

Université de Montréal, Université Paris Ouest Nanterre

Les Gnawa du Maroc : intercesseurs de la différence ?

Etude ethnomusicologique, ethnopoétique et ethnochoréologique.

Thèse de Doctorat

par

Jean Pouchelon

Faculté de Musique de l'Université de Montréal, Ethnomusicologie

Thèse déposée en Novembre 2014 à la Faculté de Musique en vue de l'obtention du grade
de docteur en Musique (3600-1-2) option ethnomusicologie

Soutenue le 28 Janvier 2015, avec les félicitations du jury à l'unanimité et la mention très
honorable

Membres du Jury :

Nathalie Fernando, professeur des universités

Jean Lambert, maître de conférence (HDR)

John Leavitt, professeur des universités

François Picard, professeur des universités

Miriam Roving Olsen, maître de conférence (HDR)

Georgiana Wierre-Gore, professeur des universités

© Jean Pouchelon 2014

La Nature est un temple où de vivants piliers

Laissent parfois sortir de confuses paroles;

L'homme y passe à travers des forêts de symboles

Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent

Dans une ténébreuse et profonde unité,

Vaste comme la nuit et comme la clarté,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,

Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,

- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,

Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,

Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Correspondances, Charles Baudelaire (1821-1867)

Résumé

Les Gnawa sont présents dans toutes les grandes villes du Maroc (Oujda, Tanger, Casablanca, Fès, Meknès, Rabat, Marrakech, Essaouira, Agadir etc.). Musiciens, officiants et adeptes se rassemblent dans un rituel nocturne baptisé la *lila* (litt. "une nuit") lequel célèbre à la fois, Dieu, son prophète Muhammad, l'Afrique subsaharienne ainsi que de nombreux autres entités invisibles réparties en sept familles. La musique, la danse et la transe sont omniprésentes dans cette célébration.

Cette thèse analyse l'identité des Gnawa, leurs représentations, leurs instruments rituels, leurs performances, leur musique, les textes chantés, leurs danses et leurs transes. L'examen de ces différents champs d'activité révèle que les Gnawa jouent avec l'*ambiguïté* de manière systémique et à plusieurs niveaux. Leur perception par la société marocaine, leur "panthéon", leurs rythmes, leurs danses et leurs transes, tous ces aspects des actions et de la pensée des Gnawa sont actés avec ambiguïté.

Confrérie hybride qui a autant perpétué la mémoire de ses racines subsahariennes qu'assimilé les influences mystiques et politiques de sa société d'exil, les Gnawa - des noirs mais aussi des métis et des blancs - ont érigé en art le fait de réconcilier des imaginaires potentiellement conflictuels dans la société marocaine. Mais paradoxalement, ils se doivent de cultiver ésotérisme et étrangeté pour conserver leur légitimité d'experts de l'invisible.

Mots-clefs : Gnawa - Musique - Danse - Transe - Poétique - Ambiguïté.

Abstract

Gnawa live in all the big towns of Morocco (Oujda, Tanger, Casablanca, Fes, Meknes, Rabat, Marrakech, Essaouira, Agadir etc.). Musicians, officiants and adepts gather in a night ritual called *leela* (litt. "one night") which celebrates at the same time God, his prophet Muhammed, Sub-Saharan Africa and other many invisible entities divided in seven families. Music, dance and trance are ubiquitous in this ceremony.

This thesis gives the analysis of Gnawa identity, their representations, their ritual instruments, their performances, their music, their sung texts, their dances and their trances. The examination of these different fields reveals that Gnawa play with *ambiguity* in a systemic way at many levels. The way Moroccan society see them, their "pantheon", their rhythms, their dances and trances, all these aspects of their actions and thought are acted with ambiguity.

Hybrid brotherhood which has both carried on the memory of its Sub-Saharan roots and integrated the mystic and political influences of its society of exile, the Gnawa - Blacks but also Mixed and White - have raised in art the fact to bring back imaginaries potentially contentious together in the Moroccan society. But paradoxically, they have to maintain esotericism and otherness to preserve their legitimacy of experts of the unseen.

Keywords : Gnawa - Music - Dance - Trance - Poetics - Ambiguity.

Remerciements

Je remercie tout d'abord chaleureusement mes directrices Nathalie Fernando (Université de Montréal) et Miriam Roving-Olsen (Université Paris Ouest Nanterre) pour m'avoir soutenu durant le long travail de thèse. Je remercie mes deux laboratoires, le MCAM-OICRM et le CREM-LESC et leurs membres respectifs pour leur soutien. Je remercie également tous les personnels de ces deux universités.

Je remercie les organismes qui m'ont aidé financièrement pendant ce travail : l'Université de Montréal, la Faculté de Musique et la Fédération aux Études Supérieures, l'Observatoire Interdisciplinaire de Création et de Recherche en Musique, le Centre de Recherche en Ethnomusicologie, le Conseil Général d'Île-de-France.

Je remercie tout spécialement les *meallemîn* Abdeltif "Ould Sidi Amara" El Makhzoumi, Aziz "Rasta" Arradi ainsi que Shrîf Abdallah Lalaoui de Marrakech et tous leurs proches pour m'avoir accordé leur confiance et ouvert leurs chemins.

Je remercie les Gnawa de Marrakech et de Tamesloht, particulièrement les *meallemîn* Saïd Kouyou, Mohammed Kouyou et Moulay Tayeb ainsi que Mustapha Tabiaa, Moulay Tahar et les familles Ould El Guenaouiya et Baqbou.

Je remercie les Gnawa et le *meallem* "Ez-zerg" Assakri d'Oujda. Je remercie le *meallem* Masjîd et les Gnawa de Taroudant. Je remercie les Gnawa de Casablanca et particulièrement le *meallem* Hassan Boussou et la *mqaddma* Khadija. Je remercie les Gnawa de Fès et particulièrement les *meallemîn* Abdelaziz Boblâne et Hamid "Dqaqi". Je remercie les Gnawa d'Essaouira, notamment, les *meallemîn* Seddiq et Mokhtar Guinia.

Je remercie les Gnawa de Paris, en premier chef mon compagnon de route Slimane Koudri et tous les siens, particulièrement sa mère Yamina "Nanak" Assakri. Je remercie les Gnawa de Montréal, particulièrement Rachid Salamate et Fath Allah "Sherqawi" Laghrizmi.

Je remercie mes collègues et mes amis pour leurs conseils et leurs idées. Enfin, je remercie mes parents, mon frère et mes soeurs pour leur soutien indéfectible.

Langue arabe

L'importance que j'accorde dans ce travail à l'arabe dialectal en tant qu'il véhicule des concepts et des notions vernaculaires explique la présence de nombreuses références à Alfred-Louis de Prémare (1995). Ce linguiste érudit est à ma connaissance le seul qui ait à ce jour rédigé - en faisant bénéficier le lecteur d'autres grands fonds linguistiques et ethnographiques comme les fonds Colin, Doutté et Laoust - un dictionnaire encyclopédique de la langue et de la culture marocaine. Si j'avais par moi-même récolté un nombre substantiel de termes précieux, ce dictionnaire a permis d'importants recoupements. J'ai eu également recours à d'autres dictionnaires et ouvrages linguistiques comme la fameuse *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics* et en particulier la section qu'elle consacre au dialectal marocain (Versteegh (Ed.) 2005-2009).

Mon système de translittération de l'arabe marocain s'inspire librement de celui de Prémare. L'orthographe francisée de certains noms propres et noms communs dont l'usage est répandu dans l'anthropologie d'Afrique du Nord sera conservée (ex. moussem, chaabâne, Aïsha, zaouïa etc.).

Les voyelles brèves, qui correspondent aux signes diacritiques arabes *fatha* ([َ]), *damma* ([ِ])

et *kasra* ([ِ]) seront transcrites et prononcées respectivement *a* ou *e*, *u* ou *o*, *e* ou *i*.

La *shadda* qui correspond au doublement d'une lettre arabe sera transcrite par le doublement des lettres correspondantes dans la transcription française.

La lettre *hamza* (ء) qui est une laryngale occlusive sans équivalent dans notre phonologie occidentale et qui se maintient de manière exceptionnelle dans les parlers du Maroc sera transcrite par une apostrophe lorsqu'initiale d'un mot (ex. : 'âkhira = "au-delà, autre monde").

La lettre *Alif* (ا) sera transcrite *â* (ex. *mûlây* = "seigneur").

La lettre *ba* (ب) sera transcrite et prononcée "b" (*el-bâb* = "la porte").

La lettre *ta* (ت) sera transcrite et prononcée "t" (*takûl* = "tu manges"). Le *ta marbûta* (ة) qui est la marque du féminin en arabe se prononcera en revanche comme dans sa langue d'origine "a" (*ed-dâkhla* = "l'entrée").

La lettre *tha* (ث), qui au Maroc se confond en prononciation avec sa voisine précédente *ta*, sera pour des raisons étymologique transcrite comme telle i.e *th* (ex. : *thânî* = "deuxième").

La lettre *jîm* (ج) se transcrira et se prononcera "j" (*jawwaj* = "marier").

La lettre *ha* (ح) qui est une pharyngale spirante sourde absente de notre phonologie latine et occidentale sera transcrite *h* (ex. *iḥkmû* = "ils commandent").

La lettre *kha* (خ) qui trouve un équivalent phonologique dans la *jota* espagnole sera transcrite *kh* (*l-kher* = "le bien").

La lettre *dal* (د), qui se prononce comme notre "d" français, sera transcrite *d* (*ed-dâkhel* = "l'intérieur d'un édifice").

La lettre *dhal* (ذ), qui au Maroc se confond en prononciation avec sa voisine précédente *dal*, sera pour des raisons étymologiques transcrite comme telle à savoir *dh* (*edh-dhahbi* : "le doré").

La lettre *ra* (ر) qui se prononce comme le "r" roulé de "rouler" sera transcrite *r* (*er-rasûl* = "l'envoyé").

La lettre *za* (ز) qui se prononce comme notre "z" sera transcrite *z* (*ez-zât* = "l'huile").

La lettre *sin* (س), qui correspond à notre "s", sera transcrite *s* (*sbεa* = "sept").

La lettre *shin* (ش), qui se prononce "ch", sera transcrite *sh* (*esh-shorfâ* = "les nobles").

La lettre *şad* (ص), qui n'a pas d'équivalent dans notre phonologie, est un "s" emphatisé et sera transcrite *ş* (*eş-şîf* = "l'été").

La lettre *ḍad* (ض), qui n'a pas d'équivalent dans notre phonologie, est un "d" emphatisé et sera transcrite *ḍ* (*ḍerb* = "il a frappé").

La lettre *ṭa* (ط), qui n'a pas d'équivalent dans notre phonologie, est "t" emphatisé et sera transcrite *ṭ* (*eṭ-ṭîr* = "l'oiseau").

La lettre *ṭa* (ظ) dont la phonologie n'a pas cours au Maroc et qui s'y confond en prononciation avec le *ḍad*, sera transcrite pour des raisons étymologiques *ṭ* (*ḥafiṭ* = "préserver").

La lettre *εayn* (ع) qui est une pharyngale spirante sonore sans équivalent dans notre phonologie latine et occidentale sera transcrite *ε* (*l-εîn* = "l'oeil").

La lettre *ghayn* (غ) qui correspond à un "r" français grasseyé sera transcrite *gh* (*l-ghaba* = "la forêt").

La lettre *fâ* (ف) qui se prononce comme notre "f" sera transcrite *f* (*el-ferdî* = "le pistolet").

La lettre *qâf* (ق) qui est une vélaire occlusive sourde sans équivalent dans notre phonologie latine et occidentale sera transcrite *q* (*el-qôrfa* = "la cannelle").

La lettre *ga* (غ) qui correspond à une déformation dialectale de la lettre *qâf*, ou plus rarement de la lettre *jîm*, ou encore lorsqu'elle constitue un phonème propre au dialecte marocain, sera transcrite dans tous ces cas *g* (*en-naga* = "la chamelle").

La lettre *kâf* (ك) qui se prononce comme notre "k" sera transcrite *k* (*el-kerma* = "la figue").

La lettre *lâm* (ل) qui se prononce comme notre "l" sera transcrite *l* (*el-lugha* = "la langue")

La lettre *mîm* (م) qui se prononce comme notre "m" sera transcrite *m* (*el-mwwîma* = "la maman")

La lettre *nûn* (ن) qui se prononce comme notre "n" sera transcrite *n* (*en-nabî* = "le prophète").

La lettre *ha* (ه) qui correspondrait au "h" du "had" anglais sera transcrite *h* (*el-hâdy* = "le guide").

La lettre semi-voyelle *wâ* (و) qui correspondrait au phonème français "ou" sera transcrite selon les cas *w* ou *û* ou *ô* (*lûz* = "les amandes")

La lettre semi-voyelle *yâ* (ي) sera transcrite et prononcée *y* ou *î* (*ya Allah* = "on y va").

Sommaire

RÉSUMÉ	4
ABSTRACT	5
REMERCIEMENTS	6
LANGUE ARABE	7
SOMMAIRE	11
TABLE DES FIGURES	15
TABLE DES TABLEAUX	17
TABLE DES ÉCOUTES	18
TABLE DES VIDÉOS	18
INTRODUCTION	20
LES GNAWA DU MAROC	20
LA PROBLÉMATIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ.....	22
ETAT DE LA RECHERCHE	24
CORPUS.....	26
MÉTHODOLOGIE	27
APPROCHE	28
PRÉSENTATION CHAPITRES.....	30
0 Récits de terrain	32
0.1 UNE "VEILLÉE" AVEC MAALLEM "OULD SIDI AMARA" EL MAKHZOUMI.....	32
0.2 UNE LÎLA CHEZ NANAK.....	34
0.3 LA LÎLA DU MILOUD DE MINA EL GUENAOUIYA	37
0.4 SUR LA PLACE JEMAA EL FNA AVEC MOULAY TAYEB	41
0.5 LA LÎLA DE CHAABÂNE DE LA MQADDMA "UKHT BADR"	43
0.6 LA LÎLA DE CHAABÂNE À DAR BA AYOUSH.....	46
0.7 UN CONCERT AU PALAIS DES CONGRÈS D'OTTAWA.....	50
0.8 LA LÎLA DE CHAABÂNE DE SLIMANE KOUIDRI	51
0.9 LA LÎLA DE LA HAJJA	55
1 QUI SONT LES GNAWA ?	60
1.1 PERSPECTIVE SOCIO-HISTORIQUE	60
1.1.1 <i>Bref aperçu de l'histoire des Noirs et des Gnawa au Maroc</i>	60
1.1.2 <i>Gnawa d'hier, Gnawa d'aujourd'hui : la mutation des années 70 chez les musiciens</i> 65	
1.1.3 <i>Evolutions dans l'esthétique sonore</i>	68
1.2 COMMENT DEVIENT-ON GNAWI ?.....	69
1.2.1 <i>Hérédité et élection</i>	69
1.2.2 <i>Apprentissage et initiation</i>	71

1.2.3	<i>Election et obligation</i>	74
1.2.4	<i>Un savoir empirique et concurrentiel</i>	78
1.3	LES STATUTS DANS LE RITUEL.....	79
1.3.1	<i>Gnawi, gnawîya</i>	80
1.3.2	<i>Le maître (l-meallem)</i>	80
1.3.3	<i>Le musicien-danseur (kâyû)</i>	83
1.3.4	<i>Les officiants (l-mqaddema, l-mqaddem)</i>	85
1.3.5	<i>Les transeurs (l-jedhdhâbâ)</i>	88
1.3.6	<i>Autres statuts</i>	90
1.4	LA DIASPORA.....	92
1.4.1	<i>Généralités</i>	92
1.4.2	<i>Paris</i>	94
1.4.3	<i>Montréal</i>	95
1.4.4	<i>Comparaison avec le Maroc</i>	95
1.5	SYNTHÈSE.....	98
2	LES REPRÉSENTATIONS DES GNAWA	99
2.1	GÉNÉRALITÉS.....	99
2.1.1	<i>Les Gnawa et l'Islam</i>	99
2.1.2	<i>L'être et le corps: pureté et impureté</i>	100
2.1.3	<i>Le verbe (el-kelma), la candeur (en-nîya) et le rire (ed-dhâk)</i>	103
2.2	LE TEMPS ET L'ESPACE CHEZ LES GNAWA.....	104
2.2.1	<i>Le jour et la nuit</i>	104
2.2.2	<i>La semaine et l'année</i>	105
2.2.3	<i>L'icônicité du Haut et l'icônicité du Bas</i>	106
2.3	LES JNÛN, LES MLÛK ET LES AUTRES INVISIBLES.....	109
2.3.1	<i>Généralités</i>	109
2.3.2	<i>Les (mauvais) esprits (l-jnûn)</i>	118
2.3.3	<i>Les "rois des esprits" (l-mlûk)</i>	119
2.3.4	<i>Les esprits juifs (es-sebtyîñ)</i>	123
2.3.5	<i>Les saints (eş-şâlêhîñ)</i>	127
2.3.6	<i>Les ancêtres (l-jdûd)</i>	128
2.3.7	<i>Les anges (l-mâlâika)</i>	129
2.4	SYNTHÈSE.....	130
3	LES INSTRUMENTS RITUELS DES GNAWA	131
3.1	LES FLUX SACRÉS.....	132
3.1.1	<i>Les encens (l-bkhôr)</i>	132
3.1.2	<i>Le sang (ed-demmm)</i>	134
3.1.3	<i>Le lait (el-hlîb) et les dattes (eth-thmar)</i>	136
3.1.4	<i>L'eau de fleur d'oranger (l-mâ zhâr)</i>	137
3.2	LES AUTELS DE LA MQADDMA.....	137
3.2.1	<i>La table (l-mîda)</i>	138
3.2.2	<i>La corbeille (eţ-ţbîqa)</i>	139

3.3	INSTRUMENTS DE MUSIQUE DES GNAWA.....	142
3.3.1	<i>Le luth (l-gimbri).....</i>	142
3.3.2	<i>Le tambour (eṭ-ṭbel).....</i>	153
3.3.3	<i>Les crotales (l-qrâqeb).....</i>	157
3.4	SYNTHÈSE	162
3.4.1	<i>La complémentarité des principes féminin et masculin.....</i>	162
3.4.2	<i>La complémentarité des trois règnes animal, végétal et minéral.....</i>	163
3.4.3	<i>Des liens entre les trois confréries gnawîya, eisawîya et ḥamdûshîya.....</i>	164
4	RITUEL, RUE ET SCÈNE : LES PERFORMANCES DES GNAWA	169
4.1	LA PERFORMANCE : DÉFINITION.....	169
4.2	LA PERFORMANCE RITUELLE.....	170
4.2.1	<i>Le sacrifice (dhbiḥa).....</i>	170
4.2.2	<i>La nuit rituelle (lîla).....</i>	176
4.3	LES PERFORMANCES AUMÔNIÈRES ET SCÉNIQUES	190
4.3.1	<i>L'aumône (Krîma litt. "la généreuse")</i>	191
4.3.2	<i>La scène (l-khashaba litt. "les planches")</i>	196
4.4	COMPARAISON.....	197
4.4.1	<i>Le "dedans" et le "dehors"</i>	197
4.4.2	<i>Er-rahba ("la place") et la scène.....</i>	198
4.4.3	<i>L'argent : le demander en public ou le recevoir en rituel.....</i>	200
4.4.4	<i>La lîla, un rituel domestique où le féminin est central ; l'aumône et la scène, exhibitions publiques masculines.....</i>	202
4.4.5	<i>Hybridité de ces performances</i>	204
4.4.6	<i>Tableau récapitulatif.....</i>	206
4.5	SYNTHÈSE	207
5	LA MUSIQUE DES GNAWA	209
5.1	PRÉAMBULE TERMINOLOGIQUE	209
5.2	RYTHME ET MODES	214
5.2.1	<i>Pulsation.....</i>	214
5.2.2	<i>Rythmes</i>	215
5.2.3	<i>Modes mélodiques: pentatonisme gnawi et mode ḥamdûshî.....</i>	221
5.3	UNE MUSIQUE VOCALE ET INSTRUMENTALE	227
5.4	UNE MUSIQUE "NARRATIVE"	233
5.4.1	<i>Une musique circulaire à développements.....</i>	233
5.4.2	<i>Le fil narratif du rituel</i>	234
5.5	SYNTHÈSE	236
6	POÉTIQUE DES CHANTS DANS LE RITUEL À MARRAKECH	237
6.1	INTRODUCTION AU CONTENU POÉTIQUE DES CHANTS DU RITUEL	237
6.2	LES TEXTES DANS LE RÉPERTOIRE RITUEL À MARRAKECH	238
6.2.1	<i>Le Sla'a' nbi, les ûlâd bambara, la nuksha</i>	239
6.2.2	<i>L-εâda (litt. "la coutume").....</i>	247
6.2.3	<i>L-mlûk (les rois des esprits).....</i>	248

6.3	SYNTHÈSE	266
6.3.1	<i>Le voyage</i>	266
6.3.2	<i>Polytextualité et stra</i>	269
7	LE CORPS CHORÉGRAPHIÉ DANS LE RITUEL À MARRAKECH	272
7.1	LA DANSE (ESH-SHTÎh) ET LA TRANSE (EL-JEDHBA)	272
7.1.1	<i>La danse et la transe : définitions</i>	272
7.1.2	<i>Une distinction basée sur l'intervention de l'invisible</i>	273
7.1.3	<i>Quelques notions fondamentales propres à la danse kûyû : le "compte" (le-ḥsâb) et le "moment propice" (l-ûjba)</i>	275
7.1.4	<i>Quelques notions fondamentales propres à la transe (l-jedhba) : "remplir la place" (emmar er-raḥba); "les talons" (l-gdâm)</i>	276
7.2	KÛYÛ, MAMLÛK ET MLÎKY	278
7.2.1	<i>Définitions</i>	278
7.2.2	<i>Extraits choisis du répertoire des kûyû</i>	280
7.2.3	<i>Mlîkîyîn : analyse d'une apparition de Sidi Mûsâ précédée d'une approche comparative de Mûlay Abdelqâder Jilali</i>	295
7.2.4	<i>Une mamlûka sur merḥaba Mûlay Kummy</i>	302
7.3	SYNTHÈSE	306
7.3.1	<i>Jeux de complémentarités et d'oppositions entre kûyû, mamlûk et mlîky</i>	306
7.3.2	<i>Les experts maîtrisent une "grammaire" musico-chorégraphique</i>	307
7.3.3	<i>Transex des mamâlîk : cure ou addiction ?</i>	309
	SYNTHÈSE GÉNÉRALE	311
	CONCLUSION	314
	AMBIVALENCE, AMBIGUÏTÉ ET CIRCULARITÉ.....	314
	MOUVEMENT, MALADIE ET INITIATION	317
	OUVERTURE.....	320
	BIBLIOGRAPHIE	323
	FILMOGRAPHIE	352
	DISCOGRAPHIE.....	353
	ANNEXE : LA LÎLA ET L'ARBRE DES MLÛK.....	358

Table des figures

Figure 1 La dynamique de l'initiation chez les Gnawa	78
Figure 2 Le mɛallem Abdeltif "Ould Sidi Amara" posant chez lui (Juillet 2012).....	83
Figure 3 Un kûyû dansant individuellement lors de la ɛada (Moulay Ibrahim le 27.12.11).....	85
Figure 4 Le mɛaddem Laasûli travaillant avec les couteaux lors d'une "répétition" en Automne 2010 du spectacle "La lîla de Mina" - Aziz Arradi interprète le luth et le chant le soliste.....	87
Figure 5 Au premier plan une mɛaddma revêtant la couleur rouge emblématique de Sidi Hammû (Moulay Ibrahim le 27.12.11).....	88
Figure 6 Un des musiciens gnawa s'est levé pour effectuer la transe experte au couteau (réservée aux mlîkîyîn, aux "possesseurs") du noir Ghummami (Moulay Ibrahim le 27.12.11).....	89
Figure 7 Une memlûka , une "possédée", transant sur les Rouges (Willemont 1988).....	89
Figure 8 Les déclinaisons du signe tslîm pendant la lîla	115
Figure 9 La petite et la grande mîda sont sorties par le mɛaddem Layashi (en rouge) avec d'autres objets de la bît l-mḥâll à Dâr Ba Ayoush Chaabâne 1988 filmés par Jacques Willemont au mois de Chaabâne 1988.....	139
Figure 10 La ḥbîqa portant les "sept" encens et de l'argent; à gauche le plateau contenant les dattes, le lait et l'eau de fleur oranger; au centre en bas, le brasero - Lîla de Moulay Ibrahim du 27.12.11.....	140
Figure 11 Un des gnâber de Slimane : l-mzûqa (" le colorié").....	144
Figure 12 Le même instrument qu'à la figure précédente vu de dos.....	144
Figure 13 Schéma des degrés à vide et pincés sur les cordes du gimbri.....	147
Figure 14 Une paire de tambours (photo prise chez Nanak).....	153
Figure 15 Al Hajj jouant le farradi sur la place Jemaa El Fna (décembre 2011).....	156
Figure 16 Une paire de qrâqeb (photo prise chez Nanak).....	158
Figure 17 Le mécanisme d'une crotale	160
Figure 18 Croquis de la configuration spatiale de la lîla au moment des ûlâd bambara (la pièce adjacente est la bît l-mḥâll figurée par un mîda et l'assistance figurée par des symboles masculins et féminins).....	181
Figure 19 L'entrée de la procession dans la maison lors de la ɛâda (une femme porte le braséro à reculons).....	185
Figure 20 Croquis de la phase des mlûk (au pied des musiciens sont posés le braséro et la ḥbîqa).....	187
Figure 21 La troupe du mɛallem Moulay Tayeb (au luth) en présence d'autres mɛallemîn (Kbibir, Mahjîb) le soir sur la place Jemaa El Fna (enregistré en été 2004).....	193
Figure 22 La troupe de Saïd Kouyou (au tambour à droite) accompagné par Al Hajj (à gauche) une après-midi d'Octobre 2011 sur la place Jemaa El Fna.....	194
Figure 23 Schéma de l'emplacement des troupes de Gnawa et de Shlyhawîyîn sur la place Jemaa El Fna (Marrakech) - 1 Saïd Kouyou et Moulay Tayeb 2 Hassan El Gadiri 3 Shlyhawîyîn.....	195
Figure 24 Les "Gnawa de Paris" sur scène à Montereau en Octobre 2011 (de droite à g. Youssef, Aziz, Abdelghani, Jawad, Slimane et moi).....	196
Figure 25 Croquis de la configuration spatiale d'une lîla (les musiciens, assis sur des nattes à même le sol jouent en contrebas des transeurs).....	199
Figure 26 Croquis de la configuration spatiale d'une scène (les musiciens sont surélevés par rapport au public).....	200
Figure 27 Un Gnawi de place Jemaa El Fna demandant une contribution à un passant (décembre 2011).....	202

<i>Figure 28 Une lïla à demeure dans le quartier de Mhamîd (banlieue de Marrakech) le 10.12.11 (Mustapha Ould Guenawiya au gimbri et Aziz "Rasta" à sa droite au chant soliste).</i>	203
<i>Figure 29 Un jedhdhâb transant sur Aïsha avec la troupe de Baalîl installée en contrebas du sanctuaire de Moulay Ibrahim le 17.07.10</i>	205
<i>Figure 30 Mécanique du rythme 1 (R1) aux crotales</i>	216
<i>Figure 31 Réduction homophonique du rythme 1 (R1)</i>	217
<i>Figure 32 Modélisation du rythme 1 (R1)</i>	217
<i>Figure 33 Mécanique du rythme 2 (R2) aux crotales</i>	217
<i>Figure 34 Réduction homophonique du rythme 2 (R2)</i>	217
<i>Figure 35 Modélisation du rythme 2 (R2)</i>	218
<i>Figure 36 Transcription du rythme 1 (trois impulsions) exécuté de manière polyrythmique aux mains</i>	219
<i>Figure 37 Transcription du rythme 2 (quatre impulsions) joué de manière polyrythmique aux mains</i>	219
<i>Figure 38 Extrait d'une transcription d'une session de tambour enregistrée le 27.04.10 sur la place Jemaa El Fna, (Moulay Tayeb, Saïd Kûyû). Tandis que le tambour accompagnateur frappe un ostinato invariable (farradi), le tambour soliste (zwâq) varie sur un cycle de huit temps en osmose avec un danseur (kûyû). Les crotales accentuent systématiquement les deux dernières croches de la pulsation ternaire au sixième temps du cycle.</i>	220
<i>Figure 39 Mode pentatonique a) au luth gimbri</i>	221
<i>Figure 40 Mode pentatonique b) au luth gimbri</i>	222
<i>Figure 41 Passage au luth et au chant du mode pentatonique b) au mode a) sur l'air Shalaba - Mustapha Ould Guenawîya (luth) et Aziz Arradi (chant soliste) le 10.12.11 dans la banlieue de Marrakech.</i>	222
<i>Figure 42 L'ambitus moyen du chant</i>	223
<i>Figure 43 Un exemple de l'hétérophonie caractéristique entre le chant et le luth gimbri pendant l'exposé du "thème" (smiya) au luth, interprété simultanément par le chœur (lazima) transcrit du sla'a'nbi interprété par Ahmed Baqbou au luth</i>	224
<i>Figure 44 Mode c) au luth gimbri</i>	225
<i>Figure 45 Un exemple de l'utilisation au gimbri et au chant du mode c). Extrait du premier air d'Aïsha l-ḥamdûshîya interprété par Aziz Arradi (luth et chant soliste) le 06.03.10.</i>	226
<i>Figure 46 Un nouvel exemple de l'utilisation au gimbri et au chant du mode c). Extrait du deuxième air d'Aïsha l-ḥamdûshîya interprété par Aziz Arradi (luth et chant soliste) le 06.03.10.</i>	226
<i>Figure 47 Modélisation de Fangoro Fangorié</i>	230
<i>Figure 48 Modélisation de Jilali</i>	231
<i>Figure 49 Alternance au luth des deux motifs de la derdba - extrait de la transcription de Kubayni Bala, par le meâllem Baghni le 23.07.10 dans la banlieue de Marrakech : le premier motif est un des motifs constituant la smîya et est caractérisé par un appui sur le deuxième degré des modes pentatoniques utilisés par les Gnawa (ici mi bémol) ; le second motif, inouï avant la fin du chant, fonctionne par une descente de quartes successives descendantes (la bémol - mi bémol et sol bémol - ré bémol) et prend comme point d'appui la fondamentale (ré bémol).</i>	232
<i>Figure 50 L'air Amara Yobati : passage du motif de mwwîma supportant précédemment le chant à un nouveau motif, inouï jusqu'alors auquel correspondent de nouvelles figures de danse pour le musicien danseur kûyû (Abdelkebir "le shheb" Merchane - Willemont 1988).</i>	233
<i>Figure 51 Modélisation de Ya rasul Allah Baba Ya Sidi</i>	234
<i>Figure 52 L'ûjba chez un kûyû (Place Jemaa El Fna - 27.04.10)</i>	276
<i>Figure 53 Deux exemples de motifs A 1</i>	281
<i>Figure 54 Deux exemples de motifs A 2</i>	282

Figure 55 Succession de trois motifs B (même clef que pour les extraits précédents).....	282
Figure 56 Motifs C puis D et leurs figures dansées respectives.....	283
Figure 57 L'apparition du ḥṣôr et l'en-avant qu'y effectuent les musiciens danseurs sur la dernière alternance des motifs C et D	284
Figure 58 La seconde itération du motif (FE') aux mesures 43 à 44, suivie de sa troisième occurrence mutante (FE''C') aux mesures 45 à 48 (incluse) précédent l'air banya (mes. 49).....	285
Figure 59 Quatre dernières mesures de la première itération de H.....	286
Figure 60 Degrés récurrents et ou exclusifs aux motifs accompagnant G.....	287
Figure 61 Degrés récurrents et ou exclusifs aux motifs accompagnant H	287
Figure 62 Dernier échange musico-chorégraphique de la nuksha (mes. 109 à 139 : motifs I2 et K2). M ϵ allem Mustapha Baqbou.....	289
Figure 63 Première séquence I - 3 \grave{e} me occurrence (c) - MD = main gauche et MD = main droite.....	290
Figure 64 Deuxième séquence (II) 3 \grave{e} me occurrence (c) 1 / 2 - ûjba = mouvement réflexe stéréotypé...	291
Figure 65 Deuxième séquence (II) 3 \grave{e} me occurrence (c) 2 / 2	291
Figure 66 Troisième séquence (III) 3 \grave{e} me série (c)	292
Figure 67 Phase centrale (V) du premier kûyû.....	295
Figure 68 Deux variations consécutives du motif O (1988 - mes. 29).....	296
Figure 69 Deux variations consécutives du motif P - la première descendante sur la fondamentale et la seconde demeurant sur la quinte - (2010 - mes. 9-11)	297
Figure 70 Analyse paradigmatique de O.....	297
Figure 71 Analyse paradigmatique de P.....	298
Figure 72 Extrait de la transcription chorégraphique et musicale du luth de la fin de la jedhba de Moulay Abdelqâder Jilali (mes. 149-153) joué au luth par Ahmed Baqbou (1988).....	298
Figure 73 Extrait de la transcription chorégraphique et musicale de la fin de la jedhba de Moulay Abdelqâder Jilali (114-120) joué au luth par Aziz "Rasta" (2010).....	299
Figure 74 Analyse paradigmatique des motifs Q et R.....	300
Figure 75 Extrait de la transcription de Ya Rasul lLah Baba Ya Sidi (mes. 257 et sq.) montrant la correspondance entre motifs musicaux (R et Q) et figures chorégraphiques (nage et giration).....	301
Figure 76 Final de la jedhba de Moussa : signe du bras et dessin mélodique descendants (mes. 276 et 277).....	301
Figure 77 Motif L	302
Figure 78 Motif M.....	303
Figure 79 Motif N.....	303
Figure 80 Résultats de l'analyse paradigmatique des motifs L et M de Merḥaba Mûlay Kummy	304
Figure 81 Un exemple de synchronisation entre le m ϵ allem et la jedhdhâba (mes. 85 et sq.).....	305
Figure 82 Un exemple de "co-incidence" entre le jeu du m ϵ allem et la transe de la jedhdhâba (mes. 92).	305

Table des tableaux

Table 1 Tableau représentant les règnes animal, végétal et minéral dans les flux et les instruments des Gnawa.....	163
Table 2 Tableau représentant la sexuation des instruments chez les Gnawa (d'après Boncourt 1980)	165
Table 3 tableau synoptique du déroulement de la lîla à Marrakech.	188
Table 4 tableau des Mḥâll dans le rituel à Marrakesh (cf. en annexe l'arbre du répertoire de la lîla et des mlûk).....	189

Table 5 Tableau comparatif des performances des Gnawa.....	206
Table 6 tableau schématique du kûyû.....	293

Table des écoutes

<i>Ecoute 1 Un air appartenant au répertoire des ûlâd bambara : Amara Yobati, interprété au luth et chanté par le meâllem Abdeltif à l'occasion du spectacle du 31.10.08 à Ris Orangis.</i>	<i>32</i>
<i>Ecoute 2 Extrait de l'enregistrement de la lîla du 20.02.10 chez la mère de Slimane, lequel y joue le gimbri et y effectue, en alternant avec Aziz de Casablanca, le chant solo. Nous y interprétons les Jilala puis Banya. Ecoutez les exclamations des transeuses en fin d'extrait : Ya rasul lLah (" O prophète de Dieu") qui ici a un rôle musical et Ya Rijal lLah ("O gens de Dieu").</i>	<i>34</i>
<i>Ecoute 3 - Extrait de la fin de la famille des Bûhâlâ et des premiers noirs, Mimûna et Mimûn le ténébreux (l-ghummami) enregistré dans une autre lîla que celle décrite ici mais effectuée dans la même maison, celle de Mina, quelques mois plus tard en décembre 2011. L'orchestre est mené par Mustafa Ould Guenaouiya (luth) et Aziz "rasta" Arradi (chant soliste).....</i>	<i>37</i>
<i>Ecoute 4 Extrait d'une performance menée par Moulay Tayeb au luth interprétant le début du répertoire des mûsâwîyîn ("ceux de Moussa"), esprits de l'eau. Enregistrement du 25.07.04 sur la place Jemaa El Fna.</i>	<i>41</i>
<i>Ecoute 5 Extrait de la suite des esprits rouges enregistré dans la lîla de Chaabâne de la mqaddma "Ukht Badr" (Juillet 2012). Aziz "Rasta" Arradi joue le luth et chante la partie soliste du chant : Bori Ya Lamine, Banya, Bacha Hammû.....</i>	<i>43</i>
<i>Ecoute 6 Extrait de la nuksha, enregistrée dans la lîla de Chaabâne à Dar Ba Ayoush (Juillet 2012). Meâllem Baqbou joue du luth au centre et les qrâqbîya, parmi lesquels figure Ftah de Rabat qui effectue le chant soliste la majeure partie du temps, tournent en cercle autour de lui.</i>	<i>46</i>
<i>Ecoute 7 Bala Buderbala (Nuksha). Une réunion chez Fath Allah à Montréal (le 04.06.11 à Montréal), lequel tient le chant solo et le luth, où nous nous accompagnions en frappant des pochettes de disque laser au lieu des bruyantes crotales qui donnera une idée de l'ambiance dans les loges pendant l'entracte que je relate ici.</i>	<i>50</i>
<i>Ecoute 8 Frih er-rahba. L'enregistrement donné à écouter n'est pas celui de la lîla relatée mais c'est Rachid Salamate au chant solo et au luth - en contexte de tiqsara (réunion). Effectué le 19 Mars 2011 à Longueuil.....</i>	<i>55</i>
<i>Ecoute 9 Passage de R1 (Mimuna) à R2 (l-ghummami) enregistré à Marrakech sur la place Jemaa El Fna le 25.07.04. Le meâllem Moulay Tayeb interprète le luth et la voix soliste.....</i>	<i>218</i>
<i>Ecoute 10 Extrait de l'air Banya de la fin du Sla'a'nbi , chanté et interprété au luth par le meâllem Fathallah "Sherqawi" Laghrizmi enregistré à Longueuil (banlieue Montréal) le 19.02.11. Ecouter les frappements de mains.</i>	<i>219</i>
<i>Ecoute 11 Extrait de l'air Fangoro interprété au luth par Mokhtar Guinia enregistré en Septembre 2000 dans la campagne d'Essaouira.....</i>	<i>219</i>
<i>Ecoute 12 "Prélude" (msaysa) souiri par le meâllem Saïd "Awira" (on note le passage du mode a) au mode b)) enregistré en décembre 2004 à Essaouira.</i>	<i>222</i>
<i>Ecoute 13 Extrait de Shalaba enregistré dans la lîla du 10.12.11 dans la banlieue de Marrakech. Aziz "Rasta" Arradi au chant soliste et Mustapha Ould Guenawîya au luth. La figure présentée ci-dessus défile à partir de 1'24.....</i>	<i>222</i>
<i>Ecoute 14 Extrait du Sla'a'nbi interprété au luth par Ahmed Baqbou, accompagné ici par les crotales, enregistré par "CaféMatich" (1985 Jemaa El Fna).</i>	<i>224</i>
<i>Ecoute 15 Premier air d'Aïsha - Aziz Arradi - 06.03.10.....</i>	<i>226</i>

<i>Ecoute 16 Deuxième air d'Aïsha - Aziz Arradi - 06.03.10</i>	226
<i>Ecoute 17 Extrait de Fangoro - mɛallem Abdeltif - 31.10.08 à Ris Orangis</i>	230
<i>Ecoute 18 Extrait de Jilali - mɛallemîn Aziz Arradi et Mustapha Ould Guenawîya - décembre 2011</i> <i>Tamesloht</i>	231
<i>Ecoute 19 Extrait de la jedhba de Kubayni Bala. Mɛallem Baghni au luth. 23.07.10 dans la banlieue de</i> <i>Marrakech</i>	232

Table des vidéos

<i>Vidéo 1 Extrait du Sla'a'nbi filmé par J. Willemont à Dar Ba Ayoush pendant le mois de Chaabâne</i> <i>(1988)</i>	281
<i>Vidéo 2 Extrait vidéo d'Amara Yobati (filmé par J. Willemont): première succession des parties G et H</i>	286
<i>Vidéo 3 Extrait de la fin du premier air de la nuksha filmé par J. Willemont</i>	288
<i>Vidéo 4 Extrait de la première partie de la ɛâda filmée à Moulay Ibrahim 27.12.11. Mɛallem Mjîd est au</i> <i>tambour soliste</i>	290
<i>Vidéo 5 Extrait de la deuxième partie de la ɛâda (kâÿû) filmée à Moulay Ibrahim 27.12.11. Mɛallem Mjîd</i> <i>est au tambour soliste</i>	294
<i>Vidéo 6 Extrait vidéo de Jilali filmé par Willemont en 1988</i>	296
<i>Vidéo 7 Extrait vidéo de Jilali d'une "répétition" menée au luth par Aziz "Rasta" Arradi en 2010</i>	296
<i>Vidéo 8 Extrait de la fin de la jedhba de Ya rasul lLah Baba Ya Sidi filmé à Moulay Ibrahim le 17.07.10.</i> <i>La mqaddma Khadija interprète la transe de Moussa</i>	299
<i>Vidéo 9 Extrait de merḥaba Mûlay Kummy filmé par J. Willemont</i>	302

Introduction

Les Gnawa du Maroc

Les Gnawa du Maroc sont présents dans toutes les grandes villes du royaume (Oujda, Tanger, Casablanca, Fès, Meknès, Rabat, Marrakech, Essaouira, Agadir etc.). Ils forment une communauté réunissant musiciens, officiants et adeptes. Cette communauté célèbre dans un rituel nocturne baptisé la *lila* (litt. "une nuit") à la fois Dieu, son prophète Muhammad, l'Afrique subsaharienne - d'où provenaient les aïeux des Gnawa - ainsi que de nombreux autres entités invisibles réunies en sept familles. La musique, la danse puis la transe sont omniprésentes dans cette célébration. Les *agents* du rituel, au sens d'Alfred Gell (1998) qui les définissait comme des "êtres non-humains" appréhendés par l'homme comme des entités interagissant avec lui sont ici les esprits invisibles. Ils agissent à différents niveaux du rituel et leur intervention est efficace avant, pendant et au-delà de l'acte musical lui-même. Ce sont les esprits qui investissent la musique mais c'est à travers celle-ci qu'ils se manifestent lorsqu'ils s'emparent du corps des danseurs en transe. Depuis une cinquantaine d'années, les musiciens gnawa se produisent sur les scènes modernes et ont acquis au Maroc et à l'étranger, où ils ont parfois émigré, une notoriété qui dépasse de loin le cercle des adeptes. Cette professionnalisation est venue, sans les remplacer, s'ajouter à leurs prérogatives traditionnelles.

Les Gnawa se pensent comme marocains et comme musulmans. *Tagnawît*, "la voie des Gnawa", s'inspire même de la pensée de la tradition soufie, quasiment contemporaine de la naissance de l'Islam. Les Gnawa ont ainsi trouvé en Bilal, compagnon du Prophète, l'éminent équivalent des cheikhs fondateurs d'autres confréries populaires comme les Aïssawa (Sidi Ben Aïssa) ou les Hmadsha (Sidi Bel Hamdouche). Les Gnawa pratiquent la *ḥadra*, la séance extatique (litt. "la présence") à leur manière et l'appellent la *lila*. Ils commencent ce rituel nocturne en chantant des louanges à Dieu et son prophète mais sans s'adonner à la technique spirituelle du *dhikr* (litt. "la commémoration") que pratiquent en général les confréries soufies.

J'ai rencontré les Gnawa en été 2000 à Essaouira. Je suis retourné dans cette ville puis à Fès pour entreprendre des recherches pour mon mémoire de maîtrise (Pouchelon 2001). En 2003, j'ai rencontré à Paris des musiciens gnawa venant de Safi, Marrakech, Agadir, et parmi eux Slimane, fils d'une famille de Gnawa d'Oujda, qui aspirait déjà à devenir maître du luth gnawi (*mɛallem*). Alors jeune enseignant dans l'Education Nationale, je me rendais au Maroc dès que j'en avais la possibilité. A Partir de 2004, je retournai notamment à Essaouira et à Fès puis découvris Marrakech. A Paris, les Gnawa formaient une nébuleuse dans laquelle je m'insérai progressivement comme musicien danseur et choriste (*kâyû*).

En 2007, à l'occasion d'une visite des Gnawa de Casablanca, j'ai prélevé par mégarde un morceau d'un plat rituel qui ne m'était pas destiné. Cet épisode m'entraîna vers une appréhension nouvelle et plus profonde de *tagnawît*. Je perçus les contours visqueux d'un monde caché, ineffable (*l-ghayb*).

En 2008, j'ai assisté à Ris Orangis au concert du maître marrakchi Abdeltif El Makhzoumi que je n'avais pas revu depuis 2002 et déciderai d'aller le revoir à Marrakech. Le présent travail a ainsi été mené d'après les recherches menées à partir de 2009 auprès des Gnawa de Marrakech mais également auprès des diasporas parisienne et montréalaise. Évidemment, tous les terrains passés, qu'ils soient marocain ou diasporique, forment les sédiments sur lesquels la recherche que je présente ici s'est construite.

Le fait que chaque génération de chercheurs apporte un regard nouveau sur un même sujet se justifie d'entrée parce que le réel est lui aussi continuellement en évolution. Une des ambitions de ce travail est de capter ou plus précisément photographier la "doxa actée" des Gnawa telle qu'elle se pratique encore actuellement, notamment à Marrakech.

En dépit du fait que les savoir-faire rituels des Gnawa se perpétuent d'une génération à l'autre, de nouvelles perspectives sont apparues ces cinquante dernières années qu'il fallait également aborder comme la professionnalisation des musiciens, somme toute récente, et conséquemment comme la médiatisation d'une musique traditionnelle qui conserve encore une place rituelle primordiale.

La performance rituelle, les manifestations musico-chorégraphiques des Gnawa et l'interaction des autres acteurs du rituel avec les musiciens retiendront spécialement mon attention dans ce travail, en particulier dans les quatre derniers chapitres. C'est en effet dans la performance rituelle par excellence que les Gnawa actent leurs savoirs et leurs savoir-faire appris par mimésis. Peu explicités, c'est par l'analyse de ce matériau *in vivo* que l'on peut en découvrir les mécanismes formels d'expression et de transmission (musicaux, littéraires et chorégraphiques). Cette thèse a pour ambition première d'analyser la "grammaire" de ce matériau plutôt que son sens qui est protéiforme, propice à de multiples interprétations et qui évolue symboliquement plus vite que la forme de ces mécanismes.

La problématique de l'ambiguïté

S'agissant du statut des Gnawa, je parlerais à leur égard d'hybridité(s) telles que celles qui se produisent dans une langue¹. Hybridité entre d'une part, leurs différentes origines subsahariennes (Bambara, Haoussa, Songhaï etc.) et hybridité résultant d'autre part de l'injonction de s'adapter à leur nouvelle société marocaine tout en perpétuant leurs traditions subsahariennes. Le maître Abdeltif aura plusieurs fois insisté sur le fait que les Gnawa sont le fruit d'une combinaison effectuée, au sein du Palais royal, entre les *sûdânîyîn* noirs ("soudanais") et les *Shorfâ'* blancs ("descendants du prophète", "nobles"). En définitive, *tagnawît* se révèle être selon ce maître, un mélange de "chaque chose", une bigarrure à l'image du Bouhali, l'un des esprits emblématiques des Gnawa qui porte une tunique rapiécée multicolore :

Je t'ai dit, il y a [dans *tagnawît*] un peu de clownesque, un peu de soin, un peu de notre seigneur, un peu du guerrier, un peu des gens qui sont morts, les maîtres, un peu des premiers Gnawa qui sont partis. Il y a un petit peu de chaque chose².

¹ Littré signale que le mot était autrefois utilisé pour décrire le statut chez les Anciens de ceux qui avaient un père ou une mère étrangers.

² *Ana gult-l-îk shwîya bahlawanî shwîya dyal dakatira shwîya d-mûlâna shwîya dyal sellah shwîya dyal nass li matû "il est mort" l-méallemîn shwîya dyal Gnawa li kanû "première" u mshaw. Kulha haja shwîya shwîya shwîya* (traduction de l'auteur avec l'aimable collaboration de Abla Abou Abdelmajid et de Mehdi Cheikh).

