musique des confréries, vers le répertoire para-liturgique, révèle les fameux musiciens de plein air que sont les Musiciens du Nil, et depuis plus d'une décennie met l'accent sur les musiques populaires, fortement prisées en Occident.

À lire : Frédéric Lagrange. Musiques d'Égypte.
Arles & Paris, Actes Sud & Cité de la musique, 1996.

Egypt Music of the Nile from Desert to the Sea.

Paris, Virgin France, 1997, livre-disque contenant 2 CD 7243 8 44568 2 5.
Ce livre-disque s'inscrit dans le courant qui domine à l'heure actuelle en Occident : la découverte de l'Égypte grâce à sa musique populaire, soit urbaine, soit rurale, celle de Haute Égypte et de Nubie, avec des pans tant séculaires que sacrés. Mais ce parti pris ne gomme pas la présence insolite à travers les plages des deux CD de quelques célébrités du passé comme Umm Kulthûm ou Layla Mourad, adulée vers 1950 pour ses nombreuses chansons de films, ou la prestation du violoniste Abdo Dagher dont le nom s'affiche de nos jours un peu partout et qui représente le courant d'une musique instrumentale. Faut-il croire que le monde rural et populaire ait désormais investi musicalement les métropoles égyptiennes et qu'il soit en passe de régenter leurs musiques de demain ? Ce livre-disque y souscrit.



Dans la même veine : Yûssef Yûssef Shetâ & 'Abdel Ghaffar Ramadân.

Paris, Long Distance, 1998, 1 CD, ARC 331.

les archives

Les archives de la musique arabe. L'âge d'or de la musique égyptienne (instrumental).

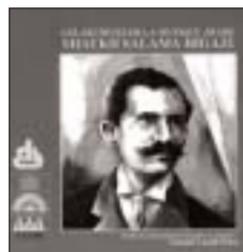
Paris, Club du disque arabe, 1991, 1 CD, AAA 043.

Cet album publié en 1991 a inauguré la série dite 'Archives de la musique arabe' que l'éditeur avait confiée au chercheur Frédéric Lagrange. Cette série a fait désormais de Paris la capitale de la renaissance de la musique savante égyptienne du début de ce siècle. Ce premier disque est entièrement consacré à l'art instrumental mis au service de pièces composées, héritage de l'empire ottoman, ou improvisées. Ces pièces d'époque gravées entre 1905 et 1930 sonnent comme si l'on se trouvait dans un autre monde. Il est vrai que l'atmosphère générale les rapproche davantage de la musique turque. Les noms des instrumentistes retenus ici sont ceux des grandes vedettes de l'époque, qui se sont adonnées à la musique instrumentale et à la forme de l'improvisation. Elles n'ont cependant pas atteint la notoriété des voix. Et pour cause : leur rôle était toujours subalterne par rapport au chant. Ces instrumentistes n'ont été que des accompagnateurs, même si parmi eux, un Samy Shawwâ (1889-1965), célèbre en son temps, éclipsa pendant une courte période une Umm Kulthûm.



Les archives de la musique arabe Shaykh Salama Higazi.

Paris, Club du disque arabe, 1994, 1 CD, AAA 085.



Shaykh Salâma Higâzi (1852-1917) a été la grande voix des débuts du disque en Égypte. Vedette incontestée, il avait un sens dramatique consommé qui a fait de lui un artiste hors du commun, dont le nom a lentement été gommé de la scène. Cet artiste se voit ici fort justement ressuscité. Salâma Higâzi a assuré toute sa carrière sur une scène à l'italienne où il était un défenseur du théâtre chanté. Bien que représentant du modernisme, sa technique vocale comme son chant sont une grande leçon d'histoire et restent résolument traditionnels. Il a par ailleurs énormément enregistré de son vivant. Retrouver ses traces n'est pas une chose impossible.



les grandes vedettes

Oum Kalsoum. Les grands compositeurs (vol. 1, vol 2 et 3).

Paris, Virgin, 1999, 3 CD séparés, 7243 8 471422 2.

Virgin a eu la bonne idée de rééditer les premiers enregistrements d'Umm Kulthûm, gravés sur 78 tours à partir de l'année 1928 : ils brossent un tableau sonore très complet des possibilités musicales de celle qui deviendra la diva d'Égypte et témoignent de son attachement à la tradition. Ces trois albums

regroupent une série de pièces de même esthétique dont certaines sont devenues très célèbres.

Beaucoup d'entre elles font déjà appel à celui qui deviendra son parolier de prédilection : le poète Ahmad Rami. Peut-être sera-t-on frappé par l'austérité instrumentale qui accompagne la voix, mais celle-ci règne et s'envole déjà en haut des cimes, comme dans Khayâlak fil manâm (Ton profil à travers le rêve) (volume 3). Ces rééditions regroupent des exemples qui illustrent la première manière de la diva, avec son coup de glotte qui aura par la suite tendance à disparaître. Elle y est encore limitée par les fatidiques 6 à 7 minutes d'enregistrement (recto verso) imposées par le 78 tours.

La vedette évoluera plus tard vers une musique plus riche en instrumentation, illustrée par Anâ fî intizârak (Je t'attends) (1943) de Zakariyya Ahmad, summum caractéristique de la seconde manière. La troisième manière culmine avec Anta 'umrî (Tu es ma vie), en 1964. La fabuleuse discographie de la diva n'est pas prête de disparaître. Aujourd'hui grâce à la technique, on peut accéder à ses premiers enregistrements, ce qui n'était pas le cas, il y a quelques années.

Mohamed Abdel Wahab. Vol. VI (1932-1933).

Paris, Club du disque arabe, 1990, 1 CD, AAA017.

Le Club du disque arabe a eu l'excellente idée, voici déjà plusieurs années, de regrouper un grand nombre de pièces de Mohamed Abdel Wahab et de présenter cette réalisation sous une intégrale en 9 volets séparés, toujours réédités. Que choisir ? Tous se valent et le timbre inimitable du chanteur se reconnaît aisément de bout en bout. Peut-être le choix se portera sur le volume VI, où l'on découvrira la pièce Fil leyl lamma khili, qui déclencha à son époque une révolution car elle concédait trop au modernisme. Pourtant elle sonne de nos jours d'une manière des plus classiques. Les enregistrements de cet album qui datent des années 1932-33 sont, il est vrai, beaucoup plus

modernes que ceux d'Umm Kulthûm réalisés à cette même époque. Mais il est bon de les rapprocher et de les comparer. Abdel Wahab a été par la suite le chantre du modernisme. Il composait lui-même ses chansons, ce qui n'était pas le cas de la diva. Par exemple, il ne craint pas par moments d'utiliser la technique du collage et de plaquer un tango à la suite d'une section des plus traditionnelles.

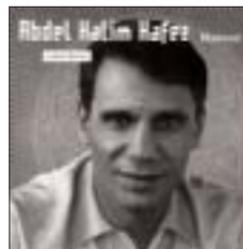


Abdel Halim Hafez Mawood.

Paris, Virgin, 2000, 1 CD, 7243 8 495572 4.

Fortement adulé durant son vivant, vedette incontestée de la chanson (ughniya) de grande consommation, star du cinéma décédé en 1977, qu'est-ce qui fait courir encore les amateurs envers Abdel Halim Hafez, dont les disques sont toujours présents dans les bacs et constamment réédités ? Probablement ce mélange de moderne et de traditionnel qui le caractérise : le moderne grâce à l'habillage orchestral qui l'introduit et entoure son chant ; le traditionnel par cette façon typiquement égyptienne de privilégier le texte par rapport à la musique, procédé qu'on retrouve dans

le passé chez un Salâma Higâzî et de nos jours chez un Yasîn al-Tuhâmî ; par ses effets de répétitions mélodiques qui portent à suspension et répondent aussi à un des critères de la musique arabe. La voix d'Abdel Halim Hafez a quelque chose de désenchanté. Cette désillusion, toujours au premier plan dans le timbre de la voix, est un facteur authentique qui a probablement assuré la pérennité du musicien : une longue plainte.

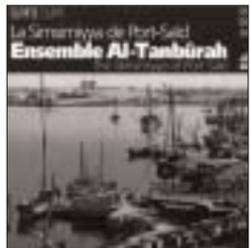


musique populaire et rurale

Shaikh Ahmed Barrayn Sufi Songs.

Paris, Long Distance, 1994, 1 CD, 592323.

Le Sheikh Ahmed Barrayn, musicien de Qenna en Haute Égypte, a été le premier à faire connaître à l'extérieur de son pays le patrimoine sacré populaire ; en 1985 en France, lors des Journées de musique arabe de Nanterre. On ignorait à ce moment là que sa venue, loin de constituer un accident, a été le point de départ d'un renouvellement de la tradition musicale égyptienne par le biais du monde populaire. L'audition de ce disque gravé en 1994 le confirme. On se trouve en présence d'un grand chanteur qui manie la forme poétique et musicale de la qasida à sa propre manière. Il y exprime cette Égypte profonde qui a été malheureusement occultée par l'évolution de la musique urbaine au cours de plus d'un demi-siècle.



La Simsimiyya de Port Saïd Ensemble Al-Tanburah.

Paris, Institut du monde arabe & Cité de la musique, 1999, 1 CD, 321026.

Longtemps délaissée, mise de côté, jugée indigne, incapable de représenter l'Égypte à l'étranger, la musique populaire a pris ces dernières années, surtout en France, un étonnant tournant. Il ne se passe pas une saison sans que l'on ne vienne présenter un ensemble de musique populaire. Celle-ci se distingue de l'art savant qui dans son évolution a tendance à se rapprocher de la musique de grande consommation, et n'est plus représenté que dans les circuits officiels. Aussi ce disque dévolu à la lyre simsimiyya, instrument encore en

usage dans les milieux populaires de Port Saïd et d'Ismailia, doit être accueilli avec la plus grande joie. Il présente une façon de vivre et de faire de la musique, dans un désordre tel qu'il devient un véritable objet d'art. Les mélodies sont simples et faciles à retenir. La joie éclate de bout en bout dans ce CD où la voix chantée reste reine et est soutenue dans l'arrière-fond par deux lyres épaulées par quelques percussions : tout ceci résonne dans un fond sonore, pour le bonheur de tous.

Irak

Entre 1975 et 1991, l'Irak a connu une débordante activité musicale : concerts, publications, recherche, diffusion, enseignement, archivage, congrès, constitution de corps de ballet, festivals, tournées en Europe, etc. D'une part, ce pays s'est lancé à la découverte tous azimuts des composantes musicales de son territoire, qui ont très vite été rattachées à la Mésopotamie de l'Antiquité, faisant de cette civilisation le point de départ de la pensée musicale irakienne. D'autre part, l'Irak est devenu le porte-parole d'une certaine conception de la musique arabe, en plaidant

• • •

• • •
fortement pour le retour à la tradition. Les publications discographiques, comme les concerts qui se sont succédé en Occident, ont prolongé cet état d'esprit. Toutefois avec le recul, on peut délimiter l'apport irakien à quelques traits significatifs : recherche de la musique populaire sous ses aspects variés ; montée en force du joueur de oud Munir Bashir ; découverte de la forme par excellence de la musique savante irakienne, le maqâm. Le maqâm, dont la technique vocale s'appuie sur une esthétique du pleur souverainement intégré dans le chant. S'agit-il de larmes maîtrisées ou d'un sanglot devenu musical ? Des représentants de cette tradition savante ont ainsi été révélés au moyen du disque : les noms de Muhammad al-Qubbanji, [Gubantchi], de Yusuf Umar, de Rashid al-Qundarji, tous trois décédés ou, plus près de nous, celui d'un Hussein al-A'zami, sont désormais familiers. Parallèlement à cet art savant, la chanson irakienne s'est fait connaître en imposant à l'étranger le nom de son plus illustre représentant : le regretté Nazim al-Ghazali.

On pourra consulter sur le web,
un des rares sites consacrés à la musique irakienne :
www.iraqimusic.com

Iraq Iqa'at Rythmes traditionnels.

Paris, Auvidis, Unesco, 1992 [réédition de 1979], 1 CD, D 8044.

Ce support qui a déjà près de 20 ans d'existence a toujours connu un succès retentissant. Ses ventes le prouvent. Il exprime la fébrilité qui a régné en Irak durant ces années et où il a même été question d'expérience musicale. On peut le constater avec le fameux quatuor de percussions, créé pour la circonstance, et qui traditionnellement n'a jamais existé en tant que tel. En fait ce qu'apporte cet album, c'est surtout la révélation d'une rythmique particulière qui reste foncièrement irakienne et qu'on ne rencontre guère ailleurs, avec son sens aigu de la recherche du timbre qui en devient une composante majeure. Ce que révèle aussi cet enregistrement, c'est une forme de maqâm populaire très différente de sa contrepartie savante.



Les maqâms de Bagdad.

Paris, Ocora, 1996 [réédition], 1 CD, C 580066.

Le maqâm de Bagdad est la grande forme de musique savante irakienne. Elle se perpétue fort heureusement malgré de très nombreux changements qui lui ont été apportés ces dernières années : modification dans l'ordre des pièces, inclusion de nouveaux chants plus faciles à l'écoute, changement de l'instrumentarium. Ce genre s'exécutait avec un ensemble de chambre des plus particuliers, où l'on notait l'absence du oud et où dominait la présence de la cithare sur table à cordes frappées, le santûr, qui a tendance à disparaître de nos jours, remplacée par la cithare à

cordes pincées, qânûn. Le maqâm est une longue suite chantée qui procède d'un ordre précis où une voix de soliste, avec une technique vocale toute particulière, enchaîne des parties libres à d'autres mesurées. Le tout s'achève sur une pièce légère qui appelle à la danse et que l'on nomme pasta. Ce genre a de tout temps été véhiculé par la radio de Bagdad, puis par les programmes de la télévision. Il se pratiquait aussi dans certains restaurants de la ville. Aujourd'hui il est de plus en plus servi par le disque. Yusuf Omar (décédé en 1987) est l'une de ces grandes voix associée et spécialisée dans le maqâm qui résonne comme une lamentation élevée au niveau d'un art surprenant.



À lire, mais en langue anglaise :
Y. Kojaman. *The maqam Music Tradition of Iraq.*

Londres, chez l'auteur, 2001, avec 2 CD encartés.

Munir Bachir. Méditations.

Paris, Inédit, 1996, 1 CD, W 260071.

Munir Bachir est certainement l'un des solistes les plus connus de la musique arabe et qui a beaucoup fait pour anoblir le luth à la fois en Occident, où il a fait toute sa carrière, et dans le monde arabe, qui l'a reconnu plus tardivement. Malgré son décès survenu en 1997, ses disques continuent à alimenter les bacs par de nombreuses nouveautés. Aussi le choix en est difficile, car c'est moins la notion d'un langage musical qui a évolué à travers le temps sous ses doigts experts, que sa vision de la forme qui s'est modifiée. Il a tâché durant sa carrière de faire de la musique, en dépassant la notion de l'art abstrait, contenu dans l'improvisation dite taqsîm, forme initiale avec laquelle il a débuté, pour une méditation intime qui s'acheminerait vers l'éclatement de la forme. Il est non plus le représentant d'une tradition musicale, mais comme pour Bartók et le folklore imaginaire, celui qui la transgresse pour arriver à créer une musique qui en suspendant le temps, devient à son tour tradition.



Jordanie

Le développement de l'activité musicale en Jordanie a pris brusquement son essor au cours de ces dernières années. La guerre au Liban et le cloisonnement de l'Irak y ont probablement contribué. Amman est devenue une capitale musicale avec laquelle il faut désormais compter : concerts, congrès de musique, festival, enseignement, corps de ballet, rien n'est laissé au hasard dans le royaume hachémite. C'est à Amman que se trouve le siège de l'Académie arabe de musique qui regroupe tous les États de la Ligue, et c'est là que s'édite l'un des rares magazines sur la musique

...

...

arabe. Toutefois si cette activité débordante a tout lieu de réjouir, on ne peut pas parler pour l'instant de l'existence d'une musique jordanienne en tant que telle. Les influences musicales, tant libanaises qu'égyptiennes, s'avèrent très fortes et handicapent l'émergence d'une sève originale. La Jordanie n'a pas consacré de vedettes de la chanson et de la scène, comme c'est le cas ailleurs. En outre sa production discographique en Occident demeure très discrète, voire inexistante.



Chants bédouins, chants de mariage, chant des pêcheurs d'Aqaba.
Paris, Inédit, 1998, 1 CD, W 260083.

La musique en Jordanie se répartit en deux grandes catégories ; une musique urbaine confinée à l'ouest du pays et surtout une musique bédouine qui vit à l'Est et au Sud, soit à l'orée du désert. Ici domine l'existence d'un instrument roi, bien que rudimentaire, la vièle à une corde (rabâba) qui accompagne le chant d'un soliste que l'on nomme poète. A ce niveau, il est difficile de séparer musique et poésie. Elles forment un tout. Cet album nous convie à la découverte de trois types de musiques : les chants accompagnés à la vièle, les chants de mariage, spécialité féminine, chantés collectivement et antiphoniquement, c'est-à-dire que le chœur se divise en deux, le second reprend la phrase musicale du premier, et les chants des pêcheurs, fortement urbanisés qui se situent dans le golfe d'Aqaba dans la presqu'île du Sinaï. Ils font appel à la lyre simsimiyya, instrument répandu dans les pays riverains de la mer rouge.

Liban

A partir de 1960, le Liban est devenu le point de mire de l'évolution musicale au Proche-Orient en se différenciant de la musique égyptienne qui dominait jusque là. La musique libanaise en création a emprunté des rudiments à l'Occident et s'est définie par le choix d'une instrumentation nouvelle, puisée localement ou en Europe (accordéon). Tout cela a été mélangé avec beaucoup de sensibilité et surtout de luminosité, contrastant avec la matité orchestrale de l'ensemble moderne, né en Égypte vers le premier tiers du XXe siècle.

• • •

• • •

Il en a découlé une couleur nouvelle mise au service d'une forme facile à véhiculer, la chanson courte, qui a contribué à l'explosion d'une langue dialectale, l'arabe libanaise. Cette révolution esthétique s'est aussi caractérisée, sur le plan expressif, par la recherche d'une sorte de légèreté diaphane colportant un brin de tristesse qui tend cependant vers l'apaisement. Cette expression se distingue à son tour de la musique arabe solidement ancrée au sol et à la terre. Parallèlement, cette période assiste au développement fulgurant de la carrière de la chanteuse Fairouz, dont le timbre de voix se sépare à son tour du chant traditionnel arabe, essentiellement basé avant tout sur la poitrine, voire le ventre, avec un soupçon de nasillement. Tout cela n'a fait qu'attiser de nombreuses tentatives qui ont conduit la musique libanaise vers une évolution qui l'a menée très loin, mais qui parfois lui a gommé son horizon. Cela ne l'a guère empêchée de se propager au Proche-Orient où elle a eu une influence considérable. Depuis la fin de la guerre, on constate, au Liban, un net retour à une musique de tendance proche-orientale et traditionnelle qui n'a pas remplacé, il faut le souligner, le courant libanaise mais qui évolue séparément, se situant toutefois dans une optique de retour au patrimoine.



Fairouz Maux d'amour.

Paris, Virgin, 2000, 1 CD, 724384955021.

Détentriche d'une très importante discographie, tenant la scène internationale sur près d'une demi-siècle, ambassadrice de la musique arabe, il est difficile d'opter pour un disque particulier de la fameuse chanteuse libanaise Fairouz, d'autant plus que cette dernière a abordé des genres très nombreux allant du meilleur au moins bon. Aussi se contentera-t-on de signaler une parution récente, faite d'une compilation étalée sur plusieurs années où la cantatrice

libanaise renoue avec les compositions de son fils Ziad Rahbani, que par le passé elle avait mis de côté, jugeant que ces créations n'étaient pas compatibles avec son tempérament. Fairouz incarne parfaitement l'expression de la musique libanaise. Elle l'a enrichie d'une chanson tournée vers les variétés, vers la musique de grande consommation, vers l'opérette, mais elle a aussi emprunté au classicisme. Sa palette lui permet d'allier l'intimité à l'exubérance dansée. Ce disque a l'avantage de présenter des pièces glanées sur le très long parcours musical de la vedette, avec des styles différents, mais qui, en définitive, se rejoignent tous par leur couleur. Ils incarnent la chanson libanaise et se distinguent de la chanson arabe de manière générale.

Chant byzantin. Passion et résurrection. Sœur Marie Keyrouz.

S.B.C. Arles, Harmonia Mundi, 1989, 1 CD, HMC 901315.