Le travail de l'ethnomusicologue Richard C. Jankowsky analyse la confrérie noire tunisienne pratiquant le *Stambeli* et sa capacité à réunir les imaginaires arabo-oriental et subsaharien, potentiellement conflictuels (2010). Les Gnawa du Maroc, lesquels ont adopté la tradition arabo-islamique en même temps que perpétué l'héritage subsaharien de leurs aïeux, ont su s'imposer dans leur société d'exil comme des spécialistes des esprits, en absolu de toutes confessions et de toutes provenances. Je postule dans ce travail que les dynamiques sociales et symboliques relèvent d'un profil similaire dans le *Stambeli* et chez les Gnawa. Le Maroc, populaire tout du moins, croit également à la présence des *djinns* sur terre et considère que les femmes, mais aussi les Noirs, ont un rapport particulier avec ces êtres ineffables pouvant importuner les humains. Dans leur exil, pense-t-on, les *filles du Soudan* ont apporté leur savoir-faire occulte. Mais la société marocaine, ou en tout cas son abstraction - la réalité étant complexe et sans cesse en mutation - a toujours aujourd'hui un rapport contradictoire avec les Gnawa. D'un côté la médiatisation et la diffusion à grande échelle de leur musique a plébiscité un nouveau public marocain beaucoup plus large qu'il y a cinquante ans où les Gnawa étaient encore fortement conspués et craints (Hell 2002). De l'autre, les Gnawa sont toujours perçus aujourd'hui comme ayant un rapport intime et obscur à l'invisible.

Comment les Gnawa résolvent-ils le conflit potentiel entre les composantes arabo-musulmanes et subsahariennes de cette identité hybride ? Quelles sont les dynamiques de cette faculté à concilier les "imaginaires culturels" (Jankowsky 2010) ? A quels niveaux sont tangibles ces conciliations ? Technique ? Symbolique ? Mystique ? Par quels procédés esthétiques (poétiques, musicaux, chorégraphiques) les Gnawa arrivent-ils à concilier l'inconciliable ? Corrélativement, par quels moyens ce que j'appelle le "métatexte", c'est-à-dire cet ensemble de significations multiples et ésotériques, s'expriment-t-il dans le rituel ? Un pas de danse ou de transe correspond-il à un motif musical précis ? Comment les trois champs esthétiques musical, littéraire et chorégraphique s'articulent-ils ? Sur quels plans se correspondent-ils ?

Dans le présent travail je définirai l'*ambivalence* comme la capacité à cumuler pour un objet donné des valeurs, des sentiments, des comportements opposés. Je distinguerai cette notion de celle d'*ambiguïté*, définie ici comme la capacité pour un objet donné à être

interprété de diverses manières, parfois contradictoires. Je fais l'hypothèse que les Gnawa surmontent les oppositions érigées dans leur société en cultivant une certaine *ambiguïté*. Il s'agira dans ce travail de démontrer par l'analyse (poétique, musicale et choréologique) que l'*ambiguïté* est un moteur efficient et central dans leurs pratiques et leurs savoir-faire.

Etat de la recherche

Qu'est-ce que l'ethnomusicologie permet de comprendre dans l'étude des rituels des Gnawa ? Tout en se livrant à une étude anthropologique classique des idées et des représentations, l'enquête ethnomusicologique inclut à la fois l'étude de la musique, mais aussi les textes des chants et de la danse. L'étude de la danse et l'étude du corps en transe dans les confréries noires, qui constituent un des axes d'analyses de la présente thèse, sont encore aujourd'hui largement délaissées. Notons tout de même la présence de l'ouvrage de Viviane Lièvre, malheureusement unique en son genre, sur la danse au Maghreb qui consacre quelques pages aux Gnawa du Maroc (1987).

Les recherches sur les confréries noires du Maghreb sont assez anciennes. Outre les premiers témoignages précieux de voyageurs arabes tels qu'Ibn Battuta au 14^{ème} siècle (1222-1294) ou occidentaux comme Samuel Aaron Romanelli au 18^{ème} siècle (1789), les premiers travaux ethnographiques remontent au début du 20^{ème} siècle (Paquignon 1911, Westermarck 1926). Le premier auteur qui consacra exclusivement un volume aux confréries noires du Maghreb, et en particulier d'Algérie, fut Emile Dermenghem (1953). La pertinence de l'ethnographie de ce fin observateur fait encore date aujourd'hui. A partir de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, les Gnawa du Maroc sont l'objet de nombreux articles, chapitres d'ouvrages et monographies scientifiques : Chlyeh (1999), Claisse (2003), Diouri (1980), Eddahni (1978), El Abar (2005), Hell (1999a, 2002), Jemma (1971), Lapassade (1998), Lesage (1999), Lheimeur (1989), Maghnia (1995), Majdouli (2007), Pâques (1991), Welte (1990).

Viviana Pâques, qui après des recherches transafricaines pour sa thèse (1994), se focalise sur les Gnawa du Maroc, se singularise par une approche symboliste de la confrérie. Marquée par l'enseignement de Marcel Griaule, l'anthropologue envisage la confrérie comme un culte qui a perpétué son héritage subsaharien. Informée pendant une vingtaine

d'années notamment par l'officiant marrakchi Layashi Qemshish, elle touche au coeur de la pensée complexe des Gnawa. Viviana Pâques jumelle des conceptions métaphysiques et cosmiques très élaborées à la liturgie et au quotidien des Gnawa. Chaque chose, chaque geste, chaque objet figure une phase mystico-sexuelle-cosmique de la création et de la marche de l'univers (1991).

Les paroles des chants, apparemment peu explicites, les pas des danses, les tempi de la musique, tout est chargé de signification, tout est code, tout est référence à un ordre cosmique et au drame qui donna naissance à l'univers et assure la réincarnation infinie des âmes jusqu'à la fin des temps (1991 : 79).

A partir des années 1970, le psychosociologue Georges Lapassade a commencé ses recherches auprès de la communauté des Gnawa d'Essaouira. La notion d'*adorcisme*, introduite par Luc de Heusch (1971), signifie qu'il s'agit de s'allier avec un esprit et non de le faire fuir. Lapassade y a adossé le concept de *personnalité dissociée*, c'est-à-dire que l'adepte peut, par l'intermédiaire du rituel de "possession" afficher publiquement un aspect refoulé et par-là morbide de sa personnalité:

Dans le phénomène de la possession, à sa racine psychologique, il y a une division de la personnalité : la part ainsi dissociée de l'identité est perçue, et se perçoit elle-même, comme "un autre" dont l'identité est soit "démoniaque", soit "divine" selon les croyances locales, ce qui conduit à distinguer plusieurs formes de dissociation selon les types de possessions envisagés (2000 : 90).

Abdelhafid Chlyeh a mené des enquêtes à Marrakech en s'inscrivant dans la ligne psychothérapeutique tracée par Georges Lapassade (1991). Bertrand Hell a repris certaines approches de Viviana Pâques et remis en question les frontières dressées entre chamanes et possédés (1999a). Zineb Majdouli propose dans la publication de sa thèse une étude comparative du rituel et de la scène du point de vue des stratégies adaptatives adoptées par les Gnawa qu'ils soient installés au Maroc ou à Paris (2007). Signalons aussi les études d'envergure respectivement anthropologiques et ethnomusicologiques sur les confréries marocaines que sont les Hmadsha par Crapanzano (2000) et les Aïssawa par Boncourt dont les hypothèses des auteurs d'ordre structuraliste et symboliste m'ont également influencé (1980).

L'équivalent tunisien des Gnawa, le *Stambeli*, a été l'objet d'études d'importance dont celle réalisée au début du 20ème siècle par Treamearne (1968), puis celle plus tard par

Rahal (2000) et récemment celle effectuée par l'ethnomusicologue Richard Jankowsky (2010) qui a été une source majeure d'inspiration dans la formulation de ma propre hypothèse.

En ce qui concerne l'ethnomusicologie des Gnawa du Maroc, ceux-ci, sans compter les précieux enregistrements avant-gardistes du chercheur Aït Youssef sur la place Jemaa El Fna à Marrakech (1965, 1966) sont étudiés depuis les années 1980. Philip D. Schuyler a ponctuellement enquêté sur les Gnawa de Marrakech (1981). Je signalerai aussi le travail universitaire de Maurice Roubas qui portait sur les Gnawa d'Asila, ville au Nord du pays (1987). L'ethnomusicologue italien Antonio Baldassare est connu pour avoir enregistré les grands maîtres du luth gnawi Hmida Boussou et Mohammed "Sam" Zourhbat (1992, 1995a, 1995b, 1995c, 1995d). Tony Langlois a également effectué un passage chez les Gnawa d'Oujda (1998). Enfin, les ethnomusicologues, respectivement américain et canadien Tim Fuson et Maisie Sum ont récemment soutenu leur thèse sur les Gnawa. Fuson s'est intéressé aux "rythmes rituels et aux mouvements musiquants" des Gnawa notamment de Marrakech (2009). Quant à Sum, elle s'intéresse entre autres aux rapports entre rituel et scène chez les Gnawa d'Essaouira de la famille Guinia (2011)³.

Corpus

Les notes de terrain utilisées dans le cadre de cette thèse furent relevées aussi bien à Marrakech qu'à Paris et Montréal de 2009 jusqu'à 2013⁴. Elles furent en général dactylographiées sur place. Dans un deuxième temps, ceci m'a permis de classer et d'analyser plus facilement les quelques 400 pages de notes portant sur tous les aspects des Gnawa : vocabulaire, vie quotidienne, musique, danse etc. J'ai bien sûr effectué des recoupements avec mes notes issues d'anciens terrains au Maroc (notamment Fès, Essaouira, Casablanca et Oujda) et à Paris.

³ Je n'ai pas pu avoir accès à la thèse de Tim Fuson.

⁴ 2009-2010 : 2 mois à Marrakech (célébrations du Miloud au printemps et de Chaabâne en été). Terrains hebdomadaires à Paris parmi la diaspora.

2010-2011 : terrains fréquents dans la diaspora montréalaise.

2011-2012 : 3 mois à Marrakech (hiver et été). Terrains hebdomadaires à Paris parmi la diaspora.

2012-2013 : Terrains dans les diasporas parisienne et montréalaise.

J'ai également récolté des matériaux audio-visuels pendant les terrains effectués entre 2009 et 2013. À Marrakech j'ai filmé à la fois les Gnawa travaillant sur scène ou sur la place Jemaa El Fna mais aussi bien évidemment en rituel. Je bénéficie aussi des *rush* d'un rituel filmé pendant l'année 1988 que m'a transmis Jacques Willemont et dont il m'a donné l'autorisation d'en diffuser des extraits dans le cadre de cette thèse. Qu'il en soit ici remercié. Les autres matériaux audio-visuels que je possède proviennent de Paris et de Montréal.

Enfin, j'ai enregistré en audio à la fois des entretiens avec mes principaux informateurs et des performances - le plus souvent rituelles. La plupart de ces enregistrements étaient des enregistrements saisis « sur le vif ». Cette manière de travailler s'explique d'abord pour des raisons financières (j'ai beaucoup autofinancé mes terrains et organiser une cérémonie à son nom coûte assez cher) et méthodologiques (je désirais effectuer en quelque sorte un enregistrement de performances "authentiques" dont je ne sois pas l'initiateur).

Au Maroc et même au Québec et en France, la plupart de mes interlocuteurs s'expriment en arabe. J'ai donc mené, autant que faire ce peut, mes enquêtes dans cette langue. Cependant, exception faite des maîtres Abdeltif et Aziz "Rasta" ou encore de l'officiant Moulay Tahar, certains des entretiens réalisés au Maroc, en France et au Québec ont été réalisés en français avec des interlocuteurs bilingues (notamment Lalaoui, Yamina Assakri, Slimane Assakri ou Rachid et Fath Allah). Lorsque je les citerai, le français apparaîtra comme tel dans la transcription de leur propos à l'exception de la traduction des expressions clefs qui y figuraient en arabe.

Méthodologie

Je suis moi-même devenu, grâce à mon intégration aux diasporas parisienne puis montréalaise, musicien parmi les Gnawa⁵. Cette approche ne se substitue pas au travail classique de l'ethnomusicologue qui consiste en premier lieu à récolter et observer les savoirs et leurs réalisations pratiques. Mais elle a permis une immersion fructueuse, laquelle est venue en quelque sorte valider par le geste et la pratique, ce qui ne serait resté

⁵ En l'espèce *kâyyû* c'est-à-dire musicien joueur de crotales, danseur et choriste (cf. chap. 1).

qu'à l'état hypothétique sans cet apprentissage empirique. Au Maroc, sans cesser de jouer lorsque je me rendais place Jemaa El Fna à Marrakech, j'ai pratiqué un mode d'enquête somme toute classique. Observer, s'entretenir, prendre des notes, enregistrer ou filmer lorsque je pouvais. J'étais reconnu comme chercheur (*baḥît*) mais on savait que je jouais Gnawa à l'étranger et il ne fut pas rare que je me retrouve moi-même à jouer avec les Gnawa dans l'intimité d'une cour ou d'un *ḥanout*. Dans les diasporas parisienne puis montréalaise, je passais d'observateur participant à participant observateur en ne cachant pas évidemment le fait que je faisais de la recherche - pour laquelle on m'encourageait d'ailleurs.

Est-ce que des terrains si disparates géographiquement que les miens peuvent s'articuler autour d'une problématique commune ? Les grandes lignes du répertoire (musicales, poétiques et chorégraphiques) sont partagées par tous les Gnawa du pays et de la diaspora. Si on observe certes des différences d'ordre lexical ou rituel entre les Gnawa des différentes régions du Maroc et de la diaspora, ceux-ci se connaissent et se rencontrent. De plus, il est aisé - et assez fréquent - pour un adepte, un officiant ou un musicien de se rendre dans un rituel qui n'est pas de sa région. Je considère donc cette variété de terrains - sans compter les terrains précédant la thèse qui m'ont emmené à Essaouira, Fès puis Casablanca et Oujda - comme un atout qui m'a permis de dégager, à grande ou moyenne échelle, certaines constantes. Dans un deuxième temps, j'ai pu d'autant mieux analyser les spécificités de Marrakech que j'avais en tête ces constantes.

Approche

Quelle est ma position dans le débat scientifique ? D'un côté, il y aurait les universalistes et les cognitivistes, rationalistes qui croiraient, influencés par la psychanalyse et par la linguistique, aux structures de pensée préexistantes et de l'autre les culturalistes et autres empiristes qui croiraient au primat du comportement, de l'environnement culturel et aux symptômes observables. Ces deux pôles antagonistes sont les éléments d'une dialectique corps âme qui opère dans la pensée occidentale depuis les prémices des lumières⁶ voire

⁶ Cf. les philosophes empiristes anglais Locke (1959) et Hume (1978) et leur opposition à la pensée théorico-métaphysique de Descartes (1960).

depuis le travail de rationalisation de la pensée de Socrate par Platon (Roustang 2009 : 8). Dans le cas d'une thèse monographique d'ethnomusicologie, un tel débat s'avère partiellement illégitime. C'est en effet d'abord le terrain qui aiguille et aiguise l'approche⁷. Les Gnawa privilégient indéniablement un mode empirique d'acquisition des connaissances. Chez eux, les savoirs sont incarnés (*embodied*) plutôt que formulés explicitement. Ce "système" n'en représente pas moins un cadre de pensée, d'interprétation et de critique dynamique.

Dans ce terrain marocain où musique, poésie, danse, transe et mystique sont inextricablement liées, je considère, avec Richard Jankowsky, que le chercheur a tout intérêt à épouser cette attitude *in-between* que l'ethnomusicologue américain expose dans un article paru au forum d'ethnomusicologie et qu'il définit comme une mise en suspens des jugements rationalistes de l'"académie" (2007)⁸. Il y a en effet tout intérêt dans le cas des Gnawa à épouser les conceptions locales de la musique et de la transe, qui impliquent de mêler la croyance aux invisibles à des conceptions chorégraphiques ou musicales pour mener une étude approfondie sur leur *pensée*. Peut-on d'ailleurs essayer de comprendre les Gnawa rien qu'en les observant strictement *de l'extérieur*? Nécessaire est l'échange. Partager un temps la vie des Gnawa demande un jour ou l'autre au chercheur une forme d'investissement initiatique. À comparer les trajectoires de différents anthropologues qui ont travaillé en profondeur sur les Gnawa, cet investissement semble incontournable. Il peut, même s'il demande une compréhension globale de *tagnawît* emprunter plusieurs chemins. Par la transe, comme le firent notamment Welte (2000) et Kapchan (2002b) ou par la musique comme R. Jankowsky dans le *Stambeli* tunisien, Tim Fuson ou moi-même.

L'architecture de cet ouvrage examine les Gnawa sous les angles de leurs identités, leurs représentations, leurs objets matériels, leurs performances, leur musique, leur poésie et

⁷ Le terrain confrérique marocain, dans lequel l'initiation est capitale mais insidieuse et graduelle, se prête mal à une approche expérimentale qui sur d'autres terrains a montré des résultats remarquables (Becker 2005, Arom et al 2007 etc.).

⁸ Philippe Descola (2005) ou Viveiros de Castro (2009) ont brillamment proposé des modèles épistémologiques qui intègrent les différences fondamentales de conception du monde entre les humains.

leurs chorégraphies. Ce procédé d'écriture s'apparente à ce que Jean-Pierre Olivier de Sardan définit comme une "fresque ethnographique", genre tombé d'après lui en désuétude au profit de la "miniature" ou "description contextualisée". L'anthropologue concède cependant que "la *fresque monographique*, bien qu'en forte perte de vitesse de nos jours (en fait depuis trois ou quatre décennies), reste cependant pour certains de ses critiques l'archétype même de la description ethnographique classique". Olivier de Sardan ajoute qu'une description contextualisée peut elle-même relever, comme chez Clifford Geertz, d'une description au sens large (2008 : 136-137).

Clifford Geertz a en effet réfléchi dans le recueil d'essais baptisé *Interpretation of Cultures* sur la fonction et la forme de la description ethnographique. D'après lui, celle-ci doit être "épaisse" (*thick*) et c'est seulement en assumant sa subjectivité, y compris dans la production de données, qu'elle peut atteindre une certaine *épaisseur*. Il justifie cette attitude par la nécessité que la culture, dont le concept est "sémiotique", induit d'être interprétée : " Je considère l'analyse de celle-ci pour n'être donc pas une science expérimentale à la recherche de lois mais une science interprétative à la recherche de sens" (1973 : 5)⁹. Geertz affirme que "la culture n'est pas un pouvoir, quelque chose auquel les événements sociaux, les comportements, les institutions ou les processus peuvent être attribués dans une relation causale; c'est un contexte, quelque chose dans lequel ils peuvent être de manière compréhensible - c'est-à-dire avec épaisseur - décrits." (1973 : 14)¹⁰. Je souscris au propos de Geertz en ce qui concerne la nécessité d'un exercice littéraire, descriptif et interprétatif pour l'anthropologie. Nulle volonté donc de prétendre ici à une objectivité idéale mais celle en revanche d'objectiver le plus possible mon expérience du terrain et les relations que j'ai nouées avec mes informateurs.

Présentation chapitres

Cette thèse s'articule autour de sept principaux chapitres qui examinent chacun des aspects particuliers mais complémentaires de la vie et de la culture des Gnawa.

⁹ *I take [...] the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning* (traduction de l'auteur).

¹⁰ *Culture is not a power, something to which social events, behaviors, institutions, or processes can be causally attributed; it is a context, something within which they can be intelligibly – that is, thickly – described* (traduction de l'auteur).

Le chapitre 0, intitulé *récits de terrain* dévoile certaines scènes vécues avec les Gnawa à Marrakech et dans ses environs, à Paris, et, à Montréal et dans sa région.

Le chapitre 1, intitulé *Qui sont les Gnawa ?* tente de cerner l'identité de cette communauté. Qui sont-ils ? Quelle est leur histoire ? Quels en sont les membres ? Comment le deviennent-ils ? Comment s'est construite cette communauté et quelle est de nos jours sa position dans la société ? Comment se déroulent l'initiation et l'apprentissage ? Quels statuts différents ont dans le rituel les Gnawa ? Comment se perpétuent leurs traditions dans les diasporas parisienne et montréalaise ?

Le chapitre 2 s'intitule *Les représentations des Gnawa*. Comment les Gnawa voient-ils le monde ? Dieu ? Et les autres créatures invisibles que celui-ci créa, croient-ils, parallèlement au genre humain ?

Le chapitre 3 intitulé *Les instruments rituels des Gnawa* aborde autant les instruments utilisés par les officiantes et les officiants que ceux utilisés par les musiciens.

Le chapitre 4 intitulé *Rituel, rue et scène : les performances des Gnawa* compare la performance chez les Gnawa lorsqu'elle est rituelle, aumônière et scénique.

Le chapitre 5 s'intitule *La musique des Gnawa*. Comment la musique fonctionne-t-elle, notamment dans le rituel, dans ses macro et ses microstructures ?

Le chapitre 6, intitulé *Poétique des chants dans le rituel à Marrakech*, aborde les textes des airs chantés par les Gnawa pendant le rituel à Marrakech ? Comment se construisent ces textes ? Obéissent-ils à une logique sous-jacente ?

Le chapitre 7 s'intitule *Le corps chorégraphié dans le rituel à Marrakech* et aborde les danses et les trances qui se donnent à voir pendant les rituels à Marrakech. Qu'ont-elles de différent et de commun ? Comment les Gnawa les conçoivent-ils ?

0 Récits de terrain

Ce chapitre, qui relate sous forme littéraire plusieurs expériences de terrain au Maroc, à Paris et à Montréal, a vocation de faire entrer le lecteur dans l'univers des Gnawa avant de l'amener à une lecture analytique de leurs champs de pensée et d'activité dans les chapitres suivants. J'ai sélectionné neuf récits qui, je l'espère, donneront à la fois un aperçu de la diversité des contextes, rituels ou scéniques, où s'actent la musique, la danse et le cas échéant, la transe chez les Gnawa mais donneront aussi une idée des constantes anthropologiques, techniques et symboliques qui structurent *tagnawît*.

0.1 Une "veillée" avec *Maallem "Ould Sidi Amara" El Makhzoumi*

Ecoute 1 Un air appartenant au répertoire des *ûlâd bambara* : *Amara Yobati*, interprété au luth et chanté par le *méallem* Abdeltif à l'occasion du spectacle du 31.10.08 à Ris Orangis.

Ris Orangis, banlieue de l'est parisien, le 31 Octobre 2008. J'arrivai en début de soirée pour le spectacle, baptisé "veillée" sur l'affiche, du *méallem*, du "maître de musique" Abdeltif El Makhzoumi de Marrakech, surnommé "le fils de *sidi eamâra*", un mausolée et un quartier éponyme de la ville. Je retrouvai Slimane accompagné par Mehdi et Marco. Ils sortaient de la loge des musiciens vers laquelle je me rendais. A l'intérieur je saluai Hisham, originaire d'Asfi, installé depuis une dizaine d'année en France et Abdelhaqq, un Gnawi de Casablanca émigré en France depuis quelques années. Ils avaient été dépêchés sur place pour accompagner le maître marrakchi. Je saluai ce dernier chaleureusement. Nous ne nous étions pas vu depuis 2002, lors de la précédente "veillée" organisée à Massy Palaiseau. Il se rappelait très bien de moi, à telle enseigne qu'il me réclama l'enregistrement que j'avais effectué alors.

La salle de spectacle, bâtie en amphithéâtre, était arrangée en salon oriental. Les musiciens autour desquels les gens s'installèrent sur des coussins étaient assis à même le sol. La proximité entre le public et les musiciens participait d'une mise en scène qui imiterait le rituel à plusieurs égards : trances, enchaînement des cohortes, présence d'un *diwân*, c'est-à-dire l'ensemble des affaires des esprits, que le maître avait demandé à

Slimane d'apporter. Ousama, l'organisateur et ami du maître rappellera d'ailleurs dans son allocution préalable, qu'on entendrait des parties "qu'on entend pas ordinairement dans les concerts".

Le maître s'installa, avec à ses côtés, les deux autres musiciens gnawa. Affable, il souhaita bienfaisance à l'assemblée et bénit un pain de sucre. Comme à Marrakech, ils commencèrent par le *Salut au Prophète* et se levèrent tous trois pour les danses collectives puis individuelles, les *kâyû*. Le maître éprouva l'endurance du jeune Abdelhaqq. Ensuite suivirent les *Fils des Bambara*, toujours au luth, sur lesquels les accompagnateurs, que Slimane rejoignit, prirent leurs crotales. La richesse des mots, parfois soudanais, qu'y prononçait le maître ne faillait pas à la réputation qu'il avait d'être le seul à encore maîtriser certains textes. Hisham, s'illustra par sa maîtrise de la danse. Ce fils de feu l'officiant Abdelmoula d'Asfi, que connaissait le maître Abdeltif, devait faire bonne figure ce soir auprès du maître. Les musiciens se retirèrent quelques minutes puis revinrent avec les tambours, dont les grondements précédèrent leur rentrée sur scène. Amine, un autre ami marrakchi du maître avait pris le tambour accompagnateur, le *farrâdy*. A soixante ans, la force et la virtuosité du maître au tambour ne s'étaient pas émoussées. Nouveaux *kâyû*. Les youyous des femmes fusaient. L'entrée tambourinaire, la *εâda*, fut vigoureusement applaudie. Le maître sortit plusieurs encens d'une sacoche en cuir, prononça des louanges à l'assemblée des visibles et de leurs esprits et en fit brûler un mélange sur le brasero. Il émit le souhait de jouer un peu du répertoire de la *nuksha* sur lesquels les musiciens avaient fait jusqu'à présent l'impasse. *O ye wo, Lalla fatima, akubaile...* Rapidement, une femme puis un homme se levèrent pour danser. L'atmosphère se réchauffait.

Arriva le moment de *l'ouverture de la place*, qui débute dans le rituel l'invocation officielle des esprits, que le maître, après avoir encensé et posé au sol son luth de part et d'autre de son corps, interpréta magistralement dans son style si original. Sur *Hammadi*, premier esprit (*melk*) que le maître interpréta dans sa version marrakchie, Hisham fit signe à Slimane de sortir et de fumer le *diwân*. Sur l'air suivant, qui introduit à la cohorte des *Jilala*, le maître confia son luth à Hisham, prit une paire de crotales et se leva en continuant de chanter le solo. Il était désormais, tel un *mejnûn*, un énergumène, tel un

prêtre corybante, à la fois ici et au-delà, musiquant ce qu'on devait bien nommer sa transe. On avait suivi Abdeltif et déplacé son microphone à gauche de la scène. Slimane, peu de temps après se mit un voile blanc sur les épaules et commença de *remplir la place*. Sur *Mimûna*, je mis un voile noir sur la tête d'une femme qui était entrée en transe. Slimane sur les esprits bleus de l'eau, s'essaya à cette transe qui demande une grande maîtrise du corps. Non seulement l'expert qui exécute cette danse doit, avec un bol d'eau empli sur la tête, tourner sur lui-même mais aussi s'accroupir voir se coucher en gardant le bol en équilibre. Vint se joindre aux *kûyû*, Jawad, un jeune et brillant musicien en France depuis plusieurs années. Sur *Hammûda*, le célèbre esprit rouge du sang, deux femmes se levèrent, dont une se noua le voile rouge autour de la taille. Elle voulait juste danser.

Malgré un sens du spectacle particulièrement développé, le maître travaillait tout autant avec le visible qu'avec l'invisible se permettant néanmoins des libertés qu'il n'aurait pas prises dans un authentique rituel (*lîla*). D'ailleurs, n'y entraient en transe que des femmes rompues à l'exercice, qui savaient bien qu'en l'absence de prêtresse, elles ne devraient compter que sur elles mêmes pour en sortir. Ce spectacle était aussi une forme de leçon de la part du maître. En confiant son luth à Hisham, il le mettait face à ses responsabilités et tandis qu'il donnait explicitement des instructions aux *kûyû*, il formait Slimane au métier d'officiant, de *mqaddem*.

Les musiciens ne poursuivirent pas plus avant l'exploration des familles d'esprits mais jouèrent pour finir des extraits issus d'autres répertoires que jouent les Gnawa en fin de rituel, dont la "frappe" (la *deqqa*) marrakchie. Je raccompagnai Hisham en voiture à Villejuif, tout encore à sa performance de ce soir.

0.2 Une lîla chez Nanak

Ecoute 2 Extrait de l'enregistrement de la *lîla* du 20.02.10 chez la mère de Slimane, lequel y joue le *gimbri* et y effectue, en alternant avec Aziz de Casablanca, le chant solo. Nous y interprétons les *Jilala* puis *Banya*. Ecoutez les exclamations des transeuses en fin d'extrait : *Ya rasul ILah* (" O prophète de Dieu ") qui ici a un rôle musical et *Ya Rijal ILah* ("O gens de Dieu").

Il y aurait du monde ce soir dans l'appartement de Yamina Kouidri en ce 20 février 2010. J'arrivai vers vingt heures et saluai la propriétaire des lieux qu'on surnomme affectueusement "Nanak". L'appartement, situé rue du Moulin de la Vierge dans le 14ème arrondissement était assez vaste. Un long couloir partait de l'entrée, menait au salon puis tournait à gauche vers les deux chambres. La quatrième pièce, où reposaient les affaires de Faraji, feu le père de famille, donnait directement sur le salon. Remplie avec les affaires du défunt, personne ne pouvait y entrer.

Je pris soin de saluer les femmes qui, entourées d'enfants, riaient dans le salon. Parmi elles Tura, la fille aînée, Djamila la cadette, Fatima, la cousine, qui était venue avec la plus petite de ses filles, Meghnîya l'autre cousine et leur vieille aïeule. La chambre au fond du couloir était occupée par Djamila, enceinte, et son fils Hakim. La pièce parallèle servait de fumoir et de salon. J'entrai. *Que la paix soit sur vous... sur vous la paix.* Boualem, le fils aîné, Charles et Marco, des amis, étaient déjà arrivés. Ils fumaient et écoutaient Gnawa sur la stéréo. La porte se referma brutalement quelques minutes plus tard, c'était Slimane, le fils cadet qui tiendrait ce soir le *gimbri*. Nous jouâmes un peu, discutâmes, rîmes. Une heure et demie plus tard, Mbârek, un autre des grands frères, frappa à la porte de la pièce. Cet imposant quadragénaire, qui repartirait avant la *êâda*, nous salua tous solennellement. En lui souhaitant la bienvenue, Slimane, macula de lait son *gimbri* et les poignets de son frère. Venir ainsi se faire *ouvrir les portes* par son frère cadet, lequel allait jouer plus tard le *gimbri* pour les transeuses de la famille, apparaissait pour Slimane comme une forme de légitimation de son statut de jeune maître. Vers 22h30, Aziz de Casablanca nous rejoignit. Slimane, par égard pour le voisinage voulait commencer tôt. Nous, qui constituions l'équipe de musiciens ce soir, prîmes tambours, crotales, tuniques et chéchias dans le grand placard de l'entrée où était méticuleusement réuni, à l'abri des regards, le *diwân* de la famille, l'"assemblée" des instruments sacrés servant au rituel.

En nous alignant, habillés, dans le couloir, nous entendions les derniers sons du poulet qu'irait égorger Boualem dans la salle de bain. Tambourinaires derrière, *qrâqbîya* devant, on nous apporta du lait et des dattes. Dans la première partie de la *êâda*, Slimane me confia le chant soliste et le deuxième tambour. *Eh eh prière au prophète* jusqu'à

délivrance dans le nouveau style répandu à partir de Casablanca dans tout le Maroc. Dans la deuxième partie, c'est Fatima, transeuse experte et fille de feu le maître de musique Jilali, qui prit le tambour soliste. Très vite elle manifesta son mécontentement vis-à-vis de mon accompagnement et demanda à sa cousine de me remplacer. Était-ce parce qu'on allait jouer le sacrifice sur Jilali dans le style d'Oujda dont la famille est originaire ? Slimane prit le chant soliste. Nous terminâmes la *éâda* par des danses *kûyû* auxquelles Fatima pris exceptionnellement part avec amusement.

Je ne savais dans quel ordre Slimane allait jouer les couleurs. Peut-être effectuerait-il comme son oncle l'avait fait à Oujda il y a deux ans, une sorte de pot-pourri au gré des transeurs en présence. Nous commençâmes néanmoins par la traditionnelle *prière au prophète* avec luth accompagné aux frappements de mains puis enchaînâmes avec la première couleur qui doit sortir, le blanc, dans la version oujdie de *délivrance* et *bienvenue Baba Merzoug*, Suivit *éâli Jagora* qui porte un voile rouge, noir, blanc à liserai jaune à Oujda. Puis, les esprits de l'eau dans les deux styles. Sur *Bori*, Fatima pris avec autorité le tour de chant et les trois cousines tournèrent autour d'une bassine d'eau dans laquelle elles plongeaient chacune un bâton. Nous continuâmes avec le *Sergû* oujdi, sur laquelle la fille de Fatima entra en transe et, malgré son jeune âge, effectua les pas en rythme sans tomber. Quand nous eûmes terminé, sa mère et sa tante me précisèrent qu'elles y avaient pleuré parce que ce morceau était, avec ses paroles tristes, comme le *blues*.

Mehdi arrivait d'un engagement musical. Suivi par Carmine et, Yassine, le fils de Tura. A la reprise, Slimane introduit les *Jilala*. Quand vint *Mûlây eabdelqâder*, chanté par Aziz et interprété dans le style de Casablanca, Tura y entra en transe. Fatima qui allait s'en aller, repartit dans la *rahba*, l'aire des transes, lorsque Slimane entama *Banya*, le morceau emblématique des esprits du sang. Nous terminâmes par l'incantation de la prière qui ceint chaque séquence chez les Gnawa, *Dieu a prié pour toi, envoyé de Dieu, Dieu a prié pour toi, envoyé de Dieu, il est venu notre prophète et seigneur Mohammed*. La grande fille de Fatima arriva opportunément et sa présence exigea que nous terminions finalement par Aïsha. Toutes les couleurs étaient finalement sorties. L'imposant couscous qu'avait préparé Nanak fut servi aux hommes dans la pièce où nous réunissions pour

fumer, les femmes mangeant dans le salon. Arabe et français se mélangeaient allègrement dans les conversations. Il était trois heures du matin.

0.3 La lïla du Miloud de Mina El Guenaouiya

Ecoute 3 - Extrait de la fin de la famille des *Bûhâlâ* et des premiers noirs, *Mimûna* et *Mimûn* le ténébreux (*l-ghummami*) enregistré dans une autre *lïla* que celle décrite ici mais effectuée dans la même maison, celle de Mina, quelques mois plus tard en décembre 2011. L'orchestre est mené par Mustafa Ould Guenaouiya (luth) et Aziz "rasta" Arradi (chant soliste).

Chaque année, nombre de Gnawa se rendent au rassemblement dévôt, le *mûsse*, de Tamesloht, un bourg situé à une trentaine de kilomètres de Marrakech. Une semaine après la célébration de la naissance du prophète ils vont y exécuter leurs nuits rituelles (*lïlât*).

J'avais trouvé à loger chez Aziz grâce au fils du maître que je visitais à Marrakech, Abdeltif "fils de *sidi éamara*", avec qui Aziz travaillait parfois. Ce dernier, maître également, s'était déjà rendu sur place lorsqu'il répondit à mon appel téléphonique, l'après-midi du 3 mars 2010. Je devais l'y retrouver dans une grande maison, celle qui appartient à une dénommée Mina El Guennawîya. Du quartier de la Qasba où j'habitais, je marchai jusqu'à la station de grands taxis. Arrivé une demi-heure après à Tamesloht j'achetai une brique de lait, quelques dattes à offrir à mes hôtes et demandai à une troupe de confrères Aïssawa, présents eux aussi pendant l'effervescence du moussem, où était cette maison. Gentiment, l'un d'eux m'y mena.

Aziz n'avait pas menti : la maison était immense. Peu après mon entrée on me conduisit dans une petite pièce bondée, où les Gnawa fumaient, buvaient le thé et se détendaient. L'après-midi ils avaient accompagné un premier sacrifice, celui probablement d'une vache. Il restait à exécuter celui des ovins. Tous les membres de la famille connue sous le nom des "fils de la *genawîya*" étaient Gnawa : Mina était l'officiante prêtresse (*mqaddma*), son mari l'officiant sacrificateur (*mqaddem*), leurs enfants étaient tous musiciens ou futurs officiants. Des membres d'autres familles de Gnawa du pays jouaient également dans l'orchestre.

Vers neuf heures du soir, les musiciens, ayant déjà passé leurs costumes *jabador* sous leurs tuniques colorées, remirent leurs couvres chefs et leurs tuniques, puis

commencèrent à se mettre en branle. Vêtu d'une chaude djellaba qu'Aziz m'avait prêtée, je les suivis, parcourant un couloir débouchant sur une vaste cour quadrangulaire. Nous nous assîmes après avoir enlevé, sous l'œil vigilant de Khalil, un des fils de la famille, nos chaussures avant de franchir la *rahba*, la place aux esprits. Des nombreuses pièces attenantes à la grande pièce je distinguai celle où Mina, une vieille mulâtre tout de noir vêtue, entreposait ses autels ainsi que les autres instruments du rituel dont les voiles des sept couleurs sous lesquelles les Gnawa regroupent les familles d'esprits avec lesquels ils *travaillent* : blancs, bariolés, noirs, bleus clairs et bleus foncés, rouges, verts et jaunes. Son mari et plusieurs proches de la famille, étaient vêtus de rouge, couleur du maître du sacrifice le *pacha Hammû*. Du fourrage jonchait le sol jusqu'à un escalier allant sur la terrasse d'où l'on fit descendre une vingtaine d'ovins : jeunes chevreaux ou boucs à la robe brune.

D'imposants crocs de boucher étaient suspendus au milieu de la pièce, qui s'animait maintenant de toutes parts. Le fringant *mqaddem* donnait des ordres à ses enfants. Mina fit asseoir ses clientes en ligne chacune sur une chaise face aux musiciens. Ceux-ci occupèrent le mur du fond : Aziz au centre accordait le luth des Gnawa, le *gimbri*, tandis que les joueurs de crotales se répartirent à sa droite et sa gauche, les plus expérimentés se mettant à ses côtés.

Dix heures passaient sur l'imposante horloge qui trônait sur un des murs de la pièce. Le mari de Mina, relaya aux musiciens la décision de sa femme de commencer. Aziz, après avoir fumigé le luth, entama les premières notes de *l'ouverture de la place* sur laquelle s'exécutent la plupart des sacrifices des Gnawa. Le *gimbri*, posé à même le sol, bientôt rejoint par les salves de crotales, en faisait résonner tout le carrelage : *eh mon Dieu, mon maître* entonna Aziz, repris par le chœur puissant des joueurs de crotales. Sur le troisième air de cette suite, le sacrificateur passa le couteau sur les vapeurs capiteuses de benjoin. Puis il fumigea un seau empli d'eau parfumée de menthe et d'encens avec laquelle sa femme nettoiera selon un protocole complexe les bêtes après les avoir encensées.

Les morceaux défilaient lentement pendant ces manipulations. On tourna les bêtes trois fois autour de la tête des clientes et de celle la *mqaddma* assises sur leurs sièges sur l'air *Le siège des sultans*. Sur *Délivrance*, pièce finale et acmé de cette séquence, le *mqaddem* égorgea tous les ovins promptement l'un après l'autre. Un des fils de la famille partit

marquer les murs de la maison avec le sang fraîchement récolté avant qu'il ne touche terre.

Après l'immolation, ce fut au tour d'un gros homme noir coiffé d'une chéchia et vêtu d'un gilet en cuir, signalant qu'il était boucher, d'intervenir. Aidé par les fils de *Sidi Hammû* vêtus de rouge, il cassait l'une des pattes des bêtes et les suspendait par celle-ci aux crocs. Il commençait ensuite à les dépecer. Parfois il soufflait dedans d'un souffle puissant pour en décoller la peau de la chair. Tout sera récupéré : les tripes, les têtes et les pattes seront mangées, la peau sera tannée, les boyaux évidés puis tressés en cordes pour le *gimbri*.

En attendant que la vache sacrifiée plus tôt soit servie en repas à tous les convives, Aziz me présenta à certains d'entre eux dont un *mqaddem*, au sculptural visage mat. La grande salle, à présent clairsemée de tables où l'on installait les hôtes se remplissait au fur et à mesure d'adeptes, de musiciens et d'aficionados bien connus de la famille qui invitait.

Vers deux heures du matin on fit signe aux musiciens qu'ils sortent les tambours. Un autre maître, Si Mohammed Kouyou, était arrivé : il acceptait le tambour soliste qu'Aziz lui tendit. Ceux des musiciens qui avaient aidé à l'égorgement vinrent remplir les rangs des musiciens danseurs (*kîyû*). Le *mqaddem*, au centre de la grande cour, présidait au bon déroulement de la *êâda*, cette procession tambourinaire qui invite les esprits à venir se mouvoir dans l'espace sacré. Encens, lait et dattes furent distribués. "Ta" "tin", les deux coups par lesquels le maître de musique débuta le tambour pour que son accompagnateur s'aligne sur lui, résonnèrent. Des jeunes filles portaient un cierge allumé et tournaient en cercle à la suite des musiciens. *Délivrance, Awaye...* Les tambourinaires échangèrent le chant solo et les danses - ce soir uniquement collectives - furent brillantes et même applaudies. Après que les musiciens se soient tus, le *mqaddem* appella au centre de la *rahba* des hommes de l'assistance qui devaient avoir versé de l'argent pour l'achat des bêtes sacrifiées. Il les fit s'agenouiller et leur passa trois fois le tambour sur la tête, un peu de la manière dont on avait fait naguère tourner les ovins au-dessus de la *mqaddma* et de ses clientes.

Après avoir repris la position qu'ils avaient pendant le sacrifice, les musiciens entamèrent la phase de leur rituel qu'ils appellent les *mlûk*, lesquels pourraient être définis précisément comme les esprits rois de l'invisible. C'était Mustapha Ould El Guennawîya, le fils aîné, qui jouait le *gimbri*, un foulard de couleur blanche sur l'épaule. Il enjoigna,

d'un "dis" son acolyte le maître Kouyou, venu pour la circonstance, à exécuter le chant soliste.

Eh mon Dieu mon maître... On jouait à nouveau *l'ouverture de la place*. Les enfants de Mina sortaient une dizaine de baluchons de couleurs différentes, et les fumigeaient un après l'autre. *Ḥammadi*, entité qui emprunte au prophète Mohammed était le premier *roi* qu'invoquèrent les Gnawa. Puis, vint *Mûlây ʿabdelqâder ʃolṭan*, air faisant référence explicite au saint baghdadi Moulay Abdelqâder Jilali. On changea alors les voiles blancs que portaient les quelques transeurs présents pour des verts. La *mqaddma* Mina fit son entrée. On lui remit un imposant couteau. Elle le passa contre sa manche qu'elle déchira pour montrer à l'assistance combien il était affuté. Puis elle le manipula avec dextérité, se le passant sur les avant-bras, la langue... C'était le premier des nombreux *mlûk* qu'elle incarnerait ce soir.

Après avoir joué les mystiques errants au spectre multicolore, les musiciens jouèrent les premiers noirs, gardiens du Soudan : *Mimûna*, la pauvre soudanaise qui eut, pour sa piété, droit à toute la reconnaissance de Dieu, *As-subaε*, un marabout qu'on visitait près d'Essaouira puis le ténébreux *Ghummi*, qui manie aussi les lames, et enfin, *Mimûn le Gnawi*, le colosse noir qui apporte chance, ouvre et ferme les portes.

Il était dans les cinq heures du matin, lorsque les Gnawa terminèrent la séquence. Il fallait se hâter et profiter encore de l'obscurité pour appeler Aïsha *Qandisha*. Cette partie du répertoire, mobile, s'effectue dans l'obscurité de la nuit car Aïsha n'aime pas la lumière. Mina était connue pour *avoir* Aïsha. Beaucoup d'histoires et de légendes circulent autour de la personnalité, inquiétante et séduisante, de cette djinnia soudanaise arrachée à sa terre natale. Le maître Kouyou, qui allait désormais jouer le luth, se fit apporter un nouveau *gimbri* qu'il accorda *enḥasîya* ("tendu comme du cuivre") pour supporter sa voix puissante. On éteignit toutes les lumières et balisa la *raḥba* avec des voiles pour éviter que les transeurs, qui furent, à écouter leurs râles, nombreux, ne tombent. Dans l'audience, un homme, vraisemblablement pris de panique devant leur réaction lorsqu'il alluma son téléphone, ne se résolvait pas à quitter la pièce. Dès que son clavier s'allumait, les "possédés" se ruaient en effet vers lui en criant. C'est à grand-peine que deux hommes l'extirpèrent au dehors.

Après cette scène éprouvante, les musiciens se retirèrent dans leur pièce. Tantôt on riait

grassement aux blagues salaces des uns et des autres, tantôt un ancien prenait une *εawîsha*, "une petite Aïsha", un petit luth, et jouait dans une ambiance religieuse des airs d'un répertoire réputé dangereux et secret, le répertoire consacré aux esprits juifs.

Reprise. Volutes de benjoin. Foulards bleus. On commençait la séquence consacrée à l'esprit des eaux Moussa, Moïse, prophète des eaux. Sorti de la petite pièce enfumée, je regagnais la grande salle maintenant bondée. Mina fut bientôt rejointe dans la ronde par Lalaoui et Souad. Ces transeurs expérimentés rendaient, en entrant dans la ronde, hommage à celle-ci. Souad, fille d'une célèbre *mqaddma* de Marrakech, parmi eux, dansait *Katibala* autour d'un bol d'eau avec légèreté et assise. Au morceau suivant, comme la tradition le veut, la *mqaddma* Mina se trouva seule sur la *raḥba*, et tourna sur elle-même le bol dans les mains. Plus tard, un familier des *lîlât*, Ayyad, s'étrangla sur le redouté *Kubayni Bala*.

Le maître Kouyou entama ensuite le *salut au prophète* popularisé en introduction aux Rouges à Casablanca par feu le grand *mεallem* Sam, puis vint *Bori*, air par lequel on quitte l'eau pour le sang. Vers huit heures du matin, les musiciens, menés cette fois par Mustapha, invoquèrent *Sidi Kûmmy*, c'est-à-dire "Monsieur Poignard", le terrible rouge sur lequel il arrive qu'un transeur se coupe avec un couteau, parce que *Ḥammû*, l'esprit emblématique de cette cohorte, "veut le sang".

On interrompit ensuite la *lîla* : un voisin était mort cette nuit et l'on célébrait ses obsèques aujourd'hui. Dehors, sur le perron de la grande maison de Mina, alors que nous sortions prendre l'air la tête encore bourdonnante des rythmes de crotales, Larabi, un ancien, retint mon attention sur les litanies des femmes en deuil.

0.4 Sur la place Jemaa El Fna avec Moulay Tayeb

Ecoute 4 Extrait d'une performance menée par Moulay Tayeb au luth interprétant le début du répertoire des *mûsâwîyîn* ("ceux de Moussa"), esprits de l'eau. Enregistrement du 25.07.04 sur la place Jemaa El Fna.

En cet hiver marocain 2012, dès la fin du crépuscule, le froid, venant de l'Atlas alentour envahissait la plaine du Haouz et sa capitale Marrakech. Logeant alors dans le quartier de Sidi Mimoun, jouxtant le palais royal non loin du fameux minaret de la Koutoubia et de la tombe du fondateur de la *Ville Rouge* Youssef Ben Tachfin, je décidai de faire un tour

sur la place Jemaa El Fna. Les Gnawa la surnomment *l-mqaddma*, la "prêtresse" ou plus simplement *l-qraîya*, "l'école". Cette vaste place triangulaire que foule sans cesse, été comme hiver, une foule grouillante et bigarrée est aussi surnommée par les marrakchis, *Jemaa El Bla*, "la place du vice". Les fumées des nombreuses gargotes offrant poissons frits, tripes ou sucreries donnent à cette place une atmosphère trouble et intime. Je m'engageai dans l'une des grosses artères qui mènent à la place, rebaptisée "Prince" en raison de ses boutiques modernes toujours allumées. De l'autre côté, c'était l'entrée des souks dont les innombrables rues et venelles irriguent tous les quartiers de l'ancienne médina. A mi-chemin, je percevais déjà les sons stridents des hautbois des Aïssawa et des crotales des Gnawa. Ces deux confréries, ainsi que d'autres groupes de musique populaire, y avaient tous pignon sur rue. À partir de la prière du soir, de nouvelles troupes de Gnawa venaient, avec luth et crotales, prendre la relève de leurs confrères tambourinaires partis après la prière du *couchant*.

Le Gnawi Moulay Tayeb était là qui s'installait avec son groupe. Je connais Tayeb depuis 2004. Fils d'un gnawi qui lui-même faisait l'aumône sur la place (*krîma*, litt. "la généreuse"), Tayeb, la plupart du temps accompagné par le fidèle *l-εanbar* (litt. "l'ambre") aux airs intègres de Droopy, est comme chez lui ici. Quelques fois, un autre vétérinaire, surnommé *baôlo* (la cervelle de vache que l'on peut manger sur les étals de la place) venait remplacer Tayeb au luth. Des jeunes accompagnent toujours les anciens. Une fois garée leurs motocyclettes en lignes à quelques pas de la rangée des producteurs de jus d'orange en face de la pharmacie, ils déroulent, déjà vêtus de leur tuniques multicolores, des nattes, allument une lampe à gaz, et depuis quelques temps, branchent sur un petit groupe électrogène, un médiocre amplificateur de guitare pour le *gimbri*. Très rapidement, des amateurs viennent écouter et à l'occasion emprunter les crotales pour quelques morceaux. Mais les Gnawa travaillent : ils font *krîma*. La technique est simple. Certains jouent et d'autres vont quêter (*kamba* en jargon gnawi) les passants qui posent un instant leur regard sur les descendants, parfois craints, des fils du Soudan. Quand ils haranguent une famille ou des touristes, ils les ramènent vers le groupe en leur passant leurs chéchias brodées de cauris, leur proposant parfois de s'asseoir parmi eux. Les passants repartent en laissant une obole contre la bénédiction des Gnawa.

Ce soir du 7 janvier, j'avais apporté ma propre paire de crotales. Je m'assis sur un coin de la natte et commençai à jouer et chanter le choeur avec les musiciens. Respectant l'ordre rituel des morceaux, nous enchaînâmes les Noirs de Mimoun après avoir joué les Jilala. Tayeb approuvait du regard les progrès que j'avais effectués depuis notre dernière rencontre. Sur les esprits de l'eau qui suivaient, un homme noir s'est mis à danser devant le groupe se mettant sur la tête la chéchia des Gnawa. Après *Natiba*, *Sidi Moussa l-bala* et *Makeinbess*, Tayeb enchaîna le redoutable *Kubayni Bala*. L'homme dansait sur un pied puis marquait avec son corps la division binaire du rythme à quatre impulsions typique de l'air. Tayeb enchaîna ensuite *Jabarye* et *ceux du ciel*. Le danseur grimaçait quand les crotales n'étaient pas bien en place. Danse ? Transe ? Théâtre ? La foule s'épaissit autour de nous, *quelque chose se passait*.

Tayeb m'informera que feu le *mcallem* Mbirki Fattah, que j'avais eu l'occasion de rencontrer en sa présence des années auparavant, était à l'origine de l'air *Jabarye* qui introduit les esprits du ciel à Marrakech. Avant de reprendre la séquence suivante des esprits du sang et de jouer *Bori* jusqu'à *Ḥammûda*, il me donna le *gimbri*. Ne pouvant refuser de jouer malgré mon appréhension, j'interprétais un air des ces esprits, *Bacha Ḥammû*. Puis il me demanda quelque chose de Fès, où il savait que j'étais allé. Je jouais la version du *Mecquois*, *aimé de Dieu*, telle que je l'avais entendue dans l'antique ville impériale. Après les esprits du sang, je quittai, soulagé, le groupe en leur laissant une petite obole, une *baraka*.

0.5 La lïla de Chaabâne de la mqaddma "Ukht Badr"

Ecoute 5 Extrait de la suite des esprits rouges enregistré dans la *lïla* de Chaabâne de la *mqaddma* "Ukht Badr" (Juillet 2012). Aziz "Rasta" Arradi joue le luth et chante la partie soliste du chant : *Bori Ya Lamine, Banya, Bacha Ḥammû*.

L'après midi de ce 1er juillet 2012, qui tombait en plein mois musulman de Chaabâne, nous quittâmes sur la motocyclette d'Aziz la chaleur écrasante de Marrakech pour Tamesloht, situé dans l'Atlas à vingt-cinq kilomètres en amont de la ville. Nous contournâmes la gare routière et ses cafés jusqu'à la porte d'une maison accolée au sanctuaire du saint patron de la région, Moulay Abdellah Ben Hsein. La maison était déjà

occupée par les autres musiciens qui y dormaient encore. Toutes les pièces, y compris la *chambre des cohortes* de la *mqaddma*, donnaient sur une petite cour propre au milieu de laquelle trônait un palmier. Un bélier à la robe claire somnolait sous la tonnelle.

Badr, le frère de la *mqaddma* qui faisait ce soir son moussem annuel de Chaabâne, nous expliqua que sa sœur aînée avait beaucoup voyagé avant de s'établir ici. Elle tenait son autel, sa *ḥbîqa* (litt. "sa corbeille") de sa grand-mère et travaillait avec beaucoup de *mlûk* sauf ceux de la forêt, dont son autre sœur avait en revanche exclusivement hérité. Le gnawi Hisham Merchane, fils du célèbre Abdelkebir, était son *mqaddem* et en l'absence de Kbibir, le *meallem* habituel auquel elle avait recours, Hisham avait appelé Aziz. Je connaissais d'autres membres de la troupe, tel le jeune "Cobra" de Casablanca, qui lors de notre première rencontre travaillait sur la place Jemaa El fna.

Le sacrifice sera dédié à Sidi Shamharoush, le troisième des saints locaux vénérés par les Gnawa avec Ben Hsein et Moulay Ibrahim. Il commença vers dix-neuf heures, une heure avant la prière du *couchant*. La *mqaddma* était assise. Aziz, qui avait amené son propre amplificateur, avait, une fois habillé, pris place avec son *gimbri* au centre des musiciens, lesquels étaient assis en ligne sur une natte en dessous de la tonnelle. *Eh mon Dieu, mon maître...* Je remarquai qu'Aziz sauta certains morceaux pour jouer *le siège des sultans* au moment où le sacrificateur fit tourner trois fois le bélier au-dessus de la *mqaddma*. Sur *délivrance*, Hisham, vêtu de rouge, immola le bélier avec autorité et *marqua* la *mqaddma* avec le couteau ensanglanté aux articulations des poignets et des chevilles. Les musiciens poursuivirent avec les *Jilala* sur lesquels la *mqaddma* sortit de sa torpeur et se leva transer, recouverte d'un voile vert. Après la formule de fin de séquence scandée à l'unisson par les musiciens, on pendit la bête tête en haut à un des pieds sur lesquels reposait la tonnelle. Avant qu'Hisham ne dépèce la bête, un épisode cocasse m'attira les regards pleins de sollicitude des femmes. Assis en dessous du cadavre, je ne me méfiai pas du relâchement de ses sphincters et me dégagea de justesse alors que ses selles commençaient à tomber. Les quartiers de viandes débités, les musiciens, dans le jour finissant, tressaient les intestins du bélier pour en faire de futures cordes pour le *gimbri*, qu'ils enroulaient, selon une technique ancienne, autour des tambours pour les mettre à sécher à l'abri de la lumière.

Après m'être retiré fumer et deviser avec les musiciens, je les suivis dehors, dans la venelle, avec tambours et crotales. La *éâda*, en deux temps comme à Marrakesh, fut très belle. Les jeunes filles de la maison tenaient des cierges et précédèrent les musiciens pour rentrer dans la maison. Après avoir tourné autour du palmier au centre de la courette, les musiciens effectuèrent chacun un *kâyû* individuel à un tempo frénétique. Après les coups finaux, ils entonnèrent à nouveau *Allahuma šlle éalik a rasûl lLah* ("Dieu prie pour toi envoyé de Dieu"). Puis, ils jouèrent, après la *éâda*, quelques *ûlâd Bambara* ("fils de Bambara").

Après le repas, les Gnawa commencèrent à appeler les *mlûk*. Hisham choisit une transeuse gracile pour endosser les attributs de l'esprit *bûhâli*, une crosse et un sac plein de sucreries. Le *bûhâli* est cet ermite errant, avatar de Moulay Abdelqâder Jilali, à la tunique rapiécée au spectre multicolore. Sur le ténébreux *Ghummani*, c'est un homme ayant sa propre *ţbîqa*, qui vint prendre les couteaux renfermés dans le tissu aux couleurs verte et rouge du Maroc qui avaient servi pour le sacrifice. On m'informa qu'il appartenait à une lignée de spécialistes du couteau, qui effectuaient régulièrement les rituels des Gnawa mais se rendaient aussi chez les confrères Aïssawa.

Sur *Mimûn*, la *mqaddma* manipula des bougies allumées en s'écriant "*la lumière avec la lumière !*". Pour le frère d'Aziz, Smaïl, que j'interrogerai sur cette expression, la "lumière" doit s'entendre ici dans le sens d'un bienfait : *un bienfait pour un bienfait*, un bienfait en amène un autre. L'émulation entre Hisham et Aziz, fut parfois tangible comme sur les esprits de l'eau, où le premier lança des défis au second en lui demandant subitement tel air ou bien en commençant directement à le chanter. Sur le morceau *le marin maître de la mer* par lequel les musiciens terminèrent la séquence des esprits de l'eau, la *mqaddma* versa de l'eau sur tous les participants, visibles et invisibles, les voiles de couleurs compris. L'attitude de cette jeune *mqaddma* était duale : tantôt elle ne cessait de bouger en retrait de la *rahba* prononçant des "*Iyyo*", rots du "possédé", tantôt alors qu'elle était le centre de l'action, cette officiante, connue pour aimer les cadences rapides, secouait la main avec calme et faisait signe aux musiciens que le tempo n'était pas à son goût.

Hisham prit le *gimbri* à partir du répertoire des saints locaux. Je fus saisi par le contraste de style qu'il y avait lui et Aziz, l'un en spontanéité, l'autre en finesse. La *mqaddma*, comme son frère l'avait annoncé, s'assit pour la première fois de la cérémonie lorsque

vinrent les *Noirs de la forêt*. Après les femmes, la *mqaddma* avait terminé sa *lïla*. Pendant deux semaines, elle se recueillerait chez elle, évitant d'y laisser entrer des hommes.

0.6 La lïla de Chaabâne à Dar Ba Ayoush

Ecoute 6 Extrait de la *nuksha*, enregistrée dans la *lïla* de Chaabâne à Dar Ba Ayoush (Juillet 2012). *Mcallem* Baqbou joue du luth au centre et les *qrâqbïya*, parmi lesquels figure Ftah de Rabat qui effectue le chant soliste la majeure partie du temps, tournent en cercle autour de lui.

Comme chaque année, autour du 15 de Chaabâne, le *mcallem* Baqbou et sa femme Halima, fille du *mqaddem* Layashi Qemshish et de la *mqaddma* Mina, organisent leur moussem de Chaabâne dans la maison familiale à Marrakech, connue comme *dar Ba ayûsh* soit "la maison du papa Ayashi". Ahmed Baqbou est maître, comme feu son père Layashi ainsi que ses deux frères Aziz et Mustapha.

Ce soir du 7 juillet 2012, je m'y rendais en voiture. Dans le quartier de Bab Hmar, la "porte rouge", mitoyen du Mechouar, un des palais royaux disséminés dans l'ancienne médina, nous approchions de la venelle qui mène à la demeure. Accompagnant Jacques Willemont et son assistant, lesquels voulaient obtenir l'autorisation de filmer ce soir, nous étions allé chercher le maître dans la maison que la famille possède sur les hauteurs de Tamesloht, à quelques trente kilomètres de Marrakech. Jacques Willemont avait offert un mouton à la famille. Comme lors du moussem d'il y a deux ans, une vache noire gardait l'entrée de cette magnifique ancienne demeure. La vaste cour, avec en son centre un ravissant arbuste, donnait sur d'innombrables pièces, qui obéissent à une partition sexuelle plus ou moins stricte : la chambre des cohortes et son antichambre où seront assises les femmes, le mur où joueront les musiciens et la petite pièce contiguë où ils prendront congé et fumeront. Dans cette maison, vivent trois générations de Baqbou et d'autres affiliés à cette famille qui jouit d'un respect vif chez les Gnawa de Marrakech et du pays.

Première nuit

La cour s'emplissait de monde à mesure que la nuit avançait. Beaucoup de gens du quartier, auprès desquels la fête annuelle de Chaabâne des Baqbou était toujours très

courue. Des hommes, des femmes, affiliés à *tagnawît*, la voie mystique des Gnawa, dont certains venaient de Casablanca. Je retrouvai aussi François, un fin connaisseur. L'équipe de musiciens, qui occupait un des murs de la cour, était composée de Gnawa confirmés tels que Ahmed l-Haddad, Ahmed Nouwib, Abdelqâder "Fofana" ou "1 mètre soixante". Le *meallem* Baqbou est aussi l'officiant sacrificateur de la maison. Aussi, après avoir joué le *Salut au prophète*, il tendit son *gimbri* à un jeune maître, baptisé *l-kaya* (la "faute" en dialecte), pour aller passer une tunique et un turban rouge. Il fumigea abondamment le couteau et les instruments de musique. 22 heures, la dernière prière de la journée retentit. On sortit les autels, les *tables* dont les couvercles pointus sont recouverts de voiles des sept couleurs que les Gnawa attribuent aux cohortes d'esprits. *El-kaya*, tout en suivant le rythme qu'imprimait Baqbou, ne trahit point sa réputation de maîtriser le style marrakchi ancien. Sur *Délivrance*, ce fut l'acmé du sacrifice, dès que la gorge de la vache noire fut tranchée, des myriades d'adolescents se resserrèrent autour de la scène pour filmer. Cette agitation n'empêcha nullement qu'on recueille soigneusement à part les premiers jets de sang. La *mqaddma*, enveloppée dans un voile blanc et jusque là assise mutique en face des musiciens, sortit de sa torpeur et se leva, en transe. Toujours dans le style ancien de Marrakech, sans rallonge ni anticipation du choeur, l'orchestre poursuivit avec *Hammadi* puis les Jilala. Sur ceux-ci la *mqaddma* refit apparition avec un couteau et en exécuta la chorégraphie. Après minuit, lorsqu'ils eurent terminé, je pris congé de mes hôtes.

Deuxième nuit

D'autres musiciens réputés avaient grossi les rangs de l'orchestre : Abdelkbir Merchane, dit "le blanc", son fils Hisham et un certain Ftah venu de Rabat. Baqbou confia son *gimbri* à son vieux camarade Merchane qui interpréta et chanta avec sa voix légendaire le *salut au prophète* et les *filis de bambara*. Pour la *nuksa*, Ahmed reprit son luth et vint se placer au centre du cercle formé par les musiciens. Ceux-ci, qui s'illustraient à tour de rôle dans un pas de danse, prenaient un plaisir notoire.

Après le repas, militairement dirigé étant donné la foule qu'il y avait à nourrir, une troupe d'Aïssawa, vint faire révérence à la maisonnée et joua une demi-heure avant la *êda*. Cette année, les musiciens sortirent juste devant la maison sans commencer la procession

au mausolée de Sidi Bou Zid situé à quelques cinq cent mètres de là. Pendant la première partie, Baqbou encensa et distribua les dattes et le lait aux instruments et à l'assemblée. Lorsque, après une pause pour une prière d'intercession, les musiciens reprirent et rentrèrent dans la maison, précédés des jeunes filles cierges illuminés en mains, Baqbou passa la bandoulière du tambour soliste et exécuta les morceaux finaux.

Puis, ainsi que je les avais vu faire il y a deux ans, Ahmed Baqbou, se retira avec deux *qraqbîya*, dans la *chambre des cohortes*, pour interpréter *l'ouverture de la place*. La jeune *mqaddma* fit une démonstration assez symbolique des couteaux sur *Jilali* et réapparut ensuite parée des atours du *bûhâli*, qui avec sa crosse et sa tunique bariolée distribue du pain et du sucre à l'assemblée. A la fin de la session, que les Gnawa reprendraient le lendemain, la *mqaddma* me confia que la vache sacrifiée la veille était pour le noir *Ghummani*, et que le bouc et les coqs seraient demain immolés pour *la forêt* et *Sidi Hammû*. Le lendemain, le bouc à la robe fauve sera en fait épargné au profit du mouton blanc que Jacques a offert à la famille.

Troisième nuit

J'arrivai vers 21 heures dans la maison. Comme hier, j'étais venu à pied par le quartier de la Qasba et avait longé le Mechouar avant de remonter à pied l'artère principale de Bab Hmar jusqu'à la bonne ruelle. Je saluai les femmes qui s'affairaient. En ce mois de Chaabâne, où leur activité rituelle culminait, les musiciens rentraient d'un autre sacrifice à Tamesloht. Ils commenceraient le nouveau sacrifice après la dernière prière. La *mqaddema* était cette fois vêtue de rouge comme les *filles de Sidi Hammû* qui étaient ce soir encore plus nombreux qu'il y a deux jours. Willemont aussi, dont on allait sacrifier le mouton, passa également une tunique rouge. Le *meallem*, qui fumigeait puis oignait les instruments au lait, laissa son *gimbri* à son complice Abdelkebir Merchane.

Ô mon Dieu, mon maître. Le maître, assisté par Hisham, le fils d'Abdelkebir, lava et fumigea méticuleusement chacun des coqs que lui tendirent les affiliés de la maison, vêtus de rouge, qu'ils récupéraient ensuite en attendant l'immolation. *Boblâni*. Au tour du mouton d'être apprêté avant son exécution. Baqbou, une fois les animaux préparés, effectua un *salut* au sol, avec les bras croisés, un coq dans chaque main.

Premier *délivrance*. On porta le mouton autour de la *mqaddma* et de Jacques. Sur le second *délivrance*, on l'immola. Après avoir donné leurs coqs, les affiliés versaient une obole dans la *corbeille* de la *mqaddma*, qu'ils embrassaient au passage, puis dans celle des musiciens. Ahmed se leva ensuite et vint exécuter quelques pas devant l'orchestre, se *marquant* la langue et les membres avec le couteau encore ensanglanté.

Après le sacrifice, les Gnawa reprirent *le chemin* des devises où ils l'avaient laissé hier. C'était le tour des premiers noirs. Un homme tout sourire, replongea et sortit de transe par lui même, comme hier sur *Jilali*. Sur les esprits bleus, Zineb, une autre transeuse experte, passa à la *mqaddma* le bol rempli d'eau, d'un peu d'encens et de feuilles de menthe que l'on porte lorsqu'on transe sur Moussa, roi des esprits de la mer. L'an dernier, celle-ci l'avait en effet fait chuter. Sur les Rouges, Ftah, l'imposant Gnawi venu de Rabat, se leva et finit sa transe par un prêche d'intercession remerciant les hôtes invisibles de la maison d'un geste vers le bas et Dieu, d'un index pointé au ciel. La *mqaddma* se leva longuement sur les saints locaux. Pendant les seconds noirs, les *gens de la forêt*, on donna discrètement un bout de chair crue à un vieux transeur sur l'air sur lequel on dévorait autrefois cette viande. Au petit matin, on termina par *les femmes* avec lesquelles on joue uniquement dans cette maison Aïsha la gnaouie sans son double hamdoushi. Après les trances, l'ambiance se détendit. Une femme dit à une autre venue de Casablanca, "tu n'es pas entré en transe cette nuit !". La cour se désemplit peu à peu. Les musiciens m'invitèrent à partager leur repas.

Quatrième nuit

J'avais été invité par les enfants de la famille à revenir ce soir pour le *partage de la table*. J'arrivai à 22 heures. L'atmosphère était intime. L'orchestre venait de terminer le *Salut aux prophète et les fils de bambara*. Le *meallem* s'était retiré et il ne restait présent chez les hommes que quelques musiciens et quelques adeptes. Les nourritures de la *table* étaient entreposées : boulettes de farine sucrée *dghnû*, jus et sirops rappelant le *Shalaba* chanté dans les textes, nourriture rituelle sucrée *halû*. Je reconnu un homme, boucher de son état, dont j'avais vu la transe désordonnée à une *lila* cet hiver. La *mqaddma* et une

demi-douzaine de femmes discutaient et mangeaient le *ḥalû* dans l'antichambre de celle-là. Elles m'offrirent un morceau du cou, partie très prisée par les Gnawa.

0.7 Un concert au palais des congrès d'Ottawa

Ecoute 7 Bala Buderbala (Nuksha). Une réunion chez Fath Allah à Montréal (le 04.06.11 à Montréal), lequel tient le chant solo et le luth, où nous nous accompagnions en frappant des pochettes de disque laser au lieu des bruyantes crotales qui donnera une idée de l'ambiance dans les loges pendant l'entracte que je relate ici.

Nous étions à la fin de l'hiver 2013. Fath Allah me contacta : il y avait deux "shows" cette semaine. Le mercredi, nous partions avec Khalil pour Ottawa, dans la province d'Ontario, à deux bonnes heures de Montréal en navette collective. Fath Allah, qui est le petit-fils d'une *mqaddma* connue à Marrakech qu'on surnomme *la galante*, est un jeune *meallem* installé depuis quelques années au Canada. Khalil, âgé d'une trentaine d'années a émigré de sa Fès natale dont il parcourait aussi bien les coins huppés que les quartiers populaires. Dans ces derniers jouaient Hmadcha et Gnawa. Ce fut le début de son immersion.

Arrivés à destination en fin d'après-midi, nous attendîmes Mehdi, marrakchi, compagnon de route, et à l'occasion de crotales de Fath Allah qui vivait à Ottawa. Au Palais des Congrès, où se tenait une grande réunion officielle panafricaine, ponctuée de chants et de danses de tous les pays du continent, on nous installa dans une pièce où se cotoyaient les musiciens. Nous sortîmes nos costumes traditionnels *jabador*, nos tuniques et nous couvre-chefs au milieu d'une troupe amusée de batteurs du Burundi. Les organisateurs voulaient que nous signalions en musique le début du congrès, en partant d'un couloir pour arriver dans une immense salle. Fath Allah, qui n'avait pas amené son amplificateur commença, debout, le luth en bandoulière, un tonitruant *Mimûn le Gnawi*. Le tempo était très rapide et notre son, entièrement acoustique, me rappelait celui des Gnawa qui circulaient ainsi dans les rues au Maroc. Quand nous franchîmes les portes de la grande salle, tout un public d'Ivoiriens, de Rwandais, d'Égyptiens et autres Malgaches nous applaudit chaudement. Fath Allah termina cette première session par un *basha Ḥammû* à un tempo encore plus rapide que l'air précédent.

En attendant que les organisateurs ne nous rappellent, nous nous installâmes dans notre loge de fortune. Fath Allah commença par jouer les *filis de Bambara*. Je me levai et dansait tandis que Mehdi et Khalil jouaient leurs crotales. Fath m'indiqua que sur ce répertoire, il fallait toujours se baisser quand retentit le dernier degré avant l'octave, le *ḥṣôr*. Je lui ravis le chant solo jusqu'à la fin de ma danse. Fath Allah ensuite enchaîna avec les esprits de l'eau. Ces moments intimes et désintéressés de musique, sont pour le musicien, des occasions uniques d'apprendre, de corriger et valider ses connaissances.

Nous nous rendîmes ensuite dans le fond de la grande salle de conférence où était dressé un gigantesque buffet où chaque pays africain avait sa vitrine. Une fois nos assiettes de couscous marocain et autres *thié bou diene* sénégalais finies, nous nous apprêtâmes pour rejouer. Fath Allah avait amplifié son *gimbri* sur la sono de la grande salle. Au manche de l'instrument était accroché, pour l'occasion, un drapeau du Maroc. Le jeune *meallem* interpréta avec la même diligence que tout à l'heure des morceaux du répertoire des *femmes*. Les organisateurs nous avaient donné un quart d'heure. Très vite, comme toujours dans les concerts de *tagnawît*, le public nous suivit en frappant la pulsation avec ses mains. Khalid, bon danseur, sortit de l'estrade où nous jouions et vint danser au milieu des gens dont certains se levèrent à son instigation. *Ta tadata tin !* Fathallah énonça la formule rythmique de fin de morceau.

Avant de sortir fumer, nous nous changeâmes et remballâmes, comme toujours, le matériel (*gimbri*, crotales, tuniques de couleurs, chéchias et babouches). Nous prendrons l'autobus de 23 heures à la gare routière d'Ottawa pour revenir à Montréal trois heures après.

0.8 La lïla de Chaabâne de Slimane Kouidri

Quelques heures après mon arrivée le matin même de Montréal, une belle lumière envahissait Paris en ce 7 juin 2013 lorsque je rejoignai Slimane, jeune maître gnawi, partenaire musical et vieil ami de dix ans. Nous étions à la veille du mois musulman de Chaabâne. Ce mois est capital pour les familles de Gnawa qui y effectuent chaque année des rituels renouvelant leurs alliances avec les esprits.

Slimane et moi nous rendîmes dans l'appartement de sa mère. Yamina, dite "Nanak", était *gnawîya* depuis son enfance et avait donné à son fils Slimane la responsabilité du *diwân* de la famille, cet ensemble d'objets rituels sacrés (voiles de couleurs, corbeille de divination, instruments de musique etc.). Slimane, profita de la présence de sa mère pour vérifier certaines choses avant d'aller acheter une poule pour la sacrifier dans la *journée* insistait-il. Sachant que les sacrifices nocturnes avaient des destinataires plus sombres, il s'appuyait sur une citation du chant gnawi consacré à l'esprit du couteau et du sacrifice, pacha *Ḥammû*, que l'on y qualifie de "maître du sacrifice du jour". Dieu était le sang même qui serait versé pour Slimane. Ce sacrifice tendrait à favoriser la paix dans son foyer. Nanak, qui connaissait intimement mon parcours dans *tagnawît*, me dit que je devais sacrifier aussi une poule à mon attention et répéter le geste chaque année : "quelle couleur, lui demandai-je ? Peu importe, mais si tu peux, il faut qu'il y ait du rouge et du blanc". Elle attestait de l'efficacité du rite sur elle-même en racontant qu'elle partait le faire chaque année au sanctuaire de Moulay Ibrahim au Maroc. "Il faut, continua-t-elle, avant l'immolation, citer ta mère et les *Gens de Dieu*. Tu peux le faire par toi-même ou par l'intermédiaire de Slimane. Elle insista : tu dois acheter avec ton propre argent le benjoin que vous fumigerez pendant le sacrifice." En quittant son domicile avec son petit-fils Yassine, *kâyû* comme moi, elle nous confiera, en arabe, que *travailler avec eux, cela aide*.

Nous débarquâmes au métro Barbès et nous rendîmes chez l'unique vendeur de poules vivantes du quartier, rue Myrha, à côté de la mosquée des Arabes. Il faisait chaud, les rues étaient colorées et grouillantes de monde. Après avoir choisi deux beaux spécimens à la robe rouge et blanche, nous croisâmes une des mendiante de la mosquée qui me dit une phrase ambiguë, à laquelle Slimane sembla ne pas accorder d'importance : *donne-les à la mosquée mais pas aux gens*.

Arrivés rue Vouillé, dans le petit appartement du 14^{ème} arrondissement que Slimane partageait avec sa femme Stéphanie et leur fille Siam, nous nous enfermâmes dans la salle de bain. Slimane, effectua le lavement rituel de la tête et des pieds des bêtes, prononça le nom de Dieu et, curieusement, enleva une de ses babouche pour exécuter la bête. Il tint à me dire qu'il fallait exécuter les bêtes avec relâchement pour ne pas qu'elles

meurent anxieuses et risquent ensuite d'être *sans goût*. Il préleva ensuite un peu du sang de la victime qu'il alla déposer sur les murs de la maison. Ce fut le tour de ma poule. Slimane me demanda quelque monnaie, nettoya le couteau et le fumigea à nouveau avant que le *fer* ne tranche sa nouvelle victime. Nous incomba ensuite la phase laborieuse qui consistait à déplumer les bêtes, phase dont s'occupent d'ordinaire les femmes au Maroc. Slimane, nous réservant le cou, partie prisée des Gnawa, veillera à ôter soigneusement les viscères des animaux.

Vers dix heures du soir, alors qu'étaient arrivés Tura, la soeur aînée de Slimane avec son plus jeune fils, Nawfel, accompagné par son cousin, nous passâmes, avec Badr, venu renforcer le rang des *kûyû*, nos tuniques et couvre chefs. Certains des aïeux de ce dernier étaient membres d'une prestigieuse famille de Gnawa fassis, que j'avais moi-même rencontrés. Chez Slimane, on commence le rituel, comme dans le Nord du Maroc d'où est originaire sa famille, par la procession tambourinée, la *êâda*. Pendant la première partie de celle-ci, je tins le tambour accompagnateur, le *farrâdy* ("qui ne fait qu'une seule chose") et effectuai le chant soliste : *Prière au prophète, Seigneur le prophète de Dieu* puis *Délivrance*. Pendant la deuxième partie de la *êâda*, Slimane jouait toujours le tambour soliste, le *zwaq* ("le dessin") mais Badr me remplaça au *farrâdy*, tandis que j'allais prendre une paire de crotales et effectuer, à la suite de Yassine, la danse individuelle que les Gnawa exécutent en fin de *êâda*, le *kûyû*. Nous finîmes en scandant *ah délivrance*. Suivirent un *Salut au Prophète* au luth et quelques *Fils de Bambara*, un répertoire préliminaire aux *mlûk* aux textes à fortes consonances africaines. Je me levai et dansai sur *Fangoro* et *Amara Yobati*, mimant ainsi que le veut la tradition, les gestes du chasseur en correspondance avec les motifs du *gimbri*. Je déclenchai à cette occasion l'hilarité de Tura, qui riait de me voir exécuter ces danses si étrangères à ma culture d'origine.

Nous partîmes fumer et nous détendre dans la cuisine séparée par une porte vitrée du salon dans lequel l'on avait commencé de brûler l'encens. Boualem, un des frères aînés de Slimane et Jamila sa soeur cadette, arrivèrent accompagnés d'un ami.

Minuit. Nous allions maintenant *ouvrir la place*. Place des *mlûk* et de leurs adeptes. *Ah mon Dieu mon maître, Père Bilâl, Seigneur envoyé de Dieu, Délivrance...* Le son du *gimbri* était lourd dans le petit salon aménagé pour l'occasion. Je me levai et passai chacun des baluchons de voiles de couleurs au-dessus du braséro. On avait mis la table en verre centrale dans la chambre des époux et libérait ainsi l'espace pour les transe. Yassine, Slimane et moi, assis par terre, étions accolés au mur faisant face à la porte vitrée, Badr restant dans le coin. Stéphanie, Tura et les enfants étaient assis sur le canapé. Les autres fumaient encore dans la cuisine.

Jusqu'à présent, nous jouions dans le style d'origine marrakchie revu par des grands maîtres émigrés à Casablanca. Mais quand vint le tour de Jilali, Slimane choisit le style d'Oujda aux sonorités algériennes - la famille de Slimane est originaire de cette ville du Nord du Maroc frontalière avec l'Algérie. A peine avait-il entamé sur son luth la *smÿya*, le "nom", c'est-à-dire le thème de l'air, que sa soeur Tura franchit la porte du salon en transe. *Délivrance Baba Jilali Moulay Abdelqâder Sultan...* Je lui posai un voile blanc sur les épaules. Une fois que nous terminâmes de chanter, Slimane accéléra le tempo. A l'acmé de la transe de Tura, Slimane nous fit signe de cesser de jouer nos crotales et entama un dialogue entre le *gimbri* et la transeuse, qui bientôt tomba à quatre pattes au sol et s'évanouit. Nous récitâmes alors la formule canonique par laquelle les Gnawa ouvrent et ferment leurs séquences rituelles : *Dieu prie pour toi envoyé de Dieu, Dieu prie pour toi envoyé de Dieu, il est arrivé notre prophète et seigneur Mohammed*. Puis nous jouâmes les *Bûhâlâ*, ces mystiques errants dont le spectre possède toutes les couleurs. Tura pris congé avec son fils et son neveu. Boualem s'en alla aussi. Sans doute craignait-il de *tomber sur Mimûna* qui s'annonçait bientôt.

L'ordre des devises jouées, qui est différent du style, était à peu de chose près celui respecté à Marrakech. Nous allions entrer dans les premiers Noirs. Je demandai à Slimane qu'il me passe du benjoin noir, à la fumée âcre. Mehdi, un autre musicien que je n'avais pas vu depuis un an, arriva avec son amie et pris ses crotales. *Mimûna*, puis *l-ghummami* jusqu'à *Mimûn l-gnawi*. Si personne n'entrerait plus en transe de la nuit, les hôtes restaient attentifs à la qualité de la musique. Jamila nous filmait pour montrer à

Nanak, qui n'avait pu se déplacer mais se montrerait "fière de nous" lorsqu'elle regarderait les images.

Après la dégustation du repas sacrificiel, suivirent les appels aux esprits de la mer puis du sang. Slimane interpréta particulièrement longuement *Banya*, sur lequel son père transait, et qu'il avait transmis à son fils. Badr nous quitta avant que nous interprétions *l-ghaba*, "la forêt". Benjoin noir à nouveau pour ces fils de la forêt et du Soudan. Quelques jours plus tard, Stéphanie fera remarquer à son époux qu'il n'a pas joué *Sergû*, un des plus redoutés esprits de cette famille, dans le style oujdi. Slimane répondra que *Sergû* est son *maître* dans *Tagnawît* et qu'il n'était pas sûr de le jouer sans succomber lui-même à son appel. Stéphanie nous félicitera également pour la qualité de la musique en s'étonnant que son mari ne pratique guère l'instrument en dehors de circonstances impérieuses. C'est un fait récurrent chez tous les Gnawa que j'ai fréquentés : ils ne touchent guère l'instrument hors des situations où ils doivent le faire. Mais Slimane confessera qu'il a beaucoup écouté cette musique, arrivant peu à peu à s'imaginer se voir jouer sans avoir l'instrument en main.

Nous finirons avec le répertoire des *mlûk* féminins, *Mira la folle*, avec qui Stéphanie a, de l'aveu même de son mari, une relation particulière, *Malika la galante*, *Rqîya la mystique*. Avant d'achever la *lîla*, Slimane jouera l'air *Il n'y a de divinité que Dieu et Mohammed est son envoyé*, joué instrumental et à faible volume, par lequel certains Gnawa terminent le rituel, y compris lorsqu'ils y appellent les esprits juifs. Stéphanie, la femme de Slimane est elle-même d'origine juive marocaine.

Plaisantant quelques jours après l'évènement sur les conditions du retour chez eux de ses *kûyû* et de Badr notamment, qui sans le sou, dut rentrer à pied, Slimane lancera, lorsque je lui avouerai avoir attendu mon train trois quarts d'heures sous la pluie : "toi *ils* t'on lavé".

0.9 La lîla de la *Hajja*

Ecoute 8 *Ftiḥ er-raḥba*. L'enregistrement donné à écouter n'est pas celui de la *lîla* relatée mais c'est Rachid Salamate au chant solo et au luth - en contexte de *tiqsara* (réunion). Effectué le 19 Mars 2011 à Longueuil.

Montréal. La première neige peinait à se fixer en ce 23 novembre 2013. Rachid m'avait prévenu par l'intermédiaire de Badr qu'il y avait une cérémonie, une *lila* ce soir. Ne sachant encore rien sur la teneur de la dite *lila* - qui s'avérerait être une première pour moi dans cette ville - je retrouvai Badr au métro Jean-Talon à deux pas de chez Rachid. Ce dernier, qui travaillait de nuit, venait de se réveiller lorsqu'il nous reçut vers 18 heures. Après un verre de thé et un peu de *εamlû*, une sorte de beurre de cacahuètes marocain, Smaïl nous rejoignit. Nous roulâmes jusqu'à atteindre la proche banlieue de la rive Sud. Rachid, le plus expérimenté d'entre nous, avait appris à Casablanca auprès des maîtres Boussou, père puis fils, pour lesquels il était un *kûyû*. Puis, il s'est perfectionné au *gimbri* à Montréal jusqu'à devenir un jeune maître. Smaïl, ingénieur agronome de formation, joue Gnawa, comme Badr, jeune musicien, depuis des années à Montréal.

Quartier cossu. Après un coup de fil au commanditaire, nous pénétrâmes au rez-de-chaussée d'une maison où s'ébattaient une vingtaine de convives. Parmi eux, une bonne moitié était des femmes marocaines. Notre hôte, celle que nous surnommerions vite *l-ḥajja*, "la respectable", nous enjoint en arabe à entrer en musique au sous-sol aménagé pour l'occasion. Nous passâmes nos tuniques, nos couvre chefs et descendirent en jouant uniquement, en l'absence de tambour, nos crotales. Les convives québécois prirent sans doute notre petite entrée, pour le début d'une fête exotique. *L-ḥajja*, âgée d'une cinquantaine d'années, recevait pour sa *lila* annuelle à l'occasion de laquelle ses habitués marocains achetaient un coq. Elle nous confia qu'elle a été élevée au Maroc avec une jeune fille originaire du Mali que la famille considérait comme sa propre fille.

Le sous-sol était assez vaste. Après avoir réglé le petit amplificateur dont Rachid, Gnawi de la jeune génération ne se départait jamais, nous nous assîmes contre le mur du fond sur des nattes dressées pour l'occasion. Nous entamâmes le *Sla'a'nbi*, la prière au prophète. Les Gnawa font parfois l'impasse sur cette partie inaugurale au *gimbri* qui, accompagné uniquement par les frappes des mains, demande une grande connaissance des pas de danse des *kûyû*. Nous finîmes la séquence par quelques *Fils de Bambara* avec les crotales, tels qu'on les joue à Casablanca.

Rachid, ne joua pas *l'ouverture de la place* prétextant que ces gens "ne connaissaient pas". Il redoutait surtout de jouer le premier *roi des esprits* qui succède à cette partie, *Ḥammadi*, connu pour avoir un double juif à Casablanca, dont certains convives marocains étaient originaires. La présence sur le plantureux buffet de vin qu'appréciaient les esprits juifs l'avait sans doute dissuadé de le jouer. Sur *Jilali*, une marocaine se mit rapidement à genoux et gesticula devant nous. J'avais échangé quelques mots avec elle avant de prendre les crotales. Elle démentait être une *voyante* mais prétendait avoir des pouvoirs occultes. Elle serait notre principale transeuse, recommençant sa gestuelle étrange sur toutes les couleurs.

Nous jouions la cohorte noire de Sidi Mimoun depuis une petite heure lorsqu'une des trois cordes du *gimbri* se rompit. Rachid, qui n'avait pas pris son second *gimbri* devait s'interrompre. Il appela Smaïl pour passer le chercher chez lui, lequel était, avant que ne recommencions à jouer, allé chercher un ami à l'aéroport de Montréal. *L-ḥajja* avait décidé que c'était le bon moment pour faire le sacrifice. C'était la première fois que j'avais l'occasion d'assister à une immolation nocturne au milieu de la couleur noire. Les coqs des amis de la *ḥajja* furent amenés dans la douche contiguë à la pièce où nous jouions. Qui allait sacrifier les bêtes ? Selon la coutume, Rachid, qui était gaucher, ne pouvait effectuer le sacrifice. Moi non plus, qui, avouait en arabe, être chrétien et incirconcis. Un homme marocain se proposa. Rachid et moi allions l'assister. L'atmosphère de la salle de douche où plusieurs convives venaient voir l'immolation et récolter le sang de leur coq dans un bol était électrique. Un dénommé "Simon" tenait un salon d'esthétique à Montréal et s'était empressé d'en remettre la carte à tous les membres du groupe. La plantureuse Sana nous apporta du benjoin et du lait. On apporta les cinq coqs dans une cage : un blanc tacheté de noir, trois entièrement noirs et un rouge. Je me chargeai de sortir les bêtes et de les remettre au sacrificateur désigné, en commençant par le blanc. Rachid, exigea que le commanditaire soit présent pendant l'exécution de sa bête. Une main me donna discrètement quarante dollars. C'était *l-ḥajja*, à qui décidément rien n'échappait ce soir. En effet, un sacrifice doit toujours donner lieu à échange d'argent dans *tagnawît*. Pourquoi avait-elle décidé de faire le sacrifice à ce moment ? Voulait-elle donner réparation à Mimoun que le groupe avait été obligé d'interrompre ? Le faisait-elle

toujours avec la couleur noire, couleur des soudanais, des juifs ou encore d'Aïsha chez les Gnawa ?

Smaïl revint quelques temps plus tard et nous reprîmes. On avait déjà remis du benjoin noir dans le brasero. Rachid, avec perspicacité, enchaîna les seconds noirs, les soudanais de la forêt, après les premiers, comme ils le font à Casablanca : *Bi-l-kiriyya*, *Fufudenba*, *Sergû Belaiji*... Notre transeuse repris ces circonvolutions de plus belle au milieu des convives, qui à l'instigation de Sana, dansaient autour timidement, un peu éberlués.

L-ḥajja me confia une pochette plastique où figuraient les principaux encens utilisés par les Gnawa comme les benjoints blanc, noir et rouge. En attendant de reprendre l'ordre des *mlûk*, nous patientions en exécutant des airs du répertoire où s'illustrent les *kûyû*, ce qui fut l'occasion pour moi de me lever danser et de chanter le chant solo à l'instigation d'un *gul* ("dis"). Puis, nous commençâmes le répertoire des esprits de Moussa suivi par celui des Rouges sur lesquels la transeuse redoubla d'énergie, contrastant avec *l-ḥajja*, qui bougeait tranquillement sur son siège avec un voile rouge noué autour de la taille. Rachid enchaîna enfin les Saints dont l'emblématique Moulay Abdellah Ben Hsein qui a son sanctuaire à trente minutes en voiture de Marrakech. Il joua aussi *Monseigneur aux pèlerins*, *les fils du successeur*, qui aiment le verre pilé.

Sana alla remettre du charbon dans le brasero. Le répertoire des femmes remporta un franc succès. Sur Malika, *l-ḥajja* fumait une cigarette à côté de la *rahba*, ce qui était exceptionnellement permis à cette djinnia et démontrait encore une fois que l'organisatrice *connaissait* comme me le rappellera Rachid dans la voiture au retour. Simon, qui commençait à se tordre sur son siège sur *Mira la folle*, fut levé. Debout, ses bras étaient tendus et ses poignets tournés, signe de l'arrivée de l'esprit.

Nous primes une longue pause et remontèrent dans la cuisine où nous rigolions avec les convives. *L-ḥajja* préparait le couscous. Tasses de café en main, Rachid et moi accompagnés par Simon et Sana, partirent fumer sur le perron de la porte. Nos hôtes demandèrent Aïsha. Vers quatre heures du matin l'obscurité était pleine. Nous retournâmes à nos places et Rachid enchaîna, dans le noir, Aïsha *la soudanaise*, puis la

hamdouchie. Aïsha, djinnia multiple et polymorphe était en effet créditée d'un lien fort avec les confréries parentes des Hmadcha et de leur sous-ordre les Dghoughiyin.

Nous terminâmes cette "petite *lila*", selon les mots de Rachid, autour d'une table dégustant avec appétit le couscous encore brûlant. Nous saluâmes chaudement *l-hajja* et ses habitués qui étaient encore éveillés. Dans la voiture, Rachid donna à chacun son argent. Silencieux, le grésillement des crotales encore dans les oreilles, nous regagnions Montréal et fumions en écoutant une cassette d'un célèbre maître casablancais.

1 Qui sont les Gnawa ?

1.1 Perspective socio-historique

1.1.1 Bref aperçu de l'histoire des Noirs et des Gnawa au Maroc

La présence au Maghreb de populations noires indigènes remonterait au néolithique (Lesage 1999 : 16-18). Sous la domination romaine ces habitants furent repoussés dans les Oasis du Sud du Maroc sous la pression des Berbères (Hamel 2013 : 111-112). Les textes mentionnent déjà des cas d'esclaves travaillant à la solde de l'armée du *makhzen*¹¹ marocain sous les règnes des souverains almoravides aux 11ème et 12ème siècles, à commencer par Youssef Ben Tachfin (1061-1106), fondateur de Marrakech. Mais c'est à partir du règne du sultan saadien Ahmed el Mansour (1578-1603) que l'esclavage prend des proportions qui atteindront leur paroxysme sous le règne de son successeur alaouite le sultan Moulay Ismaïl (1666-1727). Dit "edh-dhahbi", i.e "le doré", le premier se rendit maître d'un empire allant jusqu'à Tombouctou qu'il ravit aux Songhaï en 1591 et qui lui donnait accès directement à l'or et aux esclaves¹² (El Hamel 2013 : 146). Le second, quelques soixante ans plus tard, entendait consolider un *makhzen* qu'il trouva affaibli lorsqu'il prit les rênes du pouvoir en constituant une armée noire qui lui serait entièrement soumise, sans interférer avec les tribus séditieuses arabes et berbères. Moulay Ismaïl entreprit d'asservir à nouveau les anciens esclaves, dont beaucoup, acheminés pendant le règne d'Ahmed el Mansour, étaient en fait déjà musulmans depuis plusieurs générations. Puis le sultan étendit le recrutement aux domestiques (El Hamel 2013 : 158, Laroui 1970 : 254). Les rassemblant dans des villages spécifiques, il ferait de leurs jeunes garçons des

¹¹ Etymologiquement, le terme désigne le grenier, le magasin, puis, au Maroc a désigné d'abord le magasin de l'Etat et ses richesses avant d'en désigner, au 16ème siècle, l'administration et le gouvernement (Lesage 1999 : 35 et 49). Aux tribus arabes conquises au pouvoir et occupant le territoire appelé *bilâd al-makhzen* s'opposaient les Berbères occupant le *bilâd es-sîba* ou "pays dissident" (Dominique Sourdel, 1996, *Dictionnaire historique de l'Islam*, P.U.F : 518 in Lesage 1999 : 49).

¹² Le *makhzen* marocain, avant de perdre le monopole du sucre devant les productions américaines des européens, bâtit alors des sucreries dans certaines régions du royaume, dont Essaouira, où travaillèrent de nombreux Noirs (Berthier 1966).

fantassins et des cavaliers (El Hamel 2013 : 153-184). Ces soldats noirs furent baptisés *ʿabîd al-bôkharî* ("esclaves du Bokhari") ou *bwâkher* en vertu de la fidélité à leur souverain qu'ils juraient sur un des grands recueils de hadiths écrit par le savant musulman Mohammed al-Bukhari (810-870). Selon les sources, cette armée noire créée au 18^{ème} siècle atteindra avant son démantèlement définitif après le règne du sultan Moulay Abderrahmane (1822-1859) entre 30.000 à 230.000 hommes (Delafosse 1923, El Hamel 2013 : 188, Laroui 1970 : 254). L'esclavage prendra fin au Maroc progressivement sous l'influence du protectorat français. Les marchés aux esclaves de Marrakech ou de Fès n'ont en effet été fermés qu'au siècle dernier et, ainsi qu'en témoigne le récit *Le Passé Enterré* d'Abdelkrîm Ghallab (1990), on trouvait à cette époque encore des servantes et des concubines noires dans les riches familles bourgeoises citadines.

S'il n'y a pas de terme dialectal qui soit la transcription de "métis" et autres "octavon" ou "quarteron", il existe dans le dialecte marocain toute une gamme d'adjectifs pour décrire la couleur de peau de quelqu'un : *şfar* ("jaune"), *şmar* ("doré", "hâlé"), *ħmar* ("rouge", "cuivré"), *kħal* ("noir"). Aujourd'hui, les Noirs y sont certainement moins objet de racisme qu'il y a un siècle, celui-là s'exprimant désormais avec causticité. Les Gnawa sont moins frappés d'infamie et de crainte qu'autrefois, grâce notamment à la médiatisation et la professionnalisation de ceux-ci (cf. infra). Si l'on entend plus guère l'explicite vocable de *ʿabd* (pl. *ʿabîd*) qui, signifiant littéralement "esclave", était employé comme un équivalent de "nègre", des expressions telles que "le noiraud" (*l-kaħlûsh*), "le corbeau" (*l-ghôrab*) ou "la chèvre" (*l-mεazza*) sont encore employées à l'endroit des Noirs, y compris entre les Noirs eux-mêmes.

Cette population noire n'est pas homogène. Depuis l'aisance restreinte du temps des *bwâkher*, une partie significative de la population noire marocaine s'est certainement, jusqu'à aujourd'hui, beaucoup paupérisée. Mais, parce que la filiation patrilinéaire apportait aux maîtres de concubines de nouveaux enfants légitimes¹³, des métis, tels que

¹³ "*Umm walad* - la mère d'un fils - est une esclave avec laquelle on entretient officiellement des rapports sexuels, mais qu'on ne peut vendre; les enfants naissant d'une telle filiation sont libres et jouissent de tous les droits qui découlent de la filiation légitime, notamment le droit au nom et à l'héritage" (Mernissi 1987: 267).

Moulay Ismaïl lui-même (El Hamel 2013 : 160), se sont retrouvés aux plus hautes responsabilités du pays. La mère de Hassan II, Lalla Abla, avait du sang noir et passait pour aimer inviter les Gnawa dans son palais (Perrault 1990). Aujourd'hui beaucoup de Noirs ou de métis disent encore fièrement qu'un de leurs aïeux a travaillé au Palais, où même qu'ils sont eux-mêmes d'ascendance noble (*shorfâ'*).