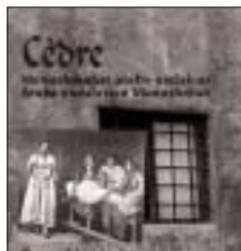
Bien connue en France où elle est entourée par de nombreux admirateurs, Sœur Marie Keyrouz, a toujours défini le chant comme une prière. Pour elle, ses concerts ne sont donc que l'élévation de son âme vers le Très Haut. Mais cela ne l'a pas empêchée d'évoluer avec les années, et d'œuvrer lentement à l'instauration d'une musique sacrée chrétienne à usage scénique, différente du chant pratiqué lors de l'office. Pour y parvenir, elle a introduit dans le répertoire des chrétiens arabes du Liban, en particulier celui de l'Église melkite à laquelle elle appartient, des instruments de musique absents de l'office. À l'époque de ce disque, son répertoire se réduisait encore à des extraits de chant byzantin religieux qu'elle a fait connaître internationalement avec succès. Sa voix



claire, limpide, est faite de douceur et de vertige mystique. On ne sait par ailleurs si, en écoutant ces enregistrements, on est subjugué par la voix de la cantatrice ou par la beauté du chant byzantin. Peut-être les deux.

Lire de Sœur Marie Keyrouz

son itinéraire musical paru sous le titre Je chante Dieu, Monaco, Éditions du Rocher, 1996.



Cèdre Muwashshah arabo-andalous. Ensemble Morkos.

Eguilles, Empreinte Digitale, 1996, 1 CD, ED 13067.

Le muwashshah, petite pièce vocale mesurée et composée pour chœur masculin, féminin ou mixte, s'est imposé comme l'emblème musical du monde arabe. Ce genre est enseigné dans les conservatoires, où le système pédagogique en place oblige les candidats à s'y soumettre afin de parfaire leur éducation. Pièce pédagogique par excellence, le muwashshah colporte aussi une tradition ancestrale puisque cette forme, tant poétique que musicale, est

née au pays d'al-Andalus, bien que ce que l'on chante aujourd'hui au Proche-Orient fasse apparaître des traits beaucoup plus liés aux traditions savantes locales, qu'un lien étroit avec l'Andalousie. Mais, s'il est essentiellement attaché à la pédagogie, rien n'empêche de puiser à son écoute un véritable plaisir. Car le muwashshah se chante généralement en début de la soirée : c'est le moment où il faut honorer ses auditeurs et leur présenter le meilleur afin d'emporter l'adhésion. L'ensemble Morkos restitue ce genre sans aucune afféterie. Il montre que le muwashshah nécessite une véritable maîtrise. Quoique ce dernier n'ait jamais été mis de côté au Liban et ait toujours survécu, ce disque, bonne introduction au genre, révèle le tournant amorcé au Liban ces récentes années. Il s'éloigne de plus en plus d'une musique libanaise à proprement parler, mise en place par la génération précédente, pour revenir à un art musical d'obéissance savant, répandu un peu partout dans le monde arabe.

Dans cette même veine du retour au classicisme, la série des CD publiés à Beyrouth sous le nom de Sultan al-tarab, qui à son tour distille de l'émotion comme de la joie de vivre.

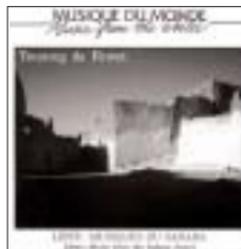
Libye

De toutes les musiques du monde arabe, c'est certainement celle de la Libye que l'on connaît le moins. Avec les années, les choses ne s'arrangent pas. Rien n'est fait dans ce sens. Les musiciens libyens ne sont pas légions et ne tournent aucunement à l'étranger. On ne saurait donc trouver une production discographique qui puisse présenter les facettes musicales de ce vaste pays, dont la frontière sud s'ouvre sur le Sahara et l'Afrique noire. Il existe en Libye une musique savante dite andalouse que l'on appelle malouf. Elle survit essentiellement dans la capitale Tripoli.

• • •

• • •

Il existe également des musiques de confréries, peu connues. Les musiques rurales sont probablement les mieux répandues. Une musique officielle, à tendance moderne, c'est-à-dire orientée vers la chanson de circonstance, reflète l'esprit du régime. La Libye demeure, musicalement parlant, une terra incognita.



Libye : musiques du Sahara Touareg de Fewet.

Paris, Buda, collection Musique du monde, [2001], 1CD 1978312.

Cet enregistrement propose une musique touareg, mais montre toutefois que cette musique a sensiblement évolué au cours des dernières années, devenant de plus en plus un art urbain sédentarisé. La présence d'un luth entre les mains d'un homme est aussi due à l'évolution des choses. Traditionnellement, ce dernier n'était pas un acteur musical. Ce domaine relevait entièrement de la gent féminine. Mais celle-ci occupe une place de choix dans le déroulement des pièces de cet album, puisqu'un chœur de femmes reprend avec grâce les formules lancées par la voix du soliste.

Maroc

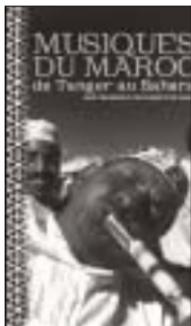
Le Maroc est un pays où la pratique musicale est très vivante. On le constate en cheminant dans les villes où l'on a toutes les chances de tomber sur un musicien ambulant, ou sur des enfants qui réagissent en chantant par des claquements de mains polyrythmiquement. Parades et processions rehaussées de musique, voire de danses, sont des phénomènes courants. La musique marocaine est également riche et variée, à la fois dans le monde savant, populaire ou rural. C'est au Maroc que se trouve rassemblée la plus grande utilisation d'instruments de musiques

• • •

• • •

au sein de confréries. C'est aussi dans ce royaume que la musicothérapie est encore des plus vivaces. La musique marocaine se situe à la jonction de deux mondes linguistiques : arabe et berbère, et souvent ces deux mondes se sont rencontrés. Bien que l'influence de la musique égyptienne se fasse sentir au sein de la chanson urbaine, c'est dans ce pays, vers 1970, qu'est né un mouvement d'opposition à l'esthétique proche-orientale avec en l'occurrence le groupe de Nass el Ghiwan. Il s'est tourné vers une musique d'obédience populaire et confrérique afin de contrer la montée en puissance de la variété égyptienne. Ce qui a eu pour conséquence de déclencher tout un courant contemporain qui a fait souche. Mais à l'heure actuelle, d'autres influences issues du Proche-Orient, de la Syrie plus précisément, se font également sentir. La musique au Maroc procède de l'héritage andalou, du monde arabe, du monde berbère, de l'Afrique noire : ces mondes sont venus s'influencer réciproquement d'une manière ou d'une autre. Le disque quant à lui est apparu au Maroc vers 1910. Il a été détrôné par le 33 tours qui lui-même a été supplanté par la cassette. De nos jours, l'activité discographique marocaine en France est extrêmement fructueuse. C'est en France qu'a été réalisée l'intégrale des noubas de la musique arabo-andalouse avec ses 75 CD. C'est dans l'Hexagone que les gnawas ont gravé l'intégralité de leur rituel, la lila. C'est à Paris que des anthologies de malhûn ont vu le jour. C'est toujours en France que l'on trouve gravés de rares ahwâsh du Haut-Atlas. Toutes autres sortes de musiques s'y ajoutent au travers de multiples publications : elles élargissent l'horizon marocain et en activent sa richesse.

À lire : Ahmed Aydoun. Musiques du Maroc. Casablanca, Ediff, 1993.
(sous la direction de Habib Samarkandi et Mokhtar Zaghloule). Rihla / Traversée :
Musiques du Maroc. Toulouse, Horizons maghrébins, 2000.
Pour naviguer sur le net : www.moroccanmusic.com.



Musique du Maroc de Tanger au Sahara.

Paris, Institut du monde arabe, Le temps du Maroc, Virgin, 1999, livre disque contenant 2 CD, 724384779320.

Ce panorama général des musiques du Maroc est probablement l'une des meilleures introductions à la musique de ce pays, si riche et si diversifiée. Quoique les plages soient généralement courtes, elles permettent de découvrir tous les types de musique de ce royaume : la musique savante (musique arabo-andalouse), la musique populaire urbaine (malhún, abidat ruma), la musique rurale (taqtúqa), la musique de confrérie (Hamadsha, Gnawa), la musique berbère du Moyen Atlas, des ensembles de musique actuelle, Jil Jilala, des vedettes de la chanson : Samy Elmagribi ou Najaat Atabou.

Dans la même veine :

Voyage musical Maroc – Morocco. Paris, Auvidis 1997, 1 CD YA225713.

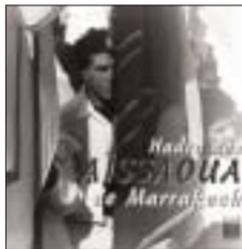
Hadra des Aïssaoua de Marrakech.

Rabat, Marsam, 2001, 1 CD, sans numérotation.

Cet album accompagne un livre ou en est l'extension, voire sa prolongation.

L'ouvrage en question, édité sous la direction de Abdelhafid Chlyeh aux éditions du Marsan à Rabat en 2000, n'est pas une introduction à proprement parler à la confrérie des Aïssaoua, mais la réunion de textes d'auteurs divers traitant de la transe de manière générale et résultant d'un colloque tenu sur ce thème. Car bien entendu le but des Aïssaoua est d'entrer en transe, d'atteindre une communion qui permet de s'annihiler au cours d'une longue séance qui monte crescendo et qui se déroule en plusieurs temps. Ceci justifie la présence du CD. Les enregistrements concernant la confrérie marocaine des Aïssaoua sont peu nombreux.

Cet album les dépasse de très loin. On y sent une véritable frénésie, une exaltation qui monte, servies par une prise de son exemplaire. La confrérie des Aïssaoua s'est rendue célèbre par son rituel aux allures très spectaculaires. Il s'y révèle des moments d'une si forte intensité que le commun des mortels peut s'en trouver gêné, voire perturbé. Ce disque comblera ceux qui connaissent les Aïssaoua et sera une excellente introduction pour ceux qui en ont simplement entendu parler.



Dans la même veine :

Maroc, confrérie des Aïssaoua. Paris, Ocora, 2001, 1 CD, C 560140.



Nuba de los Poetas de al-Andalus. El Brihi Grupo de música.

andalusí. Grenade, El legado Andalusi, 1995, 1 CD, Gr 199-95, accompagné d'un livret séparé.