Le maître marrakchi Abdeltif prétend que les Gnawa, sont issus de la rencontre des Noirs (*sudaniyîn*) et des nobles (*Shorfâ'*). Les Gnawa, dont la *soudanité*¹⁴ représente une dimension cruciale de leur identité, sont aujourd'hui largement métissés au Maroc. Le principe de cette mixité est certainement ancien et trouverait ses origines dans une pratique complémentaire de la légitimation patrilinéaire des enfants donnés par des concubines noires. Les Gnawa, dont on prêtait aux femmes des pouvoirs féconds, recrutaient des adeptes blancs qui leur étaient "offerts", dans le cas de naissances facilitées par leur consultation, par leurs véritables parents¹⁵.

L'exacte synonymie entre Gnawa et Noirs trouve aussi des limites dans le fait qu'il y avait encore beaucoup au siècle dernier d'adeptes et de musiciens noirs dans d'autres confréries populaires que les Gnawa, telles que la confrérie cousine des Hmadsha et surtout sa branche fille des Dghoughiyîn (Paquignon 1911). Boncourt ne conclue-t-il pas qu'une partie des rites et croyances des confrères Aïssawa, qui ont également un lien particulier aux Hmadsha, ont empruntés à l'héritage africain (Boncourt 1980)?

¹⁴ Néologisme créé à partir du vocable "soudanais" c'est-à-dire, ici, subsaharien. Cet ancien sens du mot français "Soudan" vient lui-même de la périphrase médiévale *bilâd es-sûdân* ("pays des Noirs"), aujourd'hui employée sous la forme simple de *Sûdan*, autrefois employée par les Arabes pour désigner les terres subsahariennes d'Afrique de l'Ouest. (Cf. aussi Prémare 1995, t. 6 : 227).

¹⁵ Le nouveau fils des Gnawa était baptisé *khorsâ* au Maroc (litt. "la boucle d'oreille"). J'ai rencontré dans les années 2000 à Essaouira un homme qui était né dans de telles conditions et portait une boucle. Champault relate une pratique similaire chez les *benyu*, homologues des Gnawa dans l'oasis de Tabelbala (Algérie). On y disait que ces enfants, résultant d'une alliance avec les Noirs, leur étaient "vendus". Ils leur étaient en réalité donnés. (Champault 1969 : 388-389). Ce terme mercantile s'expliquerait peut-être par une inversion symbolique - les Noirs étant de fait beaucoup plus en nombre sur les marchés d'esclaves.

L'origine du mot *gnawa* est controversée. D'ascendance berbère¹⁶ pour certains auteurs il pourrait signifier "noir" (Lesage 1999 : 15, El Hamel 2013 : 274). Pour d'autres il serait dérivé d'un nom de lieu ou de pays (Guinée, Ghana, Djenné¹⁷). El Hamel fait finalement l'hypothèse que le terme a été popularisé par les auteurs nord africains (Léon l'Africain etc.) qui l'utilisèrent pour parler génériquement des Noirs originaires d'Afrique de l'Ouest (*op. cité* : 276).

Les Gnawa eux-mêmes utilisent un substantif dérivé de ce mot, *tgenwa*, lequel signifie "se dépenser". Rappelons que pour beaucoup de noirs dont la vie quotidienne était difficile, les rituels et la transe constituaient un moyen de se dépenser, de relâcher les tensions accumulées pendant les jours de labeur.

S'ils ont eux mêmes progressivement oubliés avec précision leurs origines, les textes des chants des Gnawa citent, en plus de précieux termes d'origine subsaharienne, les ethnies *bambara*, *hausa* et *fulani*. A l'étude des mots rituels d'origine africaine s'ajoute celle du jargon (*l-ghôz*) qu'emploient les musiciens entre eux. Ainsi, d'après mes recherches, l'examen du lexique d'origine subsaharienne qu'emploient les Gnawa fait apparaître à peu près, sur les quelques soixante dix mots étudiés, un huitième de peul, un huitième de hausa, un quart de bambara et la moitié restante de Songhaï. Enfin, si les vocables "songhaï" ou "zarma" ne sont pas présents dans le vocabulaire des Gnawa, ces derniers appellent en revanche un groupe d'esprits "les fils (de) Sergû" (*ûlâd Sergû*). Or, l'homonyme songhaï de ce mot signifie "Touareg" (Nicolai : 1981).

Aujourd'hui, l'acception philosophique du mot Gnawa (au pluriel sans article) désigne ce vaste monde où les invisibles ont leur place et qui trouve un synonyme dans le substantif *tâgnâwît* (« le monde, la voie des Gnawa »). Les Gnawa lorsqu'ils veulent décrire l'aspect

¹⁶ *agnâw / gnâwi* (pl. *ignawan*).

¹⁷ Les mots *Ghana* ou *Ghinia* débutent tous les deux par la lettre *ghain* dans la langue arabe. Je pense, comme El Hamel (2013 : 273) qu'il est peu probable que les Arabes aient permuté leur consonne "gh" en "g". A ma connaissance cette forme de permutation n'est présente dans aucun des dialectes arabes actuellement parlés. L'hypothèse est plus plausible pour la ville de Jenné (ou Djenné) au Mali, lorsqu'on passe du "jim" au "ga" comme dans le dialecte égyptien (on dit *gamîl* au lieu de *jamîl*).

inconnaisable de la totalité de cet univers mystique, citent des formules telles que « le monde des Gnawa est comme une mer, il n'y a pas de limites » (*tâgnâwît bḥal bḥar makein sh l-ḥûdûd* »), ou, pour expliquer la rivalité et l'individualisme qui prolifèrent dans ce monde disent que : "la voie des Gnawa est une mer : chacun veut te dire qu'il en est maître" (*tâgnâwît bḥar : Kûl waḥad bgha igoulik âna moulah*).

Quand est-ce que l'ordre spirituel des Gnawa du Maroc, qui trouve des homologues au Maghreb en le *dîwan* algérien et le *Stambâli* tunisien, s'est formé ? Nos connaissances sont balbutiantes en ce domaine. Il ne serait pas inintéressant de se pencher à cet égard sur la musique, dont on pourrait faire l'hypothèse qu'elle s'est modernisée - selon des modalités certes différentes - sur une échelle de temps comparable au jazz c'est-à-dire séculaire. D'autre part, de nombreux termes techniques ou concepts employés par les Gnawa sont également employés dans des contextes respectivement militaires ou matrimoniaux, ce qui conforterait l'hypothèse d'une intégration en profondeur de concepts issus des circuits serviles du passé (les hommes étaient soldats et les femmes nourrices, domestiques voire concubines). On peut aussi supposer, que les Gnawa se soient, à l'imitation des Aïssawa ou des Hmadsha, constitués en "confrérie" au moment de l'adoption de Bilal comme saint patron¹⁸. Par cette création d'une filiation symbolique avec la Mecque, les Gnawa s'attribuèrent, à rebours, une *silsla* (chaîne initiatique) dans laquelle le prophète et sa fille intervenaient personnellement dans leur mythe fondateur¹⁹. En quatrième lieu, il serait intéressant de mettre en parallèle la construction d'un tel dogme chez la confrérie de Sidi Boulal comme elle était autrefois appelée, avec la naissance d'autres confréries populaires d'ascendance "shadilienne-jazoulienne"

¹⁸ Bilal ibn Rabah est né esclave (d'origine éthiopienne) à la Mecque et fut l'un des premiers convertis à l'Islam. Acquis et affranchi par Abu Bakr, beau-père et successeur du prophète au titre de calife, Bilal fut le premier muezzin de l'Islam peu après l'arrivée du prophète à Médine. Il fut le serviteur de ce dernier (Lewis 2005 : 278). Les confréries noires du Maghreb l'ont pris pour saint patron. Les Gnawa le nomment *Bâ Blâni* (« mon père Bilal »), *muḏḏin en-nabi* (« muezzin du prophète ») ou *ebd en-nabi* (« esclave du prophète ») dans le chant qu'ils lui consacrent dans l'ouverture de la seconde partie du rituel (appel des esprits par familles).

¹⁹ Cf. une des versions recueillies de ce mythe au chapitre 3.

(Boncourt 1980 : 22)²⁰ telles que les Aïssawa nées après la naissance de leur cheikh fondateur Sidi Mohammed Ben Aïssa mort en 1526 (Boncourt 1980 : 26) ou les Hmadsha, fondés par le saint Sidi Ali Ben Hamdouch au 17ème siècle (Nabti 2010). Enfin, d'autres données peuvent nous être livrées grâce à l'étude des instruments de musique des Gnawa. Ainsi la première apparition du nom de leur luth remonterait au 14ème siècle chez des auteurs tels qu'Ibn Battuta ou Al Omari (cf. chapitre 3).

1.1.2 Gnawa d'hier, Gnawa d'aujourd'hui : la mutation des années 70 chez les musiciens

Les musiciens gnawa, de longue date remarquables par les artistes, les chercheurs et les voyageurs occidentaux se rendant au Maroc²¹, ont commencé d'être enregistrés dans des circonstances non rituelles au milieu du siècle dernier²². En 1969 à Essaouira, dit-on à l'initiative de Georges Lapassade, une rencontre eut lieu entre la troupe américaine de théâtre avant-gardiste le Living Theatre et les Gnawa. A l'occasion de leur pièce *sept méditations sur le sadomasochisme politique* les membres du théâtre se seraient fait enseigner des mélodies par un maître gnawi local qu'ils réutilisèrent dans la pièce (Vendeville 2007 : 207-214).

Dans les années 1970 deux disques furent faits avec des Gnawa du Nord du Maroc (Adams 1972, Bah 1977). Dans le second de ces disques, le percussionniste ghanéen Kwaku Bah y jouait avec feu le Gnawi Abdelqâder Zaf Zaf de Tanger. Dans les années 1980, les premières cassettes de musique Gnawa, qui diffusaient des extraits du répertoire rituel enregistrés, hors ou en situation, furent publiées dans le marché local au Maroc (El

²⁰ Shadili (1196-1258) et Jazûli (mort en 1465) sont deux saints dont la doctrine a essaimée dans nombre de confréries religieuses au Maghreb (Boncourt 1980 : 22).

²¹ Pour ne citer que les plus célèbres: Bowles (1972), Dermenghem (1953), Loti (1991).

²² Cf. Bowles, qui fit des enregistrements audio au Maroc dès 1959 dont le *meallem* Sûdani sur la place Jemaa El-Fna (1972) ou le chercheur Aït Youssef qui enregistra ce même maître sur la place Jemaa El-Fna (1965 et 1966).

Mansoum ND, Hayat ND, Guinia ND). On peut faire remonter raisonnablement²³ la montée massive des musiciens gnawa sur les scènes, au premier festival d'Essaouira qui eut lieu en 1998 (cf. chap. 4). Mais ceux-ci y montèrent déjà bien avant, tels ceux de Marrakech invités à l'initiative de Louis Soret à la troisième édition du Festival des Arts Traditionnels à Rennes en 1976.

Jusque dans les années 1960-1970 bien des Gnawa avaient un petit métier, tel feu *meallem* Boubker d'Essaouira qui était gardien de musée ou tel *meallem* Abdeltif qui a exercé notamment les métiers de tailleur et de boulanger ou bien - et parfois parallèlement - ils faisaient l'aumône (cf. chapitre 4). La venue régulière sur des scènes de festival parfois internationales a fait évoluer certains usages et fait contracter de nouvelles habitudes aux musiciens. La pensée de la vieille à la nouvelle génération a conséquemment évolué. Pour *meallem* Abdeltif, âgé de près de soixante-dix ans, *meallem* n'est pas une simple affaire d'ouvriers (*ṣnayeṭya*) alors que c'est au contraire un métier, une profession (*ṣanea*), pour *meallem* Aziz "Rasta", son « disciple » et cadet d'une vingtaine d'années.

S'il y a eu des codes vestimentaires bien antérieurs à la période des années 1990 par lesquels les Gnawa signalaient leur appartenance à la confrérie (par ex. le port de la calotte *ṭagṭya*²⁴ ou du sac traditionnel porté en bandoulière *shkkara*)²⁵, l'habillement traditionnel de ceux-ci s'est exporté sur scène. Leur emploi s'y est semble-t-il systématisé, "uniformisé" à l'instar du port de la tunique légère de couleur brodée (*fôqṭya*

²³ Quoique des tournées à l'étranger impliquant des groupes de Gnawa furent effectuées dès le début des années 90, telle que la troupe du *meallem* Ahmed Baqbou (Majdouli 2007 : 106-107).

²⁴ Qui était, selon Prémare, la coiffe du peuple ou des jeunes gens (1995, t. 8 : 375).

²⁵ Les allusions à la tenue vestimentaire du Gnawi sont faites elles-mêmes dans des chants qui évoquent : la « coiffe (aux cauris) rouge de mes saints » (*shâshîya ḥamra sâdâtî*) dans *Mimûna* la Noire, « la tunique » (*qshshâba*) que porte l'esprit noir *Mimûn* ou « le turban vert » (*l-ḥamâmatu l-khâdra*) du saint *Moulay Abdelqader Jilali*.

ou *qshshâba*)²⁶ ou de la coiffe *shâshîya*²⁷ avec tresses et cauris incrustées. Même exportation systématisée sur scène des *ḥarâf*²⁸ (sorte de baudriers décorés de cauris portés par deux, un sur chaque épaule) ou de *l-ḥzâm* (« la ceinture » de couleur décorée de cauris). Jusqu'aux sous-vêtements : nul scène aujourd'hui sans porter en dessous de la tunique un *jâbâdôr* (un ensemble chemisette et pantalon légers).

Aujourd'hui, un musicien gnawi doit être aussi "professionnel", il doit parallèlement à l'activité rituelle être capable de gérer la scène et ses codes - qui représente pour certains Gnawa au moins un tiers des performances qu'ils effectuent dans l'année. Pour les jeunes Gnawa, la scène, sans qu'ils confondent les deux, a aujourd'hui autant son importance que le contexte rituel. L'uniforme va de pair avec la professionnalisation d'une musique qui est passée d'un recrutement exclusivement initiatique à un engagement qui inclut aujourd'hui la dimension professionnelle. Aujourd'hui, et c'est le paradoxe, on n'imagine pas pour être musicien gnawi ne pas jouer ni sur scène ni en rituel (cf. Pouchelon 2012a). Les musiciens gnawa, quittes à retourner dans la rue les jours de vache maigre, n'aspirent à vivre que de leur musique. Mais un musicien, surtout un maître, ne peut pas être considéré comme Gnawi par ses pairs seulement s'il ne joue que sur scène. L'arrivée relativement récente des cassettes dans les années 1970-80²⁹, puis du CD dans les années 90³⁰ puis à partir des années 2000 d'internet³¹ et enfin du baladeur mp3³² ont certainement

²⁶ Les troupes se font généralement faire un modèle unique (bleu, marron etc.) que tous leurs membres portent. J'ai assisté à une discussion à Montréal, dans laquelle un des membres de notre troupe qui refusait de porter la tenue de Gnawi se vit recadrer par le maître et finit par porter une partie de l'attirail.

²⁷ Il y a certainement un lien avec la *shâshîya* rouge des employés subalternes du palais. Celle-ci consiste en haut bonnet rouge feutré pointu orné d'un long gland de cordons de soie (*shûsha* = pompon) que mettent les fonctionnaires subalternes du Makhzen (Prémare 1995, t 7 : 224-225). Ce lien pourrait trouver sa source dans le fait que beaucoup de Noirs étaient employés au Palais. Noter enfin que le mot *shâshîya* désignait aussi la calotte, de couleur noire, imposée aux juifs (Prémare 1995, t 7 : 224-225).

²⁸ *ḥrâf* : aller de travers (Prémare 1995 t. 3 : 72).

²⁹ Le premier prototype de Compact Cassette fut introduit par Philips à Berlin en Août 1963 (<http://vintagecassettes.com/history/history.htm>)

³⁰ Fruit d'une collaboration entre Sony et Philips, le premier Compact Disc fut commercialisé le 1^{er} Octobre 1982 au Japon (http://en.wikipedia.org/wiki/Compact_Disc#Digital_audio_optical_disc_prototypes).

modifié, mais pas bouleversé, cet usage de n'être considéré comme maître qu'après avoir démontré ses capacités en rituel.

Est-ce que ces modifications sociologiques ont également affecté les officiants ? Il est difficile de répondre à cette question en l'état de mes recherches mais Lapassade rapporte déjà des faits qui impliquent des "voyantes thérapeutes" professionnelles et ses enquêtes ont commencé au Maroc dans les années 1970-1980 (Lapassade 1977), c'est à dire à une période où les musiciens commençaient à se professionnaliser.

1.1.3 Evolutions dans l'esthétique sonore

Si le dégoût pour les sonorités "pures" semble être indéniable dans les cultures afro-maghrébines³³, il évolue. De plus en plus de musiciens Gnawa, sous l'influence de l'amplification, délaissent la *şerşâra*, sonnaille qui prolonge le manche du luth (cf. chap. 3). Beaucoup de musiciens Gnawa ont en effet aujourd'hui recours à l'amplification, en concert évidemment, mais aussi pendant le rituel. Ils emploient de petits amplificateurs basses ou guitare reliés par un câble *jack* à une *pastilla*, c'est-à-dire un microphone plat et rond que l'on a enrobé de plastique et que l'on glisse entre le chevalet et la table d'harmonie ou adaptent son homologue conçu primitivement pour le violon. L'esthétique du son change conséquemment. Du son sourd et mat délicieusement audible pour une oreille exercée brouillé par les sonorités grésillantes de la sonnaille et enveloppé par les rythmes entêtants des crotales d'autrefois, on passe aujourd'hui à un son plus riche en partiels médium (surtout si l'on utilise un amplificateur guitare), qui fait entendre toutes les composantes du jeu à n'importe qui, peu importe qu'il soit proche ou pas de l'instrument.

³¹ En janvier 1992, l'Internet Society (ISOC) voit le jour avec pour objectif de promouvoir et de coordonner les développements sur Internet (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Internet#Historique>).

³² Le premier baladeur à tirer parti de la technologie MP3 est commercialisé sous le nom de Mpman en Asie et sous la marque Eiger Labs aux États-Unis, en 1998 (http://fr.wikipedia.org/wiki/Baladeur_numérique#Histoire).

³³ Jankowsky ramène l'esthétique du *Stambêli* tunisien et ces éléments (cordes, peau, sonnaille) à une esthétique africaine de « la surimposition du bruit et du son » (2010 : 99 - 100).

1.2 Comment devient-on gnawi ?

1.2.1 Hérité et élection

Tous les Gnawa que je connais qui prétendent descendre de Gnawa ont du sang noir³⁴, ce qui n'implique pas que tous les noirs au Maroc soient des Gnawa et que tous les Gnawa soient noirs de peau. Tous les descendants de Gnawa ne deviennent d'ailleurs pas *transeur*³⁵ ou musicien. Lorsqu'on examine les itinéraires de vie des musiciens originaires de familles de Gnawa, ils se sont souvent *faits* Gnawi contre l'avis de leurs pères, qui les reconnurent et complétèrent leur formation à postériori. En cela, leur situation n'est pas bien différente de ceux qui sont "entrés" (*dkholû*) dans la confrérie. Dans tous les cas ils ont dû faire leurs preuves devant leurs pairs et leurs aînés avant d'être acceptés. Si la relation aux esprits se transmet partiellement par hérité (*wurtha*) de père ou de mère à enfant, la trajectoire individuelle demeure donc cruciale. La situation vis-à-vis de l'initiation ne diffère pas à cet égard entre les transeurs et les musiciens dans le sens où si l'hérité fournit un terreau indéniablement propice, la vocation demeure le résultat d'une *élection* par les esprits (cf. infra)³⁶. C'est une fois que cette *élection* se confirme que l'hérité peut, le cas échéant, être mise en valeur.

La relation aux esprits et leur manifestation est individuelle : on peut *avoir* tel ou tel esprit et ne pas entrer en transe à son invocation musicale ou, à l'extrême inverse les avoir tout le temps avec soi et être conséquemment ailleurs - ce qui vaut l'appellation de *meskûn*, "habité" ou même de *mejnûn*, "énergumène" au sens ancien, "jinnifié". D'autre part, la relation aux esprits évolue avec le temps, dans le sens, le plus souvent, mais pas toujours, d'une plus grande maîtrise mais aussi, quantitativement : on peut à tel moment

³⁴ A ma connaissance, il n'est pas rare de trouver dans les fratries côte à côte des beaux-enfants issus de différentes unions.

³⁵ J'emploie ce néologisme pour éviter la confusion avec "possédé" qui renvoie à une catégorie précise de transeur chez les Gnawa (cf. chap. 7). Notons que le terme *trancer* est déjà entré dans la langue anglaise (Kapchan 2007 a) : 59).

³⁶ Du côté des transeurs, et de ceux et celles qui exercent comme prêtres du culte et "voyants médiumniques", Lapassade constate également que « [leur] capacité médiumnique est parfois héréditaire mais parfois cette vocation est apparue au cours d'une maladie initiatique » (1997 : 54).

de sa vie avoir une relations particulière avec telle famille et à un autre moment une relation privilégiée avec une autre.

Je prendrais pour illustrer la complexité de ce phénomène l'exemple de la famille de Slimane que j'ai fréquenté régulièrement. La mère de Slimane, Yamina "Nanak" Assakri³⁷ originaire d'Oujda, s'est mariée avec M. Faraji Kouidri. Tous les deux, furent dès l'enfance bercés dans la culture et la musique des Gnawa. A huit ans, Nanak accompagnait sa mère qui était officiante dans le rituel. Son mari allait devenir chanteur soliste (*kâyûbongo* à Oujda et en Algérie). Tous deux deviendraient aussi des transeurs (*jedhdhâba*). Lorsque je lui demande "quels esprits a-t-elle", Nanak me répond *Jilali*, *Mimûn*³⁸, *Aïsha*³⁹. Elle distingue ceux-ci des esprits, comme *Bori* ou *Rmad*⁴⁰, sur lesquels elle transe en souvenir de sa mère, laquelle entrait en transe sur ces airs. Son mari entrait en transe sur *Hammû* et *Sergû*.

Quand on examine les esprits qui "possèdent" leurs enfants, on voit clairement que ceux-ci ont hérités de certains esprits de leurs parents mais qu'ils ont également noué avec eux des relations qui sont irréductibles les unes aux autres. Sur leurs six enfants (Tura, Boualem, Mbârek, Bilal, Slimane et Jamila) j'ai vu deux d'entre eux entrer en transe : Slimane et Tura. Deux autres frères m'ont été décrits comme pouvant y entrer (Mbârek; Boualem). Les deux autres sont connus pour en *avoir*, sans entrer en transe (Bilal et Jamila). Tura entre en transe, comme sa mère, sur Mimoun et sur Moulay Abdelqâder Jilali⁴¹. Comme son père, Slimane entre en transe sur *Sergû* et sur *Hammû*⁴² - à la

³⁷ Que je donne gallicisé mais qui normalement se transcrit *εasqri*, i.e "un soldat".

³⁸ Qui inclut ici *Mimûna*, sur laquelle elle entre en transe aussi.

³⁹ Sur laquelle je ne l'ai jamais, en dix ans, vu tomber en transe. Je la verrai aussi parfois entrer en transe sur *Ali Jagora*, un morceau du *diwân* oujdi dont on trouve un équivalent au Maroc central et septentrional en *Ali merħaba*.

⁴⁰ Il s'agit là aussi d'airs spécifiquement oujdîs.

⁴¹ Tel qu'il est joué à Oujda - c'est-à-dire dans un style algérien - ce morceau a, notamment dans la longueur et la mélodie du "refrain" des parentés évidentes avec son équivalent marocain. Du reste, lorsqu'ils n'ont pas la possibilité d'entrer en transe sur la version locale d'un air, les "possédés" (cf. chap. 7) peuvent tout de même y entrer sur une version "étrangère".

différence de sa mère, il dit aimer le sang. Il a aussi Aïsha - sur laquelle il ne rentre jamais en transe⁴³, et, le *Bouhali*, qu'il est seul à avoir dans la famille. Revêtant souvent la couleur rouge, fredonnant souvent ses airs, Jamila "a" Hammou, même si elle ne va pas danser. Quant à Boualem il a, d'après son frère Slimane, Mimouna. On voit que les différences idiosyncrasiques, y compris au sein d'une famille, sont grandes à tel point qu'il est difficile, voire impossible, d'établir des lois trop générales sur la relation des hommes aux esprits.

1.2.2 Apprentissage et initiation

Chez les Gnawa l'apprentissage n'existe pas en tant que *chose pure* mais est incarné (*embodied*) dans la performance. On y apprend les choses par *mimésis* (mémorisation en action de gestes ou de paroles). Ecouter, regarder et *se taire*, sont des préceptes d'apprentissage que m'ont tous deux énoncé les *méallemîn* Abdeltif et Aziz « Rasta ». D'autre part, je n'ai jamais vu - au Maroc du moins - un Gnawi saisir ses crotales ou son luth pour s'entraîner : lorsqu'ils jouent c'est qu'il y a une performance. Rituelle, scénique ou même intimiste, comme cela arrive souvent : les Gnawa se réunissent dans un atelier, chez l'un d'eux, fument, boivent du thé et jouent sans proprement répéter.

En début ou en fin de rituels, les jeunes viennent s'entraîner aux crotales et au chant en prêtant main forte au groupe constitué. Sur la place Jemaa El Fna, lorsqu'un père ou un aïeul acceptent de prendre un petit dans leur troupe, celui-ci est tout de suite plongé dans la situation de pratiquer, sans intermédiaire purement scolaire ni évidemment théorique. L'acceptation de le prendre sous son aile est due à ce que cet enfant se débrouille en fait déjà, qu'il manifeste déjà une indépendance certaine de ses membres, qu'il peut danser, chanter et jouer ses petites crotales en tempo. Mes venues fréquentes sur la place m'ont

⁴² De préférence aussi dans la version oujdie de *Sergû*.

⁴³ Mais il apporte une attention constante à cet esprit qui atteste à tout le moins du respect qu'il entretient à son égard : quand il joue Aïsha, où même lorsque quelqu'un laisse traîner ses clefs sur la table devant il lui intime de les remettre en poche. Les marocains racontent en effet qu'Aïsha n'attaque pas les hommes qui portent un poignard ou des clefs métalliques sur eux.

permis d'observer de tels « apprentis »⁴⁴ qui jouent et dansent au même titre que leurs aînés. Certains parmi eux sont déjà de vrais *kûyû*. À en juger par les témoignages de Gnawa aguerris qui ont commencé de la sorte, cela se pratique depuis des générations. L'apprentissage s'est passé d'une manière analogue du point de vue de la capacité préliminaire qu'il faut démontrer pour jouer avec Yassine, le neveu de Slimane. De mémoire, je n'ai jamais vu Yassine faillir – bien qu'encore adolescent – sur des rythmes sur lesquels, moi, de dix ans au moins son aîné, je m'accrochais parfois⁴⁵.

Par ailleurs, il faut séparer les apprentissages de la danse, du jeu des crotales et du chant du répons qui sont les prérogatives du musicien danseur de celui du luth et du chant solo qui sont les prérogatives du maître musicien. Le premier, pratique musicale collective est, on l'a vu aussitôt potentialisé en performance. Or, les premières circonstances de jeu publiques du luth sont pour le futur disciple toujours « volées » ou du moins officieuses et confidentielles. L'apprentissage du luth – plus que tout autre instrument – est une affaire intime qu'on ne dévoile officiellement que lorsqu'un aîné vous y enjoint⁴⁶. Un moment de calme relatif se dessine où l'apprenti ne doit pas aller chercher de l'eau ou du sucre pour le thé et où les aînés n'ont pas encore pris l'instrument ? Le maître pourra prêter une oreille distraite à l'exécution du novice mais rares sont les occasions où le premier va consentir à prendre le temps d'écouter et de prononcer un jugement. Le cas échéant, il se contentera de corriger plutôt que d'expliquer (« place tes doigts ici », « pas si vite ! », « ton accompagnement ne sonne pas » etc.). En fait lorsqu'un *méallem* livre ainsi son avis à un disciple sous l'œil de la communauté des musiciens, c'est que celui-ci est déjà entré dans *tâgimbrît* (« la voie du luth »). Là encore, l'habileté et une maîtrise – relative – préexistent à un enseignement ou plutôt, dirais-je, à un perfectionnement.

⁴⁴ Un apprenti se dit *mteallem* en arabe dialectal. Le mot n'a pas un usage particulier chez les Gnawa qui lui préfèrent le terme *kûyû* (cf. infra).

⁴⁵ Lorsqu'il nous arrive de jouer ensemble à l'occasion, il reprend tout de suite ce qui semble chez lui des automatismes.

⁴⁶ Cet entraînement en cachette va de pair avec le fait d'aller écouter, à son insu, d'autres maîtres que le vôtre.

Concernant les transeurs, j'ai certes observé des petites filles imiter leurs mères en transe, ou des adolescents entrer eux-mêmes en transe, mais les processus d'apprentissage restent encore aujourd'hui largement inconnus. Indéniablement incarnés, ces processus restent d'autant plus sous le sceau d'un certain mystère que la transe résulte pour les Gnawa d'une relation avec l'invisible.

L'initiation, qui intègre de concert apprentissages mystique et technique est fortement individuée. Les Gnawa réfléchissent par rapport à leurs propres expériences plutôt que par rapport à des « enseignements magistraux » dont les circonstances d'émission sont rares voire inexistantes dans ce milieu. Arnaud Halloy, anthropologue du culte *xangô* de Recife le dit très bien en ce qui concerne une culture afro-brésilienne à laquelle il a été initié : « Mon apprentissage a ainsi différé de celui de la plupart des initiés dans la mesure où il prit place sur un mode beaucoup plus explicite et systématique que l'apprentissage essentiellement diffus – et généralement tacite – des autres membres du culte. En tant qu'anthropologue, je désirais apprendre vite et bien, alors que le mode d'apprentissage « traditionnel » s'apparente plutôt, comme l'exprime très bien Márcio Goldman ⁴⁷, à « glaner des feuilles ça et là » [catar folhas] tout au long de sa carrière d'initié » (Halloy 2006 : 111).

L'errance et l'exode s'inscrivent aussi dans l'initiation chez les Gnawa. L'errance (*sîyâha*) s'applique aux moments où les Gnawa deviennent "solitaires" (*khelwi*)⁴⁸, qu'ils se perdent dans ce "vide", ce *khlâ* (cf. Pâques 1975). Les Gnawa quittent alors la société des Hommes pour s'approcher des demeures "solitaires" des *jnûn* : grottes, cavernes, plages, cimetières etc. L'exode est fréquent chez les musiciens aussi. Beaucoup de grands maîtres Gnawa du Maroc ont ainsi au cours de leur jeunesse voyagé dans le pays, pour fréquenter d'autres maîtres et d'autres styles que les leurs. Certains se sont même installés dans une autre ville que leur ville d'origine.

⁴⁷ GOLDMAN, Marcio, 2005, « Modos do Ser, Formas de Saber. Notas sobre ontologia e multiplicidade no Candomblé », communication présentée lors du Symposium international « Learning religion : Anthropological Approaches », organisé à l'Institut des Sciences Sociales de l'Université de Lisbonne par Ramon Sarro et David Berliner du 8 au 10 Septembre 2005 : 16 p.

⁴⁸ Un adjectif de la même famille, *khellâwi*, signifie "sauvage".

1.2.3 Election et obligation

Du côté des musiciens, le talent, ou plutôt la capacité à jouer chez un instrumentiste, est premièrement la conséquence du don d'une *baraka* pour les Gnawa. « Véhicule du bien », la *baraka* est une force vitale bénéfique dont le principe est divin. Elle circule et peut être transmise par les saints, les forces invisibles, les intermédiaires entre Dieu et les hommes⁴⁹. Ainsi, parlant de feu le *meallem* Belghiti, le *meallem* Mokhtar Guinia avouait qu'il avait « une grande *baraka* ». Concernant d'autre part le fait de devenir *meallem*, Abdelhafid Chlyeh, dressant le portrait de maître Abdeltif, parle d'élection consécutive à un rêve (Chlyeh : 1999). Dans le film documentaire *Wijdan*, le *meallem* marrakchi Brahim El Belqany expose les choses d'une manière similaire : un jour qu'il accompagnait comme *qrâqbi* une troupe de Gnawa et une prêtresse au sanctuaire de Sidi Shamharoush - il jouait encore du luth en cachette - le jeune Brahim fit un rêve étrange. A son réveil, alors qu'il avait du henné sur la main, la prêtresse est venue lui demander d'animer au luth son premier rituel (Le Nestour 2004)⁵⁰. Slimane lui-même m'a confié que tous les *meallemîn* avaient en commun d'avoir fait un rêve où leur apparaissait le *gimbri* : ils ne sont plus tout à fait les mêmes à leur réveil. Le rêve et la nuit sont en effet des domaines sur lesquels les esprits ont emprise. Le moment de l'élection est en fait sans appel. C'est une injonction. Abdeltif dit à ce propos que si un *meallem* te propose de jouer tu ne peux pas refuser. Et c'était sans doute la même chose avec la prêtresse qui a offert à Belqany son premier rituel au luth.

La première obligation des musiciens est qu'ils sont tenus de *travailler* avec les esprits. Et si les Gnawa considèrent que *travailler* avec l'invisible facilite les choses, il est jugé de mauvais augure de prétendre publiquement que l'on va renoncer à jouer, c'est-à-dire de vouloir s'extraire de cette obligation envers les invisibles. Slimane m'a conté à ce sujet

⁴⁹ Cf. également Prémare (1995, t. 1 : 202-203).

⁵⁰ Cf. l'extrait en question est mis à disposition par la production sur Youtube :

<http://www.youtube.com/watch?v=IczBppKpUkA>

l'anecdote d'un vieux *meallem* qui a prétendu une telle chose en public. On raconte qu'une fois chez lui, l'esprit Aïsha est venue personnellement frapper à sa porte et lui a intimé de ne jouer que pour elle. L'homme serait mort sept jours après.

Du côté des transeurs, la maladie qui préside à leur vocation a un statut électif. Cette maladie est souvent la cause d'une faute des intéressés qui ignorent à l'époque les conséquences de leurs actes avec les invisibles. Les esprits impliqués dans ces actes (qu'ils infligent la peine et / ou la soulagent) sont souvent des esprits avec lesquels les intéressés feront ensuite leur parcours initiatique.

Zineb, avec qui j'eus un jour l'occasion de discuter, est une jeune femme de 27 ans originaire de Ouarzazate. Un jour que sa mère l'a emmenée vers 15 ans, "à son insu" précise-t-elle, au lieu dit de *Lalla Aïsha* à El Jadida, elle se mit, par mégarde, à rire. Depuis elle tombe en transe lorsque on joue *Aïsha*. En conséquence, elle se rendait chaque année à Sidi Ali près de Meknès, lieu de pèlerinage réputé pour les cérémonies que les confréries populaires y célèbrent pour *Aïsha*. Mais deux années consécutives, elle ne s'y rendit plus. Quelques temps plus tard, ayant encore ses règles après huit mois de grossesse, elle perdit l'enfant en dépit des mots rassurants des médecins qui, deux mois plus tôt, ne s'inquiétaient pas de ce qui lui apparaît aujourd'hui comme un symptôme. Sa poitrine, qui avait été fort belle, se renfrogna après l'absence de Zineb aux cérémonies données à *Aïsha*. Elle ne sortait, ne rigolait plus, a passé une année chez elle, sortant à peine - ce qui est signe de la présence d'Aïsha, qui aime la solitude.

Yamina Assakri, faisant le parallèle avec mes "déboires" personnels ("toi aussi tu as marché là où tu ne devais pas" ajoutera son fils)⁵¹, m'a expliqué comment elle a, petite, dérangé les esprits, en marchant dans une *flaque d'eau*, ce qui eu pour conséquence de la

⁵¹ En Août 2007, je m'étais rendu à Casablanca pour le mois de Chaabâne, mois rituel capital pour les Gnawa. Au cours de la cérémonie organisée par une célèbre officiante de la ville, j'ai par inadvertance, et au grand dam des musiciens présents, prélevé un morceau d'un plat rituel que des initiés mangeaient à quelques mètres de moi. Le *halû* ("sucré") est une préparation rituelle culinaire sucrée que préparent les grands initiés, pour "soigner" des malades et entretenir des liens favorables avec les esprits. S'en suivit une période étrange où j'avais comme des hallucinations et des sautes d'humeurs, période, dont Yamina fut témoin et ne me manqua pas de dire que j'étais "malade" (j'avais indûment mangé du *halû* et maintenant je devenais à mon tour débiteur en quelque sorte).

rendre mutique et lui couper l'appétit. C'est grâce à l'intervention de Lalla Mimouna qu'elle fut guérie (le 5 avril 2012).

Tu sais moi ça m'est arrivé [au Maroc], pour le [repas de rupture de jeûne] du Ramadan, à l'heure de la prière. Je sors de chez ma mère chercher je ne sais pas quoi ou appeler mon frère. J'étais comme celui-là [elle désigne son petit-fils qui est dans la pièce] ou un peu plus grande. J'ai marché dans une flaque d'eau. Trois moi au lit. Le *fqih* [guérisseur traditionnel] est venu, a dit : « elle a dérangé les gens qui étaient assis, elle a marché sur leur assiette ». Pendant trois mois je ne parle pas, sans manger sans boire. Ma mère m'ouvrait la bouche et me mettait des gouttes d'eau avec du sucre. Je ne savais rien. J'ai dit j'ai mal à la tête. Depuis ce jour-là j'ai rien dit. Ma mère m'a mis sur [son] dos et couru pour me soigner. Pendant *sept jours*, j'ai pas bougé. Comme il t'est arrivé à toi [allusion à mon état après avoir mangé le *ḥalû* par inadvertance à Casablanca]. Il a dit si on pouvait apporter un peu de cumin ou [d'huile]. Ma mère a dit : "je peux pas la porter, elle est lourde !" Il a dit "il faut faire *dbîḥa* [sacrifice]". Comme ça, comme ça. Quelqu'un est venu et a dit qu'il fallait m'emmener au sanctuaire de Sidi Driss. Avant d'arriver à Sidi Driss [on passe] par Lalla Mimouna. Il m'ont déposé là-bas, c'est là que j'ai ouvert mes yeux et ai dit [" donnez-moi du pain "]. Ba Boujemaa [un proche] est allé chercher du pain et des fruits dans les vergers. Maman a dit : « moi je passe la nuit ici ».

Lalaoui, alors qu'il était encore enfant, a par inadvertance fait tomber le plat rituel *ḥalû*⁵² que sa soeur, jeune *mqaddma*, préparait avant une *lîla*. Il eut aussitôt des douleurs et vit sa joue gonfler à tel point que le soir même sa propre soeur le fit amener à cette *lîla* et le fit "marquer" (*rsham*) sur les régions de son corps qui avaient réagi avec le couteau sur lequel on déposa du lait. Il entra en transe aussitôt (17 Juillet 2012)⁵³ :

Avant, ma soeur faisait *tagnawît* à la maison. Une fois, elle faisait son *ḥalû*. Le *ḥalû* qu'elle faisait... elle avait le *ḥomar* [les esprits de la cohorte rouge]. Elle faisait le *ḥalû* du *ḥomar* et moi j'étais enfant, j'avais à peu près huit ans. La personne qui fait son *ḥalû*, elle ne parle pas. Elle le fait calmement. Moi je saute sur le *ḥalû* et je jette le coq, le [benjoin] [...]. Au moment où j'ai sauté, tout était par terre. Et cette nuit, il y avait une *lîla* de *tagnawît* [une cérémonie]. Alors, je n'arrivais pas à dormir [...]. J'ai eu mal aux dents, j'avais [la joue] gonflée. J'avais mal aux jambes. A ce moment là *tagnawît* était en marche. J'étais à côté de la maison où cela se passait. Au moment où ma soeur a pris le couteau dans le *ḥomar*, elle dit à ma mère, encore dans

⁵² cf. note précédente.

⁵³ Il essaierait plus tard de limiter l'emprise de ces esprits en faisant le sacrifice et le don d'un coq blanc aux saints Abdellah Ben Hsein et Moulay Ibrahim, ne voulant pas devenir *mqaddem* comme sa soeur.

sa fureur, "appelle-moi Abdellah" [le narrateur]. J'ai commencé à crier en la voyant avec son couteau : "pourquoi tu as fait cela ? ". J'étais un gosse, je ne savais pas. Elle me dit "regarde qu'est-ce qui se passe ici"? Je n'arrivais pas à bouger. Il y avait les Gnawa, qui ont pris le lait avec leur couteau et commencerent à *rsham* [marquer] mes jambes et ma tête. Et là j'ai commencé à *jdheb* [transer]. Ils jouaient le *ḥomar* à ce moment-là.

Slimane, marqué petit par le sang sacrificiel à une cérémonie, a traversé, à l'adolescence une période de rêves et de troubles hallucinogènes qui a débouché sur son initiation comme transeur et comme musicien. Pour lui, la transe se fait après un "baptême". Il entendait par là "lorsqu'un liquide (sang, lait) entre dans ton corps dans une *lila*". J'avais pour lui déjà fait aussi mon "baptême" en mangeant le *ḥalu*.

Dans tous les cas, il s'agit de transformer la maladie en initiation. Mais l'alliance, je le répète, repose sur des *obligations* de la part de l'adepte, qui, si elles ne sont pas satisfaites entraînent, comme dans le cas de Zineb, une rechute. Ils devront "en échange" de la clémence de esprits, leur offrir notamment des sacrifices et des *lilât* à l'année.

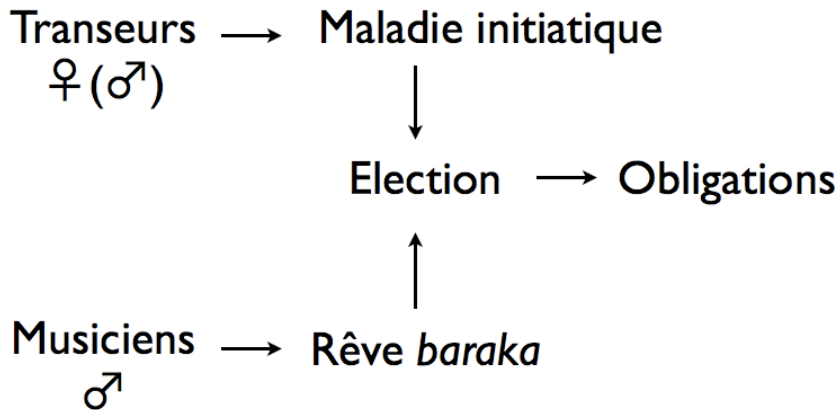


Figure 1 La dynamique de l'initiation chez les Gnawa

1.2.4 Un savoir empirique et concurrentiel

Tous les Gnawa que j'ai rencontrés, qu'ils aient été maître (*meallem*), musicien danseur (*kûyû*), prêtresse (*mqaddma*), transeur (*jadhdhâb*) ou même certains "aficionados" (*mûhibbîn*), s'inscrivent dans un mode de vie et de pensée communs. Celui de croire qu'il y a des invisibles⁵⁴, et que parmi ceux-ci, certains sont pieux, d'autres potentiellement malfaisants (cf. chapitre 2) mais que nous pouvons nous apporter leur intercession et leur clémence en leur satisfaisant certaines obligations rituelles. Les Gnawa partagent aussi des histoires, des anecdotes propres à leur milieu sur tel ou tel, sur les anciens. Mais, tous ne pensent pas, ce qu'on établira comme leur *doxa*, de la même façon. D'abord, ils ne la maîtrisent pas à la même hauteur. Et puis, et c'est là un autre point important, chaque

⁵⁴ Croyance au demeurant étendue à un cercle beaucoup plus large que la communauté des Gnawa au Maroc.

Gnawi, chaque *Gnawîya*, érige sa propre chapelle à l'intérieur du système. Le *meallem* Abdeltif me le rappelait fort clairement, lequel insistait sur le fait qu'il me donnait sa version personnelle du savoir. Trois raisons expliquent je crois cet état de fait.

Premièrement, un expert ne peut pas tout dire, tout livrer. Que lui resterait-il qui ferait son originalité s'il divulguait tout ses secrets ? Secundo, le savoir initiatique, qui a la réputation d'être secret et dangereux chez les Gnawa, s'acquière, on l'a vu, de manière parcellaire et empirique. Enfin, la concurrence pour le prestige et l'argent entre Gnawa, bien que tacite, est omniprésente, et conséquemment, la critique de l'autre et la volonté de s'en distinguer aussi. Dans les moments intimes et postérieurs au rituel où chacun des acteurs en question avait eu pourtant un rôle à jouer (comme musicien, comme officiante, comme transeur), j'ai souvent assisté, à, après-coup, de véritables séances de plaintes : « ce maître n'a pas fait les choses comme il *fallait* », « ce maître ne s'est pas occupé de tous les "possédés" en présence : il a privilégié les siens » etc. Une officiante critiquera ainsi le jeu d'un maître qui fut pourtant le musicien privilégié de sa sœur, également officiante: il avait un « travail fatigué » et a commis la « faute » d'aller lui-même sacrifier la bête et de laisser la musique à des musiciens irresponsables. J'ai vu des femmes rire en singeant la manière de transer d'une congénère. La critique opère aussi entre musiciens eux-mêmes. Un tel pourra jouer avec tel autre et en critiquer vertement le jeu ou l'instrument quelques jours après : « là il n'a pas joué pas ce qu'il *faut* », « son luth est mort ». Ces critiques sont à mon avis la manifestation de cette compétition entre les troupes, entre les individus et à fortiori entre les musiciens danseurs (*kûyû*) qui, quoi qu'ils en disent, travaillent - à peu d'exceptions près - tous régulièrement dans ou avec plusieurs troupes. Seuls les morts cessent d'être critiqués, dont on souhaite au contraire que Dieu les « bénisse » (*ILah irḥmhûm*). Tout se passe comme si la mort, en même temps qu'elle emportait un rival, le lavait de ses fautes présumées.

1.3 Les statuts dans le rituel

La dynamique catégorielle des rôles énoncés ci-dessous est, jusqu'à un certain point qui se cristallise dans la différenciation entre les genres, flexible. Cette plasticité implique que les produits de la typologie que je vais tenter de dresser dans cette troisième partie de

chapitre soient considérés comme des "idéaux-types" (Weber 1965), entre lesquels il arrive aux adeptes de naviguer ou qu'il arrive de cumuler. Ainsi tel musicien pourra se retrouver transeur mais une officiante ne se retrouvera jamais à jouer du luth au lieu de son comparse le maître. Le mot même de Gnawi est au premier chef utilisé diversement. Tantôt dans un sens restreint lorsque par exemple le *meallem* Abdeltif déniait à deux individus, pourtant éminemment reconnus à Marrakech comme tels, le titre de Gnawi; tantôt dans un sens bien plus large comme lorsque Slimane ou Moulay Tayeb, avec qui j'ai joué de nombreuses fois, me reconnaissaient l'appellation de Gnawi⁵⁵.

1.3.1 Gnawi, *gnawîya*

Les musiciens sont couramment appelés et s'appellent eux-mêmes Gnawa. Le pluriel, masculin, peut certes, pris au sens large englober des femmes *gnâwîyât* mais le mot n'aura souvent, parce que les sociologies féminines et masculines sont différenciées chez les Gnawa, pas la même valeur en fonction du genre dans lequel il est employé. Ainsi, le substantif masculin Gnawi désigne d'abord un musicien alors que sous sa forme féminine *Gnâwîya* il désigne d'abord une transeuse⁵⁶. Cette terminologie sexuée est évoquée dans un chant de la *ftiḥ er-raḥba*, *Leafu* : "Le Gnawi est parti du Soudan et a amené la servante *gnawîya*" (*Gnawi msha es-sûdân, jab el khâdem genawîya*).

1.3.2 Le maître (*l-meallem*)

Traditionnellement au Maroc, le statut de *meallem* (litt. "maître artisan") désigne un spécialiste, un maître dans une technique, un art donnés tels que la plomberie, la serrurerie ou encore la musique⁵⁷. Chez les Gnawa, le *meallem* est de prime abord le

⁵⁵ Les quelques initiés occidentaux qui entrent en transe sur cette musique pourraient certainement faire l'objet du même témoignage confraternel.

⁵⁶ Fait qui ne doit pas occulter que lorsque la famille se réunit à l'intérieur de la maison, les femmes, qui peuvent parfois se saisir d'une paire de crotales, font montre d'une connaissance intime de la musique et des paroles des chants. La mère de Slimane n'hésita pas à corriger son fils, jeune *meallem*, sur l'esprit féminin Mira, dont elle connaît les différentes versions musicales et leurs paroles.

⁵⁷ C'est l'acception la plus courante mais le mot en a d'autres, et parfois plus cocasses, telle qu'un mot plaisant pour désigner le pénis (cf. Prémare 1995, t. 9 : 213-214). Par antiphrase, un *meallem* est aussi

musicien responsable du luth⁵⁸ et du chant soliste. Le *meallem*, qui possède son propre autel (cf. chap. 3) peut également être le sacrificateur rituel en amont du rituel public proprement dit et a la capacité, au même titre qu'une officiante supérieure (*mqaddma*), d'initier un tiers par le couteau sacrificiel. Les acteurs du rituel se défendent donc de voir en un simple technicien un *meallem*, et ce malgré la professionnalisation des musiciens gnawa depuis une cinquantaine d'années. Toutes les générations s'accordent sur le fait qu'un *meallem* sait affronter et sait gérer la performance rituelle, situation qui est à la fois un commencement dans la confrérie (c'est après son premier rituel qu'on devient *meallem*) et un aboutissement (c'est par le rituel qu'un *meallem* gagne sa réputation).

Le *meallem* est le musicien qui à la tête d'une « équipe » (*farqa*)⁵⁹, se doit d'être un bon luthiste, un bon tambourinaire, un bon chanteur, un bon danseur, un bon joueur de crotales, un bon diseur de prières d'intercessions (*fâṭha*) mais surtout d'être celui qui maîtrise le répertoire, la chorégraphie et la gestion des danses de possession en sa qualité propre de maître musicien au même titre qu'un officiant. Ce dernier point est capital. Il doit connaître et savoir interpréter la correspondance entre motifs musicaux et chorégraphiques. A plusieurs reprises j'ai vu ainsi des musiciens me montrer, parfois en me chantant l'air correspondant, les pas canoniques de grands esprits (*mlûk*) comme le *Ghummami*, *Sidi Moussa*, ou *Sergou Belayji*.

quelqu'un de penaud, de maladroit, d'un peu demeuré. Dans la circulation, il n'est pas rare de se voir traiter de *meallem* lorsqu'on commet une bourde.

⁵⁸ Le luth est l'instrument maître du rituel des Gnawa (cf. chapitre 3).

⁵⁹ Le mot désigne également un détachement de soldats (Prémare 1995, t. 10 : 82). Les Gnawa emploient aussi le terme *rbâea* (« clique, escouade ») qui a également le sens, militaire, de fraction de patrouille nocturne d'un quartier (Prémare 1995, t. 5 : 38).

Noter que le mot *tâyfa* (pl. *ṭwâyf*) employé pour désigner la troupe chez les Aïssawa (Boncourt 1980 : 56) n'est pas, à ma connaissance, employé dans ce sens chez les Gnawa - contrairement à ce que dit Prémare (1995, t. 8 : 372). Le sens dans lequel j'ai entendu le mot - chez le *meallem* Abdeltif - était uniquement celui de synonyme de *mḥella* (pl. *l-mḥâll*) c'est-à-dire, une cohorte d'esprits.

Plusieurs témoignages de *mɛallemîn* (pl.) sur « l'habileté à être *mɛallem* » (*tâmeallmât*⁶⁰) relèvent ce point particulier qu'est l'importance du *devinement*, au sens ancien du mot⁶¹, du transeur. Les Gnawa disent qu'un « vrai » *mɛallem* peut cerner n'importe quel inconnu se présentera devant lui. Il lui jouera la devise de sa région, de son pays, de sa confrérie, et même de son obédience. Le *mɛallem* Moulay Tayeb prenait cet exemple qu'un vrai *mɛallem* pouvait jouer « parisien » si je me présentais à lui. Si Mohammed d'Ottawa, fils de voyante marrakchie, évoquait également la capacité que le *mɛallem* a à jouer ce que la prêtresse lui demande de jouer. Dans tous les cas c'est bien *la capacité à jouer le morceau opportun* qui fait un *mɛallem*. Le témoignage de Slimane, jeune *mɛallem* et transeur lui-même, attribue en définitive cette capacité à l'invisible lui-même : ce sont les esprits (*mlûk*) qui te renseignent, qui te permettent de deviner le possédé, au sens ancien du mot. Ce sont eux qui « t'ouvrent les yeux »⁶² (à l'inf. *wujjeb* litt. « guider qqn »⁶³). Cette prescience est si ancrée dans les prérogatives des *mɛallemîn* qu'un jour en répétition à Montréal avec le jeune *mɛallem* Fath-Allah et un groupe classique arabe, la chanteuse à qui il demandait ce qu'elle voulait et qui lui répondit "quelque chose du désert", se vit jouer quelques instants après des airs "sahariens" que les Gnawa ont intégré à leur répertoire (*Ziyyên meyyel* suivi de *Ya khlîl*).

Cette prérogative du musicien gnawi à satisfaire un auditeur selon son pays, sa région, sa personnalité a été mise en valeur chez les musiciens tsiganes par Filippo Bonini Baraldi (2013 : 65 et sq.). Bonini insiste sur ce que cette qualité se fonde sur une capacité de diagnostic, transmise par la surnature, par "le diable" (*op. cité* : 76) et sur l'identité ambiguë des Tsiganes : " Qui mieux qu'une âme peut rentrer dans une autre âme ? Et qui d'autre que le Tsigane - être étrange et étranger sachant pénétrer les sentiments des hommes jusqu'à les manipuler, être qui connaît le "malheur" [...] et la souffrance plus

⁶⁰ Prémare 1995 t.9 : 212

⁶¹ « découvrir par des procédés surnaturels ce qui est caché dans le passé, le présent ou l'avenir » (Littré).

⁶² Je renvoie à l'apparent paradoxe que, pour Slimane, les esprits, qui hantent le *gimbri*, ont besoin d'un musicien qui leur prête ses yeux pour regarder les pieds du danseur.

⁶³ cf. Prémare 1995, t.12 : 141

que quiconque - pourrait se charger de cette tâche ? " (*op. cité* : 81). La même définition pourrait être adoptée vis-à-vis de cet être à la fois "étrange et étranger" qu'est le Gnawi dans la culture marocaine. Craint ou conspué hier, le Gnawi, y jouit aujourd'hui d'un succès populaire nouveau. Mais il conserve son *étrangeté*. Ainsi, trouve-t-on des exemples où les Gnawa, grâce à la capacité de tisser des ponts interculturels que cette étrangeté procure paradoxalement, ont été à plusieurs reprises promus ambassadeurs musicaux du Maroc ⁶⁴.



Figure 2 Le *meallem* Abdeltif "Ould Sidi Amara" posant chez lui (Juillet 2012)

1.3.3 Le musicien-danseur (*kûyû*)

Le *meallem* est toujours accompagné par ses *qrâqbîyâ* (joueurs de *qrâqeb* i.e les crotales). Ceux-ci sont, en situation de performance, en moyenne une demi-douzaine. Joueurs de crotales et choristes, ils sont aussi danseurs dans les parties liminaires du rituel, pratique qui leur vaut le titre de *kûyû*.

⁶⁴ Je m'appuierai premièrement sur le duo entre le chanteur algérien de *rai* Cheb Khaled et le Gnawi marocain Hamid El Qasri, duo politiquement fort lorsqu'on sait que les gouvernements algérien et marocain ont fermé leurs frontières terrestres réciproques depuis 1994 (à cause du conflit sur l'indépendance du Sahara occidental). Secundo, l'édition 2013 du festival des musiques sépharades de Montréal a invité les Gnawa, représenté par le jeune *meallem* Fath-Allah Laghrizmi à y interpréter une pièce.

Kûyû est un mot polysémique aux sens à la fois technique - un danseur, quelqu'un « qui y va » (*koy*) - et affectif - un *kûyû* est comme un fils pour le *mɛallem* et comme un frère vis-à-vis d'un autre *kûyû*⁶⁵. Le mot, d'origine soudanaise⁶⁶, pourrait venir du songhay *koy* qui veut dire « aller » (mais aussi « chef ») ou du haoussa *koyo* (« apprenti »). Entre eux, les *kûyû* s'appellent les *drârî*, litt. les « enfants » ou *l-ɛazâwi* qui signifie couramment « le(s) pote(s)⁶⁷ ».

Une hiérarchie a cours parmi ces *qrâqbîyâ*, visible au rang qu'ils respectent durant la partie du rituel où les musiciens appellent les esprits par familles (*mlûk*). Assis en ligne contre un mur - le *mɛallem* au centre - ceux d'entre eux qui seront directement répartis à sa droite et sa gauche seront les plus expérimentés.

⁶⁵ Baldassaré (ND : 14 et sq.) et Roubas (1987 : 42 et 53 et sq.) ont également noté le sens de « frère ».

⁶⁶ J'emploie « soudanais » dans un sens voisin du français ancien, lui-même dérivé de l'arabe *blâd es-sûdân* (« pays des Noirs ») : qui est relatif à l'Afrique occidentale subsaharienne. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/soudanais>

⁶⁷Le mot est proche d'*ɛazzi* (litt. « protecteur » ; peut-être de la même racine que *ɛazwa*) qui est une appellation ironique pour dire « Noir » au Maroc (Prémare 1995, t.9 : 98). Les Gnawa emploient aussi le terme *qellâwi* (« Noir » à Marrakech où l'emploi de ce mot n'est pas aussi péjoratif que dans le reste du Maroc) lorsqu'ils plaisantent entre eux. Pour Prémare, le mot signifie « pauvre type, rustre, clochard » (1995, t.10 : 418). Dans les mêmes circonstances les Gnawa se traitent parfois de *hârtani* (Prémare 1995, t. 3 : 71 : mulâtre sédentaire des oasis présahariennes et par ext. abâtardi ; paria). Sur l'étymologie de *hârtani* cf. El Hamel 2013 : 110-112.



Figure 3 Un *kâyû* dansant individuellement lors de la *εada* (Moulay Ibrahim le 27.12.11).

1.3.4 Les officiants (*l-mqaddema, l-mqaddem*)

Lorsqu'ils entrent en transe, les officiants supérieurs *moqaddma* (f.) et *mqaddem* (m.)⁶⁸ se démarquent par leur haute place hiérarchique parmi les autres transeurs. Ils accomplissent des trances qui demandent une grande maîtrise et requièrent souvent la manipulation d'objets dangereux. Doués pour la divination, ils ont aussi pendant la cérémonie la charge des autres transeurs lesquels vinrent les consulter dans l'intimité⁶⁹.

Les *mqaddmîn* (pl.) possèdent chacun leur propre autel (cf. chap. 3). Mon informateur Lalaoui insiste sur l'importance de l'acquisition de l'autel pour devenir *mqaddem* ou *mqaddma*. Il faut être "marqué" (*mershûm*) par le sang sacrificiel par un officiant déjà en exercice afin de pouvoir ensuite se livrer au "remplissage" (*εammara*) de son nouvel autel avec des éléments relevant de toutes les couleurs invoquées par les Gnawa. Lalaoui

⁶⁸ Litt. « celui qui est le premier ». La polysémie du mot (il veut dire aussi « celui qui précède ») pourrait expliquer que l'on emploie, selon les contextes au Maroc, le mot à la fois comme subalterne ou comme personnage de premier plan (Prémare 1995, t. 10 : 265-266). Prémare donne en outre le sens militaire de « sergent-chef dans l'ancienne armée » au masculin (*idem*).

⁶⁹ Lapassade ajoute que la *mqaddma*, peut à l'occasion d'une consultation entrer en transe et « faire monter » ses esprits, ce qui lui vaut l'appellation de *tellâca* i.e litt. « celle qui fait monter les esprits en elle » (1997).

me l'a fait comprendre lorsqu'il a reconnu qu'il ne voulait pas devenir lui-même *mqaddem* - bien qu'il ait été *marqué*⁷⁰ - et respecter conséquemment les obligations qui sont associées à cette vocation, ce qui impliquait pour cet homme, qui a une relation particulière avec les esprits du sang, de *travailler* avec le couteau (le 17 Juillet 2012) :

Lalaoui : Moi je ne veux pas faire le couteau. J'ai [la marque] du couteau mais je ne veux pas le faire. Si je le fais, alors je devrais faire ma *tbîqa* [l'autel].

Moi : je ne comprends pas le lien qu'il y a entre faire une *tbîqa* et faire le couteau. N'y a-t-il pas des gens qui font le couteaux qui n'ont pas de *tbîqa*?

L. : Qui ?

Moi : Par exemple le moustachu qui fait le couteau de père en fils à Tamesloht...

L. : Il a sa *tbîqa* ! C'est pas de la rigolade. Tu connais *l-εammara* ? *εammar tbîqa* : "remplis". Tu remplis la *tbîqa*. [...] Qui te fais *l-εammara* ? Le grand *mqaddem*. Qui est le grand *mqaddem* ? Soit une *mqaddma* qui a déjà fait *l-εammara*, soit le *meallem* de *Tagnawît*.

Mais, comme pour le substantif Gnawi, la sociologie du *mqaddem* est distinctive dans leurs prérogatives respectives, selon qu'il soit homme ou femme. Parfois musiciens eux-mêmes⁷¹, les hommes auront la tâche d'égorger la proie sacrificielle, de « tracer une marque » (*rshem*) avec le sang sacrificiel sur les instruments, les murs de la maison et le cas échéant la *mqaddma*. Ils procéderont à l'octroi des « offrandes » (*byâd*)⁷² aux instruments de musique en début de rituel, géreront les encens, effectueront les *fâtħa* et, éventuellement, accompliront certaines trances.

⁷⁰ inf. *rshem* (cf. Prémare 1995, t.5 : 123-124).

⁷¹ Comme le *meallem* Ahmed Baqbou qui exécute lui-même le sacrifice dans sa *lila* familiale de Chaabâne. C'est, du reste, du point de vue de l'acte de sacrifier, chose courante qu'au Maroc, ce soit le chef de famille qui s'acquitte de cette tâche.

⁷² Prémare qui définit littéralement le mot comme « blancheur », lui donne les sens figurés d'offrande propitiatoire ou de cadeau fait à la jeune fille par le jeune homme le jour des fiançailles (1995, t.1 : 373-374).



Figure 4 Le *mqaddem* Laasûli travaillant avec les couteaux lors d'une "répétition" en Automne 2010 du spectacle "*La lîla de Mina*" - Aziz Arradi interprète le luth et le chant le soliste.

La *mqaddma* est en première ligne pendant la performance rituelle : meneuse du rituel, transant sur plusieurs familles d'esprits (rarement toutes), elle est debout toute la nuit, se réservant certaines manipulations propres à certains d'entre eux. Mais la *mqaddma* ne procède en aucun cas à l'égorgement rituel⁷³. Pendant le sacrifice, elle attend, assise comme une reine sur un trône, le moment fatidique pour être « signée », se lever et entrer en transe. Je n'ai jamais vu d'hommes prendre cette place au Maroc.

⁷³ Ni aucune autre femme d'ailleurs (cf. chapitre 4).



Figure 5 Au premier plan une *mqaddma* revêtant la couleur rouge emblématique de *Sidi Hammû* (Moulay Ibrahim le 27.12.11).

1.3.5 Les transeurs (*l-jedhdhâbâ*)

Les « danseurs » qui entrent en transe (*ijdhbû*) dans la partie du rituel consacrée aux esprits (*mlûk*) sont appelés génériquement *jedhdhâbâ*⁷⁴. En vertu de la distinction que les Gnawa établissent parmi ces *jedhdhâbâ* entre ceux qui sont *possédés* et ceux qui sont *possesseurs* (cf. chap. 7), j'emploierai dans ce travail le terme de "transeur" pour traduire génériquement le terme vernaculaire de *jedhdhâb* (sing). Les *jedhdhâbâ* sont en majorité des femmes parmi lesquelles il ne faut certainement pas sous-estimer la minorité masculine (environ un homme pour trois femmes). Pourtant, lorsque les Gnawa parlent des *jedhdhâbâ*, ils ont tendance à présenter cet avantage féminin comme un absolu : on joue les *mlûk*, caricaturent-ils dans leur discours, « pour les femmes ».

⁷⁴ On peut entendre aussi *mejdhub* (pl. *mjâdhib* ou *mejdhubîn*) mais le mot qui désigne littéralement « ravi en extase » a pris toute une série de connotations dans la langue marocaine (Prémare t.2 : 153-154) qui font que j'éviterai son emploi dans ce travail : illuminé ; dérangé ; errant mystique ; naïf.



Figure 6 Un des musiciens gnawa s'est levé pour effectuer la transe experte au couteau (réservée aux *mlîkîyîn*, aux "possesseurs") du noir *Ghummami* (Moulay Ibrahim le 27.12.11).



Figure 7 Une *memlûka* , une "possédée", transant sur les Rouges (Willemont 1988)

1.3.6 Autres statuts

L-earîfa ("la seconde"⁷⁵) est, selon Pâques, l'assistante de la *mqaddma*. Elle met l'encens, les voiles de couleurs sur les possédés etc. (1991 : 229). Le personnage de *L-earîfa* est cité dans le chant *Shalaba* lorsqu'il s'agit pour elle d'aller chercher du *dghnû*, une préparation culinaire rituelle qui se présente comme une boulette mate de farine sucrée : "seconde, apporte du *dghnû*" (*l-earîfa jîbi dghnû*). D'après mes observations, il est difficile de distinguer celle littéralement "qui sait" (*εRF*: savoir) parmi toutes les femmes qui aident la *mqaddma* pendant le rituel. Ces femmes sont génériquement appelées *bnât l-mqaddma* (« les filles de la *mqaddma* ») ou *bnât eṭ-ṭbîqa* (« les filles de la *ṭbîqa* »). Elles entrent souvent en transe pendant le rituel.

Le mot *zûkây*, dont l'origine m'est inconnue, désigne d'après les musiciens, un des leurs qui accomplit certaines tâches fondamentales. Un informateur avait un jour plaisanté que celui-ci « essayait la sueur sur le front du *mعالlem* ». C'est le *zûkây* qui doit être à la porte pour réceptionner les gens lors d'un rituel. Il peut également rappeler à l'oubli du *mعالlem* quelles trances conduire lorsque l'aire des esprits est pleine. Aujourd'hui, je n'ai entendu aucun Gnawi qui remplirait ce rôle se qualifier ouvertement de *zûkây*. Pourtant tel qu'en parle le *mعالlem* Abdeltif, le *zûkây* était jadis le serviteur mais aussi le complice du *mعالlem*. Lalaoui se disait également *zûkây* d'un transeur qui effectuait la transe des couteaux de *Kubayni Bala*. C'était mon informateur qui lui passait les couteaux et qui veillait au bon déroulement de la transe de celui-ci.

Le Gnawi qui se tient à droite du *mعالlem* et à côté de la caisse et de l'ouïe du luth⁷⁶, lequel pourra prendre le chant soliste à la place de celui-là s'il le lui demande⁷⁷ est appelé

⁷⁵ Le mot désignait une femme chargée de la police des femmes, de celle des prostituées (et parfois entremetteuse elle-même) ou de la discipline dans le harem (rôle dévolu à une vieille esclave noire). Le terme désignait aussi la gardienne d'une maison des esclaves mis en vente ou encore une sage-femme (Prémare : 1995, t.9 : 78-79).

⁷⁶ Les luthistes, qui sont majoritairement droitiers, tiennent donc généralement l'instrument le manche à gauche.

herškû chez les musiciens. De manière plus générale le *herškû* supplée au rôle du *meallem*. Le mot demeure d'origine obscure⁷⁸. Selon un informateur marrakchi, fin connaisseur du dialecte de sa ville⁷⁹, le mot pourrait venir de *er-reks*, un ancien verbe voulant dire « mélanger »⁸⁰. Pâques, l'orthographe *er-rqsu* et traduit par « l'homme dressé » i.e « un personnage qui conduit le cortège des possédés pendant la danse » (1991 : 230). Dans un entretien filmé (Willemont 1988 : 3'47 à 5'03), son informateur de plus de vingt ans, Layashi Qemshîsh lui assigne des tâches semblables à celle du *mqaddem* (cf. supra).

Enfin, il existe aujourd'hui dans les *lîlât* une catégorie nouvelle de public qui vient en nombre assez conséquent pour que j'en parle ici. Je pourrai les appeler les aficionados, les "amoureux" (*mûhîbbîn*)⁸¹. La grande majorité d'entre eux sont des hommes, souvent d'un milieu assez aisé. Souvent musiciens amateurs eux-mêmes, ils se contentent de battre des mains et de chanter le répons pendant la cérémonie. Le répons, que même des hommes et des femmes de l'assemblée chantent pendant le rituel est le fait musical, avec la battue du tempo, le mieux partagé chez les Gnawa⁸². Familiers des Gnawa, ils en connaissent le répertoire et les musiciens, n'entrent généralement pas en transe mais disent souvent qu'ils

⁷⁷ Un gnawi d'Essaouira est d'ailleurs surnommé *l-lîmînî* (« celui de droite »). Il prend régulièrement le chant solo à la place du *meallem*.

⁷⁸ Prémare ne donne pas ce mot. Pour lui la racine *HRKS* est berbère et correspond à « savate » (1995, t.12 : 53)

⁷⁹ Chez un informateur fassi le mot avait le sens de sacrificateur; ce qui n'est pas contradictoire avec les fonctions mentionnées ici.

⁸⁰ *Rkes* est chez Prémare (1995, t.5 : 200) un verbe désignant le fait de mélanger grossièrement (des aliments de nature différente). La métaphore meunière, chère au Gnawa (cf. Layashi parler des grains de la place, la *rahba* in Willemont 1988), pourrait-elle désigner l'idée de mélange, de complicité entre le *meallem* et son *herksû* ?

⁸¹ Chez Prémare, le terme désigne celui qui témoigne de l'affection et de la générosité mais aussi une catégorie de mystiques qui dans leur cheminement spirituel ont atteint le stade de l'amour (1995, t.3 : 6).

⁸² Si l'on conçoit les prérogatives musicales sous forme pyramidale, en haut de la pyramide on trouve le luth avec comme niveaux intermédiaires le jeu des crotales (jouées uniquement par les hommes) et le chant solo (exécuté par le *meallem* ou son *herksû*).

ont le *hâl*, un état mystique, en écoutant cette musique. Parfois, sentant qu'ils sont trop attirés, ils se rétractent où au contraire prennent du galon dans la confrérie.

1.4 La diaspora

La diaspora des Gnawa, bien que réduite en nombre, a aujourd'hui des représentants en Europe et en Amérique du Nord. Dans le paragraphe qui suit je m'intéresserai aux diasporas française et québécoise que j'ai fréquentées comme musicien mais d'autres implantations existent telles que celles de Boujemaa et Si Mo l-gnawi à Londres, du *meallem* Reda Stitou à Bruxelles ou de Hassan Hakmoon et du *meallem* Hassan Ben Jaafer à New York.

1.4.1 Généralités

La notion de diaspora, dont l'étymologie grecque signifie "dispersion" et qui désignait au sens littéral l'exode des Juifs, désigne au sens moderne toute dispersion géographique d'une ethnie. Par essence transnationale, elle se définit selon Michel Bruneau par "la conscience et le fait de revendiquer une identité ethnique ou nationale; l'existence d'une organisation politique, religieuse ou culturelle du groupe dispersé (richesse de la vie associative); l'existence de contacts sous diverses formes, réelles ou imaginaires, avec le territoire ou pays d'origine" (Bruneau 1995 : 8). L'auteur précise que les "membres d'une diaspora peuvent être parfaitement intégrés et acculturés dans le pays d'accueil [...] mais ils ne sont pas assimilés, sinon ils auraient perdu toute conscience identitaire et n'appartiendraient plus à une diaspora" (*idem*).

L'immigration marocaine en France est un phénomène ancien. On peut situer le début du mouvement migratoire du Maroc vers la France dès les années 1914-1918. Pendant la durée du conflit de la première guerre mondiale le nombre d'immigrants était de l'ordre de 15000 à 20000 âmes (Mazouz 1984 : 19). L'immigration marocaine n'a connu une ampleur très importante qu'à partir des années 1970, où elle devient majoritairement familiale (*op. cité* : 51). Dans les années 1980 on comptait une population marocaine en France de l'ordre de 450.000 âmes (*opus cité* : 50). L'Insee estimait à 1.300.000 les immigrés et les descendants directs d'immigrés marocains en 2008, soit 8% de la population totale en France (2008).

Les premiers immigrés marocains arrivèrent au Québec après la deuxième guerre mondiale et l'indépendance du Maroc en 1956. Les premiers à émigrer substantiellement au Québec furent les ressortissants de la communauté juive dans les années 1960. En 2006, 63,8 % des personnes d'origine marocaine étaient arrivées au cours des années 1996 - 2006 (45,7 % entre 2001 et 2006). La majorité des membres de cette communauté est de première génération, c'est-à-dire née à l'étranger. La population totale d'origine marocaine⁸³ au Québec était estimée au recensement de 2006 à 36700 personnes (soit environ 0,5 % de la population)⁸⁴. La même année, 90,7% de la communauté d'origine marocaine se concentrait dans la région métropolitaine de recensement de Montréal (Montréal et ses 90 municipalités voisines). Plus de quatre personnes sur cinq d'origine marocaine habitant l'agglomération de Montréal résident dans la ville même de Montréal.

Parmi la diaspora marocaine de Montréal et de Paris, la proportion de Gnawa ou même de sympathisants de tous ordre de *tagnawît* demeure infime. Mais réelle. Les musiciens s'y rencontrent et y donnent des concerts ou des cérémonies privées. De ce point de vue, la situation est sociologiquement la même à Paris et à Montréal malgré les différences du nombre d'immigrés et de leurs descendants entre les deux pays.

Quels gnawa émigrent et ont émigré ? Certaines familles, à l'instar de celle Slimane, ont émigré. On doit ainsi préciser que certains de ces enfants d'immigrés s'étant installés en France dans les années 1970-1980 (re)prennent aujourd'hui le flambeau. Mais c'est

⁸³ Comprenant respectivement en 2006 : 32,2 % de natifs, 62,9 % d'immigrés, et 4,8 % de résidents non permanents.

⁸⁴ Les données concernant la population du Québec sont tirées du site www.stat.gouv.qc.ca. Les données concernant la population immigrée marocaine proviennent des sites gouvernementaux suivants :

Statistique Canada, Recensement de 2006, numéro 97-564-XCB2006007 au catalogue et compilation spéciale du MICC, Statistique Canada, Recensement de 2001, 97F0010XCB01040

<http://www.quebecinterculturel.gouv.qc.ca/fr/diversite-ethnoculturelle/index.html>

Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles, Direction de la recherche et de l'analyse prospective.

www.micc.gouv.qc.ca/publications/.../Immigration-Quebec-2004-2008.pdf,
www.micc.gouv.qc.ca/.../stats-immigration-recente.html

surtout à partir de la fin de la dynastie suivante, que des hommes, généralement jeunes, musiciens - dont certains n'avaient pas encore un statut de *meallem* au Maroc - ont émigré en France puis au Québec.

1.4.2 Paris

J'ai rencontré Slimane en 2003 à Paris à un concert au Café de la Danse du *meallem* marrakchi Mahjûb. Il m'a laissé sa carte en me disant qu'il organisait des cérémonies rituelles chez sa mère. La connexion se fit avec un groupe d'immigrés marocains rencontré la même année. Les « Gnawa de Paris » étaient nés. L'appartement de la mère de Slimane dans le 14ème arrondissement dispose d'un *diwân*, c'est-à-dire des instruments permettant de conduire un rituel⁸⁵. La possibilité que nous avions de nous y réunir pour jouer en faisait un véritable petit sanctuaire, une petite zaouïa. C'est véritablement là-bas que j'ai commencé à pratiquer de manière régulière les instruments des Gnawa. D'autres Gnawa arrivèrent du Maroc en 2005 et renouvelèrent – sans compter les fidèles « français » – le contingent marocain de la troupe variable que Slimane convoquait pour ses *lîlât*. Les cousines oujdiées vinrent quant à elles grossir le rang des transeuses.

A côté des rituels, donnés chez Nanak ou parfois chez d'autres particuliers⁸⁶, nous effectuerons aussi des concerts dans des bars et des salles de spectacle de la région parisienne. Si les effectifs de la troupe ont changé selon les circonstances et les époques, celle-là a toujours eu pour caractéristique de rallier des musiciens d'origines et de

⁸⁵ Le *diwân* (litt. "l'assemblée") désigne à Oujda, et comme en Algérie, l'assemblée des esprits. Par extension, il désigne les objets qui leur sont relatifs: corbeille de divination (*tbagg*) voiles de couleur (*hmâl*), accessoires utilisés pendant la transe (couteaux, fouets en "nerfs de bœuf" *boulalât*, ...) et, bien sûr, les instruments de musique canoniques : luth (*gimbri*), crotales (*qrâqeb*) et tambours (*tôbôl*).

⁸⁶ Chez Nanak, la différence avec les autres cérémonies dans la diaspora résidait en ce que les *lîlât* domestiques que nous y conduisions avaient également une dimension familiale très prononcée.

provenance diverses : marocains d'Essaouira, de Safi, de Casablanca, de Marrakech et français de souche immigrée ou pas⁸⁷.

1.4.3 Montréal

Arrivé à Montréal en Août 2010 pour y effectuer une partie de mes études, je n'y avais que vaguement connaissance de l'existence d'une petite communauté marocaine. C'est après avoir retrouvé certains amis dans le quartier de Villeray Saint-Michel, surnommé "le petit Maghreb", que je me suis mis à fréquenter aficionados et musiciens gnawa et à être invité à venir les rejoindre lorsqu'ils jouaient. En quatre années les choses ont aussi évolué dans le sens d'un double exercice scénique et rituel - majoritairement scénique⁸⁸.

À Montréal aussi des allers et venues affectèrent la troupe qui s'était formée autour de la personnalité fédératrice de feu Nazih, *Gnawa dima*. Aujourd'hui, ils se réunissent en une nouvelle troupe, *Salamate Gnawa* (<https://www.facebook.com/pages/Salamate-gnawa/710817425633099>) qu'ont intégré récemment des musiciens venus de la confrérie populaire des Aïssawa. Cette troupe, menée par le *meallem* Rachid Salamate, compte notamment dans ses rangs Fath Allah "Sherqawi" Laghrizmi, jeune *meallem* originaire de Marrakech.

1.4.4 Comparaison avec le Maroc

Les liens transnationaux demeurent forts entre le Maroc et sa diaspora. Les hommes, les histoires et les réputations franchissent allègrement la Méditerranée et l'Atlantique et tous les regards demeurent tournés vers le pays souche. Intégrés à leur société d'accueil, les Gnawa n'en continuent pas moins de se comporter comme tels. Cette nouvelle relève, modifie, sans le changer, le paradigme qu'elle a appris des anciens. A certains égards, elle pourrait être considérée comme traditionaliste. Il ne faut pas perdre de vue que dans *tagnawît* la musique n'est qu'une facette d'une pensée spirituelle et incarnée, laquelle ne

⁸⁷ Il est d'ailleurs assez fréquent qu'au Maroc des Gnawa de villes différentes se retrouvent à jouer ensemble. A Marrakech, j'ai ainsi vu des musiciens de Rabat, de Casablanca ou d'Essaouira se joindre aux Gnawa locaux le temps d'un séjour plus ou moins long dans la ville.

⁸⁸ Les deux activités se pratiquent à parts égales à Paris.

saurait, encore aujourd'hui, se passer ni des croyances spirituelles et religieuses ni du code de conduite qui lui sont associés.

Pour des raisons évidentes d'entente musicale, les musiciens gnawa de la diaspora, venant de villes différentes (Oujda, Fès, Marrakech, Casablanca, Essaouira etc.) se retrouvent autour du style moderne, développé à Casablanca⁸⁹, et qui est aujourd'hui pratiqué également partout au Maroc, souvent au détriments des styles anciens locaux⁹⁰. De facto, les musiciens mélangent les styles, comme ce fut le cas chez Nanak, où certaines incursions dans le style oujdi demeuraient inévitables pour satisfaire pleinement les transeuses originaires de cette ville septentrionale proche de l'Algérie.

Les rituels extradés que les Gnawa mènent en France et au Québec peuvent apparaître aux yeux du puriste hétérodoxe à plusieurs points de vue (lieu, personnel, répertoire, liturgie etc.). Slimane lui-même, qui a pourtant joué majoritairement en France, leur niait un degré d'authenticité égal au pays à cause de l'absence d'un tombeau proche (*ṣâleḥ*). Bien sûr, les esprits habitent partout mais la force de ces tombes et de leurs figures tutélaires s'atténuent avec l'éloignement du "bled".

Y a-t-il une différence de "niveau" musical entre les territoires de la diaspora et du Maroc ? Bien que le terme "niveau" reste éminemment problématique, on constate disons une accessibilité au jeu moins stricte dans la diaspora. Au Maroc, où les troupes intègrent des vieux et des jeunes musiciens il y a une hiérarchie plus patente que dans la diaspora où les musiciens sont jeunes. D'autre part, l'activité musicale est sensiblement moins intense

⁸⁹ Par des *meallemîn* originaires de la région de Marrakech - notamment Mohammed "Sam" Zourhbat et Hmida Boussou.

⁹⁰ Toutes les villes du Maroc où la confrérie a essaimé ont leur style gnawi propre (Oujda, Tanger, Casablanca, Meknès, Fès, Rabat, Marrakech, Safi, Essaouira, Agadir etc.). Si dans chaque ville les Gnawa opposent le style vernaculaire ancien à un style "étranger", plus moderne, les termes employés pour décrire cette opposition varient en fonction de la région où l'on se situe. Ainsi *mersâwi*, terme polysémique désignant ce qui est portuaire (Prémare 1995, t.5 : 115) ou ce qui est "vétérane", traditionnel (Reig 2003), sera employé différemment selon que l'on se situe dans telle ou telle ville. Dans les villes côtières de Safi ou de Casablanca, le mot *mersâwi* est employé par les Gnawa pour désigner le style traditionnel local. A Fès et à Marrakech, le mot désigne au contraire un style d'importation venu de l'extérieur (Casablanca) et s'oppose aux styles locaux respectivement fassi ou marrakchi. A Essaouira, à Safi et même à Oujda, le style extérieur, étranger est appelé *gherbâwî* (litt. du centre du Maroc).

dans la diaspora qu'au Maroc où en période rituelle les musiciens peuvent jouer plusieurs nuits de suite. Dans la diaspora, les musiciens ont tendance, à cause de la société occidentale et ses usages différents⁹¹, à écouter leurs performances nocturnes. Conséquemment, "l'appel de main d'oeuvre" dans la diaspora autorise un petit nombre de musiciens de souche non musulmane, mais qui ont une pratique régulière de Gnawa, à venir se joindre aux troupes⁹². Ce fut le cas en France où, en tant qu'europpéen (*gawri*), je fus rejoint en rituel par un Charles, un Marco de France ou un Carmine, originaire des Pouilles en Italie. Au Québec, j'étais le seul français dans la majorité des performances sauf durant certains concerts d'été 2011 et 2012 pendant lesquels un ancien percussionniste classique, surnommé "Sandy", rompu aux Gnawa depuis longtemps, vint de Marseille nous rejoindre. Enfin, et pour les mêmes raisons, la diaspora inclut également dans les musiciens "de souche" des marocains qui n'ont pas le statut particulier de "Gnawa" au Maroc.

Quel est le statut des femmes dans la diaspora ? Si comme au Maroc, une majorité de transeurs sont des femmes dans celle-ci, il y a peu d'officiantes supérieures, de *mqaddmât*, instituées. Au Maroc, il y aurait probablement une prêtresse de réputation établie et en tout cas il y aurait toujours un *officiant*, homme ou femme, présent. Souvent à Paris, le groupe des musiciens et le groupe des transeurs viennent d'eux-mêmes s'occuper de la liturgie : passer les voiles de couleurs, mettre le bon encens lorsque une couleur est jouée, soutenir un transeur etc. Reste qu'il demeure dans la diaspora tout de même l'essentiel pour bien *ouvrir* le rituel, à savoir le sang d'un sacrifice et la présence de transeuses potentielles.

Autre différence de taille avec la société marocaine : les Gnawa de la diaspora n'y font jamais l'aumône. Ceux-ci ont souvent un métier parallèle à leurs activités musicales et il

⁹¹ Au Maroc lorsqu'une maison organise un rituel, c'est toute la rue qui est au courant.

⁹² Les Gnawa considèrent-ils fondamentalement qu'il faille être musulman pour bien franchir *leurs portes*, au moins en circonstances rituelles ? J'avoue qu'à l'époque de l'enquête je ne me posais pas ainsi la question. Ce qui est certain c'est que être un "chrétien" prohibe théoriquement d'exécuter certains travaux éminemment exigeants comme sacrifier soi-même une bête.

serait considéré d'autant plus avilissant aux yeux des ressortissants du Maroc de se livrer à cette activité qu'elle est dépréciée au pays.

1.5 Synthèse

Qui sont les Gnawa ? fut la question, embarrassante parce fondamentale, que me posa dès les premières minutes de ma présentation, Simha Arom lors du séminaire qu'il codirige avec Susanne Fürniss.

D'origine subsaharienne, leur culte, pour gagner une légitimité dans le paysage confrérique marocain, a dû intégrer des éléments incontournables en terre d'Islam. D'autre part, la communauté des Gnawa partage certains usages et certaines règles en même temps qu'en son sein règne un certain individualisme, tangible non seulement dans l'initiation mais également dans la concurrence qui anime les acteurs de *tagnawît*.

On a vu également qu'il existait un certain flottement, une certaine porosité chez les transeurs (*jedhdhâbâ*) dont certains accèderont au statut d'officiant (*mqaddem*). Leur confrérie, bien que hiérarchisée, offre en effet des passerelles entre certains de ses niveaux. Les femmes, qu'elles soient prises, au même titre que les hommes, par des esprits féminins ou masculins, ne peuvent épouser la vocation musicale mais il est en revanche plus plausible pour un homme d'être musicien, transeur ou officiant.

Enfin, la brève analyse de la diaspora qui figure dans ce chapitre, a fait apparaître que bien que la nouvelle génération, de surcroît immigrée, épouse avec aisance les changements sociologiques qui ont agité les Gnawa depuis une cinquantaine d'années, elle cultive également un certain conservatisme, à commencer par celui dicté par sa foi musulmane populaire.

2 Les représentations des Gnawa

Dans ce chapitre, je m'intéresserai aux *représentations* des Gnawa. Par *représentations*, j'entends ici les conceptions de Dieu, de l'être humain et celles portant sur les invisibles, qui peuplent, au même titre que l'humanité, la terre.

2.1 Généralités

2.1.1 Les Gnawa et l'Islam

Dans toutes les situations, les Gnawa, sont des musulmans profondément croyants. Leurs conceptions mêmes de la souillure ou du blasphème s'enracinent dans la plus pure tradition coranique. Le Coran fait mention explicite d'une espèce parallèle aux hommes, les *djinnns*, créée par Dieu dans plusieurs sourates⁹³. La sourate XV (*al Hijr*) dit : "En vérité Nous avons créé l'homme d'une argile de boue croupie". (verset 26) "Nous avons créé le démon, antérieurement, d'un feu de simoun [brûlant]"(verset 27) (Berque 1995 : 273)⁹⁴. La sourate XXVII (*les fourmis*) évoque l'autorité de Salomon sur ses "armées de djinnns, d'hommes et d'oiseaux" (verset 17) (Grosjean 1979 : 220 et sq.). Les Gnawa connaissent l'existence de tels propos dans le Coran, tels que la phrase *khalqna el jinn wa el ins li yaebudîn* ("nous avons créé les djinnns et les humains qui adorent Dieu")⁹⁵. Ils s'estiment donc, quant aux croyances qu'ils se transmettent, en conformité avec leur religion. Si les Gnawa, comme tout le Maroc populaire, invoquent cette tradition écrite coranique partiellement voire peu connue dans ces détails d'ailleurs, il n'en demeure pas moins que la référence à Dieu comme ultime décisionnaire est dans toutes les consciences. Ils ne

⁹³ En arabe classique, *jân* est le nom collectif pour désigner l'espèce de "démons" opposée à l'espèce humaine (Prémare 1995, t.2 : 246). cf. Coran XXI 82, XXVII 17, XXXIV 12 pour la soumission des djinnns à Salomon (Brunot, 1950 in Prémare 1995, t.2 : 244), VI 100, 128, 130; VII 36; XXIII 70; XXXIV 41; XXXVII 158; XLI 25 et 29; LXXII, sourate consacrée aux *Djinnns* (Champault 1969 : 399).

⁹⁴ Cité par Hell, dans une autre traduction (2002 : 21).

⁹⁵ Le Coran compte plusieurs sourates où il parle des Hommes et des esprits invisibles, et de leur soumission à Dieu, par exemple sourate LV ("le tout miséricorde"), verset 33 : "'Oh compagnies de djinnns et d'hommes, si vous pouvez percer des espaces des cieux et de la terre, eh bien ! percez !" - Quittes à ne le faire qu'en vertu d'un pouvoir [illimité]" (Berque 1995 : 584).

sont, à ce point de vue, que des facilitateurs. Ce chapitre exposera les représentations issues une riche tradition avant transmise oralement. D'autre part, cet enracinement dans la religion populaire⁹⁶, infirme qu'on parle proprement de syncrétisme s'agissant de cette culture, au risque de dépeindre les choses grossièrement tant les croyances subsahariennes, au demeurant toujours vivantes, se sont fondues dans un cadre islamique. Un cadre islamique populaire qui rappelle la croyance aux choses cachées, mystérieuses, invisibles, aux Djinns⁹⁷.

2.1.2 L'être et le corps: pureté et impureté

Pour Slimane en l'être réside l'âme (*nafs*) et sur ses épaules sont posés les anges⁹⁸. Sur sa tête repose un enfant esprit, qui peut être parfois mauvais. Dans ce cas on appelle un *melk* (un roi des esprits, cf. infra) pour le chasser. Certains n'ont rien - "grâce à Dieu" ajoutait-il - ou plutôt, ils ont cet espace uniquement occupé par un archange⁹⁹ voire par Dieu.

Quant au corps, je commencerai à parler du corps tel qu'il est transé. La transe est intimement liée à l'état de pureté du corps qu'elle réclame. La transe a des règles et certaines entraves à ces règles¹⁰⁰ peuvent octroyer souillure et maladie aux transeurs. Ecoutons Lalâoui, (le 16.12.11) :

⁹⁶ Qui inclut ce que le catholicisme moderne nommerait "superstition".

⁹⁷ Cf. Sourate II, "la vache", verset 2 et 3 : "Voilà l'Écrit que nul doute n'entache, en guidance à ceux qui veulent se prémunir (2) ils croient au mystère [*ghayb*], accomplissent la prière, font dépense sur Notre attribution (3) "(Berque 1995 : 25-26). Les Gnawa parlent des visibles comme des *hâdrîn* (litt. les "présents" mais aussi les "spectateurs", Prémare 1995, t. 3 : 144) et des invisibles, des cachés comme des *ghaybîn*. Prémare définit *el-ghayb* comme le monde supra sensible, le monde de l'inconnaissable pour les humains (1995, t.9 : 442); à rapprocher des gens du *ghêb*, "le monde supra-terrestre, invisible, imperceptible" (Prémare 1995, t. 9 : 441).

⁹⁸ Cette croyance est largement partagée par les maghrébins.

⁹⁹ C'est le même mot que "ange" (*mâlâk*) qui précédé d'un article défini désigne en arabe marocain les quatre archanges : Azraël, Gabriel, Asrafel et Michel (Prémare 1995, t.11 : 251).

¹⁰⁰ Lalaoui, dont le témoignage figure ci-dessous, parlait de "fautes" au sujet de la présence d'alcool dans certaines *lîlât* et aussi de "fautes" des musiciens dans la gestion d'un transeur. Les Gnawa appellent une faute (musicale) *kaya* dont l'étymologie m'est inconnue. Peut-être à rapprocher de *Kwa* dans ses sens de blesser, offenser, vexer (cf. Prémare 1995, t. 10 : 666-667).

Tu comprends. Par exemple. Très simple. Tu veux écouter un spectacle par exemple à Notre-Dame ou bien si tu veux aller à l'église le 25 [décembre] à Noël. C'est comme ça *Tagnawît* [la voie des Gnawa] dans les *lila* [le rituel des Gnawa], c'est pas en dehors. [Si] tu écoutes *Tagnawît* [à l'extérieur], c'est pas les vraies *lila*, parce que c'est mélangé. Il y a des gens qui vont boire, coucher avec des femmes, qui ne sont pas nettoyés, alors là ça peut être très dangereux pour moi – Tu ne peux coucher avec des femmes quand tu vas à une *lila* ? – Si tu couches il faut que tu laves – *Janaba* [état d'impureté sexuelle] ? - Oui c'est ça. Parce que le moment que tu écoutes ça, tu sens le *khenz* [la saleté]. A partir du moment que j'ai *le-Ghummami* [un redoutable esprit] je sens si quelque chose n'est pas bien. Comment je le sens ? Je sens toute la merde. La saleté vient sur moi. Je fais comme ça [il regarde à droite puis à gauche, les mains écartés, l'air incrédule]. C'est de la saleté, je sens ça. Je commence à faire comme ça, c'est pas possible [expression d'incrédulité]. Je [me] retourne. Ça me fait très mal tout ça.

Dans le rapport au corps chez les Gnawa, l'image des invisibles est fortement corrélée au sol et donc aux pieds. C'est dans la transe que cette partie du corps interagit en premier lieu avec la musique (les bons transeurs savent comment faire résonner leurs talons en rythme). Les pieds sont une partie du corps d'ailleurs lavée spécifiquement pendant les ablutions rituelles musulmanes (*l-ôdo*¹⁰¹) et le franchissement d'un espace sacré comme la mosquée demande de retirer ses chaussures¹⁰². Comme le franchissement de l'espace domestique : on enlève ses chaussures avant de fouler le tapis d'un salon. On ne foule pas non plus la place où ont lieu les trances (*er-raḥba*) pieds chaussés. C'est un manque de respect aux invisibles présents. D'autre part, les pieds sont un vecteur de la "montée" d'un esprit vers le corps d'un transeur : il n'y a qu'à observer le soin avec lequel on exhale de l'encens sur cette partie du corps lorsqu'un sujet tombe sous le coup de la transe pour le comprendre.

¹⁰¹ Ces ablutions qui octroient à leur exécutant l'état de pureté rituelle, notamment avant l'exécution de la prière (Prémare 1995, t. 12 : 220-221), consistent en le lavage du visage, des avant-bras, de la tête et enfin des pieds. Ces quatre prescriptions obéissent à l'injonction coranique : "vous qui croyez, si vous vous mettez en devoir de prier, alors rincez-vous le visage et les mains jusqu'aux coudes, passez-vous la main mouillée sur la tête et lavez-vous les pieds jusqu'aux chevilles" (Coran V, verset 6).

¹⁰² Plusieurs pratiques et techniques rituelles sont perpétrées aussi bien dans la religion orthodoxe que dans *tagnawît*, avec cette différence qu'elles n'ont pas la même adresse : le sacrifice, les pieds nus.

Ce que le corps peut avoir de trivial n'est jamais dévoilé publiquement dans le rituel¹⁰³ mais c'est l'objet d'apartés entre les musiciens, qui emploient alors un certain nombre d'expressions issues de leur jargon (*l-ghôs*)¹⁰⁴ et dont l'origine se situe souvent d'après mes recherches dans une langue d'Afrique de l'Ouest : haoussa, peul, bambara, surtout songhay - probablement agrémenté de quelques néologismes. Il ne s'agit plus ici d'un corps dont on vanterait la pureté mais d'un corps trivial, désigné pour ses fonctions reproductrices et alimentaires (celles-ci recoupant bien souvent celles-là). En voici quelques exemples :

Basandi: « bite »¹⁰⁵

Berriando : « lait »

Glami : « alcool »¹⁰⁶

Gragæ : "caca"

Grango : « poulet »¹⁰⁷

Hinga: « baiser »¹⁰⁸

Kiri: « sucre »¹⁰⁹

¹⁰³ Il y a bien quelques formules chantées, comme "légère sur la langue, lourde dans la mesure" dans le *sla'a'nbi* (*khfifa fi l-lisân, tqîla fi l-mîzân*), qui pourraient être interprétées sous un angle érotique mais cela n'est pas suggestif et reste très ponctuel.

¹⁰⁴ Se prononce *ghôz* à Marrakech. Prémare qui définit le terme également comme un "jargon" propose même de le comparer à notre "Javanais" (1995, t.9 : 436).

¹⁰⁵ Se rencontre parfois sous la forme *sibandi* (par métathèse ?). A rapprocher du mot *bande*, "pénis" en songhay (information personnelle auprès d'un locuteur).

¹⁰⁶ Peut-être du bambara *galama* ("verre") (Bailleul 1996).

¹⁰⁷ A rapprocher du songhay *gorgno* ou *gorgna* ("poulet") (idem).

¹⁰⁸ Peut-être de *hanji* qui veut dire "bite" en songhay (idem).

¹⁰⁹ A rapprocher peut-être de *Kiri* qui veut dire dans certains parlers songhay soit "casser, briser" soit "sel" (Nicolai 1981).

Kokho : « ronfler »

Nyama: « manger » ¹¹⁰

Sgho : « viande » et par ext. "femme"¹¹¹

Sindy : « dormir »

Tosho : "pisser"

Toundri: « cul (de femme) » ¹¹².