Abdel Krim Rayyes a été le premier musicien marocain à venir se faire apprécier en France avec son ensemble, lors des fameuses Journées de musique arabe de Nanterre en 1985. Depuis ses enregistrements ne se comptent plus, soit en microsillons, soit sous forme de cassettes, soit sous forme d'intégrale sur CD, puisqu'il a participé à cet événement historique. Les enregistrements d'Abdel Krim Rayyes et son orchestre de Fès prolifèrent.

Aussi il est difficile de porter un jugement sur sa production tant elle est riche. On lui doit d'avoir enregistré sur la fin de sa vie dans la cour du fameux palais de Batha de Fès, un Cd qui a été publié en Espagne dans le cadre du projet El Legado Andalusi. Probablement, Abdel Krim Rayyes se trouve ici à son zénith. Il a étoffé son chœur de voix mixte qui pourrait indisposer en raison d'un mélange peu orthodoxe mais qui toutefois l'emporte par sa cohésion. L'écoute de cet album prolongé d'un livret adéquat fait penser à une force tranquille, celle de la musique qui s'écoule nonchalamment au fil des heures, et qui remplit ainsi le temps, rappelant ce mythe du concert perpétuel qui a pu se dérouler dans les cours de l'Andalousie.

Música andalusí. Al-Ála al-Andalusíyya. Omar Metfouí.

Madrid, Pneuma, 1999, 1 CD, Pn-150.

Omar Metioui fait partie de cette nouvelle génération qui vient à son heure pour remplacer les anciens maîtres disparus ces dernières années.

Grand admirateur de leur art, il les a fréquentés assidûment et c'est sous leur houlette qu'il a mûri. Il est en quelque sorte leur héritier indirect, mais Omar Metoui s'en sépare toutefois par sa vision de la musique arabo-andalouse. Ici l'accent est d'abord mis sur la technique tant vocale qu'instrumentale, sur le sens du tempo, sur la recherche du timbre, sur la répartition des masses



sonores, sur la précision. Tout ceci résonne de manière très sereine et prouve que la relève est bien assurée et dans de bonnes conditions. Ce qui frappe aussi à l'écoute de sa notion de la nouba est un rapprochement probablement voulu avec la musique médiévale, lien que les maîtres d'autrefois n'ont pas recherché dans la mesure où celui-ci ne relevait guère de leur problématique. L'ensemble d'une dizaine de musiciens réunis par Omar Metoui est fixé à Tanger. Les experts de la musique arabo-andalouse discutent toujours pour savoir si cette cité portuaire, qui fait face à l'Espagne, constitue une école en soi comme l'ont été les traditions de Fès ou de Tétouan, ou un courant dérivé.



Le malhûn de Meknès. El Hadj Houcine Toulali.

Paris, Institut du monde arabe, 1999 [réédition 1994], 1 CD, 321005.

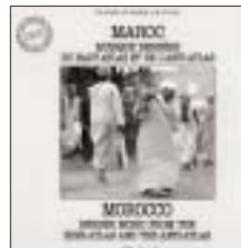
Le malhûn est un des genres forts de la poésie populaire citadine chantée et qui, au Maroc, a atteint un développement fulgurant en s'imposant en tant que tel. La formation de malhûn comprend un petit ensemble où se reconnaît un mélange d'instruments savants et populaires dont les fameuses petites percussions en forme de calice, taarija. Celles-ci situent le genre à la frontière entre populaire et savant, puisque le malhûn emprunte aussi aux règles modales de la musique arabo-andalouse et, dit-on, en dérive. Il s'agit d'un

chant essentiellement responsorial avec un soliste à qui échoit le rôle écrasant de chanter le texte poétique, dont les thèmes renvoient le plus souvent à la société comme à la vie courante. C'est ici que se pose une question : écoute-t-on le malhûn en fonction de sa musique souvent répétitive mais qui s'accélère, ou en fonction de son texte qui lui se développe ? Cette question avait déjà été posée pour l'opéra. Le regretté El Hadj Houcine Toulali de Meknès, incontestable vedette du malhûn à la voix chaleureuse et apaisante, est certainement l'artiste qui a institutionnalisé ce genre d'abord dans son pays puis à l'étranger.

Musique berbère du Haut-Atlas et de l'Anti-Atlas.

Paris, Musée de l'Homme, C.N.R.S., 1994, 1 CD, LDX 274991.

Fruit de collectage, les chants que propose cet album ont été recueillis sur l'Atlas, là où il est difficile d'accéder. La musique berbère est une musique de plein air, où poésie, chant, danse forment un tout que le disque ne peut restituer. Mais faute d'autres moyens, et étant donné la rareté des



enregistrements de terrain du monde berbère, ce Cd doit être accueilli avec intérêt. Il reflète une musique qu'on ne peut entendre ailleurs. C'est donc une bonne introduction à la musique berbère, exempte de toute influence externe. Parmi les pièces retenues, il faut noter la mise en valeur du fameux ahwâsh, fer de lance de la musique berbère qui nécessite la participation d'une grande partie de la communauté.

À lire : Miriam Roving-Olsen. Chants et danses de l'Atlas (Maroc).

Arles & Paris, Actes Sud & Cité de la musique, 1997.

Songs for Sidi Mimoun Gnawa from Marrakech.

San Germano (Italie), Robi Drolì, 1996, 1 CD, 129805035 2.

Les disques des Gnawas foisonnent et ces derniers ont le vent en poupe. On n'a jamais autant écrit sur cette confrérie noire qui, bien que répandue dans toutes les cités du Maroc, possède son fief principal à Essaouira. Les Gnawas se sont fait connaître par leur rituel, où la musique l'emporte. Il est essentiellement voué à la thérapie. Ce rituel est toutefois difficile à enregistrer. Les percussions, et plus particulièrement les fameuses castagnettes de métal, couvrent généralement le chant, oblitérent la sonorité du luth guinbri, seul instrument à cordes autorisé, tant et si bien que le résultat tend souvent au chaos sonore. Le problème est de savoir si l'on enregistre à chaud, c'est-à-dire lors d'une séance de thérapie musicale, où l'on perd en qualité mais en recueillant l'exaltation, ou à froid, dans un studio, où l'on gagne en clarté mais en risquant d'oblitérer l'émotion. La deuxième option a été retenue pour cet enregistrement réalisé dans un studio parisien.



Pour le bonheur de l'auditeur, l'expression est intense et ne fait pas défaut. Le disque, qui est en quelque sorte un résumé de la fameuse lila ou soirée gnawa, est un hommage rendu à Sidi Mimoun, l'un des génies noirs le plus fréquemment invoqué.

À lire : Abdelhafid Chlyeh. Les gnaoua du Maroc.

Casablanca, Éditions Le Fennec, La Pensée sauvage, 1998.

Mauritanie

La Mauritanie se distingue de l'ensemble du monde arabe en ce que l'activité musicale est la propriété d'une caste de musiciens que l'on nomme griots. Eux-mêmes se font appeler iggawen, au singulier iggiw. Cette caste détient un art savant, complexe, d'une beauté surprenante avec ses règles à respecter et son esthétique de la recherche du son brouillé, où le partage des tâches entre hommes et femmes (les hommes jouant du luth tidinit, les femmes de la harpe ardin) s'avère très structuré. Hormis quelques informations glanées par les explorateurs, dont René Caillé, la connaissance de la musique mauritanienne est récente. Elle s'est accrue au lendemain de la naissance de la République islamique de Mauritanie, mais elle demeure encore discrète. Cette époque assiste également à l'apparition des premiers 45 tours mauritaniens enregistrés au Sénégal vers 1960, où vit une importante communauté. La discographie mauritanienne a surtout été une affaire de collectage, donc de travail de terrain mené par des ethnomusicologues, avant que les artistes nationaux, essentiellement des Hassaniya ou des Peuls, n'investissent les studios. De grands bouleversements se sont opérés dans la musique mauritanienne ces récentes années : certains ont voulu la rapprocher du monde arabe, y ont donc introduit des instruments comme le oud, y ont créé une chanson mauritanienne, à l'instar de la chanson arabe née un peu partout sous l'influence égyptienne. Par ailleurs le statut de griot, c'est-à-dire seul détenteur de l'art musical, est de plus en plus remis en question. L'on assiste dorénavant à l'émergence de musiciens qui ne sont plus forcément des griots de souche.

À lire :

Michel Guignard. *Musique honneur et plaisir au Sahara.*
Paris, Geuthner, 1975.

Mauritanie concert sous la tente.

Paris, Philips, Kora Sons, Prophet, 1999, 1 CD, n°05.

Ce disque qui vient de paraître a été enregistré en 1965 par Charles Duvelle. Il a fixé un univers qui probablement n'existe plus en Mauritanie, car ce pays s'est ouvert à diverses influences et s'est efforcé de créer sa propre chanson nationale. On est tout à fait abasourdi par l'ambiance qui se règne dans cet album : l'amour et la recherche d'une sonorité brouillée, des voix criardes qui s'égosillent, lorsqu'il s'agit des griottes, dans une ambiance hétérophonique des plus folles. Ce point culminant peut tout aussi bien déplaire. Ce disque restitue donc un concert tenu sous la tente à l'orée du désert. Il montre comment les griots professionnels s'exerçaient à leur métier et à destination de leur chef, l'émir du camp. Comment ils se déplaçaient à sa suite, lorsque la tente était démontée. Comment on reprenait la route, à la recherche de pâturages nouveaux avant que la sédentarisation ne l'emporte. Et pourtant cette musique chantée par les voix d'hommes ou de femmes répond à des critères musicaux scientifiques. On reste frappé par sa nature complexe et savante, tout en se situant dans un monde de nomades où la précarité l'emporte.



Mauritanie Ooleya Mint Amartichitt.

Paris, Long Distance, 1998, 1 CD, 3018642 ARC 331.

La Mauritanie est par excellence l'espace du chant féminin. Le timbre vocal d'Ooleya, lorsqu'il est comparé à celui des griottes d'autrefois, tranche de façon surprenante. Il tend vers un monde policé. L'expression de la pureté l'emporte sur l'esthétique du brouillage qui formait la base de la musique des griots ou des griottes d'autrefois. Ce disque confirme l'entrée de la Mauritanie dans l'ère moderne. Après avoir fait une magnifique démonstration de ses capacités traditionnelles, l'artiste s'engage prudemment vers la modernisation.