2.1.3 Le verbe (*el-kelma*), la candeur (*en-nîya*) et le rire (*ed-dhâk*)

Le verbe, la parole (*el-kelma*) ont une importance particulière dans la culture des Gnawa. Ceux-ci considèrent que la parole est créatrice, agissante, efficace. Ainsi on récitera avant toute action compromettante avec le monde invisible la formule *b-ism-llah* ("au nom de Dieu"). Ces représentations sont en jeu dans la prononciation des textes des chants. De nombreux Gnawa croient qu'il n'est pas de bonne augure d'invoquer les esprits par leur nom en dehors de ces circonstances d'exécution rituelle.

En arabe marocain *en-nîya* a plusieurs sens: d'abord l'intention, le dessein mais aussi la bonne foi. Ou l'ingénuité, la naïveté. Le mot a aussi un sens religieux qui recouvre partiellement son premier sens et qui désigne l'intention qui préexiste à un acte religieux (Prémare 1995, t.11 : 506 - 508). Les Gnawa emploient le mot dans le sens d'une candeur protectrice. Ils chantent : "nous travaillons avec confiance et la chose est prête" (*nkhedmû bi en-nîya hâja meqdîya*). Le pire n'est pas de faire mal, mais de faire mal en conscience.

Le rire a également un statut salvateur chez les Gnawa. Dans le récit mythique qu'ils font de la création des crotales par Bilâl pour guérir la fille du Prophète, Fatima, le symptôme

¹¹⁰ A rapprocher du peul *niam* ("manger") (information pers.)

¹¹¹ A rapprocher de *sogo* qui signifie "viande" en bambara (Bailleul 1996).

¹¹² à rapprocher du songhay *toundou* qui signifie la même chose dans cette langue (information personnelle auprès d'un locuteur).

de sa guérison s'exprime par ses rires devant les pitreries de Bilâl (cf. chap. 3). Dans les *lîlât*, femmes et hommes rient beaucoup entre les moments tragiques que représentent les transes. Pour les Gnawa le rire est sucré ("*hlâ*"), sucre qu'apprécient particulièrement les esprits, dont les Gnawa épousent souvent les goûts ou les horaires (cf. infra). De plus, le rire a la capacité de connecter les choses, de les faire *circuler*. Or, le "tour" (*en-nûba*) est très valorisé dans la société populaire marocaine (tour des hôtes pendant le service du thé) et à fortiori chez les Gnawa où le tour est d'une part respecté entre transeurs qui tournent, c'est-à-dire laissent la place aux autres en face du *meallem* - en particulier à Oujda. D'autre part, les Gnawa chantent les esprits comme la "famille du tour" (*ahl en-nûba*). Il est en effet impératif qu'ils fassent le tour de ceux-ci pendant leur rituel, sans en oublier aucun pour ne pas risquer d'éveiller leur jalousie.

2.2 Le temps et l'espace chez les Gnawa

Le respect, nous le verrons plus bas, de croyances partagées par une partie de la population qui excède de loin le cercle des affiliés et des initiés est une preuve de l'insertion des Gnawa dans le tissu religieux populaire. Le calendrier qu'ils suivent, qu'il soit journalier ou annuel ou leur vision de l'espace sont en harmonie avec les préceptes coraniques en même temps qu'ils se conforment aux esprits.

2.2.1 Le jour et la nuit

Tous les pays musulmans vivent au rythme des cinq prières quotidiennes dont les appels sont scandés par les muezzins. La modernité a eu beau imposer ses horaires (de bureau etc.), les milieux traditionnels s'appuient encore sur les cinq appels canoniques (*l-'âdhân*) pour régler leurs journées. Les Gnawa n'échappent pas à la règle. Lorsqu'ils jouent l'après-midi le tambour sur la place Jemaa El-Fna, ils cessent dès que l'appel du *moghreb* retentit¹¹³. Dans les maisons, lorsqu'on se réunit autour d'un *gimbri*, on s'arrête de jouer dès que retentit quelconque appel à la prière.

¹¹³ *Moghreb* : Moment de la quatrième prière du jour ; moment du coucher du soleil (Prémare 1995, t 9 : 348).

Les cinq prières sont : *eṣ-ṣôbh* (la prière de l'aube, du petit matin)¹¹⁴, *eḍ-dhôr* (la prière du midi vers 13h30 l'été), *l-εâṣr* (la première prière de l'après-midi vers 17 heures l'été), *l-moghreb* (celle du coucher de soleil vers 20h30 heures l'été) et *l-εâsha* (prière du soir vers 22 heures l'été). Qu'ils travaillent l'après-midi ou la nuit, les Gnawa ne sont pas des gens du petit jour. La similitude avec les esprits avec lesquels ils ont l'habitude de commercer et qui émergent, dans la croyance populaire à partir de *l-εâṣr* est à cet égard frappante. *L-εâṣr* est la troisième prière canonique de la journée mais le mot désigne aussi le milieu de l'après-midi, moment qui marque « pour les djinns, le commencement d'une activité plus virulente et plus dangereuse » (Prémare 1995, t. 9 : 132)¹¹⁵.

2.2.2 La semaine et l'année

Le jour de la semaine a également son importance chez les Gnawa. Ceux-ci attribuent en effet à chacun des sept royaumes des esprits un jour de la semaine. *Sbaet iyyâm Sbaet l-mhâl*: "sept jours, sept cohortes" disait le *mqaddem* Moulay Tahar. Le problème réside, en ce que, les classifications diffèrent selon les individus. J'ai néanmoins retrouvé certains invariants parmi les huit entretiens où nous avons abordé cette question avec mes interlocuteurs : la plupart vouent les vendredi (*yûm ej-jâmaε*) aux "saints" et tous vouent le samedi (*yûm es-sebt*) aux esprits noirs et en particuliers aux esprits juifs (*sebtiyîn*) qui portent aussi cette couleur (cf. infra).

Les Gnawa se conforment au calendrier religieux musulman. Les deux périodes rituelles pendant lesquelles les *moqaddmât* doivent renouveler leurs autels sont d'une part, la célébration du Miloud, c'est-à-dire la naissance du prophète, après laquelle les Gnawa se rendent à Tamesloḥt, Moulay Ibrahim et souvent Sidi Shamharûsh pour y recharger leur autels auprès des saints enterrés dans ces lieux. D'autre part au mois de Chaabâne, le mois

¹¹⁴ Ne pas confondre avec *l-fjer* qui est une prière surérogatoire effectuée avant (Prémare 1995, t. 10 : 26)

¹¹⁵ Chez les marocains, la moitié de l'après-midi (*l-εâṣr*) et à fortiori la soirée (*εashîya*) sont clairement distinctes du « jour » (*nhâr*), entendu comme partie diurne de la journée (Prémare t. 11 : 482-483).

précédant le Ramadan pendant lequel les Gnawa "ferment leur *diwân*¹¹⁶", qu'ils ne rouvrent que le vingt-sept de ce même mois de Ramadan, en conformité avec la croyance que pendant cette période les esprits sont enchaînés.

2.2.3 L'icônicité du Haut et l'icônicité du Bas

Au Maroc, *ed-denyâ* désigne le monde, la vie, d'ici-bas (Prémare 1995, t.4 : 349-350) et s'oppose à *l-'âkhira* qui désigne l'*autre* monde (Prémare 1995, t.1 : 24). Dans notre bas monde, vivent l'espèce humaine (*l-ins*) mais aussi les djinns (*ej-jenn*). Dans leurs chants les Gnawa évoquent principalement ce monde terrestre comme un monde fini, comme ce monde "qui ne dure pas éternellement" (*ed-denyâ ma idûm sh*), comme cette terre perfide et traître (*ed-denyâ ghddâra*). Ils le chantent dans *Yobadi* (*ûlad bambara*), *Hammadi* ou encore *Bala Musaka* (*mlûk*) quand ils évoquent le jour du Jugement Dernier (*l-earîs al-qiyâma*¹¹⁷) et parlent d'un départ dans l'autre monde, au paradis : *Yorky Jenna*¹¹⁸.

Viviana Pâques a été la première anthropologue à avoir explicitement parlé du Haut et du Bas chez les Gnawa. Voulant traduire, compiler, expliciter la pensée des Gnawa dans sa complexité en même temps qu'elle y décelait des traits communs avec des cultures subsahariennes qu'elle avait étudié auparavant (1994), celle-ci se réfère souvent dans *La religion des Esclaves* au Haut et au Bas, comme concepts clefs chez les Gnawa -

¹¹⁶ Expression des Gnawa d'Oujda où comme en Algérie on parle du contenu de la *chambre des mlûk* (*bît el-mḥall*) comme du *dîwân* (l'assemblée).

¹¹⁷ *El qiyâma* c'est "la Résurrection" en arabe. La sourate éponyme du Coran (LXXV) traite elle-même de ce jour où Dieu ressuscitera les morts et les soumettra au Jugement Dernier (Berque 1995 : 648-650). *L-earîs al-qiyâma* signifie littéralement "le fiancé du jour de la Résurrection" et désigne le prophète Muhammad. En dehors du contexte rituel les Gnawa plaisantent parfois "*nyama nyama, L-earîs al-qiyâma*": "manger, manger (soudanais), le fiancé du Jugement Dernier."

¹¹⁸ *Yorky* (que l'on rencontre aussi sous la forme *Yorkweï*) a vraisemblablement la même racine songhay que *koy* et désigne chez les Gnawa le mouvement, le départ (cf. chapitre 2). *Ej-jenna* signifie "Le paradis" en arabe.

lesquelles notions se confondent souvent avec le Ciel et la Terre ¹¹⁹. J'ai également pu faire le constat que l'espace, le haut et le bas sont connotés chez les Gnawa.

Chez les musulmans, on considère que le paradis et l'enfer sont compartimentés en plusieurs portes¹²⁰. Si la conception manichéenne d'un paradis céleste et d'un enfer chtonien ne fait pas consensus en Islam¹²¹, il est fréquent cependant de voir les marocains adresser avec déférence leur index en direction du ciel pour signifier que notre destin est entre les mains d'un décisionnaire supérieur.

L'oraison que les femmes marocaines scandent, aux moments intenses, dans les cérémonies religieuses traditionnelles, nommée *ṣ-ṣlât el en-nbi* ("prière au prophète"), ne fait-elle pas elle-même allusion à la hauteur indépassable de Dieu ?

ṣla w slâm eala Rassul lLah / La jâh ilâ jâh Sidna Mohamed / Allah mea ej-jâh l-eâlî

¹¹⁹ Par exemple lorsque Pâques explique, dans un chapitre consacré aux croyances des Gnawa, comment ces derniers racontent l'origine de l'univers (1991 : 88) :

"Les Gnawa expliquent l'origine de l'univers par l'auto-sacrifice de Dieu, le Père, la Tête, et son auto-fécondation. Ce sacrifice, semblable à une défloration, aboutit à une fragmentation en sept parties formées de trois éléments : l'un, féminin, qui descend, un autre, masculin, qui monte et un troisième, élément intermédiaire, tous trois fécondés par le Père. Pour la commodité de l'expression, on peut les appeler [...] la Terre, le Ciel et la voix lactée, ou encore la Terre, le Ciel et les Nuages Noirs. Dans une autre formulation, on dira que **le Bas et le Haut** sont semblables [...]. On peut encore exprimer cette relation en termes de forge (le feu, le fer et l'eau) mais c'est toujours l'élément intermédiaire qui va tenter de réunir le **Haut et le Bas**, le Ciel et la Terre pour donner naissance à un monde nouveau [...]. Cet être intermédiaire servant de lien entre le **Haut et le Bas**, pénètre le Bas par un mariage avec sa Mère-Soeur et en ressort comme un enfant sort de sa mère à la naissance; il se dresse ensuite vers le Ciel, le pénètre et fait monter à travers lui sa mère, la Terre. [...] Une image sera souvent employée pour rendre explicite ce processus de génération, celle d'une semence qui pénètre la terre puis en ressort sous la forme d'un arbre, lequel se dresse vers le Ciel et dont la tête va brûler, après avoir émis la semence qui reçoit une âme sous forme de pluie avant de retomber. Mais cette image, comme nous le verrons, est extrêmement simplifiée et incomplète."

¹²⁰ Concernant le paradis (*ej-jenna*), le Coran ne précise pas le nombre de ses portes. L'enfer (*ej-jahannam*) y est par contre dépeint dans la sourate XV comme ayant sept portes : " la Géhenne sera leur synode général".(43) - Elle a sept portes..." (44) (Berque 1995 : 274).

¹²¹ La position pour une conception antagoniste du paradis et de l'enfer (Dr Omar Al-Achqar, 2007) ne semble pas consensuelle chez les musulmans. Mon informateur Si Mohammed, adepte de la « science musulmane », m'expliqua en effet qu'il avait à sa grande surprise découvert, d'après des travaux de « vulcanologues russes », la démonstration que le septième enfer était en bas.

« prière et paix à l'Envoyé de Dieu / pas de force sinon celle de notre Maître Mohamed / Dieu est avec la plus haute force »

Les Gnawa, liés aux esprits, sont considérés par Boncourt comme des « Gens du Bas » au même titre que les confrères Hmadsha par opposition aux confrères Aïssawa qui travaillent avec les saints (1980 : 300)¹²². Observe-t-on chez les Gnawa des gestes qui manifestent, ou trahissent une telle conception ? Certains signes sont ostensiblement faits en *direction du sol* pendant leur rite. Ainsi, le geste *tslîm* adressé au sol par déférence aux invisibles (cf. infra) ou, avant que ne commence une *lîla*, le fait de brûler de l'encens en direction des bouches d'évacuation d'eau du lieu de la cérémonie. La croyance populaire considère en effet que les esprits investissent les *égouts* (sg. *qâdûs*, pl. *qwâdes*). Quoi de plus souterrain que ce milieu ?

Une anecdote qui m'a été rapportée convaincra de la pertinence de l'association bas-esprits. Chez les musulmans et les confréries populaires, la prière d'intercession (*fathâ*)¹²³ est toujours adressée paumes des mains au ciel. Or, quel ne fut pas le scandale que causa un gnawi qui adressa un jour une sorte de « contre-*fathâ* » (pour jeter un sort) en tournant ses paumes au sol¹²⁴. Qu'importe la véracité des faits, la portée subversive et blasphématoire du geste révèle que *l'espace sacré est verticalement connoté*.

Ces observations n'induisent pas que les esprits n'investissent que des retraites souterraines. Si l'on examine les textes des chants ils sont, en fonction de leur identité, « maître de l'abattoir » (*mûl l-gourna*), « maîtresse de la rivière » (*mûlat l-wad*), de « la cavité » (*mûlat l-ḥafra*) ou « des verres » (*mûlat l-kisân*), de « la forêt » (*mwâlîn l-ghaba*), « maîtres du verre » (*mwâlîn ez-zâj*) etc. Cependant, il semble que les gestes qui leurs sont génériquement adressés pendant le rituel - leur *icônicité* dirais-je - soient

¹²² La périphrase est ambiguë puisque le « Bas » au Maroc renvoie aussi aux choses vulgaires. N'y parle-t-on pas, comme en français, des choses « de la ceinture jusqu'en bas » (*min semta l-et-taḥt*) ?

¹²³ Prière d'intercession qui tire son nom de la première sourate du Coran (*Fatiḥa*, litt. "l'ouverture").

¹²⁴ Cette pratique a été répertoriée par Prémare sous le nom de *fathâ meqlûba*, c'est-à-dire "inversée" : "imprécation solennelle prononcée les paumes tournées vers le sol : on y demande à Dieu de faire subir à qqn des revers et des malheurs" (1995, t. 10 : 13).

toujours dirigés vers le sol. C'est manifeste pendant les danses et les trances sur lesquelles les experts effectuent le geste de *tslîm* (cf. infra) avant et après être allé danser ou transer ainsi que pour signifier aux musiciens de passer à l'air suivant.

On nuancera donc l'affirmation de Boncourt, qui provenait d'informateurs Aïssawa. Car, si les Gnawa plaisaient volontiers qu'ils sont les Gens du Bas, ils ont besoin du Haut, dont ils gardent la porte, à l'image de cet euphémisme par lequel ils s'appellent parfois : "les fils de la porte de Dieu" (*ûlâd bab el lLah*).

2.3 Les *jnûn*, les *mlûk* et les autres invisibles

2.3.1 Généralités

Ce qui suit s'applique aux invisibles et d'abord aux *jnûn* et aux *mlûk*, catégories qui peuvent chez les Gnawa recouper toutes les autres c'est-à-dire les saints et les ancêtres - à l'exception peut-être des anges qui restent très ponctuellement nommés dans le répertoire mais auxquels certains *mlûk* peuvent tout de même se rattacher.

2.3.1.1 Des invisibles présents parmi nous

Qui sont ceux que les Gnawa appellent par les euphémismes "les hommes de dieu" (*rijâl lLah*), "ces gens-là" (*duk en-nass*) ou "les bienfaiteurs" (*l-jwâd*) ? Je voudrais ici faire comprendre qu'ils sont divers en dépit de certaines caractéristiques communes. Celles-ci sont relativement restreintes d'ailleurs, à commencer par le fait que les *esprits* sont cachés, invisibles (*ghaybîn*), quoi qu'ils puissent parfois apparaître sous forme tangible.

S'ils sont considérés comme invisibles, leur présence n'en est pas moins constamment sollicitée pendant la *lîla* par les éléments chromatiques, olfactifs et gustatifs offerts à leur honneur. Et par la musique, qui donne corps d'une manière comparable au *stambêlî* tunisien, à ces êtres ineffables (Jankowsky 2010). La musique est tellement un vecteur puissant de la présence des invisibles chez les Gnawa, que certains transeurs (*jedhdhâbâ*) la fuient jusqu'au silence lorsqu'ils ne veulent pas succomber à un esprit. C'est en définitive la transe qui valide aux yeux de tous la présence des esprits invités par la musique. Certains actes dont la dangerosité est avérée pour le quidam mais dont les

transeurs les accomplissent en en ressortant indemne, ravivent chez tous les spectateurs la croyance que la *jedhba* est le résultat de l'interaction d'un invisible avec un humain.

2.3.1.2 Rapports avec les humains

Quels rapports ont précisément les invisibles avec les humains ? Notre univers et le leur sont en constante interaction car, si les esprits ont des retraites spécifiques (le plus souvent chtoniennes et / ou aquatiques) nous partageons le même monde. Mais si nous vivons en permanence avec ces *gens-là*, le mieux est encore de s'ignorer respectueusement ou de vivre en bonne intelligence.

Les contacts avec eux sont diversement décrits par le peuple marocain : en dehors du *ḥâl* (litt. « l'état »), sorte d'état mystique généré chez les Gnawa par la présence des esprits, à la valence positive, certains individus, qui seraient dans un système classificatoire occidental qualifiés de malades mentaux, sont qualifiés au Maroc de *meskûn* (« habités »), de *mejnûn* (« possédé par le *jinn* »)¹²⁵. D'autres encore de *meriaḥ* (« insufflé »). Les esprits peuvent tourmenter les humains en leur apparaissant en rêve, mais aussi en les *frappant* ¹²⁶ si ceux-ci les dérangent notamment dans une de leurs retraites (par exemple sauter à pied joint dans une flaque d'eau); le stigmate de cette sanction¹²⁷ étant souvent une paralysie partielle du corps. En cas d'actes graves commis à leur endroit (se débarrasser d'un instrument rituel sans passer par l'intermédiaire d'un saint), les esprits peuvent aussi provoquer la mort du contrevenant en lui infligeant une maladie mortelle. Ils peuvent au contraire être bénéfiques aux humains et leur attirer bonheur et richesse. Dans ce cas, il s'agira pour l'humain en question de répondre à des obligations annuelles notamment leur organiser une *lîla* et un sacrifice.

¹²⁵ Ce qui correspond à notre « énergumène » au sens étymologique.

¹²⁶ Le peuple marocain qualifiera alors leurs victimes de "frappé" (*maḍrôb* ou *matroḥ*) ou de "giflé" (*matrôsh*) utilisant une terminologie assez vague, interchangeable, ne recourant pas à une symptomatologie particulière selon le sociologue Mohamed Boughali : "il suffit de rappeler que, en dépit de la diversité externe des noms / qualificatifs de l'homme fou, la société marocaine ne fournit aucune symptomatologie particulière pour donner davantage de précision clinique ou de vraisemblance à chacun d'eux" (1988 : 16)

¹²⁷ Qui pourra chez les Gnawa devenir une maladie élective (cf. chap. 1).

2.3.1.3 Les invisibles sont diversifiés

La première grande distinction que l'on peut établir est qu'ils sont, comme les hommes, de toutes confessions. Ils peuvent aussi bien être musulmans (*muslimîn*) ou juifs (*khaibrawîyîn* ou *sebtîyîn*), que chrétiens (*nşâra*¹²⁸) ou bouddhistes (*budîyîn*). Certains demeurant païens, hérétiques (*kâfâra*).

La seconde grande distinction entre les esprits, est, qu'il y en a de bons et de mauvais¹²⁹. Les Gnawa s'appuient d'ailleurs sur le Coran qui établissait déjà une distinction fondamentale entre les djinns qui suivaient la nouvelle foi musulmane et ceux qui refusaient de s'y rallier. La sourate LXXII (*les Djinns*) relate le ralliement à Dieu d'une partie des djinns et l'insoumission d'autres parmi eux : "certains de nous sont justes et d'autres non, nos voies sont différentes (...)" (verset 11) "certains de nous se sont soumis et d'autres sont rebelles. Ceux qui sont soumis ont choisi le droit chemin "(verset 14) "mais les rebelles sont des fagots pour la géhenne" (verset 15) (Grosjean 1979 : 337 et sq.).

Les Gnawa distinguent de prime abord les *mlûk*, c'est-à-dire littéralement les "rois" (des esprits), visiteurs désirables exigeant de leur hôte propreté, des *jnûn*, visiteurs indésirables attirés au contraire par la saleté. Si cette distinction entre bons et mauvais esprits et entre *jnûn* et *mlûk* est souvent revendiquée dans le discours des Gnawa, et, peut même faire l'objet, pensé-je, d'une conceptualisation symbolique¹³⁰, elle est en définitive plutôt perçue comme une dialectique dont on ne peut pas isoler complètement les forces maléfiques des forces bénéfiques. Le *meallem* Abdeltif ne disait-il pas d'ailleurs qu' "il y a tout dans la place (aux esprits), le bien et le mal" (*kulshi kain fi er-rahba, ez-zîn wa l-khâib*).

¹²⁸ Certains Gnawa parlent d'un répertoire pour les chrétiens (*tramli* ou *tramni*). Pour le *meallem* Mokhtar Guinia l'onomatopée *tram* ferait référence à la *êâda*. Ce répertoire - je ne l'ai jamais entendu - compterait pour lui vingt-cinq morceaux.

¹²⁹ Les Gnawa, qu'ils s'adressent aux uns ou aux autres, "travaillent" (*ikhdmou*) avec l'invisible.

¹³⁰ Qui s'appliquerait par exemple pendant le sacrifice, où l'on réserve le *premier* sang aux *mlûk* et laisse le *second* aller aux *jnûn*.

Mes informateurs s'accordent d'ailleurs à dire qu'on ne peut guère inviter à la *lîla* les premiers en se privant de la présence des seconds. Il est en effet difficile d'imaginer qu'on va inviter les *rois* sans leur cour. L'officiant (*mqaddem*) Layashi s'expliquait sur cette question qu'il abordait en filigrane dans une interview menée par Viviana Pâques et filmée par Jacques Willemont. Parlant de la procession tambourinaire qui annonce officiellement l'entrée des esprits (*êâda*), il disait qu'on y invite tout le monde : "ceux qui prient et ceux qui ne prient pas"¹³¹ (Willemont 1988 : 19'06 à 19'19). La confusion entre bon ou mauvais esprits est même parfois sensible dans le discours de certains informateurs, lorsqu'ils emploient le mot *diabls* (en français dans le texte), c'est-à-dire littéralement les "démons" dans un sens générique à l'égard de tous les invisibles. Le terme de *mlûk* peut être également employé dans le même sens générique¹³².

Les Gnawa classent les esprits en sept familles (cf. chap. 4). Le chiffre sept agit comme un symbole de totalité¹³³. Ses contenus sont mobiles et varient d'une région et d'une époque à l'autre¹³⁴. Cette classification en sept familles ne doit pas occulter non plus que ces classes entretiennent des liens de parenté entre elles.

Enfin, ces classes sont hiérarchisées. Le *meallem* Hmida Boussou disait dans une interview (2007 : 3'37 et sq.) qu'il y avait les *mlûk* et leurs serviteurs (*khoddâm*). On

¹³¹ *Li ta îşelle wa li ma ta îşelle sh*

¹³² Viviana Pâques admettait elle-même qu'« au lieu du terme *djin* que l'on traduit souvent par « génie », nous préférons, comme les Gnawa, employer le terme « *milk* » qui connote l'idée de bien, de possession », en ajoutant que « dans la terminologie courante, il y a confusion entre les deux termes... ». (1991, 313 : note 16).

¹³³ L'imparité numérique (99 noms de Dieu, 5 prières canoniques etc.) est sacrée en Islam.

¹³⁴ Viviana Pâques affirme que l'usage de dire que "chaque couleur évoque sept génies dont chacun s'exprime par sept chants" demeure "théorique" (1991 : 287). Alfred-Louis de Prémare propose une liste nommant les sept *mlûk* : *Sidi Hammo* le rouge, *Lalla Mira* la jaune, *Mohammed Brahim* le vert, *Sidi Blâl* le noir, *Sidi Musa* le bleu, le blanc *Sidi Abdelqâder Jilali* et enfin le "roi suprême" (soltan ej-jenn) *Sidi Shamharush*. Cette liste, n'est pas exhaustive. En parcourant l'ouvrage de Prémare d'autres rois des sept royaumes apparaissent qui n'étaient pas mentionnés dans la dite liste : *Sidi Mimûn* le noir (t.12 p. 326), *Sidi es-sayeh ed-derqâwi* le vert (t. 6 : 253), *Sherko bellaizi*, roi du brun café (t.7 : 87) etc. Il importe de rappeler que les contenus de cette liste ont évolué et évolueront. Certains anciens esprits disparaissent, tel *Berqâne*, ou changent de rang, tel *Mimûna* actuellement jouée dans le Noir mais faisant naguère partie des *Bûhâlâ*.

trouve en effet en haut de la hiérarchie ceux que les Gnawa appellent les *mlûk* mais il y a toute une chaîne de commandement, si je puis faire une métaphore militaire¹³⁵, du "roi" (*melk*) au "caporal" (*kabrân*) jusqu'au "portier" (*buwwâb*).

2.3.1.4 Les cinq sens

Comme l'homme, dont ils sont une création parallèle, les esprits, jouissent des *cinq sens*. De la même manière qu'il peut flatter leur sens du goût, de l'odorat, de l'ouïe, celui du toucher et de la vue, l'homme peut les incommoder. Les esprits aiment le sucre et le sang mais le sel les fait fuir ; ils aiment les sons du luth gnawi mais on ne doit pas siffler en leur présence. Chaque famille d'esprits apprécie une variété d'encens précise mais, ceux-ci sont à une exception près¹³⁶, incommodés par les odeurs de tabac ou d'alcool. Les esprits apprécient que les voiles et la robe des animaux qu'on leur destine arborent leurs couleurs. Quant au toucher, il peut être associé à une sensation désagréable. On prévient ainsi dans les familles marocaines de ne pas accomplir certains gestes fâcheux : uriner dans une flaque d'eau ou jeter de l'eau bouillante dans les toilettes (cela brûle les enfants des esprits). Les esprits (qu'ils soient mâles ou femelles) ne dédaignent pas non plus les plaisirs de la chair et peuvent s'unir à des humains. Mais s'agissant d'êtres fondamentalement invisibles, lorsque un esprit vous apparaît sous une forme visible c'est gravissime. On ne regarde d'ailleurs pas les esprits en face. Cela peut causer des troubles graves allant jusqu'à la folie. Les musiciens ne regardent d'ailleurs pas les transeurs qui les incarnent dans les yeux mais regardent leurs pieds quand ils animent leurs transes. Toujours pendant le rituel on accomplit certains gestes à rebours pour éviter de croiser leur "regard" (les femmes apportant à reculons l'encens, les dattes et le lait pendant la *εâda* ou lorsqu'on passe le couteau dos à dos au transeur).

¹³⁵ Laquelle est la bienvenue dans un culte certainement influencé par l'usage militaire. Je rappelle (cf. chap. 1) qu'une partie des Noirs du Maroc sont en effet les descendants des *Abîd al-bukhârî* ("les esclaves du Boukhari", un des plus éminents recueils de hadiths sur lequel les soldats juraient fidélité au souverain), corps fondé par le sultan Moulay Ismaïl et qui a compté entre 30000 et 50000 hommes, celui-là voulant une armée nouvelle à sa coupe rattachée à aucun groupe social qu'il constitua parmi les esclaves du royaume (Laroui 1979 : 254-256).

¹³⁶ Exception faite des *sebtîyîn* (cf. plus bas) qui, à l'inverse sont attirés par ce qui repousse les autres familles.

2.3.1.5 *Tslîm* (le pardon)

En arabe marocain, le mot *tslîm* correspond au nom d'action du verbe *sellem* qui veut dire notamment se soumettre, capituler devant un pouvoir supérieur mais qui désigne aussi l'action d'entreprendre la *teslîm(a)* c'est-à-dire une formule de désacralisation du fidèle après la prière¹³⁷ (Prémare 1995, t.6 : 171-173).

Chez les Gnawa, *tslîm* est une forme de salut emprunt de respect et de crainte qu'il faut présenter à tous les êtres invisibles. Ce signe consiste, notamment avant et après une danse (*ûlâd bambara*) ou une transe (*mlûk*), à diriger d'une part un ou ses deux bras vers le sol¹³⁸ et d'autre part à croiser les mains, toujours dirigées vers le sol, trois fois (en changeant à chaque fois la juxtaposition des mains).

¹³⁷ Et notamment après la fin de deux *rekeât* nous dit Prémare (1995, t.6 : 176). La *rekea* (sg) consiste en une série de paroles et de gestes rituels que les fidèles accomplissent lorsqu'ils prient et qui consiste, au niveau du corps, en un agenouillement en plusieurs étapes : arrêt les deux mains ouvertes parallèles à la nuque, inclinaison du buste puis prosternation.

¹³⁸ Le parallèle avec l'inclinaison orthodoxe (*rekea*) est intéressant.



Figure 8 Les déclinaisons du signe *tslîm* pendant la *lila*

Pour Lalaoui de Marrakech, *tslîm*, c'est d'abord un geste de prévention vis-à-vis des *jnûn*, un signe qui à la fois leur demande pardon et leur intime de "rester à leur place". C'est aussi chez lui une forme, propre à *tagnawît*, de salut. Comme dire *salamou ealikoum*¹³⁹ mais avec une nuance (il me montrait la différence par ses gestes en me saluant personnellement en me regardant dans les yeux et en saluant les esprits en regardant le sol et en y posant une main). "C'est la loi de la *tagnawît*, précisait-il, tu entres et tu finis la *jedhba* par *tslîm*".

Pour Yamina Assakri, *tslîm* est une demande de pardon "à tout" : aux gens, à la terre, au ciel, au vent, à la pluie, au soleil, à tout ce que Dieu à créé sur terre, y compris aux

¹³⁹ Formule traditionnelle de salut adressée entre musulmans. *Sâlâm* qui désigne la paix, le salut (Prémare 1995, t.6 : 174) est de la même racine que *tslîm*, tout comme le terme *îslâm*.

patrons de la musique et au vide (*l-khla*¹⁴⁰). Elle précise en effet que lorsqu'on entre dans une maison "vide" l'on dit " au nom de Dieu, excusez-moi" (*bismillah*¹⁴¹, *samḥuli*) - c'est-à-dire que l'on formule une excuse, un pardon aux invisibles, lesquels sont les occupants primitifs d'une maison (Boughali 1974 : 11).

Son fils Slimane qui ajoute à la liste des choses à qui l'on demande pardon l'assemblée¹⁴², les Gnawa, les saints et Dieu lui-même, me fournit son explication de la raison de ce pardon : il prend sa source dans le fait de "quitter son enveloppe charnelle" (de la confier à d'autres, invisibles) et paradoxalement de crier "là c'est moi ! ", c'est-à-dire de s'affirmer pendant la *nûba*¹⁴³. C'est aussi un pardon à Dieu de se soustraire temporairement à lui, de se détourner de lui, qui est maître de notre âme et de notre enveloppe¹⁴⁴.

2.3.1.6 Sexualité et mariage

Les esprits sont sexués. Mâles ou femelles¹⁴⁵. Certains d'entre eux (elles) peuvent se montrer particulièrement entreprenants à l'égard des humains. Comme Mira la Folle, qui croque les hommes et se moque d'eux, *Ḥammû*, grand amateur de femmes, ou Aïsha qui s'unit avec les femmes et avec les hommes et les entraîne vers un amour éperdu qui les place sous son contrôle exclusif. D'une transeuse connue à Marrakech pour avoir les esprits juifs, on dit d'elle, parce qu'elle ne s'est pas mariée avec un humain, qu'elle est "mariée" avec ces esprits. Un jour je me suis même vu répondre par un gnawi, sur un ton railleur, que j'étais marié à *Ḥammû* après avoir avoué être allé danser sur un de ses airs.

¹⁴⁰ cf. Viviana Pâques sur ce qu'elle dit de l'importance du "monde vide", désocialisé, déshumanisé chez les Gnawa qui est le "tiers caché du monde" (1975).

¹⁴¹ On se doit d'énoncer cette formule protectrice devant toute action pouvant être compromettante avec l'invisible.

¹⁴² Chez les Gnawa, ce mot désigne l'assemblée des visibles et des invisibles.

¹⁴³ Désigne à Oujda la ronde des transeurs qui se partagent à tour de rôle le premier plan de l'espace des transes.

¹⁴⁴ Il cite un proverbe : *Shay ilLah / yâ rijâl ilLah / ṭolbîn tslîm* : "On s'en remet à Dieu / vous hommes de Dieu (rappelez-vous en) / on dit *tslîm* " (le 17 décembre 2012).

¹⁴⁵ Un homme comme une femme peuvent être "possédés" par un esprit mâle ou femelle.

Rappelons quel poids a encore le mariage dans la société marocaine traditionnelle : il s'agit, pour l'homme, de déflorer une femme vierge. La manière dont les marocains distinguent les petits cauris non percés (*wudea eazba*, litt. "cauri vierge") des cauris plus gros et percés (*wudea hejjâla*, litt. "cauri marié") fournit un exemple parlant des idées associées encore de nos jours au mariage au Maroc (Prémare, 1995, t. 12 : 171-172). Le mariage (*l-εars*)¹⁴⁶, est la métaphore que prenait spontanément feu le grand *mqaddem* Layashi pour évoquer la *εâda*, la procession tambourinaire qui voit précisément les femmes entrer en scène dans le rituel et s'y mêler aux hommes musiciens pour la première fois¹⁴⁷ (Willemont 1988 : 17'58 à 19'19).

André Boncourt, qui a fait l'ethnomusicologie des Aïssawa, dit lui-même que toute fête importante au Maroc est comparable à un mariage (1980 : 294). A plusieurs reprises l'auteur rapproche du mariage la terminologie¹⁴⁸ ou même certains phases du rituel des Aïssawa¹⁴⁹. Cette référence est d'autant plus pertinente que les Aïssawa ont des liens avec les Gnawa (cf. chap. 3).

Il ne s'agit pas de dire que la transe est systématiquement vue comme un mariage - les modalités d'interaction avec les humains pendant la transe sont plus complexes. Mais, l'union sexuelle est un des rapports que peuvent entretenir les esprits avec les humains et les Gnawa ont également recours à la métaphore du mariage pour décrire, souvent sur le ton de la plaisanterie, ces relations.

¹⁴⁶ La connotation sexuelle de ce lieu de défloration est donc encore très ancrée dans les mentalités.

¹⁴⁷ cf. l'explication de cette partie du rituel dans le chap. 4.

¹⁴⁸ Frappe de la peau et champs lexicaux du meurtre et de la saillie d'une femelle, cf. *op. cité* : 393.

¹⁴⁹ cf. le *mjerrad*, que l'auteur qualifie de sommet du rituel. Pendant ce moment, le personnage danseur incarnant le chacal passe sous les jambes de la lionne, figurant ainsi le saignement de la défloration maritale, cf. *op. cité* : 389.

2.3.2 Les (mauvais) esprits (*l-jnûn*)

Au Maroc, le terme dialectal *jenn* (pl. *jnûn*) renvoie à des invisibles d'ordinaires susceptibles et à priori plutôt malfaisants¹⁵⁰. Prémare cite ainsi un long passage de Brunot se rapportant à ceux-ci (1995, t, 2 : 244-245).

Dans la culture marocaine, ce sont des êtres surnaturels, créés de feu, vivant en tribus commandées par des rois – *mlûk* – dont chacun est voué à une couleur particulière. Ils vivent sous terre [...] mais ils peuvent apparaître dans l'air, dans l'eau, sortant de leur domaine pour hanter certains lieux (grottes, puits, égouts, sources, arbres, lieux déserts), et ils viennent se mêler aux humains à l'égard desquels ils sont souvent plus malveillants que bienfaisants. Spécialement dangereux la nuit et en fin de journée après le moment de la prière de l'après-midi – *êâser* – ils provoquent des maladies (crises de furie, épilepsie) et sont réputés être la cause de tous les phénomènes anormaux ou inexplicables. Ils sont réputés très diligents et rusés au point de « posséder » une personne. Mais quoique vifs et malfaisants, ils sont faciles à tromper ; par exemple, ils détestent le sel [...] : jetées au sol ou dans les recoins sombres, quelques poignées de sel les éloignent ou les rendent inoffensifs. Parmi ces démons, il en est qui sont païens, juifs, chrétiens ou musulmans. Pendant le mois de Ramadan, ils sont emprisonnés, enchaînés et neutralisés, pour ne pas nuire aux fidèles qui doivent manger de nuit. Toutefois les djinns « croyants » sont relâchés le 27 de ce mois de jeûne pour pouvoir célébrer la fête de la nuit du destin – *lîlt el-qadr* – en même temps que tous les musulmans. Comme ils sont invisibles, quoique certaines personnes prétendent en avoir vu, on peut les blesser et les offenser par inadvertance. Leur humeur susceptible, méchante et très vindicative les amène à se venger en frappant (cf. *tresh* et *tersha*), en « possédant ». Il est bon de ne jamais parler avec eux, surtout de ne pas prononcer leurs noms propres – *Sîdi Mîmûn*, *Lâlla Mîra* etc. – ; dès que les humains parlent d'eux d'une façon claire, ils arrivent, curieux, et il faut s'attendre alors de leur part à toutes sortes de méfaits ; aussi les désigne-t-on, pour ne pas éveiller leur attention malveillante, par des euphémismes : *el-mselmîn* « les musulmans », *dûk-en-nâs* « ces gens-là », *mwâlîn eḏ-ḏâr* [...] « les maîtres de la maison » [...] ; si par imprudence ou nécessité, on est amené à employer leur nom propre ou collectif – *jenn* -, on prononce une formule pieuse destinée à rendre sans danger cette imprudence ou cette nécessité ; ce sont là des règles de bienséance autant que de prophylaxie : il faut essayer d'éviter pour soi et pour ses congénères l'arrivée des génies (Brunot, 1950 : 83 et sq ; 53 et sq).

On retrouve dans cet extrait datant d'il y a plus d'une soixantaine d'années des conceptions relevées encore de nos jours sur ces habitants chtoniens investissant des retraites telles que les grottes etc., qui ont à leur tête des *mlûk* divisés en familles

¹⁵⁰ Chlyeh (1999 : 33) et Champault (1969 : 404) rapportent tous deux l'étymologie *JNN* : "cacher".

possédant chacune une couleur : notamment le fait qu'ils sortent à partir de la fin de la journée (c'est-à-dire après la première prière de l'après-midi, *l-εasr*), leur répulsion pour le sel (qui se traduit chez les Gnawa par l'usage de sucre pour, au contraire, les attirer), la diversité de confessions qu'ils épousent, leur réclusion pendant le mois de Ramadan, le fait qu'ils soient susceptibles et capables d'interagir (de manière néfaste) avec les humains - d'où la préférence pour s'y référer à des périphrases pour ne pas les froisser. Leur omniprésence obligeant à exécuter certains gestes pour ne pas les heurter (ne pas vider de l'eau bouillante dans les arrivées d'eau etc.) et vivre en "bonne intelligence" avec eux.

2.3.3 Les "rois des esprits" (*l-mlûk*)

2.3.3.1 Étymologie et définition

Le mot *melk* (pl. *mlûk*) signifie chez les Gnawa "roi (des esprits)". Plusieurs de mes informateurs m'ont confirmé que le mot était associé à ce titre. Le mot *mâlîk* qui signifie proprement "roi" a d'ailleurs deux pluriels (*mlûk* ou *mûlûk*)¹⁵¹, dont le premier est identique à celui de *melk*¹⁵². Lalaoui, emploie d'ailleurs nommément le mot de *mâlîk* pour désigner un de ces rois des esprits¹⁵³ qu'il décrit comme bons et retenus.

Moi : Pourquoi ils les appellent les *mlûk* et pas *jnân* ?

¹⁵¹ Prémare 1995, t.11 249.

¹⁵² Dans l'air *Lalla Malika bingalo*, les Gnawa disent explicitement que Malika est "fille des *mlûk*" (*bint el-mûlûk*).

¹⁵³ Ce point de vue est aussi celui d'Alfred-Louis de Prémare qui, à l'entrée *mâlîk* de son dictionnaire, explique que le mot signifie "roi, souverain" mais aussi "chacun des rois des sept tribus de démons [dont] chacun a sous ses ordres une armée" (1995, t. 11: 249). Cette opinion ne fait pourtant pas consensus parmi les spécialistes et si, Abdelhafid Chlyeh trouve l'origine du mot dans d'autres termes ayant pourtant la même racine (*mlk*)- *malaka* : "posséder" et "*malk* par ext. propriété foncière" - il affirme que le pluriel littéral *mûlûk* (sg. *mâlîk*) est souvent confondu à tort avec celui de *melk*. Le chercheur n'apporte cependant pas de justification démentant une prononciation dialectale commune aux mots *melk* et *mâlîk* (1999 : 37 et sq.).

Lalaoui : *Jnûn* c'est autre chose. *Mlûk* c'est *mâlik*. Ce sont des gens qui sont bien. C'est des choses qui sont bien placées. C'est pas de la rigolade et picoler... Eux aussi ils ont des barrières. Il y a de la liberté et des barrières. Ça c'est des *mlûk* (entretien du 16.12.11).

2.3.3.2 "Petits" et "grands" *mlûk*

Pâques affirme qu'il y a des airs pour se préparer à danser et des airs pour la transe proprement dite : "certains chants semblent se développer uniquement pour permettre au danseur de se mettre en union avec le *gumbri* [*gimbri*]. " (1991 : 287). A écouter les Gnawa, ils distinguent en effet les "grands" des "petits *mlûk*", et parmi leurs airs respectifs, des morceaux de "passage" de ceux sur lesquels on s'attarde. Ces derniers morceaux possèdent une partie instrumentale spécifique, la *derdba* ou *jedhba*, destinée à animer une transe (cf. chap. 5). Slimane, interrogé sur la différence entre ces deux types d'airs affirmait que les "grands *mlûk*" étaient destinés à "soigner" - donc dans son esprit à *se dépenser* aussi pour les transeurs en présence. Il ajoute que ces "grands *mlûk*" sont "importants" dans l'exhibition des couleurs (le 04.08.12) :

Moi : Est ce que tu penses que tous les morceaux ont une *derdeba* [ici, désigne la partie instrumentale dévolue proprement à la transe] et est-ce que ça se matérialise par un passage précis au *gimbri* ?

Slimane : il y a des déclinaisons. Il y a certains morceaux qui sont des morceaux de passage pour arriver dans des morceaux de soin [...]. C'est très rare que quelqu'un fasse tout pour rester sur une phrase dans un morceau de passage. Mais il y a certains morceaux où l'on peut allonger. Pendant un truc comme *Sidi Kummy* ou *Ĥammû* c'est des choses qui sont beaucoup plus costauds. Le *Ghummami* ça peut rester très longtemps. On peut appeler ça des grands *melk* presque. C'est des grands passages, qui sont lourds et importants dans les couleurs en soi. Mais il y a des trucs qui vont passer comme ça.

Lalaoui, qui parlait lui aussi, de "petits *mlûk*", me disait que les grands *mlûk* étaient ceux qui ont *besoin de travailler* - et sur lesquels on doit conséquemment s'arrêter (le 16.12.11):

"Moi j'ai *l-ghummami*, *Kubayli Bala* et de temps en temps si je trouve *tagnawît* qui est impeccable et qu'il arrive un petit *melk*, je peux entrer, je peux *jdheb* [transer] mais c'est pas comme le *melk l-ghummami*. *L-ghummami il a besoin de travailler mon cher ami !*"

Mais qu'entendait-il par "travailler" (*khdam*) ? On peut supposer qu'il entendait *travailler le corps d'un danseur avec un objet rituel*. Et seuls certains *mlûk* ont cette prérogative

comme, à Marrakech, *Jilali*, dont l'objet est le couteau, *l-Bouhali*, qui distribue du pain qu'il sort d'une besace à l'assemblée, *le-Ghummi*, dont l'objet est le couteau, *Mimoun*, dont les objets sont deux fagots de bougies allumés, *Moussa*, dont l'objet est l'eau, recueillie dans un bol, *Kubayni Bala*, dont l'objet est un couteau (remplacé de nos jours par un lien avec lequel le possédé s'étrangle), *Kûmmy* dont l'objet est un couteau, *Sergou Bala Iji* qui consomme de la farine sucrée *zemmita*.

2.3.3.3 Épiphanies

Une fois la distinction entre "petits" et "grands" *mlûk* établie, comment appréhender le fait que plusieurs airs consécutifs, si l'on s'appuie sur le texte de leur refrain, soient dédiés à un seul *melk* ? Les airs qui sont dédiés à un même *melk* sont-ils autant de manifestations de ses différents aspects ou correspondent-ils à différents *mlûk* ?

Les *mlûk*, esprits invisibles, sont *sentis* et non proprement *vus*. Rappelons que c'est gravissime de les voir apparaître. Aussi, plane-t-il sur eux une certaine imprécision, une certaine obscurité, renforcées par les innombrables anecdotes les mettant en cause. Pour Slimane¹⁵⁴, les esprits doivent être considérés comme des humeurs, des tempéraments, chacun ayant un air distinct, réunis dans une famille chromatique et parfois rassemblés en une seule entité (Mimoun, Moussa, Hammou). Dans cette perspective, le rouge de Hammou signifiera la passion, aussi bien que le sexe et le sang.

Prenons l'exemple *du melk Sidi Mimoun* de couleur noire. A Marrakech, quatre airs lui sont consacrés qui se suivent sans interruption et qui répètent son nom dans leurs refrains respectifs.

1) *L-ghummami* dont les Gnawa chantent dans le refrain que ce *melk* est *Sidi Mimûn ah l-ghummami* ("Sidi Mimoun ah le Ténébreux"),

2) *Merhaba* dans lequel les Gnawa y souhaitent *Eh la Mimûn merhaba* ("Eh là Bienvenue Mimoun"),

¹⁵⁴ Pâques l'avait aussi noté, dans son apparition dans le film de Jacques Willemont (2012).

3) *Sidi Mimoun merħaba* dans lequel les Gnawa chantent *Sidi Mimûn merħaba* ("Sidi Mimoun, bienvenue"),

4) *L-gnawi* dont les Gnawa chantent dans le refrain que ce *melk* est *Ah l-wali Baba Mimûn* ("Ah le *gnawi* Baba Mimoun").

Chacun de ces quatre airs est une manifestation d'un aspect de Mimoun, irréductible à ses autres facettes. Mimoun, comme portier ouvre et ferme les portes, notamment celle du Soudan. Il apporte chance (*zhar*) et "remet les choses sur pied" (*gaεεad*). Mais lorsque ce colosse noir revêt la figure terrifiante du *ghummami*, il nous livre un autre aspect de sa personnalité : un esprit brumeux (*meghyyem*) qui travaille les lames et dont on chante à ce titre "découpe, découpe, Dieu recoudra" (*sherrek sherrek rabbi ikhayet*). *L-ghummami* est d'ailleurs parfois considéré comme le véritable grand *melk* de tous les esprits noirs confondus (le *koħal l-muddafin* et *l-ghaba*).

2.3.3.4 Les "grands" *mlûk* : une affaire d'"experts"

Les officiantes (*mqaddmât*) incarnent toujours un nombre certain de ces (grands) *mlûk*¹⁵⁵. Prenons l'exemple de la *mqaddma* Mina de Tamesloht, âgée d'une soixantaine d'années, laquelle "a" Jilali dont elle manipule allègrement encore le couteau, Aïsha mais aussi certains autres *mlûk* de la forêt dont *Bûsû* ou *Fulani*. La *mqaddma* que je surnomme *Ukht Badr*¹⁵⁶ a beaucoup des *mlûk* dont *Mimûn l-gnawi*, dont elle manipule les bougies, mais déclare qu'elle n'a pas de Noirs de la forêt (*l-ghaba*)¹⁵⁷. Citons enfin l'exemple de la *mqaddma* Halima Baqbou qui reste debout en *lîla* sur *Jilali*, dont elle manipule le couteau, *l-bûhala*, *Mûlay Aħmed* ou encore *Lalla Rqia*.

¹⁵⁵La manipulation de chacun des instruments utilisés dans ces danses rituelles demande qu'on ait été "marqué" (*rshem*) par un *mqaddem* ou un *mqaddma* avec le sang sacrificiel en présence du dit instrument : les différents couteaux (pour chaque *melk* exigeant leur sortie), le bol pour Moussa etc.

¹⁵⁶ "Soeur de Bader". Je ne connais pas son véritable nom.

¹⁵⁷ Pendant sa *lîla* du mois de Chaabâne elle était debout sur toutes les couleurs sauf *l-ghaba* pour laquelle elle était assise un foulard noir sur les jambes. Elle me dira que dans la famille ils se partagent (*iqesmû*) : c'est sa soeur qui a *l-ghaba*.

Quand elles incarnent un des grands *mlûk*, ces *mqaddmât* en effectuent la chorégraphie appropriée en manipulant des objets rituels (par exemple, le couteau pour *Jilali* ou encore les bougies pour *Mimûn*). Ceci n'est pas la règle pour tous les transeurs (*jedhdhâba*), dont certains, nous le verrons, restent "affligés" et bien encore incapables de telles réalisations. Ces *mqaddmât* doivent faire preuve d'expertise et sont observées par tous dans leurs trances "favorites". Mina, la plus âgée et la plus expérimentée de toutes les trois, déchirait au préalable une partie de son habit avec le couteau qu'elle utiliserait dans de nombreuses manipulations à caractère mortificatoire (comme se le passer dans le creux des joues etc.), pour montrer que le risque qu'elle prenait était réel.

2.3.4 Les esprits juifs (*es-sebtîyîn*)

Les *sebtîyîn*, esprits juifs (litt. "du Sabbat")¹⁵⁸, sont réputés comme étant les esprits de la souillure. On peut les invoquer dans un rituel spécifique (*lîla sebtîya*¹⁵⁹), distinct du rituel orthodoxe (*el-lîla rabbanîya*¹⁶⁰). Ils sont également disséminés, parfois sans autre indice que le privilège de le savoir, dans le répertoire de la *lîla* orthodoxe. Avec des airs qui portent les noms d' *Iriza* (*Ûlad Bambara*¹⁶¹), *tan glamou*¹⁶² (*Nuksha*) ou *Kubayni Bala*

¹⁵⁸ Appelés aussi *sebtawîyîn* ou *khaïbrawîyîn* (hébreux ?). *Es-sebt* ou *nhâr es-sebt* désignant le samedi, le jour du sabbat en arabe marocain (Prémare 1995, t.6 : 15).

¹⁵⁹ La *lîla* juive.

¹⁶⁰ Littéralement "la *lîla* divine". Les gnawa de Fès disent aussi *lîla hâdîya* (juste ?). Pâques rapportait que s'il y a des adeptes des esprits juifs, "ces génies répugnants", ils peuvent être invoqués à la fin du rituel orthodoxe (1991 : 310-311).

¹⁶¹ Il y en a d'autres (tel que *yerbati yerkann dani l-earobi kub kub kub* i.e "yerbati yerkann dani le paysan remplit le verre"). A Casablanca, on joue plusieurs airs *sebtîyîn* comme par exemple *Amayo* dans les *ûlad Bambara* où ils sont couplés avec les morceaux du répertoire des *hôsawîyîn*. Lors d'une cérémonie d'une troupe casablancaise à Tamesloht, j'ai vu à cette occasion le brasero allumé où l'on y fumigeait de l'encens et y voyait des gens entrer en transe et d'autres fumer, alors que cet acte est proscrit pendant le rituel orthodoxe, en toute impunité.

¹⁶² Dans cet air on cite " le commerçant Moshé" (*tâjer Moshi*) ou " le commerçant Brakha" (*tâjer Brakha*). Cf. aussi le morceau *Shalaba* (*ûlad Bambara*), il y a une référence au mausolée de Sidi Isaac (*Sidi Itsâq*) et aux Juifs (*rijâl sebtîyîn*).

(*Mlûk*)¹⁶³. On jouerait également parmi les airs de ce répertoire *Bangara Bangorye* (appelé aussi *Boujema*¹⁶⁴), et par lequel les Gnawa commencent les *ûlad Bambara* de la *lîla* orthodoxe. Mes informateurs incorporaient tous au moins un esprit juif dans l'une des sept grandes catégories chromatiques du répertoire "orthodoxe".

Je n'ai jamais vu de *lîla sebtîya* mais j'ai pu ici et là entendre certains des airs de son répertoire, joués hors de son contexte rituel comme *Tâjer Moshi* ou *Khaïbro daba ijî*, *rabbina er-raḥîmo*, *Aiwa iwa* ou encore *Zaētôt*¹⁶⁵. Je connais certains Gnawa qui pratiquent ce rituel à la réputation sulfureuse. Mes informateurs me disent, que la *lîla sebtîya* est d'abord caractérisée par la "table des Juifs" (*mîda sebtîya*) sur laquelle il y aurait du vin, du tabac¹⁶⁶, du poisson, de la *skhîna*¹⁶⁷ et du pain azîme¹⁶⁸ - qui sont perçus comme des mets et des produits de consommation caractéristiques des juifs du Maroc. Certains d'entre eux racontent même qu'on y déflorerait une jeune vierge, y mangerait des excréments et y urinerait sur le Coran.

La couleur dévolue aux Juifs par les Gnawa est la même qu'ils donnent aux esprits soudanais et à Aïsha Qondisha, c'est-à-dire le noir. Quels ont été les rapports historiques entre ces deux communautés au Maroc ? Généralement, les Gnawa disent que les Noirs

¹⁶³ Pour la *mqaddma* Khadija, de Casablanca, même les *mlûk Ḥammadi* (blanc) et *Berriando* (noir) étaient juifs. En ce qui concerne *Ḥammadi*, j'ai vu à Casablanca une vieille femme adepte notoire des génies juifs, surnommée *l-khebrawîya* (l'hébreue ?), "danser" sur ce *melk* dans une cérémonie animée par le même *méallem* que celui qui officie pour Khadija. Plus généralement, aucun de mes informateurs, en quelques dix ans de terrain, n'aura évité de me parler un jour de ces esprits.

¹⁶⁴ Boujema est le nom d'un juif dans l'imaginaire gnawi.

¹⁶⁵ Prémare, qui ne signale pas ce sens-ci, indique dans son dictionnaire que le mot désignerait un joueur de trompe des nuits du Ramadan ou l'instrument lui-même (un rapport avec la trompe liturgique *shofar* qu'utilisent les Juifs ?) et également une variété de singe (1995, t.5 : 330).

¹⁶⁶ Sa consommation est proscrite dans le rituel orthodoxe. Dans le morceau *Rikâma*, qu'on joue au début des *Ûlad Ghaba*, il y a une allusion claire aux Juifs, consommateurs de tabac : "Nous partons au bureau de tabac et nous ramenons du tabac" (*nmshiw fî es-saka, njibw tabako*).

¹⁶⁷ Également appelé *dafina*, il s'agit d'un plat que les juifs marocains cuisaient au four la veille du *shabbat* (pendant lequel ils n'ont pas le droit de manier le feu).

¹⁶⁸ *Rqâq*

ont côtoyé les Juifs lorsque ceux-là travaillaient pour eux dans le textile. Certains Juifs auraient également eu des serviteurs noirs qui organisaient des *lîlât*. Est-ce que les Juifs venaient y assister ? La question demeure entière au Maroc. En Algérie, il semble bien que oui d'après le témoignage de Gide au début du XX^{ème} siècle. Fin observateur du Maghreb, où il séjourne régulièrement, l'écrivain y décrit un rituel "exorciste" à Biskra où il assista à des trances de femmes arabes et juives côte à côte sous la houlette d'une "sorcière noire" (Gide 1925 : 45-50).

Parmi les villes où sont implantés actuellement les Gnawa, notamment les villes impériales (Rabat-Salé, Fès, Meknès, Marrakech) où les villes côtières (Tanger, Casablanca, Safi, Essaouira), la plupart avaient une communauté juive qui habitait, le cas échéant, le quartier juif dit *mellâh*¹⁶⁹. A Marrakech on cite particulièrement deux villes pour l'importance qu'y ont eu les relations entre Juifs et Gnawa : Essaouira (Mogador telle qu'on l'appelait pendant le protectorat français) et Fès. De Fès, le *méallem* Abdeltif (qui a séjourné dans les deux villes), dit que les Gnawa y travaillent en fait tout le temps les *sebtîyîn* ("quand ils chantent Aïsha, ce n'est pas Aïsha"). D'Essaouira il dit que les Noirs y ont mélangé leur musique à celle des Juifs avant que n'y entre véritablement *tagnawît*. Tanger et Casablanca sont également connues pour insérer des morceaux juifs, sur lequel on entre en transe dans les *ûlâd Bambara*.

Ces esprits juifs, ont-ils un roi à l'instar des autres familles ? Si mon informateur Lalaoui infirme cette hypothèse sous le prétexte que les esprits de la souillure ne pourraient respecter une hiérarchie royale, le *méallem* Abdeltif la confirme lorsqu'il raconte, en précisant que c'est dangereux pour lui d'évoquer ces faits-ci, que celui qui voudrait vouer allégeance aux *Sebtîyîn* se rend aux toilettes (la femme y rentrerait nue) pour rencontrer un serviteur qui remonte avec du pain chaud qu'il partage avec le futur adepte, lequel doit revenir le lendemain pour rencontrer *le roi* qui lui posera la même question : « qu'est-ce

¹⁶⁹ Aujourd'hui souvent devenu un quartier populaire. Il y en avait notamment à Fès, Marrakech, Meknès, Essaouira Rabat-Salé, Tétouan, Casablanca mais aussi El-jadîda ou encore Taroudant. A propos du *mellâh* cf. Lévy (1995 : 46 et sq.).

que tu veux ? ». Il n'a alors d'autre choix que d'abjurer les autres *mlûk* - s'il se rétracte il peut être frappé.

La question centrale est donc celle de l'affiliation. Les *mlûk* juifs, comme les *mlûk* orthodoxes ne tolèrent pas qu'un adepte soit affilié aux uns et aux autres. Les *mlûk* "croyants" (*mûminîn*) ne tolèrent pas le "mélange" (*mkhalta*) des pieux musulmans aux juifs souillants. Beaucoup de mes informateurs musiciens parlaient de la dangerosité du mélange en me citant des exemples de grands *meallemîn* ayant été frappés pour avoir joué de front les deux répertoires. Mais paradoxalement, tous jouaient les morceaux ambigus signalés ci-dessus, et quasiment tous savaient comment jouer spécifiquement les juifs. La vérité, c'est qu'un *meallem* se doit de les connaître.

Slimane assume un point de vue plus nuancé sur ces esprits qui ne sont pas pour lui uniquement reléguables à ceux de la souillure. Oui il y a de l'alcool et du poisson dans les *lîlât sebtîyîn*, oui tous les *mlûk*¹⁷⁰ ont leur équivalent juif (*sebti*) mais il y a aussi des saints nobles (*Shôrfâ*¹⁷¹) parmi les *sebtîyîn*.

Leïla, une voyante *gnawîya*, a même valorisé l'existence de ces esprits juifs. Pour elle, les esprits musulmans, sont immobiles dans leur piété : ils prient et ils s'asseyent. Ceux qui "travaillent" (*khedmîn*), ceux qui "gouvernent" (*hakmîn*) ce sont les Juifs. Elle citait *Kubayni Bala*, le roi du Bleu, et *Sidi Kummy*, le roi du rouge, comme étant des juifs¹⁷² et appuyait son discours sur le fait que les maîtres ("monsieur et madame" i.e *Sidi wa Lalla*), qui regardaient (*tferrjou*)¹⁷³ c'étaient autrefois les Juifs. Yamina Assakri, pense

¹⁷⁰ Sous-entendus "pieux" (*mûmînîn*)

¹⁷¹ S'appuie-t-il sur les pèlerinages qu'effectuent encore de nos jours au Maroc beaucoup de juifs d'origine marocaine (Zaafarani : 2003)?

¹⁷² Surtout lorsqu'elle chantait sur *Kummy* la phrase *doborodo merdo Kummy* (*merdo* = Mordechâï ?) et me disait qu'il s'agissait alors d'un passage révélant son identité juive. Lalaoui me confirma la même chose à propos de *Kubayni Bala* et *Sidi Hammû*.

¹⁷³ Ces mots sont couramment chantés par les Gnawa notamment dans un des premiers airs des Noirs de la forêt, *Allah ya rabbi a mûlay* : "Monsieur et Madame (le maître et la maîtresse) se sont disputés" (*Sidi meâ Lalla tkhasmou*); "Levez-vous esclaves et contemplez !" (*nhođo leabîd tferrjou*)

que tous les esprits doivent tous avoir leur place y compris les *sebtiyîn* pour lesquels elle dit qu'on peut verser un peu d'alcool discrètement dans le *gimbri*.

2.3.5 Les saints (*eş-şâlêhîn*)

Les saints sont appelés *şâlêhîn*¹⁷⁴ ou *Shorfâ*¹⁷⁵ par les Gnawa. Ceux-ci comptent parmi les invisibles que les Gnawa convoquent lors de leurs cérémonies et ne présentent souvent pas, selon mes observations, de distinction, dans les gestes rituels, chorégraphiques et musicaux, avec les *mlûk*.

Le *meallem* Hmida Boussou affirme dans une interview que dans *tagnawît* on "partage" entre : les nobles, les saints *Shorfâ'* (descendants du prophète) comme Mûlay Abdelqâder par exemple, les Califes (*khulafâ'*) comme Omar ou Boubker, les *wilâya* tels que Baba Mîmûn (sg. *wâli*, étymologiquement "proches de Dieu" et qui sont d'après ce maître vraiment la spécificité de *Tagnawît*) et enfin les *şâlêhîn* qui désignent les "deuxièmes" saints, locaux, du Maroc (comme Mûlay Abdellah Ben Hsein par exemple).

¹⁷⁴ Au Maroc, le terme désigne comme adjectif "vertueux" et comme substantif un "saint" (Prémare 1995, t.8 : 93-94). Dans le *stambêli* tunisien, les *sâlîhîn* ("les esprits") sont au contraire des entités soudanaises capables de posséder un individu, ayant des mouvements de danse spécifiques et n'ayant pas des origines humaines. Ils peuvent être chrétiens ou musulmans et sont distincts des saints (*wâlî*, pl. *awliyâ'*), lesquels, "ravissent" les danseurs plutôt qu'ils ne les possèdent, ont une historicité, une légende et des mouvements de danse abstraits (Jankowsky 2010 : 75).

¹⁷⁵ *Shrîf* (sg) avec le pluriel *Shorfâ'* désigne "une personne considérée comme descendant du Prophète par sa fille Fatima et l'un de ses deux fils al-ḥasan et al-ḥusayn, et qui, comme telle, possède une portion de baraka" (Prémare 1995, t.7 : 77-78). Abdelkrim Ghallab, dans la traduction française de son *Passé Enterré* (1990), distingue, dans le lexique à la fin du roman, le titre de "Sidi" accordé, dit-il, à un saint non descendant du prophète, du titre de "Moulay", accordé au Maroc aux saints descendants du prophète (1990 : 284, 286). Ce distinguo est-il pertinent chez les Gnawa ? S'ils accordent effectivement dans leurs airs le titre de "Moulay" à des personnalités auxquelles on prête une ascendance prophétique (*Mûlay Idriss*, *Mûlay eabdellah* ou *Mûlay Ibrahim*), le terme est parfois employé à l'égard de Dieu lui-même (*Rebbi Mûlay* "Mon Dieu mon maître"). Si *Mûlay Ibrahim* est d'ailleurs également appelé *Sidi* dans leur chant, il conviendrait aussi de se pencher sur les origines des Gnawa. Ainsi, les termes *Sidi* et *Lalla*, littéralement "Monsieur" ou "Monseigneur" et "Madame" apparaissent aussi comme le témoin des relations de respect et d'obligation que les esclaves et domestiques entretenaient vis-à-vis de leurs anciens maîtres et maîtresses. De plus *Sidi* est alternativement employé dans leurs chants à *Baba* (littéralement "Papa"; titre qu'on accorde familièrement à quelqu'un de chaleureusement respecté) : "*el wali Baba Mimûn ... el wali Sidi Mimûn*".

Tagnawît je la divise : il y a les Shorafa, les Califes, les *wilâya* et les (autres) saints. Il y a les Califes comme Sidna Boubker (Abou Baker) et Sidna Omar. Il y a les *wilâya*, lesquels sont (vraiment) *tagnawît*. Les seconds saints comme Moulay Adellah Ben Hsein, Moulay Ibrahim et le Mecquois etc. (2007 : 3'41 et sq)¹⁷⁶.

Toutes limpides qu'elles apparaissent ici, de telles classifications - qui diffèrent de surcroît légèrement selon les maîtres - conservent implicites les porosités, pourtant réelles et nombreuses pendant la performance, entre ces dénominations.

La frontière entre ce qui définit les statuts des *mlûk* et des *Shorfâ'* est ténue voire floue si l'on examine d'une part le texte des chants : on pense à Sidi Shamharoush, qui a un sanctuaire dans la montagne et est vénéré comme un saint, lequel a cependant le statut ambigu de "sultan des *jnûn*"¹⁷⁷. D'autre part, les *épiphanies* des *Shorfa* (leurs manifestations aux hommes) sont souvent similaires à celles des *mlûk* : les danseurs "sont en transe" (*ijedhbou*) de manière semblable sur les uns comme sur les autres. Ainsi l'exécutant de la transe de *Moulay Abdelqâder Jilali* travaille-t-il avec le couteau au même titre qu'avec les *mlûk Ghummami*, *Kubayni Bala* ou *Sidi Kummy*.

2.3.6 Les ancêtres (*l-jdûd*)

Il n'y a pas, à ma connaissance, de frontière tangible entre les ancêtres et les esprits. Les "parents" (*l-walîdîn*) ou les "premiers gnawa" (*gnawa l-ûlîn*) pourraient être préférentiellement évoqués dans les *Ûlad Bambara* ou la *Nuksha* tels que *Kankanni Bûlila*, un saint venu du Soudan¹⁷⁸, ou *Khali Mbara*, l'oncle *Mbara*, ou encore *mbwîrîka* l'humble servante noire.

¹⁷⁶ *Tagnawît nferqha. Kain fiha, kain shorafa, kain l-khulafâ', kain l-wilâya, kain şâlehîn fi tagnawît [...] kain l-khulafâ' bhal Sidna Boubker w Sidna eomar [...] kain l-wilâya [...] l-wilâya hiya hadi tagnawît [...] şâlehîn eth-thani Mûlây eabdellah Ben Hsein, Mûlây Ibrahim w l-mekkwawi w hadak shi* (traduction de l'auteur).

¹⁷⁷ *Sultan el-jûnûn*

¹⁷⁸ *Kakanni* pourrait venir de son homologue haoussa qui signifie "grand-père" (Caron 1997). *Kakanni Bûlila* est décrit par les Gnawa comme un saint au Soudan.

Si les ancêtres représentent pour Slimane les morts au souvenir duquel on doit se rappeler, il faut selon lui distinguer ceux-ci de ceux qui sont décédés violemment et qui continuent à nous tourmenter sur terre. Ceux-là on les "nettoie" pendant le *kûyû* de la *εâda*.

Enfin, je fais l'hypothèse, et cela pourrait être le cas échéant une nouvelle forme de "polytextualité"¹⁷⁹, que certains noms de grands *mlûk* peuvent désigner aussi des ancêtres. Le *melk Ḥammadi*, dont le nom est un diminutif de Mohammed, pourrait être un appellation du prophète lui-même, possiblement d'un juif aussi, mais également, me révéla la *mqaddma* Khadija de Casablanca, d'un "esprit mort"¹⁸⁰. Il faut souligner que le prénom Ḥammadi lui-même m'a été attribué par un *meallem*, comme d'autres m'appelait Bilal ou Boujemaa, c'est-à-dire des prénoms courants chez les Noirs. Pourquoi ne pas imaginer qu'il représente un ancêtre aussi ? Un autre cas est celui de *Jilali*, second grand *melk* invoqué dans le rituel à Marrakech après *Ḥammadi*. Ce nom était également porté par des Noirs au Maroc tel le *meallem* Jilali, d'origine marrakchi, installé à Oujda. Jilali le saint était fils de Khira¹⁸¹, prénom porté par ailleurs par beaucoup aux femmes noires au Maroc.

2.3.7 Les anges (*l-mâlâika*)

Les anges (*l-mâlâika*, sg. *mâlâk*), sont brièvement cités par les Gnawa dans le chant introductif de la partie du répertoire *Boblâli* ("père Bilal")¹⁸², où l'on transe sur les *mlûk*: *l-malâ'ika ḥâlu el-bâb* ("les anges ont ouvert la porte"). Créatures surnaturelles (Prémare 1995, t. 11 : 251), ils ne sont généralement pas confondus avec les autres invisibles

¹⁷⁹ Je définis le néologisme de "polytextualité" comme la faculté qu'ont les Gnawa de juxtaposer, au sein d'un même air, des louanges à Dieu et à son prophète avec des mots ou des paroles (soudanais) plus ésotériques (cf. chapitre 6).

¹⁸⁰ Le fait est que dans une cérémonie tenue à Casablanca, on a recouvert une *jedhdhâba* d'un linceul blanc sur ce *melk*. Le blanc est la couleur du deuil au Maroc.

¹⁸¹ Prémare 1995, t.4 : 190

¹⁸² Souvent prononcé par métathèse *Boblâni*, ce qui permet aussi le jeu de mots avec *Bâ Blâni* ("mon père m'a contaminé, m'a passé de virus"). Cf. chap. 7 la notion d'addiction chez les Gnawa.

appelés par les Gnawa - à l'exception, selon le *mcallem* Abdeltif, des *samawîyîn*, "ceux du ciel" (cf. chapitre 6).

2.4 Synthèse

L'examen des représentations des Gnawa montre d'une part qu'elles s'enracinent profondément dans un Islam populaire : conceptions du temps et de l'espace, conception de la souillure et de la pureté se conforment toutes aux croyances musulmanes telles qu'elles sont vécues dans les milieux populaires. D'autre part, leurs représentations ont emprunté aux représentations militaires et maritales de la société marocaine, deux champs qui ont une importance historique dans l'histoire des Noirs au Maroc, respectivement hommes et femmes (cf. chap. 1). Ces représentations, puisent également dans celles du Makhzen, le pouvoir royal marocain, lequel accorde évidemment une importance fondatrice à la hiérarchie.

On voit qu'il existe, malgré cet esprit hiérarchique presque militaire, des flottements dans la dénomination des différentes variétés d'invisibles auxquels croient les Gnawa. Ainsi on a relevé des ambiguïtés qui règnent entre *mlûk* et *jnân*, entre saints et *mlûk*, entre ancêtres et même entre anges et *mlûk*. Même les esprits juifs, considérés de prime abord comme relevant de la souillure, ne peuvent pas être mis totalement de côté pendant le rituel orthodoxe. Les Gnawa, dans leurs pratiques et leurs croyances, intègrent et jouent structurellement avec cette ambiguïté. Conséquemment, ceux-ci ont à négocier perpétuellement l'apparent paradoxe de valoriser la pureté, conspuer le mélange et d'être foncièrement les produits d'un métissage entre descendants de subsahariens et marocains blancs.

3 Les Instruments rituels des Gnawa

Ce que je nomme instruments dans ce chapitre désigne tous les objets qui établissent une relation avec les esprits chez les Gnawa, à fortiori dans leur rituel. Ces instruments sont de deux types : ceux relevant des prérogatives de la *mqaddma* ou du *mqaddem* (les autels *mîda* et *tbîqa*) et ceux relevant des prérogatives du *meallem* et des *kâyû* (les instruments de musiques que sont le luth, le tambour et les crotales en fer). Véritables réceptacles des invisibles, ces instruments ont besoin d'être régulièrement nourris par des flux¹⁸³.

Ces instruments, en particulier l'autel et le luth sont objets d'interdits particuliers. On dit qu'on ne doit ni jouer le luth en état d'ivresse (*sekra*) ni d'impureté sexuelle (*janâba*)¹⁸⁴ et qu'on ne doit pas l'enjamber – ceci ayant aussi un lien à la sexualité¹⁸⁵. Ils sont également soumis, on l'a vu à des obligations. Encore aujourd'hui, on considère que l'arrivée d'un nouveau luth doit être célébrée par un sacrifice et que le luth doit boire régulièrement du sang. Slimane figurait qu'un luth « se remplissait » à l'instar d'un autel. Pâques affirme que la *mîda* comporte toujours sept bols contenant de l'eau, du sang, du lait sans lesquels « la *mîda* ne serait pas vivante » (1991 : 215).

Le tambour, en dessous duquel les Gnawa invitent les donateurs de bêtes à sacrifier à s'agenouiller a spécialement des vertus de réceptacle. Le tambour "rassemble tout" (*ijmae kul shy*), disent les Gnawa. D'autre part, Yamina Assakri disait qu'il fallait considérer le luth comme un être vivant et le retourner ou le couvrir lorsqu'on ne s'en servait pas. L'instrument est le réceptacle des esprits croyants (*mûminîn*) d'abord. Mais, il renferme

¹⁸³ Je préférerais l'usage de "flux" (écoulement, effusion d'après Littré) à celui-ci plus restrictif de "fluide".

¹⁸⁴ Etat que l'on doit éviter à fortiori avant de jouer en rituel - avant lequel il faut « prendre une douche ».

¹⁸⁵ Champault fait le même constat à Tabelbala : "La stricte politesse interdit expressément tout enjambement. Même ébauché, l'enjambement évoque l'acte sexuel". (1969 : 421). A contrario, j'ai vu, après une *lîla*, Aziz "Rasta" s'embaumer le corps, jambes écartées au-dessus d'un brasero. Pour Slimane, c'est clair, ce geste était accompli pour Aïsha - dont la maîtrise musicale par Aziz est célèbre. Prémare relève un verbe pour qualifier cette action d'écarter les jambes au-dessus d'un brûle-parfum (1995 : *jahjah* ; t.2 : 148).

en fait tous les esprits, y compris ceux de la souillure (les esprits juifs) qu'on se défend en général d'appeler ouvertement pendant le rituel dit « divin » (*rebbâny*).

3.1 Les flux sacrés

La communication avec le monde invisible, tout au moins pour des buts propitiatoires, se pratique fréquemment dans le Maroc populaire. L'utilisation d'encens, notamment, y est tout de suite connoté aux esprits, aux "gens de Dieu" (*rijâl lLah*). Chez les Gnawa, la circulation de plusieurs flux est sollicitée pour *travailler* avec l'invisible : l'encens, principalement d'origine minérale, le sang et le lait d'origine animale.

Les esprits sont attirés ou repoussés par des aliments, des odeurs, des couleurs, des sons et des enveloppes charnelles humaines. Tous les "flux" dont je vais ici donner le détail sollicitent leur goût. Les trois flux que sont l'encens, le lait et le sang nourrissent les autels de la *mqaddma*, ou *du mqaddem*, et les instruments des musiciens Gnawa ou plutôt nourrissent, selon un protocole au centre duquel se situe le rituel de la *lîla*, les esprits dont ces objets sacrés sont les réceptacles.

3.1.1 Les encens (*l-bkhôr*)

La science des encens est particulièrement poussée chez les Gnawa. Chez d'autres confréries populaires les encens ne sont utilisés qu'en dernière partie de rituel sans doute parce que celle-ci - nommée respectivement la *ḥadhra*¹⁸⁶ *gnawîya* chez les Hmadcha et *Ar-ryâh* chez les Aïssawa - emprunte alors explicitement au rituel gnawi (Boncourt 1980 : 310 et sq ; Crapanzano 2000 : 318 et 324).

Les encens (*l-bkhôr*) sont mis à brûler dans un brasero appelé *mbekhra* ou *mejmâr* chez les Gnawa. Grossièrement, chacun de ces encens (cf. supra le détail) correspond chez les Gnawa à une famille d'esprits, laquelle correspond à une couleur. Tous les objets qui sont utilisés pendant le sacrifice puis pendant le rituel nocturne sont enfumés, « encensés »

¹⁸⁶ Le terme désigne chez ces confréries, la séance extatique. Il n'est pas spontanément employé chez les Gnawa.

(inf. *bekhkher*). L'encens sert à « consacrer » les instruments sacrés rituels (couteau du sacrifice, eau avec laquelle on va laver les bêtes, le luth, les crotales puis plus tard le tambour etc.) et les bêtes avant de les sacrifier. Consacrer, c'est-à-dire instaurer ici un lien avec l'invisible. Dans la partie tambourinée du rituel nocturne qui sert d'invitation à tous les esprits on à l'habitude, à Marrakech, de jeter une pincée de chaque encens dans le brasero, geste d'invitation à toutes les familles d'esprits. Pendant le rituel nocturne, l'encens est exhalé sur les gens lorsqu'ils tombent en transe et parfois de manière ostensible lorsqu'ils perdent connaissance : au visage, mais aussi sous la paume des mains et la plante des pieds pour les faire sortir, le cas échéant, de la raideur qui noue leur corps avant que celui-ci ne se relâche et entre en transe.

S'il y a trois encens de base (encens de couleurs blanche, noire et rouge), les boîtes de couleurs qui correspondent aux familles d'esprits sont généralement au nombre, fortement symbolique chez les Gnawa, de sept. Donc, un même encens sera contenu dans plusieurs boîtes de couleurs différentes. Cette base demeure constante d'un groupe à l'autre et d'une région à l'autre¹⁸⁷ : *jâwî*¹⁸⁸ *l-byad*¹⁸⁹ (« benjoin blanc ») pour l' « ouverture de la place aux esprits » (*fîh er-raḥba*), les esprits blancs, les esprits bleus et les esprits verts; *jâwî l-kḥal*

¹⁸⁷ S'il y a consensus autour de cette "base" évoquée plus haut, chaque tradition locale ou individuelle serait à considérer en particulier. Le Gnawi Mustapha « *Tâbîza* » entrait dans certains particularismes : le saint *Moulay Aḥmed* (vert) demanderait du *jâwî l-mekkawî* (encens différent du benjoin blanc chez ce dernier) et les esprits féminins (dont la couleur générique est le jaune à Marrakech) en exigeraient plusieurs types : *meska* (gomme à mâcher provenant du suc résineux du lentisque de Chio, Prémare 1995, t. 11 : 201) pour *Lalla Mira* et *l-êûd le-qmârî* (litt. bois du pays des Khmers, Prémare 1995, t. 10 : 422) pour *Lalla Malika*. Pour le *meallem* Abdeltif de Marrakech, il fallait utiliser *l-êûd le-qmârî* sur *Ḥammadi* le blanc. Pour Slimane, qui revendique son origine familiale oujdie, on utilise cet encens sur le vert *Shamharouch* et le bariolé *Bouhali*.

¹⁸⁸ Le mot vient de l'arabe classique *lubân jâwî* (« encens de Java ») qui se dit benjoin en français. Par extension le mot désigne la résine végétale oliban, l'encens en général (Prémare 1995, t.2 : 136). On retrouve une référence à l'encens dans le chant consacré à l'esprit rouge Pacha *Ḥammû*: *bghîti l-kuḥâl ghadîn nlebsûh*, *bghîti leatrous ghadîn ndhebhûh*, *bghîti l-jâwî ghadîn nĵbûh* (« tu voulais du noir, nous allons le porter, tu voulais le bouc, nous allons l'égorger, tu voulais de l'encens, nous allons l'amener »).

¹⁸⁹ Se dit aussi *jâwî l-mekkawî* (litt. « le benjoin mecquois ») d'après Prémare (1995, t.2 : 236). Les allusions à cet encens dans la musique des Gnawa sont faites notamment dans les chant *sûbae* ou *eallâl* (qui sont des esprits de couleur noire) : *eaṭṭâr ya eaṭṭâr*, *kain shi jâwi*, *jâwi el-mekkawî*, *ijrah wa idawi* (« épicier, vendeur d'encens, y a-t-il du benjoin, du benjoin mecquois, qui blesse et soigne ? »).

(« benjoin noir ») pour les esprits noirs ; *jâwî l-ḥomer* (« benjoin rouge ») pour les esprits rouges.

Les musiciens et certains « aficionados » (*mûḥîbbîn*) emploient l'expression « *jâwî* » (entendu ici génériquement comme encens) à l'endroit du haschich (le *mogo shaeshae* en jargon gnawi¹⁹⁰) qu'ils fument abondamment et dont ils disent que c'est « leur *jâwî* » (*l-jâwî dyâlna*). Lorsqu'ils en proposent, ils demandent « si l'on veut s'enfumer », employant le même terme que l'on emploie dans le rituel (*bghîti tibkhkher* ?). A propos d'un autre produit dérivé du cannabis, le *kif*¹⁹¹, que l'on fume dans une petite pipe (*es-sibsi*), un Gnawi de Marrakech me disait un jour alors qu'il le réduisait en poudre à l'aide d'un imposant couteau : « c'est la *zemmîta* des Gnawa ». La *zemmîta* est une farine d'orge sucrée – une poudre aussi donc - que mangent à Marrakech certains transeurs sur l'esprit noir de la forêt *Sergû*. Il est intéressant de voir que la comparaison de ce qui se fume au *jâwî* se fait au niveau du sens du goût. Pour le *meallem* Abdeltif on appelait d'ailleurs autrefois l'encens, les fèves¹⁹² (*l-fîl*) ou *l-fâkya* qui désigne « un mélange de fruits secs » ou des « dattes » (selon Prémare 1995, t.10 : 143). Ceci vient asseoir l'idée que chez les Gnawa les esprits mangent véritablement l'encens. Il m'est même arrivé d'observer un Gnawi en ingérer proprement pendant le rituel.

3.1.2 Le sang (*ed-demmm*)

Aux yeux des Gnawa, verser le sang est un des éléments fondamentaux à accomplir pour respecter l'orthodoxie du rituel. Les esprits aiment et consomment le sang. Slimane me rapporta que son aïeul Jilali lui a montré un bol de sang, vide, le lendemain d'un sacrifice

¹⁹⁰ Le mot *mogo* pourrait trouver son origine dans le terme mandingue *mogo* qui signifie « poudre » (Bailleul 1996). Je rappellerai que l'on réduit le haschich en poudre avant de le mélanger à du tabac pour le fumer. Quant à *shaeshae*, ce verbe signifierait "devenir très noir" à l'infinitif (Prémare 1995, t. 7 : 113) - et donc "a noirci" au passé. La couleur du haschich étant brune - parfois très foncée.

¹⁹¹ La poudre de fleurs de chanvre que les Gnawa appellent aussi *mogo*.

¹⁹² Quant aux fèves, au sens propre (qui étaient autrefois une monnaie d'échange contre les esclaves), il fallait pour les Gnawa les passer au *jâwî* avant de les consommer au risque, sinon, de s'étrangler.

alors qu'il l'avait mis soigneusement de côté la veille encore plein. Jilali s'est exclamé : "tu as compris ?".

Pendant le rituel à Marrakech, on verse dans un bol le « premier sang » (*ed-demm l-uwwâl*), qui sort directement de la trachée de l'animal et ne touche pas le sol. Tout ce qui est oint par le "premier sang" d'un ovin ou d'un bovin pendant le sacrifice est littéralement "marqué", « signé » (infinitif *rshem*)¹⁹³.

Sont "marqués" chacun des murs de « la demeure » (*l-etûb*)¹⁹⁴. D'après Yamina Assakri, un lieu, même s'il est inhabité par l'homme, est toujours en effet habité par des invisibles à qui il faut « présenter ses respects » c'est-à-dire exécuter le geste de *tslîm* (cf. chapitre 2). Lalaoui lorsqu'il me parle de ce geste mime quelqu'un qui dépose sur des murs du sang.¹⁹⁵ La *mqaddma* qui, assise, attend patiemment le moment de la venue du sang pour se lever et être *marquée* aux articulations des poignets et des chevilles, à la tête et même parfois à la langue¹⁹⁶. Le *mqaddem*, qui tient le couteau, se *marque* également avec le sang. Enfin, sont *marqués* les instruments de musique.

Postulant que masculin et féminin soient distincts comme essences (non exclusives l'une à l'autre) chez les Gnawa, je fais l'hypothèse que le sang, sur lequel peuvent se précipiter à son apparition les adeptes des deux sexes garde une valence féminine en ce sens qu'une femme ne pourra jamais tenir elle-même le couteau pendant la sacrifice. Bien qu'une femme soit marquée avec, ou le boive à même la trachée de la bête, c'est par l'action,

¹⁹³ Prémare 1995, t.5 : 123-124.

¹⁹⁴ Pour Prémare *l-ecatba* (dont *l-etûb* est un des pluriels) désigne en premier lieu le seuil d'une porte et par extension la maison (1995, t.9 : 19).

¹⁹⁵ Le sociologue Mohammed Boughali dit lorsqu'il parle de rites propitiatoires à l'endroit des esprits, véritables « propriétaires de la maison » (*mwâlîn ed-dâr*): « [l'espace domestique] est représenté comme le domaine du sacré invisible puisque la maison est d'abord demeure des *jnouns*, premier occupant de tout terrain » (Boughali 1974 : 11). Or, d'après Boughali les *jnûn* (sg. *jinn* c'est-à-dire les esprits voire les démons) aiment clairement le sang.

¹⁹⁶ Ces parties du corps seront à nouveau « travaillées » pendant le rituel par des transeurs experts au couteau.

l'intercession d'un homme que la gorge de l'animal doit être tranchée. Or, conformément à un principe que l'on retrouvera dans les comportements vis-à-vis des instruments de musique et de leur matériau, les Gnawa voient d'un oeil mauvais le contact direct entre deux éléments d'une même nature, d'un même principe (cf. infra la réprobation de taper bois contre du bois à la section tambour).

3.1.3 Le lait (*el-ḥlīb*) et les dattes (*eth-thmar*)

Offrir du lait et des dattes à un hôte qui vous invite chez lui, « même au roi » affirmait le *mcallem* Abdeltif, est un acte reconnu dans tout le Maroc. Son caractère bienfaisant et hospitalier s'assied probablement sur la sunna, l'ensemble des actes et paroles du prophète Mohammed (hadiths), qui valorise leur consommation¹⁹⁷. Les Gnawa reconnaissent d'autre part une valeur curative au lait. Lorsque Yamina Assakri me disait "malade", elle m'a recommandé de verser du lait dans les toilettes et les lavabos de mon appartement en murmurant "délivrance" (*leafu*). Lalaoui lui-même s'est fait, encore enfant, soigner par le lait posé sur sa joue gonflée (cf. Chapitre 1).

Dans leur rituel, les Gnawa utilisent du lait et des dattes à plusieurs reprises. D'une part pendant le sacrifice, après avoir lui-même passé le lait au *jâwî*, ils vont le verser sur les instruments de musique puis en donner une louchée aux musiciens et aux hommes qui leur sont proches. Les dattes peuvent être également distribuées à cette occasion. Dattes et lait (*l-byâḍ*)¹⁹⁸, seront à nouveau offerts aux instruments aux musiciens et à leurs proches au moment de la *êâda*, la procession tambourinée qui ouvre la phase d'appel des esprits pendant le rituel.

¹⁹⁷ Pour la recommandation de boire du lait par le prophète cf. El-Bokhâri (1977, t.4 : titre 74, Chapitre 12 « Du lait comme boisson »: 40-42). Concernant l'encouragement à la consommation de dattes cf. Muslim ibn al-Hajjaj al-Qushayri (1971 : hadith 41).

¹⁹⁸ Littéralement « blancheur ». Prémare lui donne les sens figurés d'offrande propitiatoire (ce qui est le sens employé chez les Gnawa) ou de cadeau fait à la jeune fille par le jeune homme le jour des fiançailles (1995, t.1 : 373-374). Le *byâḍ* peut être aussi de l'argent offert au transeur au couteau après sa transe pour lui retirer l'instrument des mains.

De mémoire, je n'ai jamais vu aucune femme se voir offrir du lait en public – ne serait-ce parce que le *mqaddem* n'en distribue qu'aux hommes qui sont installés à côté des musiciens. Les femmes, dont certaines viendront certes transer devant le luth plus tard, se tiennent généralement plus loin. Cette partition sexuelle m'a d'ailleurs été confirmée par Moulay Tahar, qui m'a affirmé que les femmes ne pouvaient boire du lait publiquement dans la rue. Peut-on voir dans le lait, le « sperme divin » dont parlait Pâques (1991 : 214) ? Ceci assoirait l'hypothèse qu'il y a une polarité entre le lait (masculin) et le sang (féminin)¹⁹⁹.

3.1.4 L'eau de fleur d'oranger(*l-mâ zhâr*)

Empli d'eau de fleur d'oranger (*l-mâ zhâr*), l'aspersoir (*l-mershsha*) en argent à long col, après avoir été lui-même fumigé, sert d'abord au sacrifice où on en verse un peu dans l'eau avec laquelle on va laver rituellement les bêtes. Puis en fin de première partie du rituel (pour la *êâda*) on en asperge l'assemblée. Enfin, pendant la seconde partie consacrée à l'appel des *mlûk* par familles, on en fait boire aux transeurs sortant d'une transe. L'eau de fleur d'oranger compte également parmi le contenu du "remplissage" (*l-ëammara*) d'un des autels acquis par une nouvelle *mqaddma* ou d'un nouveau *mqaddem*.

3.2 Les autels de la *mqaddma*

Historiquement, le mot français *autel* (qui vient du latin *altarus* lequel désigne le fait d'exhausser et d'*altus*, haut) désigne une sorte de table où se passait le sacrifice chez les Romains (Littré). Ici, il désigne la table (sg. *mîda*, pl. *myâdi*) où sont entreposées les nourritures sacrées ou son *équivalent* pour les Gnawa qui est la corbeille (*tbîqa*). Je titre la *mqaddma*, parce que j'ai toujours vu ces autels exhibés dans leur totalité une fois l'an chez de notoires *mqaddmât* (fém. plur). Mais ceci ne signifie en rien que les *mqaddmîn* (masc. plur) n'en possèdent pas. Tous possèdent assurément la *tbîqa*, sorte de réduction des grands autels que sont en l'espèce les *myâdi*.

¹⁹⁹ Signalons que le sperme (*l-mâni*) peut être appelé plaisamment en dialectal « le lait » (comme du reste en espagnol où *la leche* désigne familièrement le liquide séminal).

3.2.1 La table (*l-mîda*)

La *mîda* (litt. « la table basse ») est une table basse ronde avec rebord sur laquelle on met un couvercle conique. Dans la vie marocaine elle est utilisée pour transporter les mets, les offrandes ou des cadeaux de mariage (Prémare, t. 11 : 282-283). Pour Chlyeh, elle est utilisée à Marrakech le lendemain de la nuit de noces pour transporter les plats du domicile de la mariée à celui de son nouvel époux (1999 : 79). On en vend également au souk de Marrakech, pour les fiançailles²⁰⁰. Chez les Gnawa, les *myâdi* contiennent les nourritures des esprits *mlûk* (le sang, les œufs etc.) et sont sorties de la pièce réservée de la *mqaddma*, la « chambre des cohortes » (*bît le-mḥâll*)²⁰¹ pendant le rituel une fois l'an, au moment du renouvellement annuel de ces nourritures pendant le mois de Chaabâne. Elles sont fumigées à cette occasion.

²⁰⁰ cf. supra, la note 190 concernant le *byâd*, l'offrande propitiatoire, qui peut également être un cadeau offert le jour des fiançailles (Prémare, *op. citée*). Plusieurs termes et concepts des Gnawa se retrouvent dans les rites de noces au Maroc. Certains Gnawa font d'ailleurs eux-mêmes le parallèle entre leur rite et le mariage.

²⁰¹ La *mîda* y serait recluse dans une « alcôve » (Lapassade 1997 : 57) qui porte les noms de *ḥajba* i.e « retraite » (Chlyeh 1999 : 80) ou de *bho* i.e « niche » ou « réduit » à Marrakech, et de *qtæ* i.e « couper » à Casablanca - allusion à la tenture (*ḥajib*) qui sépare les autels et les instruments sacrés de la pièce où l'officiante consulte (Pâques 1991 :214).



Figure 9 La petite et la grande *mîda* sont sorties par le *mqaddem* Layashi (en rouge) avec d'autres objets de la *bît l-mhâll* à Dâr Ba Ayoush Chaabâne 1988 filmés par Jacques Willemont au mois de Chaabâne 1988.

3.2.2 La corbeille (*eṭ-ṭbîqa*)

A Marrakech la *ṭbîqa* désigne littéralement une « corbeille en vannerie ». Chez les Gnawa elle désigne premièrement la corbeille qui est sortie pendant le rituel et qui contient les encens qui seront fumigés²⁰². Elle désigne aussi la corbeille de divination qu'utilise la *mqaddma* lors de séances privées (Chlyeh 1999 : 75). Mais génériquement et par métonymie, la *ṭbîqa* désigne aussi chez les Gnawa le contenu de la « chambre des cohortes » (*bît le-mhâll*), c'est à dire la pièce dans laquelle la *mqaddma* ou le *mqaddem* renferment les attributs physiques des esprits : baluchons dans lesquels on met les voiles de couleurs (*ḥmâl*)²⁰³, les bâtons de couleur rituels ornés de cauris (*l-ekâkez*) etc. On dit

²⁰² Deux récipients sortis pendant le rituel à Marrakech peuvent en fait porter le nom de *ṭbîqa* : le premier, un plateau, contient le lait et les dattes qui servent pour la *éâda* (l'entrée tambourinée du rituel) alors que le second, est cette véritable corbeille en vannerie.

²⁰³ Signifie « la charge » dans le langage courant (sing *ḥmel*) – Prémare 1995, t. 3 : 232-233.

« entrer dans la *ṭbîqa* » lorsque on épouse la vocation de *mḡaddem(a)*. Les « enfants de la *ṭbîqa* » (*ūlād ṭbîqa*) sont les « enfants de l'état (extatique) » (*ūlād l-ḡâl*) c'est-à-dire ceux qui sont pris par la transe. Pour le *mēallem* Abdeltif, la *mḡaddma* et le *mēallem* en possèdent chacun une.



Figure 10 La *ṭbîqa* portant les "sept" encens et de l'argent; à gauche le plateau contenant les dattes, le lait et l'eau de fleur oranger; au centre en bas, le brasero - *Lîla* de Moulay Ibrahim du 27.12.11.

La *ṭbîqa* est conçue comme l'équivalent de la *mîda* par les Gnawa²⁰⁴. Le *mḡaddem* Layashi disait lui-même (en faisant un grand geste circulaire par lequel les Gnawa font référence à l'assemblée des esprits) : "l'assemblée c'est la *ṭbîqa*, c'est la *mîda*; *l-mîda* c'est elle l'assemblée"²⁰⁵ (Willemont 1988 : 03'21 à 03'28). Il faut entendre ici par assemblée,

²⁰⁴ A Oujda, il n'y a pas de *mîda*. L'ensemble des éléments représentant génériquement les esprits est appelé *dîwân* (litt. « assemblée »), terme du reste connu à Marrakech. On y trouve l'équivalent de la *ṭbîqa*, *et-ṭbag*, corbeille dans laquelle « il y a tout » (cornes de bête pour se protéger de Satan etc.).

²⁰⁵ *l-mejmēa, hiyya et-ṭbîqa, hiyya l-mîda; l-mîda hiyya l-mejmēa*

celle des esprits qui sont rassemblés dans la *mîda* aussi bien que dans son équivalent la *ṭbîqa*.

Manipuler les couteaux pendant le rituel (qui implique d'être oint, « marqué », par le sang sacrificiel) ou faire son *halû* (préparation culinaire rituelle sucrée) nécessitent, d'avoir une *ṭbîqa*. La possession de la *ṭbîqa* est une responsabilité avec des obligations. Il faut « charger » (*ɛammar*) celle-ci. Pour ce faire, il s'agit selon Lalaoui d'y mettre, avant de la fumer au *jâwî*, une variété d'éléments issus de plusieurs milieux et qui relèvent des différents *mlûk* et de leurs domaines respectifs (17.07.12).