Elle propose une série de pièces courtes, agréables à entendre, faciles à saisir, qui marquent déjà la naissance en Mauritanie d'une musique différente. On notera la présence de la guitare électrique, entrée depuis dans les mœurs, qui bien que remplaçant l'ancien luth tidinit, sonne d'une façon qui la rapproche étroitement de la technique du dernier. Aussi ne gêne-t-elle aucunement. Ce qui distingue ce disque du précédent sur le plan formel, c'est que l'on progresse par pièces séparées. Elles ne s'articulent plus en forme de suite, comme c'était le cas par le passé. La notion de modalité tend à son tour à s'effacer au profit de la qualité formelle, qui selon les morceaux s'oriente vers la chanson.

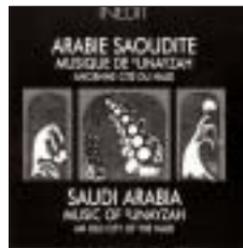
Pays du golfe

La musique des pays du Golfe est un phénomène récent qui apparaît dès 1960. Pourtant il existait bel et bien une musique traditionnelle que les habitants de cette région avaient classé auparavant en trois rubriques distinctes : les arts de la mer, la musique urbaine, la musique bédouine. Mais elle avait peu attiré l'attention. De ces trois expressions, c'est la musique des pêcheurs de perles qui a été la révélation. Ressentie comme une onde de choc, sa découverte à partir de 1963 en Occident, grâce à des enregistrements de collecteurs, n'a cessé d'être sondée, malgré le fait que la pêche à la perle n'existe plus dans cette partie du monde. Conscients de l'importance de cet héritage, Koweïtiens, Bahreïnis et Qataris, se sont efforcés de le conserver. C'est ainsi qu'est né à Doha, capitale du Qatar, le Centre du patrimoine populaire, dont la mission est de recueillir comme de publier les traditions afin qu'elles servent d'exemples aux générations, face à la montée de la modernisation à outrance. Celle-ci a toutefois donné naissance à un courant contemporain qui malgré les influences évidentes de la musique égyptienne et libanaise, a créé une véritable musique de grande consommation locale, dont on rencontre en France de très nombreux témoignages sur disque. La vedette la plus connue dans ce sens est sans conteste le chanteur saoudien Muhammad Abdu.

Anthologie de la péninsule arabique.

Genève, VDE Gallo, 1994, coffret de 4 CD, VDE 780-3.

Fruit d'un travail de collectage réunissant plusieurs fonds, cette anthologie de la péninsule arabique est assurément, et pour longtemps, le seul support qui permet de mieux connaître ce que l'on entend par musique traditionnelle dans cette région du monde. Elle se différencie très nettement de ce que l'on a l'habitude d'appeler musique arabe au sens général du terme. Bien que la musique des pêcheurs de perles demeure une des clés de voûte de ces créations avec sa polyrythmique toute particulière, le coffret est réparti en genres distincts. Chaque album présente une facette différente : musique bédouine, musique citadine et l'art du souf, forme savante chantée par excellence de la péninsule, musique des pêcheurs de perles et enfin, et c'est sans doute là une révélation, les chants de femmes. Il faut prendre cette anthologie dans un sens très large puisqu'aussi bien le Yémen que la région désertique de la Syrie y sont intégrés. Il est vrai que pour les Bédouins, les frontières politiques n'existent pas.



Arabie saoudite Musique de 'Unayzah Ancienne cité du Najd.

Paris, Maison des cultures du monde, 1999, 1 CD, W 260087.

Malgré ses vedettes de variétés, connues hors du pays, il est impossible d'avoir une idée de ce qu'est la musique dans le royaume de l'Arabie saoudite qui, malgré l'essor économique, est restée en étroite connivence musicale avec la tradition. Aussi la publication de ce disque est une révélation. Elle permet de découvrir qu'il pourrait exister dans le royaume des musiques diverses dont cet album n'est qu'un reflet. Il s'agit d'une musique urbaine qui ne doit rien à l'évolution mais témoigne de sa tradition millénaire immuable. Cette structure millénaire, quasiment universelle, correspond à la notion de chant

antiphonique, remarquablement conservée en Arabie Saoudite. Un chœur y est divisé en deux parties se faisant face, et chacune des parties reprend l'énoncé de l'autre. Ce procédé est la marque de la musique de la péninsule arabique. Les motifs répétitifs qui sont engendrés, scandés par les percussions, créent une ambiance de sérieux sinon d'austérité, reflet de la vie nomade et bédouine où le temps reste suspendu.

Palestine

(autorité palestinienne)

La musique palestinienne en tant qu'expression d'une entité nationale n'est pas encore née malgré certaines conditions favorables comme la fondation en 1995 d'un conservatoire de musique à Ramallah. On ne saurait toutefois nier son existence en tant que musique de Palestiniens. Elle a toujours existé de manière traditionnelle ou moderne. Les formes pratiquées sont comparables à celles que l'on trouve au Proche-Orient ou sur le littoral est de la Méditerranée. Des recherches ont été entreprises depuis longtemps sur la musique en Palestine, mais le domaine discographique

• • •

• • •

reste dérisoire. Il est vrai que de nombreux interprètes se sont exilés, comme c'est le cas des plus connus, Simon Shaheen ou Adel Salameh fondateur de l'ensemble Nuzha, tous deux oudistes réputés. Ces musiciens ne jouent pas une musique spécifiquement palestinienne, mais une musique rattachée au Proche-Orient. D'autres groupes sont nés à l'étranger et ont chanté la fibre révolutionnaire. Mais c'est l'ensemble Sabreen basé à Jérusalem et né vers 1980 qui est actuellement la formation la plus en vue. Composé de 5 à 6 individus, ce groupe tâche de renouveler le langage musical en s'ouvrant à des courants musicaux différents de ceux qui ont marqué le Proche-Orient.



Traditional Music and Song from Palestine.

El Bireh : Popular Art Center, 1998, 1 CD, Wdr (gravé et imprimé en Allemagne).
Objet de collecte pour archives, réalisé par Bashar Shammout, cet album porte bien son nom : musique et chant traditionnels de Palestine. On y découvre différents instruments, surtout à vent. Ils sont présentés individuellement. On y entend aussi des formes poétiques populaires chantées, ou des musiques de circonstances rattachées principalement aux noces. L'ensemble est une

bonne introduction aux musiques populaires et rurales et permet de mieux situer l'esprit et l'âme palestinienne. Sur ce plan, ce disque, premier dans son genre, peut s'avérer une véritable référence.

Soudan

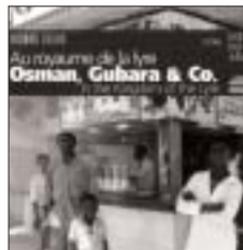
Lorsque l'on évoque la musique soudanaise, l'oreille se tourne généralement vers la musique nubienne, représentative du pays. S'y ajoute aussi un pan plus moderne, celui de la chanson urbaine dans la capitale Khartoum. Ces deux domaines limitent pour l'instant une autre expansion qu'on serait en mesure d'attendre de la musique du Soudan. Car ce pays couvre un territoire gigantesque où les voies de communications sont difficiles et rudimentaires, et où une guerre qui n'en finit plus, a gommé les autres facettes de sa musique, en particulier celle du sud. Dans l'impossibilité de couvrir la musique dans sa totalité, les parutions discographiques qui se sont succédées en Occident ont d'abord été celles d'ethnomusicologues. Elles ont pris en compte la composante ethnique (voir à ce propos les rares supports publiés sur disque 33 tours par Folkways, Bärenreiter, etc.). Quant à la musique urbaine, véhiculée sur place au moyen de cassettes, seul support répandu dans ce pays, elle a peu intéressé en dehors de ses frontières, jusqu'au moment où quelques-uns de ses plus illustres représentants se sont fait apprécier en concert en France ou en Angleterre. Les Journées de musique arabes de Nanterre en 1986 ont révélé les noms de Abdel Gadir Salim, d'Abdelkarim Kabli. Quant à l'Angleterre, elle a assisté aux débuts de Muhammad Gubara. Aux États-Unis s'est installé Hamza El Din, étonnant joueur de oud. La musique soudanaise, du moins de ce que l'on sait d'elle, est essentiellement mélodique et frappe par le peu de prééminence qu'elle accorde à la rythmique des percussions, qui reste ici d'une extrême discrétion. En revanche, le système pentatonique, base de cette musique, la situe non seulement en Afrique mais la rapproche des pays du monde arabe où cette échelle est connue et pratiquée : au Yémen, en Égypte, ou en Afrique du nord. La connaissance de la musique soudanaise, spontanément plaisante, n'en est qu'à ses débuts.

Abdel Gadir Salim All-Stars The Merdoum Kings Play Songs of Love.

Londres, World Circuit, 1991, 1 CD, WCD 024.

Ce premier album d'Abdel Gadir Salim reste sans doute sa meilleure carte visite. Le musicien est originaire de la province du Kordofan, considérée comme l'un des berceaux de la musique soudanaise. Mais Abdel Gadir Salim, révélé en France en 1986 lors des Journées de musique arabes de Nanterre, s'inscrit dans ce que l'on appelle la chanson urbaine. Celle-ci s'est développée dans la capitale Khartoum et à la radio d'Omdurman à partir de 1950.

Le musicien puise ses mélodies dans le patrimoine de sa région, avec ses rythmes caractéristiques locaux, mais l'habillage est urbain et donc moderne. Il fait appel entre autres au saxophone instrument qui depuis, s'est intégré à la musique soudanaise citadine. Abdel Gadir Salim chante de sa voix puissante et s'accompagne au oud, ou selon les moments, il souffle dans un sifflet pour relancer l'action. Il est entouré d'un petit ensemble où se reconnaissent les violons, comme la guitare électrique. Si le musicien est devenu aussi populaire, il le doit en partie à la simplicité de ses mélodies qui se mémorisent du premier coup.



Au royaume de la lyre Osman, Gubara & Co.

Paris, Institut du Monde Arabe, 2001, 2 CD, 321036.037.

S'il existe bien un pays où la lyre est reine, c'est au Soudan. Cet instrument a diverses fonctions, mais de plus en plus il sert tout simplement au divertissement. Malgré la montée du luth arabe (oud) qui depuis l'a supplanté, la lyre, qui porte différents noms selon les ethnies et les zones rurales, n'a jamais été détrônée. Ce disque le confirme. Voici donc un événement qui vient enfin combler un retard : celui de faire connaître 4 styles différents pour même instrument. Ces styles représentent quatre régions : le nord avec M.

Gubara, l'est avec M. al-Badri, le centre avec Q. Klio et le sud-est avec T. Osman. Ces esthétiques variées prouvent au moins que la lyre de même facture, qui pour s'accorder suit quasiment la même structure, sans toutefois répéter les mêmes notes, résonne différemment lorsqu'elle est jouée par les mains de musiciens issus de traditions différentes. Ce double album, véritable régal, est l'anthologie par excellence et probablement l'ouvrage de référence de la lyre soudanaise encore pour quelques décennies.

Syrie

La Syrie a publié des disques dès 1910. Ces 78 tours étaient destinés à la consommation locale et il en a été ainsi du 45 tours comme du 33 tours qui les ont succédés. Depuis la cassette a fleuri. Le disque de longue durée a timidement fait son apparition à partir de 1975 sur le marché international, imposant un nom, Sabah Fakhri, figure de proue de la musique syrienne et du style alépin. Cet interprète a même influencé des chanteurs tant marocains que tunisiens, et sa notoriété est toujours très grande. Il représente une des grandes voix de la musique arabe du XXe siècle.

• • •

• • •

Parallèlement, c'est en 1975 qu'ont été révélés pour la première fois au Festival d'Automne de Paris, les fameux Muezzins d'Alep. En fait, ce que l'on a découvert de la musique syrienne et ce que l'on continue à connaître à l'étranger, est le style alépin qui demeure, malgré la modernisation de son instrumentarium, très attaché à la tradition. C'est à Alep, métropole du nord de la Syrie, que survit encore la notion de « suite », appelée wasla. Celle-ci a disparu partout ailleurs, même en Égypte. Il s'agit d'une série de pièces qui s'enchaînent de manière mesurée ou libre, et qui mettent en valeur un chanteur soliste entouré d'un petit chœur soutenu par un ensemble instrumental à géométrie variable. C'est au moyen de la suite que se sont illustrés un Sabah Fakhri, un Sabri Moudallal, chanteur octogénaire qui a particulièrement comblé le public français devenant sa coqueluche. Autre genre particulièrement prisé à Alep, le mawwâl, improvisation libre, dont un Adib Dayikh est devenu le héraut. La ville d'Alep a également révélé ses chants religieux dont le répertoire épouse l'esthétique de la musique séculaire. Le style alépin a contré l'influence musicale tant libanaise qu'égyptienne, voire même la tentation de l'Occident, très forte dans la région. Cela n'a pas empêché la Syrie de se doter également de chanteurs qui empruntent à ces différents courants.



Syrie Chants d'Alep Sabri Moudallal.

Paris, Institut du monde arabe, 1999 [réédition 1994], 1 CD, 321001.

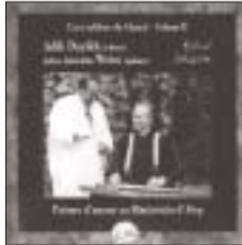
Enregistré à Paris au cours d'un concert en 1993, cet album révèle les qualités surprenantes d'invention de Sabri Moudallal qui malgré son âge, possède encore de très grandes aptitudes expressives. Cette vedette tardive, reconnue depuis dans son pays et choyé par son gouvernement, donne à entendre la fameuse suite alépine, wasla. Ce que l'on retient à l'audition, c'est que la virtuosité est mise au service de l'expression d'une joie de vivre débordante, d'un optimisme exubérant, malgré quelques passages de détresse où le chant

s'abandonne à la souffrance. Ce que l'on retient en outre, c'est le respect de la tradition, bien que malmenée par une virtuosité vocale stupéfiante : tout est là pour respecter à la fois le passé et le recréer. Le chanteur s'est entouré d'une petite formation qui correspond à ce qu'on appelle takht, c'est-à-dire un ensemble instrumental traditionnel ne dépassant pas les 5 interprètes. Ce disque est assurément l'un des plus beaux fleurons de la musique syrienne.

L'art sublime du ghazal Adib Dayikh (chant) Julien Weiss (qânûn) Volume I et II.

Nanterre : Al-Sur, 1994, 2 CD, ALCD 143 ET 44.

Depuis quelques années, le joueur de cithare sur table Julien Weiss, musicien français, s'est installé à Alep où avec les musiciens locaux il entreprend non seulement des tournées de concerts mais les prolongent par des enregistrements originaux. Ces deux albums les reflètent. Ils ont été enregistrés à Alep même. Ils se focalisent sur l'accompagnement de la cithare sur table qânûn, dont le modèle utilisé ici couvre cinq octaves, fait des plus rares, et d'un chanteur Adib Dayikh, procédés qui n'est pas courant. Mais ce duo comble par son sérieux, sa gravité expressive et son sens de la musicalité. Adib Dayikh chanteur introverti, né en 1938, est un spécialiste du mawwâl. Cette forme est parfaitement maîtrisée et a fait la réputation de son interprète. Ce cours poème s'interprète de façon libre, et l'improvisation donne cours tant à la tristesse du ton qu'à la résignation et à l'apaisement. Tout ceci n'est pas sans s'orienter vers une méditation intime. Les pièces sont présentées non pas par l'incipit du poème, comme c'est l'usage, par leur dénomination modale.



Les derviches tourneurs de Damas. Sheikh Hamza Shakkûr, Ensemble Al-Kindî.

Paris, Le Chant du Monde, Livre-Disque, 1999, 2 CD, CMT 574 1123.24.

Ce livre-disque luxueux s'achemine vers la mise en place d'un oratorio. Non point que cette notion existe dans l'Islam, mais la conception d'un rituel, envisagé à des fins scéniques et non plus cultuelles, montre s'il en faut que l'Islam s'est engagé depuis quelques décennies vers le développement d'une musique sacrée où la notion esthétique devient l'un des éléments majeurs. Ce qui induit fortement cet aspect des choses, est l'importance conférée à l'habillage sonore qui accorde à l'instrumental une place de prédilection. On y retrouve la présence de Julien Jalaeddine Weiss à la cithare sur table qânûn. Ce livre-disque porte un sous-titre : Liturgie soufie de la Grande Mosquée des Omeyyades. Cette mosquée prestigieuse se trouve à Damas.

C'est l'une des plus anciennes mosquées du monde et des plus célèbres. Il est attesté par des documents écrits que l'on y entretenait près d'une trentaine de muezzins qui avaient pour mission de lancer l'appel à la prière, de chanter l'hymnologie, de psalmodier des prières particulières. Puis plus tard, les derviches tourneurs y ont été associés. Des pièces y ont donc été rassemblées pour former le répertoire vocal qui s'est articulé pour les besoins de ce livre-disque, autour d'une forme dont la construction musicale reflète l'idée de « suite », mais qui par son contenu émotionnel évoque davantage l'oratorio avec la voix de soliste, le chœur et les instruments. L'atmosphère est sereine et pleine de ferveur. Quant aux derviches tourneurs, il faut les voir évoluer : ceux-ci tournent sur des pièces musicales chantées à des moments précis. Ces pièces en question sont disséminées tout au long de cet album, et elles ne sont pas utilisées en dehors de leur contexte.

Dans la même veine :
Hassan Haffar et les Munsheds d'Alep. Paris,
Warner Musique France, 1998, 1 Cd, 3984 25937 2.

Tunisie

La situation musicale de la Tunisie, fidèlement représentée par sa discographie, a évolué de manière significative ces dernières décennies. Centrée essentiellement sur des vedettes aujourd'hui décédées, cette évolution a œuvré pour l'instauration d'une musique nationale. Elle a puisé ses racines dans les sources populaires et urbanisées. On peut le constater dans la carrière d'une Saliha, d'un Hédi Jouini, ou celle d'un instrument, la cornemuse, devenue en quelque sorte emblématique de la société tunisienne. Cette évolution s'est aussi focalisée sur la musique

• • •

• • •

savante, son fer de lance, et ce, grâce à l'héritage de la musique arabo-andalouse qu'on appelle en Tunisie malouf. Ce dernier a été illustré par son représentant officiel, l'Orchestre de la Rachidia, qui malheureusement s'est lentement engourdi avec les années. Ce courant aux multiples facettes porte donc l'empreinte d'une musique nationale à forte résonance tunisienne. Peu connu en dehors du pays, ce n'est plus le cas à l'heure actuelle. La tendance générale ouvre de nouveaux horizons : la découverte d'une maîtrise étonnante de la technique, résultat d'un enseignement sévère qui porte ses fruits. Elle vise d'une part à l'internationalisation, et d'autre part à ancrer le langage musical dans le monde arabe ou de manière plus universelle (cas d'Anouar Brahem). Tout ceci se constate avec les vedettes actuelles : un Lotfi Bouchnak, une Sonia M'barek et le virtuose de oud Amouar Brahem. Quoi qu'il en soit, le disque tunisien, né en 1907, s'est toujours bien porté. Il le demeure.

Lotfi Bouchnak Malouf tunisien.

Paris, Maison des Cultures du Monde, Inédit, 1993, 1 CD, N° W 260053.

Un des grands noms de la musique d'aujourd'hui, Lotfi Bouchnak, s'est tourné vers toutes sortes de musique, chantant et s'adaptant avec une facilité déconcertante à des répertoires divers quel qu'en soit l'esthétique. Le musicien se présente ici sous l'un de ses meilleurs jours. Bouchnak est doté d'une voix exceptionnelle qu'il maîtrise parfaitement même dans l'extrême aigu, ce qui représente un véritable exploit. Il chante juste, ce qui est rare. Sa voix possède une expression à la fois puissante et empreinte de sentiments aux multiples couleurs. Dans cet enregistrement, le chanteur s'est entouré d'un petit ensemble. Bien qu'il soit à cheval entre l'esthétique proche-orientale et celle d'Afrique du nord, le résultat est un véritable florilège. La grandeur d'un musicien se reconnaît plus particulièrement à la maîtrise totale du tempo, et c'est l'impression que l'on retire entre autres, de l'audition de cet album.



Anouar Brahem Trio : Astrakan café.

Munich, ECM, 2000, 1 CD, ECM 1718.

Ce disque, chatoyement de couleur, rend hommage au culte de la belle sonorité, celle qui charme et qui envoûte. On le doit à ses interprètes. Ils se sont mis au service de l'expression, grâce à la maîtrise de leurs instruments respectifs : oud, clarinette turque, percussion. Tout d'abord le joueur de oud Anouar Brahem, coqueluche dans son pays la Tunisie, prouve que sa vision du luth, même si elle débouche sur le modernisme, garde encore des attaches classiques. Le luthiste s'est entouré du tzigane turc Barbaros Erköse étonnant

joueur de clarinette, qui lui aussi s'est voué à la recherche d'une sonorité veloutée qu'il maîtrise divinement, et du percussionniste Lassad Hosni dont le moins qu'on puisse dire c'est qu'il soigne la couleur de ses frappes, afin de les rendre encore plus expressives. Cet album produit par la firme allemande ECM est normalement versé dans les musiques dites inclassables. En vérité, sur un fond de tradition, les musiciens s'ouvrent à un Orient imaginaire, comme l'avait autrefois si bien réussi, pour l'Asie, un certain Maurice Ravel.

Sonia M'Barek : Takht.

Francfort, World Network, 1999, 1 CD, LC 6759.

La jeune Sonia M'barek, figure montante dans son pays, représente la nouvelle tendance vocale, dont la technique d'enseignement n'est pas sans rappeler le renouvellement du chant tel qu'on peut le constater au Proche-Orient et plus particulièrement au Liban. Musique intimiste, dispensée par une voix douce, tendre et intériorisée, dont le timbre doit beaucoup à l'évolution des choses. La voix de poitrine d'antan est délaissée pour celle de tête, plus claire et plus limpide. Ce disque se rattache plus à l'esthétique proche-orientale de l'expression, qu'à sa composante tunisienne telle qu'elle a été immortalisée par exemple par la voix rauque d'une Saliha dans les années 60 située aux confins du timbre de Sonia M'barek. Ce Cd représente donc un renouveau de la musique savante avec le retour à des petits ensembles d'instruments. Il s'insère dans l'histoire de la musique tunisienne, tantôt tournée vers l'Occident, tantôt regardant vers l'Orient.



Chants soufis de Tunisie Nūba Awamriyya Mode dhil.

Sidi Bou Saïd (distribué par Sowarex, Bruxelles), Centre des musiques arabes et méditerranéennes, 1999, 1 CD, OTPDA 99 04.

Il s'agit d'un rituel tel qu'il se déroule dans un temps sonore donné, et tel que le pratiquent les membres de la confrérie avec une accélération constante et une série de pièces musicales qui s'enchaînent. Chacune d'elles a pour nom celui de l'un des mouvements de la nouba profane arabo-andalouse. D'où l'intérêt de rapprocher cet enregistrement du malouf tunisien, c'est-à-dire du répertoire arabo-andalou. L'articulation se réalise ici autour d'un hautbois qui lance la mélodie. Celle-ci est reprise par l'ensemble des voix masculines de la confrérie Awamiriyya de Sfax qui frappent par leur précision. Même si on se situe dans le cadre d'une musique répétitive, on est vite pris au jeu grâce à la subtilité rythmique qui devient lancinante. Elle avance inexorablement.



Dans la même veine : Chants soufis de Tunis La Sulāmiyya.

Paris, Institut du monde arabe, 1999, 1 CD, 321025.



Hadra de Fadel Jaziri.

S.I., Philips, *Quoi qu'il en soit*, 2000, 2 CD, 468 473 et 474.

Hadra signifie présence : c'est le rituel des confréries soufies de l'Islam. Dans le cas de ce double disque, issu d'un spectacle public monté par Fadel Jaziri, il avait été question d'offrir, en réunissant les plus belles voix que la Tunisie recèle, y compris celles de chanteurs professionnels non rattachés au monde confrérique, une représentation somptuaire. Le producteur n'a pas ménagé ses

efforts pour réunir un corps vocal impressionnant et il a réussi. Bien que celui-ci soit épaulé par des instruments locaux auxquels s'ajoute une panoplie européenne (batterie, guitare), on entre très vite dans une atmosphère émanant d'une série de pièces indépendantes qui ne suivent pas dans leur déroulement l'évolution classique d'un rituel. Les airs les plus caractéristiques s'inspirent de divers répertoires. On dépasse donc le cadre du rituel à proprement parler pour atteindre celui de la Confrérie imaginaire par excellence : elle devient par ricochet un témoignage éloquent. Il y a de surcroît une volonté évidente de privilégier le musical et le spectaculaire afin de faire de cette hadra une manifestation universelle. À certains moments le but est bel et bien atteint.

Yemen

Jusqu'en 1973, le Yémen était un pays fermé, et il était difficile de s'y rendre. Depuis, il s'est ouvert et a laissé découvrir sa musique. Celle-ci demeurée à l'écart de tout changement dévoile une forte tradition. Aussi peut-on parler de l'existence d'une véritable musique yéménite qui ne saurait se confondre avec l'alentour ; elle se caractérise par ses échelles musicales traitées de manière particulière. Mais avec le développement de la radio, avec la naissance de la TV, une influence venue de l'Égypte et des pays du Golfe s'est faite sentir, sans toutefois remettre en

• • •

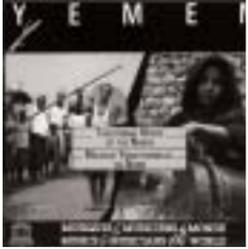
• • •

question cette originalité. En outre, avec la fusion du Yémen nord et sud, le pays s'est brusquement agrandi. Un territoire énorme est apparu et recèle à son tour de nombreuses musiques peu connues. C'est ainsi que se reflète un moment de l'histoire musicale passée. La musique au Yémen peut se répartir en plusieurs genres. Il existe d'une part une musique savante essentiellement focalisée à Sanaa, et qui porte le nom de ghinâ' al-san'ânî ou chant de Sanaa, une musique sacrée que colportent des chantres qui depuis se sont associés en groupes professionnels. D'autre part s'exprime une musique rurale très diversifiée, où la notion de danse est souvent présente mais reste généralement perçue comme jeu et non comme chorégraphie. Elle sollicite surtout la percussion. En 1998 s'est tenue à l'Institut du monde arabe de Paris une saison musicale consacrée au Yémen. Elle a révélé un répertoire qui mérite désormais sa place au sein des musiques du monde.

Lire : Jean Lambert.

La médecine de l'âme Le chant de Sanaa dans la société yéménite.

Nanterre, Société d'ethnomusicologie, 1997.



Yémen du nord.

Paris, Auvidis, Collection Unesco, 1 CD, 1988 [réédition d'un trente trois tours publié en 1978], D 8004.

Excellente introduction à la musique traditionnelle du Yémen.

Ces enregistrements ont été réalisés sur place en 1975, au moment où s'amorçait l'ouverture du pays. Ils ne couvrent que le Yémen du nord et sa capitale Sanaa. On y trouvera un très rare exemple de polyphonie musicale, procédé inconnu dans le monde arabe, dont on ne saurait expliquer l'existence

dans cette aire culturelle. On y découvrira le fameux luth de Sanaa appelé entre autres qanbús, la lyre, qui sert à la thérapie, mais c'est la voix qui domine au Yémen comme partout ailleurs dans le monde arabe. Elle reste reine, et cet album est là pour le rappeler. Le disque est constitué de pièces glanées ici et là dans différentes régions. Les exemples s'articulent autour d'une construction des plus simple de la forme musicale, qui se développe par la réitération d'une même mélodie.

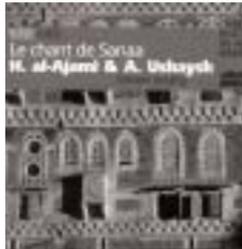
Le Yémen est resté à l'écart des grands bouleversements qui ont secoué la musique arabe, ce qui donne à sa musique l'aspect que l'on connaît de nos jours.

Yémen Le chant de Sanaa H. al-Ajami & A. Ushaysh.

Paris, Institut du monde arabe, 2001, 1 CD, 321021.

Une musique savante qui entraîne vers un univers difficile à cerner, fait de rêverie et de nostalgie.

La musique de Sanaa commence fort heureusement à s'apprécier en dehors de son cadre. Elle se pratique en intimité, entre hommes, dans de petits milieux et dans le salon de maisons particulières, situé à l'étage supérieur des fameuses maisons yéménites qui s'élèvent comme des tours. Ce répertoire se joue dans l'après-midi entre le repas de midi et la tombée du jour qui correspond à ce que l'on appelle sur place, l'heure de Salomon. La voix pleine de tendresse du musicien est là pour nous acheminer vers une sorte d'île de Cythère. Le musicien s'accompagne ici du fameux luth de Sanaa, très différent quant à sa forme et sa sonorité du luth égyptien, le plus répandu dans le monde arabe d'aujourd'hui.



Yémen Chants sacrés de Sanaa Les chantres yéménites.

Paris, Institut du monde arabe, 2001, 1 CD, 321035.

Cet album forme en quelque sorte une trilogie avec les précédents.

Ils proposent une vision globale de la musique au Yémen. Ce disque permet de s'initier aux chants sacrés, fort répandus. Ce domaine musical à part est entretenu désormais par des groupes de chanteurs professionnels, comme celui qui, créé en 1990 à Sanaa, s'est produit à Paris et qui a produit cet enregistrement public. Ce dernier mérite qu'on s'y arrête, en raison de la qualité des voix, du choix des chants sacrés dont les mélodies sont belles et faciles à mémoriser.





enfantines

En popularisant, en 1991, la berceuse kabyle 'A vava inouva', le chanteur algérien Idir a laissé croire qu'il soulevait grâce à ce succès inattendu, un pan d'une richesse toute particulière. Il ne restait plus qu'à le défricher et le fructifier. Et pourtant, si le thème de la berceuse demeure universel, et à fortiori se retrouve dans le monde arabe, il n'est pas ici un vecteur principal. Dans le domaine de l'enfance, les traditions du monde colportent deux types de chants : ceux qui endorment le bébé, la berceuse, et ceux à l'inverse, qui le tiennent éveillé et que l'on nomme les chants à sauter.

• • •

• • •

Ce sont ces derniers qui l'emportent dans le monde arabe, où ils s'avèrent des plus courants, contrairement à ce que l'on pourrait croire. Quant à la berceuse, elle existe bien entendu, mais elle passe au second plan. Curieusement, en Tunisie elle porte le nom de nanni nanni, ce qui n'est pas sans rappeler étrangement tant la dénomination italienne que grecque (nanni nanna). Ce fait vient donc militer pour une origine commune ou une survivance fort ancienne.

Le thème de l'enfance n'a pas été exploité par la discographie et se trouve donc à ses débuts. On ne rencontre pas dans le monde arabe l'équivalent d'une Anne Sylvestre, dont il faut saluer la qualité magistrale du répertoire qu'elle a dédié aux enfants. Et pourtant, depuis quelques décennies, des études de littérature musicale sont tentées dans ce domaine tout aussi fécond que négligé. C'est le cas de l'irakien Hussein Qadduri, pionnier en son genre, auteur d'une monumentale trilogie éditée à Bagdad entre 1979 et 1988 en langue arabe, et qui porte sur les jeux et les chants des enfants. Des tentatives similaires ont également été signalées au Koweït. C'est aussi le cas de cette autre pionnière, l'égyptienne Aycha Sabri. Elle a consacré sa carrière à l'éveil musical des tous petits, et ses manuels édités en Égypte et en langue arabe, ont également fait date et créé tout un courant. Mais ces personnes sont avant tout des éducateurs ou des chercheurs et guère des interprètes musiciens : ce qui surprend beaucoup dans un monde où l'enfant est roi.

On a assisté pendant la guerre du Liban à un regain de l'enfantine. La situation y prédisposait-elle ? Pourtant, sous les bombes, ce pays a concouru à l'éclosion d'une série de divers disques 33 tours qui ont célébré l'enfance. Ces enregistrements ne se trouvent plus sur le marché, ils sont tombés dans l'oubli. On trouvera sélectionné ci-dessous un des rares exemples qui se maintiennent au catalogue et qui ne défraye en rien la chronique. En France, il faut signaler la publication en 1981 chez SM, d'un 33 tours de Fawzi al-Aiedy, 'Amina' qui portait comme sous-titre : 'chansons et musiques pour enfants'. De son côté Idir avec un chœur d'enfants a produit en 1985 chez Auvidis, un 33 tours intitulé 'Le petit village'. On y découvrait une version d'"Au clair de la lune", chantée en kabyle sous le titre d'"Itran tiziri". Malgré ces rares exemples ce domaine reste toutefois en friche et dans l'ombre.



[Algérie]. Djenia et le raï.

Paris, Gallimard jeunesse, musique d'ailleurs, 2000, livre accompagné d'un CD d'une durée de 23'.

Cet ouvrage d'une trentaine de pages conçu pour les 10-14 ans se propose de raconter, par la voix de Nadia Samir, l'histoire de la petite Djenia à qui son père refuse qu'elle devienne chanteuse de raï. Le récit qui est un hommage et une introduction à la musique algérienne, est entrecoupé d'extraits de chansons empruntés au domaine du raï, comme à d'autres genres musicaux algériens, sans oublier le rap. Un historique du raï agrmente séparément le cours des pages, et constitue la partie musicologique à proprement parler. Une discographie

commentée du raï figure en appendice. Elle a été établie afin de dégager les lignes de force de l'histoire de ce genre.

[Liban] Arabic Nursery Rhymes and Songs.

Beyrouth, Voix de l'Orient Series (A. Chahine et fils), 1993, 1 CD, Vdclcd 564.

Disque pour enfant et par les enfants. Il est chanté en dialecte libanais ou en langue classique selon les pièces. Elles sont accompagnées au piano, à la flûte et au violon. Les chansons sont foncièrement occidentales et épousent le procédé responsorial : à une voix de soliste qui, à en juger à l'audition, ne dépasse pas les 5 et 6 ans, répond le groupe. Dans d'autres pièces le texte est récité et non pas chanté.



Maroc : Le chant des enfants du monde.

Paris, Arion, 2001, 1 CD, ARN 64529.

Chants berbères du Maroc confiés à des adolescents de 12 à 15 ans qui pratiquent souvent, comme c'est le cas dans le Haut-Atlas, le chant antiphonique où les deux chœurs qui se répondent sont formés des voix de garçons d'une part, et de filles d'autre part. Il faut insister sur le fait que les enfants chantent tout au long de cet enregistrement des chants traditionnels issus de leur environnement et ne cherchent aucunement à les moderniser. Mais peut-être ces jeunes vedettes ont-elles été influencées par l'enquêteur qui a exigé d'eux le pur traditionnel. Parfois l'enregistrement restitue les voix seules, parfois elles sont accompagnées de battement des mains ou de percussion des tambours sur cadre bendir qui ont fait la gloire de la musique berbère. Enfin, une flûte inattendue surgit à son tour pour apporter sa couleur particulière. Les pièces sont généralement courtes mais agréables à entendre. Elles démontrent que le chant est un phénomène instinctif, qui ne résulte pas de l'éducation.



Mauritanie : Les chants des enfants du monde.

Paris, Arion, 2000, 1 CD, ARN 64525.

Bien que confié à des voix d'adolescentes et d'adolescents, cet album peut répondre à la question : comment apprennent les enfants ? En écoutant tout simplement les grands et en les imitant. C'est sans doute la pédagogie la plus ancienne et la plus sûre. Celle qui se passe assurément d'extrapolation. Les petits imitent si bien que les intonations sont toutes présentes, ainsi que le glissement des voix ; on peut aisément distinguer dans ces enregistrements les chants des enfants hassaniya, de ceux des Peuls ou de ceux des Soninké qui forment les principales ethnies de la Mauritanie. La même structure guide également la voix des enfants qui chantent instinctivement : le responsorial, une voix principale lance la phrase qui est reprise par le groupe. C'est aussi découvrir une méthode pédagogique qui a fait ses preuves un peu partout dans le monde. Elle s'impose naturellement, presque instinctivement. Ces enfants nous prouvent que l'on chante aussi facilement que l'on parle.



Magreb. À l'ombre de l'olivier Le Maghreb en 29 comptines :
Berceuses, rondes, chansons arabes et berbères recueillies par
Hafida Favret et Magdeleine Lerasle.

Paris, Didier Jeunesse, 1 Livre-disque, 2001, isbn 2 278 05002 8.

Les chansons assez courtes sont ici bien enlevées mais restent d'obédience
occidentale malgré leurs emprunts au traditionnel. Elles ont été confiées à des
voix d'enfants, mais parallèlement des adultes apportent leur contribution, ce

qui n'ôte en rien le plaisir que l'on prend à l'audition de ces pièces successives. Un effort a été
particulièrement fait au niveau des arrangements musicaux. L'orchestration fait fusionner des
instruments venus de la frange sud et nord de la Méditerranée. Les enfantines sont chantées ici soit
en berbère soit en arabe et exceptionnellement en français. Les comptines sont récitées avec
l'intonation enfantine. Le répertoire a été puisé au Maroc, en Algérie et en Tunisie. Les poèmes sont
tous reproduits à l'intérieur de l'ouvrage, et chacune des comptines est prolongée de commentaires
qui confirment et accusent le but pédagogique recherché par cette publication.

[Palestine]. Matar Songs for Children. Musique de Suhail Khoury.

produit en Palestine en 1998, 1 CD, sans autre précision. Contact et information e-mail : suheil@palnet.com

Comme pour le disque des enfantines libanaises, voici un exemple similaire,
produit en Palestine, et regroupant des chansons occidentalises chantées en
langue arabe par un groupe d'enfants avec en soliste la voix de la jeune Zeina
'Amr âgée de 9 ans. L'accompagnement musical est signé du compositeur et du
producteur, Suhail Khoury, lui-même au piano ou à d'autres instruments : oud,
buzuq, guitare, nâÿ, et diverses percussions. L'enregistrement a été réalisé en
studio dans un lieu non précisé.



“Espace musique”
des médiathèques
de la Seine Saint-Denis

Discothèque Henri-Weiss
50, avenue Gambetta
93 170 BAGNOLET
tel : 01 49 93 60 90

Médiathèque
du Forum Culturel
1-5, place de la Libération
93 150 LE BLANC-MESNIL
tel : 01 48 14 22 19

Discothèque Denis-Diderot
23, rue Roger Salengro
93 140 BONDY
tel : 01 48 50 53 43

Médiathèque John Lennon
9, avenue du Général Leclerc
93 120 LA COURNEUVE
tel : 01 49 92 61 64

Discothèque Centre ville
4, rue Jules Ferry
93 120 LA COURNEUVE
tel : 01 49 92 61 70

Médiathèque Georges Perec
20, avenue Jean-Jaurès
93 220 GAGNY
tel : 01 43 02 45 36

Discothèque
de Livry-Gargan
10, avenue du
Consul-Général Nordling
93 190 LIVRY-GARGAN
tel : 01 43 88 03 03

Discothèque Robert Desnos
14, boulevard Rouget de Lisle
93 100 MONTREUIL
tel : 01 48 70 63 32

Discothèque
de Noisy le Grand
36, rue de la République
93 160 NOISY-LE-GRAND
tel : 01 49 31 02 02

Médiathèque Roger Gouhier
3, rue Jean-Jaurès
93 130 NOISY-LE-SEC
tel : 01 49 42 67 19

Bibliothèque Jacques Duclos
Avenue Gabriel Péri
93 380 PIERREFITE
tel : 01 48 23 39 39

Discothèque de Saint-Denis
4, place de la Légion
d'honneur
93 200 SAINT-DENIS
tel : 01 49 33 92 40

Discothèque de Saint-Ouen
10, place de la République
93 400 SAINT-OUEN
tel : 01 49 18 16 70

Discothèque Jules Vallès
4, place du Colonel Fabien
93 240 STAINS
tel 01 48 21 72 24

Discothèque de Villemonble
28, rue Circulaire
93 250 VILLEMOMBLE
tel : 01 48 55 21 39

Cette discographie est une action  réalisée par l'Association  avec le réseau des discothèques de prêt de la Seine Saint-Denis

Edition : Chroma (Animation et ressources pour le réseau des musiques actuelles en Seine Saint-Denis)

Président : *Pierre Quay-Thevenon*

Directeur : *Edgard Garcia*

Chroma, 31 bd. Gambetta - 93130 Noisy-Le-Sec

Tel : 01.55.89.00.60

Fax : 01.55.89.00.61

e-mail : musique@zebrock.net

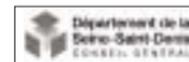
Coordination : *Christian Benoit* (Médiathèque de Noisy-le-Sec) et *Bernard Poupon* (Bibliothèque de Montreuil).

Conception et rédaction : *Christian Poché*

Conception et réalisation graphique : *la belle entreprise*
lbe@labelleentreprise.fr

Photographie couverture : *R.H.* © *Institut du Monde Arabe*

Diffusion et renseignement Chroma : *Hélène Bihan*
e-mail : hbihan@zebrock.net



Chroma est soutenue par le Conseil général de Seine Saint-Denis. Avec la participation de la DRAC Ile-de-France et le Conseil régional d'Ile-de-France.