Tu vas aller dans la mer et tu cherches des grands et des petits coquillages. Tu laves ces coquillages avec quoi ? Avec l' [eau de fleur d'oranger]. Tu fais l' [encens] et tu nettoies avec l' [eau de fleur d'oranger]. Tu prépares ta *ṭbîqa*, tu y mets une petite bouteille d'eau de Sidi Ali²⁰⁶. Une bouteille de l'eau de Tamesloht, de la fontaine de Ben Hussein. Une petite bouteille de Moulay Ibrahim. Une petite bouteille de Sidi Samharoush²⁰⁷. Tu mets le blanc, le noir, le rouge et tous les [voiles] de couleur. Tu mets [...] le nécessaire de Aïsha : [olive noire] etc.

Dès lors qu'on l'acquiert, me disait Mina « Chrifa », il faut lui faire des sacrifices à l'année (au moins au moment de l'anniversaire du Prophète, Milûd, et au mois de Chaabâne, précédant le Ramadan). L'encenser (*bekhkher*) et, précisait-elle, lui donner du lait chaque Jeudi (jour d'invitation à venir dormir aux *mlûk*)²⁰⁸. L'acquisition d'une *ṭbîqa* me disait encore cette apprentie *mqaddma* entraîne des manifestations étranges (rêves prémonitoires). Si l'on veut s'en séparer, comme elle en eut finalement l'intention, il faut

²⁰⁶ Le sanctuaire de Sidi Ali ben Hamdouche, connu pour avoir fait d'Aïsha la "femme" de son premier disciple.

²⁰⁷ Après Moulay Abdellah Ben Hsein dont le mausolée se situe à Tamesloht, une localité en altitude à 30 mn de voiture de Marrakech, les Gnawa invoquent Moulay Ibrahim, dont le sanctuaire se situe un peu plus loin que son grand-père Ben Hsein sur la route de l'Atlas en bordure de la plaine du Haouz (Marrakech). Sidi Samharoush est le troisième "saint" local à être invoqué par les Gnawa. Son sanctuaire est sur le mont Toubqal - encore plus en altitude dans l'Atlas environnant la plaine du Haouz.

²⁰⁸ *Tibîta* en arabe. Les Gnawa attribuent à chacun des sept royaumes des esprits un jour de la semaine (cf. chap. 2).

aller demander l'intervention d'un saint comme Moulay Abdellah Ben Hsein²⁰⁹. Car, à l'instar de ce qui est arrivé à la sœur de Lalaoui qui était aussi *mqaddma*, si l'on s'en débarrasse sans précautions on tombe gravement malade.

3.3 Instruments de musique des Gnawa

Les musiciens Gnawa jouent de trois instruments qui sont toujours associés par deux pendant le rituel : soit les membranophones sur caisse (*tbel* ou *ganga*) avec les idiophones métalliques (*qrâqeb* ou *goro*), soit ces mêmes idiophones avec un cordophone type luth (*gimbri* ou *hajhûj*).

Les Gnawa disent que ces instruments, et en particulier le *gimbri*, « parlent » (*itkellmû*) On en « tape » (*drob*) ou en "joue" (*leab*)²¹⁰. Ils ont paradoxalement le statut d'être le réceptacle, mais aussi la voix qui appelle les esprits.

3.3.1 Le luth (*l-gimbri*)

Le *gimbri* (ou *ginbri* ou *genbri* ou *gembri*, pl. *gnâber*)²¹¹ est l'appellation, à consonance soudanaise, du luth gnawi qui peut parfois être dénommé par des termes vraisemblablement d'origine arabe (*sintir* et surtout *hajhûj*²¹²). La confusion avec le

²⁰⁹ Lapassade relate un fait similaire auprès du saint Moulay Ibrahim (1997 : 58).

²¹⁰ Le terme « jouer » pouvant aussi concerner la danse et transe. Les Gnawa chantent dans l'ouverture aux appels aux familles de génies (*ftih er-raḥba*) *Jilal leabu Kâyû* (« Jilali a dansé *kâyû*»). Chez Yamina Assakri, lorsqu'elle s'exprime en français, l'expression « jouer » revient fréquemment pour exprimer l'idée de transer. Notons que le mot "danse" en français est péjoratif dans sa bouche. Elle dit souvent que dans la région du Gharb, à l'opposé de celle d'Oujda, les gens n'entrent pas vraiment en possession, ils "dansent" (référence à *Shtîh* qui veut dire danser en dialectal et qui s'oppose à *jdheb* qu'on traduirait alors par le néologisme "transer").

²¹¹ Prémare privilégie l'orthographe *genbri* (au singulier) en considérant, ce que je n'ai pas vérifié, que la prononciation *gembri* n'a cours qu'à Tanger (1995 t.10 : 734).

²¹² On ne retrouve pas le terme exact de *sintir* chez Premare (1995) mais celui approchant de *sentûr* qui désigne une « mandoline » (1995, t.6 : 206). Par contre on y retrouve *hajhûj* qui est défini comme « le *genbri* du plus grand modèle » (1995, t.12 : 24-25).

guenbri « berbère »²¹³ qui est un luth de moindre dimension, de registre aigu, avec des chevilles - et que ne jouent pas les Gnawa - est entretenue par plusieurs auteurs à tel point qu'on peut effectivement se demander si les deux instruments n'ont pas une origine commune²¹⁴. Il semble qu'un autre cordophone de type subsaharien aujourd'hui disparu, le « gogo » ou « gûgû » ait été son substitut chez les Gnawa (Bowles 1972 : 5 et 6, Prémare 1995, t.10 : 748)²¹⁵. L'instrument serait également joué par les confrères Hamdsha (Prémare 1995, t.12, « hajhûj » : 24-25 ; Boncourt 1980 : 380 ; Crapanzano 2000 : 317, 323).

La capacité du *gimbri* à *faire se mouvoir* se retrouve chez les Gnawa dans un jeu qui s'apparente à un "tu brûles tu refroidis" musical, la « txabia », que décrit Philip D. Schuyler à Marrakesh²¹⁶ (1981) et dans lequel le luthiste *guide* avec des motifs précis un autre joueur qui doit au moyen du seul son retrouver un objet caché. Allant dans le sens donné par cet auteur, j'ai moi-même constaté que les motifs musicaux avaient indubitablement une correspondance *kinésique* chez les Gnawa (cf. chapitre 7)²¹⁷.

²¹³ Pour Bernard Lortat-Jacob l'instrument des musiciens professionnels berbères *rrways* du Sous est, dénommé *lutar* ou bien *Ignbri* (1980 : 41).

²¹⁴ Alfred-Louis de Prémare ne fait pas de différence entre les deux instruments. Pour celui-ci, le « genbri » (ou « gembri ») peut être « en bois de palmier ou en carapace de tortue » (Prémare 1995, t. 10 : 734). Chez Paul Bowles, le « guinbri », similaire au luth « gogo » des Gnawa (cf. note suivante), a une caisse en bois ou en carapace de tortue (1972 : 5). Coolen (1984 : 120) fait état de la suggestion de Farmer (1928) d'une possible relation entre le *gimbri* berbère Nord africain et les luths pincés en usage chez plusieurs populations subsahariennes. Ce dernier fait le postulat que le terme "guimbri" (également "gunbri" et "gunibri") soit une forme altérée du mot berbère "gunawi" qui fait souvent référence aux noirs africains, qui jouent de manière privilégiée ce luth. Farmer, nous dit Coolen, note enfin que souvent le terme "gunbri" fait référence au large luth joué par les noirs (qui seraient pour une large part Toucouleurs) alors que le "gunibri" est d'un type plus petit joué par les Arabes et les Maures.

²¹⁵ Peut-être un cousin du cordophone frotté ouest africain *goje* .

²¹⁶ Le jeu est également pratiqué chez les Gnawa de Casablanca.

²¹⁷ Je confirmerai dans ce chapitre que ces motifs musicaux auxquels correspondent des figures chorégraphiées sont codés ainsi que Pâques le constatait déjà à son époque (1991 : 79-80).



Figure 11 Un des *gnâber* de Slimane : *l-mzûqa* (" le colorié").



Figure 12 Le même instrument qu'à la figure précédente vu de dos.

3.3.1.1 Description organologique

Le *gimbri* est un cordophone de type luth à manche long²¹⁸ à trois cordes pincées (sg. *l-wotra* pl. *l-ôâtâr*). Sa table d'harmonie (*jilda* litt. « peau ») est faite en peau de cou de chameau (*er-ragba dyal jmâl*)²¹⁹ et peut être frappée simultanément avec le pincement des cordes. La longueur de la caisse en bois, quadrangulaire, est traditionnellement de trois types : soit 55 soit 60 soit 65 cm. En deçà de 55 cm, les Gnawa appellent l'instrument *ewîsha* (« petite Aïsha »).

Attachées en haut du manche à des ligatures en cuir (*syûr*) les trois cordes sont nouées chacune en bas aux extrémités dentées d'un cordier qui est en fait la partie terminale du manche en bois (*l-εṣa*) que l'on a passé sous la peau et qui ressort au niveau de l'ouïe, *l-fumm*²²⁰ (qui fait 6 à 7 centimètres de diamètre), découpée à même la peau. Il n'y a pas de frettes. Le chevalet en bois (*hmmâr*) est mobile et tient grâce à la pression des trois cordes, pour lesquelles trois encoches y sont taillées²²¹. A l'extrémité du manche, un trou est creusé qui sert à insérer une sonnaille (*ṣerṣâr* ou *ṣerṣâra*)²²² constituée d'une feuille de métal percée de petits trous en son pourtour dans lesquels on enfilerait des anneaux²²³.

²¹⁸ De la même longueur que celle de la caisse.

²¹⁹ Le mot *er-reqba*, *er-regba* etc. (« cou ») désigne sous la périphrase *templâk er-roqba* (littéralement « la possession des cous » - entendu ici comme « des âmes ») : l'esclavage, la possession d'esclaves (Prémare 1995, t.5 : 175-176). Un informateur avait d'ailleurs saisi son propre cou lorsqu'il m'expliqua que la peau de chameau était prélevée sur cette partie de l'animal.

²²⁰ Littéralement « la bouche » et au sens large « l'orifice » (Prémare 1995, t. 10 : 162-63). L'ouïe du luth est aussi appelée *tqoba* (« orifice »).

²²¹ Parfois on perce un trou sur chaque pied du chevalet et y passe une corde fixée au cordier afin de le stabiliser encore davantage.

²²² Pour Prémare le mot *ṣersâr* désigne un « grillon » (1995, t.8 : 52), le mot *sersâr* une « sonnerie automatique » (*op. cit.* t.6 : 76) et le mot *sersâra* une paire de petits disques en métal fixées par parie sur le pourtour du tambourin (*idem*). Le *meallem* Abdeltif l'appelait également *er-rîsha* (« la plume »). La sonnaille du *gimbri* se dit *shenshâna* à Oujda et en Algérie.

²²³ Qui devraient, d'après un informateur, être au nombre de sept.

A côté des nombreux « colliers » (*tblîj*) suspendus aux espèces de guirlandes accrochées d'un bout à l'autre du manche, signalons aussi la présence d'un petit sac à coulisse (*kîs* ou *kîsa*) accroché au manche du *gimbri*. On y met de l'encens et des éléments de rechanges pour l'instrument (chevalet, cordes etc.)²²⁴.

Si on envisage l'instrument du point de vue du luthiste qui le tient horizontalement en position de droitier²²⁵ (manche à gauche), on trouve de haut à bas : une corde que je nommerai « initiale » (la plus basse, nommée *ed-dîr* i.e « l'homme »), une corde « médiane » (la plus aiguë, nommée *en-nthwa* i.e « la femelle » ou *l-woštîya* i.e « celle du milieu ») et une corde « terminale » (appelée *tahtîya* i.e « celle du bas »)²²⁶. Leur rapport fréquentiel est toujours le même : la corde médiane est à l'octave supérieure de la corde initiale et la corde terminale à la quarte supérieure de l'initiale.

Si l'on considère comme fondamentale la corde grave de l'instrument on aura donc dans l'ordre énoncé ci-dessus les degrés - joués sur les cordes à vide - 1, 8 et 4 de notre diatonie. Ajoutons les degrés suivants obtenus par pression des cordes sur le manche : 2 (en pressant la corde initiale) et 5, 6 et b7 (en pressant la corde terminale). La corde médiane est toujours jouée à vide.

²²⁴ Un informateur fassi m'a dit qu'il y avait des sacs de couleurs différentes et qu'il existait même ceux des Juifs que l'on mettait le mardi et le samedi.

²²⁵ Ce qui constitue la grande majorité des cas.

²²⁶ A Oujda, on trouve aussi les appellations, équivalentes, de *fuganîya*, *d'woštânîya* et de *tahtânîya*.

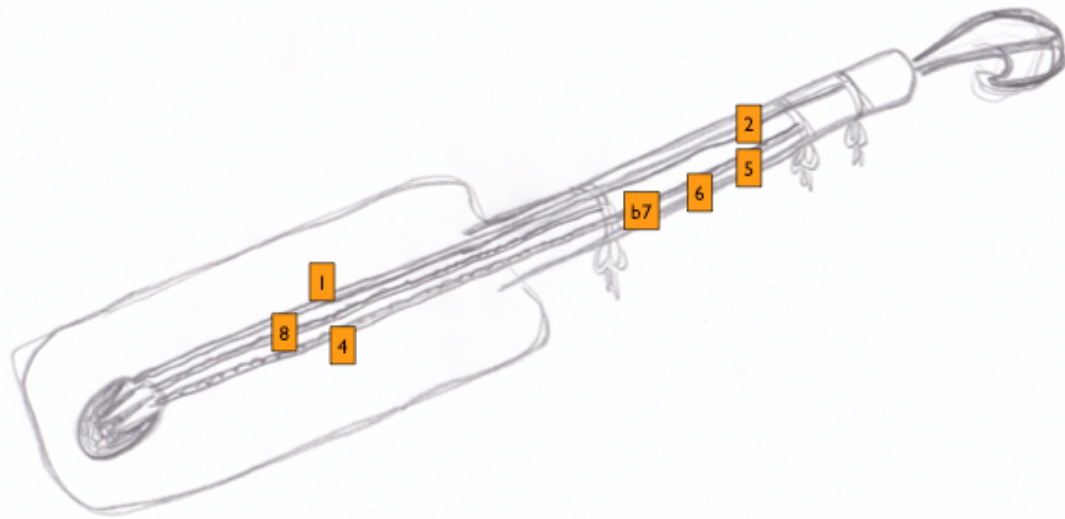


Figure 13 Schéma des degrés à vide et pincés sur les cordes du *gimbri*

3.3.1.2 Fabrication

Depuis une cinquantaine d'années, les Gnawa ne sont plus les seuls à fabriquer leurs instruments. Beaucoup de menuisiers (*nejjâra*), en particulier à Essaouira, qui ne sont pas à proprement parler gnawi, se sont mis à construire des *gimbri*²²⁷.

La caisse (*jbaḥ*) peut être monoxyle (*maḥfôra*, litt. « creusée ») ou constituée par un assemblage de lattes de bois (*ftâqy* : « les lattes »). Elle peut être de différentes essences parmi lesquelles le tilleul (*zefzâf*) ou le fresne (*derdâr*) pour les bois légers et le noyer (*gergâe*), le chêne (*shûk*) ou le figuier (*kerma*) pour les bois lourds.

On fait une encoche sur la hauteur d'un des côtés de la caisse pour y insérer, plus tard, le manche. On tend la peau, mouillée, sur la caisse. Séchée, son adhérence pourra être renforcée par l'ajout de clous²²⁸. Le manche n'est cylindrique que sur sa partie émergée. La partie qui passera au-dessous de la peau est taillée en pointe - pointe qui vient s'arrêter

²²⁷ Je me rappelle du choc de voir des *gimbri* étalés au grand jour devant les boutiques que cela produisit sur Yamina Assakri, *gnawîya* originaire d'Oujda, lorsqu'elle a découvert cette pratique à Essaouira.

²²⁸ Autrefois on employait un ingénieux système de ligatures venant de la peau elle-même, nouées à l'arrière de la caisse.

au niveau de l'ouïe grâce à un double système d'incisions dans le sens de la largeur de la caisse qui permettent de faire ressortir le manche à l'air libre et de le caler.

Les cordes sont faites d'intestins (*meşrân*) de bélier (ou de brebis) ou de bouc (ou de chèvre). J'ai assisté à leur préparation après un sacrifice. Ceux-ci sont évidés et lavés. La grande longueur d'un intestin demande de faire des allers retours, une fois la dimension de la future corde déterminée²²⁹. On tresse, tendus, ces tronçons puis les noue en leur extrémité. Les cordes peuvent sécher, tendues, à l'air libre, ou sur le tour d'un tambour²³⁰. Jamais à ciel ouvert. Notons qu'aujourd'hui il arrive parfois de trouver des cordes en nylon sur les luths.

A une extrémité du luth, les cordes sont attachées aux ligatures par un nœud simple. A l'autre extrémité, elles sont nouées au cordier par un nœud plus complexe. Le mou des cordes restant est glissé dans la caisse. Notons qu'aujourd'hui certains *gimbri* (de plus en plus, pour la scène principalement) sont dotés de chevilles de guitare ou de basse électriques (*lwalaba* sg. *lwâleb* pl.) en lieu et place des ligatures traditionnelles (*syûr*).

3.3.1.3 Modes de jeu

En position de droitier, le *gimbri* se joue manche à gauche de l'instrumentiste et caisse à droite. L'index de la main droite vient pincer les cordes de haut en bas (avec l'ongle) ou de bas en haut (avec la pulpe du doigt). Le pouce peut également remplir ce rôle pour jouer la corde la plus grave seulement (en inversant les parties du doigt qui touchent la corde selon qu'il aille de haut en bas ou de bas en haut). Les autres doigts (l'auriculaire, l'annulaire et le majeur) peuvent simultanément venir frapper la peau²³¹ lorsqu'une corde

²²⁹ Ces tronçons peuvent varier selon la grosseur des intestins (épais ou maigres) et le type de corde que l'on veut faire. Epais : *dîr* (8 tronçons), *tahtîya* (6 ou 7), *woşîya* (4 ou 5). Maigres : *dîr* (12), *tahtîya* (8) et *woşîya* (7).

²³⁰ Cette pratique m'a été décrite comme héritée des anciens.

²³¹ D'ordinaire les Gnawa nomment cette action *duqqa d-el-jilda* ("frappe de la peau"). Le *mcalle*m Abdeltif l'appelle aussi *ez-zeđma*. Chez Prémare ce mot désigne notamment la façon lourde et appuyée de fouler aux pieds ou l'empreinte d'un pied qu'un saint a miraculeusement laissée sur le sol (1995, t. 5 : 323).

est pincée. Le pouce peut également assurer cette fonction percussive chez certains musiciens.

On presse en général les doigts suivants sur le manche à la main gauche : sur la corde initiale, l'index presse le deuxième degré²³² ; sur la corde du bas, le majeur presse la quinte, l'annulaire la sixte, celui-ci et l'annulaire la septième mineure²³³. La main gauche peut pincer les cordes en *pull off* (sans intervention de la main droite) ; notamment dans les roulements descendants les degrés 6, 5 et 4 où seulement le sixième degré est pincé par la main droite. Elle peut aussi presser en *hammer* (appui des cordes sur le manche) le cinquième degré après que le quatrième ait été pincé avec la main droite.

L' « accord » (*msâwiya*) n'est indexé sur aucune hauteur absolue mais respecte un rapport fréquentiel, qui je le rappelle, ne varie pas. Les Gnawa distinguent trois types d'accord²³⁴ : un accord haut (*ḥasnaoui* i.e "tendu"²³⁵), moyen (*mersâwîya* i.e « traditionnel »²³⁶) ou bas en registre (*ʿabdellâwîya* i.e « relâché »²³⁷).

²³² Et le majeur sur le troisième degré lorsque celui-ci est joué dans le mode d'Aïsha (cf. chap. 5).

²³³ Cette position s'appelle le *ḥṣor* (de *ḥṣâr* : tout ce qui sert à retenir ou *ḥṣṣâr* : tout objet destiné à bloquer – Prémare 1995, t.3 : 134 et 135) parce que la main vient buter contre la lanière qui attache la corde médiane sur le manche - laquelle porte le même nom.

²³⁴ J'ai examiné les hauteurs auxquelles un échantillon de 5 maîtres accordent leur *gimbri*. On constate, d'une part, qu'ils ne varient pas sensiblement au cours d'un même rituel et gardent la même hauteur d'accord. On constate d'autre part que, dans les cas des maîtres dont nous avons examiné deux enregistrements, ceux-ci gardent cet accord d'une prestation à l'autre – que ces prestations soient rituelles ou non. Reste qu'il m'est difficile de savoir à posteriori laquelle des trois appellations vues précédemment ils auraient employé pour désigner celles des 4 hauteurs fondamentales sur lesquelles ils se sont accordés ici (Réb 1, Ré 1, Mib 1, Fa 1). Il n'en demeure pas moins que ces variations au sein de l'accord s'échelonnent dans un ambitus - somme toute assez réduit - d'une tierce majeure (de Ré b 1 à Fa 1).

²³⁵ Prémare signale que le terme *ḥṣîn* désigne la corde la plus aigüe des instruments à cordes (1995, t. 3 : 120). Une source souirite employait le terme *nḥâsîya* i.e « tendu » pour désigner cet accord. Le verbe *nḥas* signifie littéralement « devenir comme le cuivre ; être dur » (Belot : 1947). On peut faire l'hypothèse que par permutation, la notion de hauteur aigüe ait indifféremment pris les racines *ḤSN* ou *NḤS*.

²³⁶ La signification du mot demeure obscure. Signifiant couramment « portuaire » (Prémare 1995, t.5 : 115), il pourrait aussi dire « vétéran » (Reig 2003). C'est dans cette dernière signification qu'il faudrait l'entendre ici (cf. chapitre 1, la diaspora).

Il s'agit donc de régler aussi les tensions des cordes dès leur pose. Un informateur accordait son *gimbri* en commençant par la corde initiale, dont il distancait la ligature de trois doigts par rapport à la ligature de la corde terminale. Il mettait ensuite la médiane à une « bouche de chien » (*fumm el kelb* i.e l'espace compris entre l'extrémité des doigts écartés que sont le pouce et l'index)²³⁸ de la caisse. Ajoutons que les Gnawa, lorsqu'ils posent les cordes, font passer la corde initiale dans la ligature de la corde terminale.

3.3.1.4 Origines

Pour les *mعالlemîn* Seddiq d'Essaouira et Brahim El Belqany de Marrakech, le *gimbri* originel était fait en carapace de la tortue. Le jeune *mعالlem* Fath Allah de Marrakech considère que c'est sur le modèle de la pirogue qu'a été bâtie la caisse du *gimbri*. Certains informateurs donnent au luth une origine africaine, mais pour beaucoup l'apparition du *gimbri* est postérieure pour à l'arrivée du tambour. Le *mعالlem* Abdeltif attribue même l'origine des luths à l'Inde (*l-hind*). Pour celui-ci, le *gimbri* est d'ailleurs un apport de la rencontre des soudanais avec les nobles du palais, le *makhzen* (l'appareil royal d'état marocain). Le luth est « le rang élevé » (*mertâba*²³⁹), le « trône royal » (*el kursî dyâl*

²³⁷ Je n'ai pas obtenu de consensus sur la signification de ce mot qui voulait dire chez les informateurs interrogés sur le sujet, ou bien, d'Essaouira, ou bien relatif à l'oreille (un lien avec le saint Moulay Abdallah Ben Hsein qu'on appelle *mzghb el-udnîn* i.e « il a du poil dans les oreilles » ?). Prémare fait d'ailleurs état de la grande polysémie de ce mot dont un des sens signifierait « à manches larges » pour une djellaba (1995, t.9 : 5). C'est peut-être alors dans le sens de « relâché » que les Gnawa l'emploieraient finalement.

²³⁸ Prémare évalue cet empan à 18 centimètres (Prémare 1995, t. 10, 163 : « *fumm* » 5.).

²³⁹ Prémare signale aussi qu'à Marrakech, le mot, prononcé *mertha*, désigne « une estrade sur laquelle on installe le marié ou la mariée pour les teindre au henné » (1995, t.5 : 92)

malaka, *dyâl mâlîk*²⁴⁰). Il parle ici du trône de l'invisible, autrement dit des *Mlûk*²⁴¹, qui sont les Rois des esprits que les Gnawa appellent pendant leur rituel²⁴².

La ressemblance de ce luth avec les luths joués en Afrique subsaharienne est cependant flagrante. Même système de ligatures et même cordier « denté ». Même table d'harmonie en peau animale pouvant être percutée. Mêmes sonnaillles prolongeant le manche (Coolen 1984 : 123). Mahaman Garba fait le constant dans sa thèse sur la musique et les instruments des Hausa du Niger d'une expansion vaste du luth subsaharien appelé *molo* chez les zarma et les hawsa (trois cordes), encore appelé *hoddu* chez les Peuls ou les Gourmantché, *n'goni* au Mali (il a quatre cordes), *khalam* au Sénégal (il en a cinq) ou *tidnitt* en Mauritanie (il a quatre cordes et des chevilles) (1992 : 625). En parcourant la bibliographie que donne Charry (2000: 124 et sq.) pour chacun des types de luth ouest-africains - il y inclut d'ailleurs le *gimbri* - on mesure également les parentés linguistiques que le nom de celui-ci pourrait entretenir avec ceux-là : *Gambare* (Soninke), *Goumbale* (Diawara), *Gurmi* (Hausa), *Gurumi* (Doss / Maori), *Genbra / Gnaybra* (Mauritanie).

Si l'on juge par les premières apparitions du mot *gimbri* ou de ses variantes dans les textes d'Ibn Battuta (« kanabir ») ou d'Al-Omari (« gunibri »), le nom de cet instrument était déjà connu au 14^{ème} siècle. En considérant que ces auteurs y font référence en voyant des instruments similaires à la cour du roi du Mali, on peut raisonnablement penser qu'il s'agissait du même type d'instrument aussi²⁴³. Plus de cinq siècles plus tard,

²⁴⁰ Le terme *malaka* correspond certainement à ce que Prémare note *mlâka* et qui désigne la « dignité du roi », l'expression *kursî l-mlâka* signifiant « le trône royal » (Prémare 1995, t.11 : 250).

²⁴¹ Je rappelle ici l'ambivalence de ce mot qui est à la fois le pluriel d' « esprit » et de « roi » en dialecte marocain.

²⁴² Certains Gnawa allaient - et vont toujours - jouer pour certaines femmes du palais royal à Marrakech. D'autre part, certains noirs employés au palais sont considérés comme des *Shorfâ'* c'est-à-dire des nobles supposés d'ascendance prophétique. Ces contacts pourraient expliquer la rencontre visible, et invisible, de l'univers des subsahariens avec celui de la royauté.

²⁴³ Ibn Battuta (1922 : 406) et Al-Omari (1927 : 69) cités par Gourlay (1976 : 327).

Farmer postulait lui aussi l'existence de liens entre le *gimbri* et ses homologues subsahariens²⁴⁴.

L'étymologie du mot *gimbri*, tel que l'emploient les Gnawa, reste à ce jour inconnue. Coolen rapporte que le nom du *Gambaré* soninké pourrait trouver son origine dans une variété de Calebasse ("Gamba") et que le sens des appellations de ses homologues *Hodu* (peul) ou *Ngoni* (bambara) serait "frapper à une porte" (Coolen 1984 : 121-124). On notera que les noms de l'équivalent de cet instrument dans les confréries noires voisines de Tunisie (*gumbri*²⁴⁵ ou son petit équivalent domestique nommé *gambara* dont la caisse est rectangulaire²⁴⁶) et d'Algérie (*gumbri*)²⁴⁷ apportent la preuve d'une origine subsaharienne commune. Si l'on en juge par la photographie orientaliste du début du 20^{ème} siècle, la taille du *gimbri* et des ses équivalents algériens et tunisien, semblait être assez diversifiée parmi les musiciens noirs d'Afrique du Nord. Hagène nous montre ainsi sous forme de panorama de photos de l'époque coloniale de *gumbri* tunisiens et de *gimbri* marocains de tailles différentes²⁴⁸ mais aussi une grande variété de vièles monocordes ouest-africaines type *goje*²⁴⁹ (Hagène ND).

²⁴⁴ Farmer (1928) cité par Coolen (1984 : 120). Notons que le premier semble, on l'a vu précédemment, confondre le *gimbri* des Gnawa et le *genbri* berbère.

²⁴⁵ Jankowsky 2010 : 96 et sq.

²⁴⁶ *Idem* : 106-107

²⁴⁷ Lapassade 1982 : 157

²⁴⁸ Le *meallem* Abdeltif lui-même m'a rapporté qu'autrefois il y avait des petits *gimbri*, qui, lorsqu'on les jouait, évoquaient le chant d'une jeune fille.

²⁴⁹ D'après Garba, cet instrument très répandu en Afrique de l'Ouest, se nomme *imzad* chez les Touaregs, *duudga* chez les Mossi, *godje* chez les Songhai-zarma, *riti* chez les wolof, *ku'u* chez les Kanouri et *kiki* chez les Toubou (1992 : 593). Selon l'auteur, l'instrument a un rôle fondamental dans l'exercice de la religion traditionnelle (*bori*) dont le répertoire consiste en l'énumération d'esprits (*op. cité* : 607)

3.3.2 Le tambour (*eṭ-ṭbel*)

Appelé en arabe, *ṭbel* (pl. *ṭbôla*), les Gnawa jouent le grand tambour sur caisse dans leur rituel lorsqu'ils entrent dans la maison avant de jouer les *mlûk*²⁵⁰ ou dans les rues lorsque ils sortent y demander l'aumône (*Lalla Krîma*, litt. « Madame Généreuse »). Ils l'appellent aussi *ganga*²⁵¹, qui est un mot vraisemblablement d'origine subsaharienne – avec cette nuance que le *ganga* est souvent considéré comme la forme première du *ṭbel* (plus gros avec une caisse monoxyde)²⁵².



Figure 14 Une paire de tambours (photo prise chez Nanak)

²⁵⁰ Il se joue aussi en fin de rituel à Fès.

²⁵¹ Prémare donne aussi le nom de *ganga* à un petit *gimbri* que joueraient les Gnawa (1995, t.10 : 687). Je n'ai jamais rencontré une telle acception du mot chez ceux-ci.

²⁵² Chez les Berbères du Haut-Atlas, Lortat-Jacob précise que « depuis une douzaine d'années l'usage du tambour à deux peaux s'[était] répandu dans tous les groupes du Haut Atlas qui connaissent l'*ahwash* ». L'auteur ajoute que celui-ci, dénommé *bngri* ou *ganga* imitait pour les montagnards « les sons des parlers d'Afrique Noire » (1980 : 99- 100). En Tunisie Jankowsky ne mentionne pas l'existence d'un *ganga* mais parle de *tabla* pour désigner un tambour d'un modèle assez similaire au *ganga* (2010 : 104-105). Mais j'ai moi-même récolté le terme de *banga* auprès d'une officiante de *stambêlî* de Tunis. En Algérie, Lapassade parle, pour les Gnawa de Constantine de *tobol* joués par paire avec une baguette recourbée (1982 : 159).

3.3.2.1 Description organologique

Le *tbel* est un tambour sur caisse d'environ 45 cm de diamètre et de 30 cm de hauteur pour les petits, de 50 cm de diamètre et 35 cm de hauteur pour les grands. Les deux extrémités de la caisse sont recouvertes de peau animale et attachées entre elles par un cordage transversal.

Les Gnawa le jouent avec deux baguettes différentes²⁵³. Un musicien droitier tiendra dans sa main gauche le *ṭerrâsh* ("la gifle"²⁵⁴), une baguette longiligne faite généralement en bois d'olivier (*le-êûd*). De la main droite, il tiendra la *sâhela* (litt. « la facile »²⁵⁵) qui est plus épaisse et courbée (faite en figuier).

3.3.2.2 Fabrication

La caisse du *tbel* est constituée par l'assemblage de lattes de bois dans le sens de la hauteur²⁵⁶. La caisse est en général consolidée par une âme transversale ; en l'espèce, un cercle de bois qui est fixé à l'intérieur de la caisse en son milieu sur toute sa périphérie.

²⁵³ Ce qui n'est pas le cas de tous les musiciens noirs du Maroc. Dans le Tafilalt, près de Merzouga, ceux que j'ai côtoyé ne jouaient leurs *tigangat* qu'avec la main et une seule baguette courbée. Sur la place de Jemaa El Fna à Marrakech, on trouve, un peu plus loin que les Gnawa, les Noirs berbérophones qui, habillés en blanc, jouent des *ganga* plus petits. Ils les frappent avec deux baguettes identiques au *sâhela* des Gnawa (baguette courbée).

²⁵⁴ Le verbe *ṭerresh* signifie à la fois « gifler » et « assourdir » (Prémare 1995, t. 8 : 284). Signalons qu'à la même racine (*opus cité* : 284 et sq.) : figure *ṭresh* qui signifie notamment donner une gifle et dont le sujet peut être un *jinn* (participe passé : *maṭrôsh*).

²⁵⁵ Dans sa fabrication, la future baguette est recourbée à l'aide d'une corde tendue entre les deux extrémités d'un morceau de bois lorsqu'il est encore vert. Elle est nommée ainsi probablement à cause du geste relativement simple qu'on y effectue et qui consiste à marquer les temps pour le tambourinaire accompagnateur chez les Gnawa. La baguette courbe qu'utilisent les Hmadcha sur leur *tbel* porte le même nom. Et les baguettes rectilignes qu'utilisent les Aïssawa sur chacune des faces de leurs *tobol* portent le nom de « *swa'l* (sing. *sa'la*) » (Boncourt 1980 : 79). Prémare signale enfin qu'un autre des sens du mot *sâhel* (« facile ») signifie un euphémisme pour la prière de l'après-midi (*l-êâsr*), souvent jugé de mauvais augure parce qu'à ce moment, les djinns commencent une action plus virulente (1995, t.6 : 220-221).

²⁵⁶ Il m'est même arrivé de voir utilisé, en France, du matériau de récupération comme des bidons en plastique pour la constituer.

Mouillées, les deux peaux du tambour sont chacune tendues et enroulées autour d'un cercle de bois (*târâ*) jusqu'à l'obtention de deux « couvercles » dont l'une des deux faces est plate et l'autre comporte un bourrelet formé par la peau enroulée. On applique ensuite la face plate de chaque couvercle sur chacune des extrémités de la caisse. Puis, on perce le bord proéminent des peaux de trous²⁵⁷ dans lesquels on va passer un premier cordage qui va les lier de manière transversale. La tension de cette corde va pousser les bords des couvercles, jusqu'ici tournés en dehors du tambour, à glisser vers la caisse et à se coller contre sa paroi. Quelque temps après, on retend les peaux en resserrant le premier cordage. Un second cordage est ensuite noué sur le premier sur tout le tour de la caisse. Tendue, il rassemble dans leur moitié verticale les tronçons du premier cordage. On perce enfin quatre trous dans la caisse pour « libérer le son ».

3.3.2.3 Modes de jeu

Le *tbel* est toujours joué par paire. A Marrakech, le plus petit et le plus aigu est joué par le soliste qui y effectue l' « ornement » (*zwâq*) et le plus gros et le plus grave est joué par l'accompagnateur qui effectue toujours le même ostinato invariable (*farrâdy*, litt. « qui ne fait qu'une seule chose »). L'accompagnement s'appelle aussi *l-mmwîma* i.e « la petite maman » (cf. supra). Le *tbel* est tenu en bandoulière à gauche chez un musicien droitier²⁵⁸.

Chaque baguette se tient d'une manière particulière. Chez un droitier, le *sâhela* se saisit, à droite, à pleine main. La main gauche, prolongeant le bras gauche plié, pince le *terrâsh* entre d'un côté l'index, le majeur et l'annulaire, qui la recouvrent, et de l'autre l'auriculaire²⁵⁹. Le pouce vient faire contre poids et rééquilibrer la baguette pour qu'elle flagelle la peau sur tout son flanc.

²⁵⁷ Lors de l'une des deux occasions où j'ai assisté à la fabrication d'un *tbel*, les musiciens avaient percé chacune des peaux en sept points.

²⁵⁸ J'ai vu tout naturellement un musicien gaucher le tenir à sa droite.

²⁵⁹ Parfois l'annulaire est placé du même côté que l'auriculaire.



Figure 15 Al Hajj jouant le *farradi* sur la place Jemaa El Fna (décembre 2011).

Les deux sons que produit chaque instrument sont tributaires de l'emplacement du coup et du type de percuteur employé. Le *sâhela* frappe au centre de la peau et son extrémité épaisse élimine les modes aigus de celle-ci. Au contraire, le *ṭerrâsh* vient littéralement « gifler » la peau et en favoriser les modes aigus, par sa conformation longiligne.

3.3.2.4 Origines

D'après plusieurs informateurs, le tambour a préexisté au luth dans la tradition *gnawîya*. Dans le *ganga* il y avait déjà, dit le *meallem* Abdeltif, la *raḥba* (la place aux esprits et par extension ceux-ci). Mais à l'époque, il y avait seulement les « soudanais », les « esclaves ». C'est lorsque sont apparus les « blancs », « les nobles d'ascendance prophétique » (*esh-shorfâ'*) que serait apparu le *gimbri*. *Meallem* Seddiq me tint un discours analogue, lui, pour qui au début il n'y avait pas non plus de *gimbri*. Le premier instrument était le tambour²⁶⁰.

²⁶⁰ En affirmant l'origine mecquoise du soufisme et donc de la voie des Gnawa, celui-ci rappelait que cette influence, « dans laquelle les Noirs ont entrés leur musique » ne se trouvait que sur quelques morceaux consacrés aux prophètes ou à la fille de Mahomet, Fatima.

En Afrique de l'Ouest, le terme de « *ganga* » et ses variantes se retrouvent dans plusieurs groupes et ethnies où ils désignent un tambour sur caisse similaire au *ganga* des Gnawa – et plus particulièrement lorsque la caisse de celui-ci était creusée dans un tronc d'arbre évidé. Mahaman Garba décrit, parmi le vaste éventail des membranophones des Hausa du Niger, un tambour à caisse de résonance cylindrique et à deux membranes appelé *ganga*. On ajoute un timbre sur une des deux membranes. D'une hauteur de 50 cm de haut et 30 cm de large, ses deux peaux sont reliées par des liens torsadés et l'instrument est suspendu au niveau de la ceinture de l'exécutant à une bretelle autour du cou et sur l'épaule. Le musicien frappe la membrane supérieure avec une baguette recourbée qu'il tient dans sa main droite tandis que les doigts et la paume de sa main gauche étouffent la membrane inférieure. Le tambour *ganga* est omniprésent dans les activités de la société hausa (Garba 1992 : 573-576). Chez les Mofou et les Mofou-Goudour du Nord-Cameroun, Nathalie Fernando recense des tambours « cylindriques » similaires à ceux qu'elle rencontre dans la région, c'est-à-dire comportant des fûts creusés, des membranes lacées dont l'une des deux, lorsque le tambour a une forme de « tonneau », est frappée avec une baguette courbe : « *gâṅgâṅ* » chez les Mofou et « *gaṅgaṅ* » chez les Mofou-Goudour (2011 : 54).

3.3.3 Les crotales (*l-qraqeb*)

Si on le rencontre aussi dans la confrérie des *Jilala* ou dans les séances de *deqqa marrakshiya*²⁶¹, à raison d'une seule paire, cet instrument demeure l'instrument emblématique des confréries noires au Maroc et au Maghreb en général. Couramment appelé *qraqeb* (fém. sing. *qarqâba*)²⁶² au Maroc, cet idiophone métallique est aussi

²⁶¹ La *deqqa marrakshiya* ("frappe marrakchie") est un genre musical traditionnel et populaire ayant recours à la polyrythmie des mains frappées et des voix. Il n'est pas rare d'y voir participer des Gnawa.

²⁶² L'origine du mot est certainement une onomatopée. Pour Prémare, le verbe *qerqeb* signifie « faire du bruit » en entrechoquant deux corps sonore, avec ses pieds sur le sol... (1995, t.10 : 303-304). Appelées *shqâshiq* en Tunisie (Jankowsky 2010 : 102 et sq.) et *qarqabû* en Algérie (Lapassade 1982).

appelé, exclusivement par les Gnawa pendant le rituel, *goro*. Le mot pourrait avoir pour origine les mots songhay *guuru* (« fer ») ou haoussa *gooro* (la noix de cola) ²⁶³.



Figure 16 Une paire de *grâqeb* (photo prise chez Nanak)

3.3.3.1 Description organologique

L'instrument se joue toujours par deux (une crotale dans chaque main)²⁶⁴. La longueur moyenne de l'instrument est de 28 cm, la largeur de 12 cm et la hauteur de 6 cm. L'instrument se tient dans le sens la longueur, sa largeur étant parallèle et à la même hauteur que le torse du musicien. Chez les Gnawa, chaque coup – le choc de deux paires

²⁶³ Nicolăi 1981 et Caron 1997. Cf. infra l'origine végétale que leurs prêtent les Gnawa.

²⁶⁴ L'instrument est aussi appelé *jâjja*, c'est à dire la « paire » en arabe. Prémare ajoute que la paire de crotales peut aussi être désignée par le vocable *emâra* (litt. « ce qui remplit ») et qui désigne aussi les cordes d'un instrument de musique ou une façon de frapper le tambour (1995, t.9 : 234-235).

entre elles - est joué en alternant une main et l'autre²⁶⁵. L'instrument est formé de deux paires de deux coupoles métalliques entrechoquées et soudées dans le sens de la hauteur à une languette de métal. Chacune des deux coupoles viendra frapper en face d'elle son homologue de l'autre paire, respectivement supérieure ou inférieure. Les deux paires sont attachées sur leur extrémité inférieure par une première ligature de cuir. Dans la languette métallique qui sépare dans le sens de la longueur une coupole d'une autre, deux trous sont percés, par lesquels passe un second lien de cuir. Celui-ci sert, sur la paire antérieure, à accrocher le pouce, et, sur la paire postérieure, à accrocher les doigts majeur, annulaire et auriculaire.

3.3.3.2 Fabrication

C'est le seul instrument que les Gnawa ne font jamais chez eux. Ceux-ci ne se ravitaillent à ma connaissance qu'à Marrakech, au souk des forgerons (*sûq l-ḥaddâdîn*), lesquels sont souvent d'origine noire voire *gnawîya*²⁶⁶.

3.3.3.3 Modes de jeux

La musique des Gnawa s'articule principalement sur deux figures rythmiques réitérées en *continuum* : le rythme à trois impulsions par temps et le rythme à quatre impulsions par temps (cf. chapitre 5). Le premier rythme comporte trois impulsions, dont la première et la dernière correspondent à des croches *swing*²⁶⁷ mais dont la croche centrale est à cheval entre une subdivision binaire et ternaire. Le deuxième rythme comporte quatre

²⁶⁵ Ce qui n'est pas le cas des Noirs de la région de Merzouga, qui répartissent de manière asymétrique les coups au sein des deux mains.

²⁶⁶ Lorsque je suis allé en acheter une paire au souk des forgerons, c'est le fils, Abdelqâder, d'un grand *méallem* de Marrakech, Abdenbi Ghôrab, qui me l'a vendu. Viviana Pâques accorde une grande importance symbolique au personnage du forgeron (*ḥaddâd*) dans la cosmogonie qu'elle établit chez les Gnawa (1991 : 112 et sq.)

²⁶⁷ C'est à dire des croches articulées sur une battue ternaire de la pulsation, sous forme longue (deux premières croches) brève (dernière croche).

impulsions par pulsation. L'une des mains (la main droite) bat des croches égales et l'autre (la gauche)²⁶⁸ bat les deux dernières croches d'un triolet de croches (cf. chap. 5).

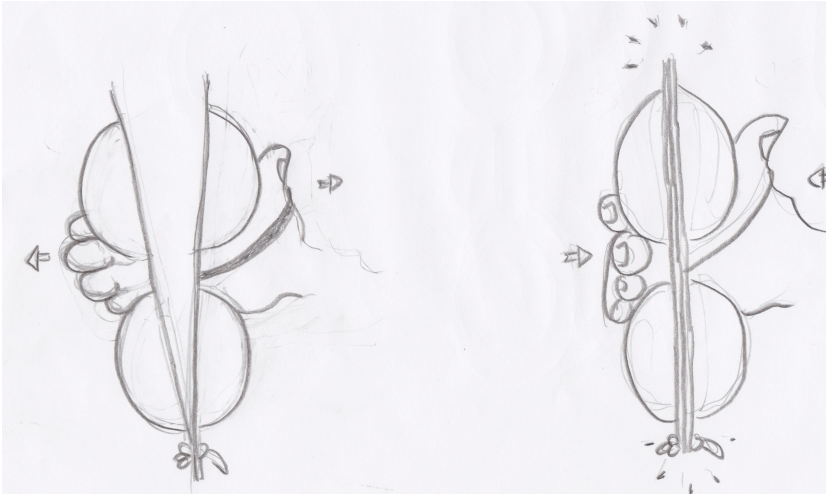


Figure 17 Le mécanisme d'une crotale

3.3.3.4 Origines

Selon le *mعالlem* Brahim El Belqany de Marrakech, les crotales étaient au début faites avec des pieds de mouton. Selon le *mعالlem* Salah de Fès, les *qrâqeb* seraient à l'origine des courges (*garea*) séchées et coupées en deux. Selon le *mعالlem* Seddiq d'Essaouira, Sidi Bilal aurait fabriqué, pour guérir une des filles du prophète, des crotales en bois²⁶⁹. Bilal, rappelle Seddiq, aurait aussi à cette occasion fabriqué la coiffe traditionnelle (*shâshîya*) avec des cauris et chanté *Laefu Ya Mûlâna* (« délivre-nous ô Seigneur »). Voici la version la plus complète que j'ai recueilli le 10 Mai 2012 de Yamina Assakri,

²⁶⁸ Aziz "Rasta" m'a fait remarquer que si on commence d'ordinaire par la main droite (qui effectuera alors les deux croches égales dans le cas du rythme 2) il arrive que certains jouent « inversés » (*meqlwba*), donc, qu'ils commencent par la main gauche : « ça marche pour les deux rythmes ».

²⁶⁹ Quels que soient les témoignages des uns ou des autres, l'instrument n'a pas été créé en fer (*hdîd*) mais dans un matériau végétal ou animal.

gnawîya originaire d'Oujda, d'un récit désormais classique des Gnawa mais jugé parfois aujourd'hui anachronique par certains d'entre eux²⁷⁰.

Bilal était le serviteur de Lalla Fatima, fille de Mahomet. Sidna Bilal c'est lui qui a sorti les *qarqâbu*²⁷¹, [...] parce que Lalla Fatima elle avait ses règles et était fâchée. Elle était sur la mule, elle est tombée. Elle croyait que c'était la mule la responsable. Elle a saigné. C'est pour ça que la mule n'a pas d'enfant : Lalla Fatima a jeté un sort sur celle-là. Lalla Fatima est rentrée chez elle et s'est fâchée : pourquoi j'ai ça ? Mahomet, il n'est pas au courant, mais lui il voit les choses comme un devin, il voit ce qu'on ne voit pas. Alors il a su qu'est-ce qui était arrivé à sa fille. Sidna Bilal, à chaque fois, il rentre il voit Fatima fâchée. Et il s'est demandé comment remédier à la situation. Il a pris les deux morceaux de bois et a commencé à faire du bruit avec. En rentrant il joue l'air *Lalla Fatima*, c'est pour [cela que cet air] est dans le *dîwân*²⁷². Mahomet a su cela et a demandé qu'on lui amène sa fille : il lui a dit "ça, toutes les femmes l'ont. C'est Dieu qui a créé cela pour les femmes et la mule n'y est pour rien". Voilà l'histoire de *qarqâbu*.

Contrairement à ces deux homologues que sont le *ḥbel* et le *gimbri*, on ne retrouve pas aussi largement répandus des instruments similaires aux *qrâqeb* (emblématiques des confréries noires au Maghreb) en Afrique subsaharienne. Cependant, Jankowsky signale que des "claquettes" (*clappers*) en fer similaires aux *shqâshiq* tunisiennes sont jouées en Afrique subsaharienne où elles s'exercent dans différents cadres et non exclusivement ceux, des traditions de transe des esclaves et de leurs descendants, comme au Maghreb (2010 : 103). L'auteur mentionne l'existence des claquettes *Sambani* parmi les Hausa, lesquelles furent bannies par les autorités islamiques des rituels *bori* qu'elles accompagnaient aux débuts de l'empire Sokoto (Bargery 1934). Elles réapparurent plus tard comme un instrument de femme accompagnant des chants islamiques (Erlmann 1986). Jankowsky stipule que l'instrument est connu sous le même nom chez les

²⁷⁰ Pour Aziz "Rasta", Bilâl "l'éthiopien" n'a rien à voir avec *tagnawît* sous-entendu avec une pratique qui a des origines subsahariennes. Il semble qu'aujourd'hui, le mythe perde de son importance avec l'expression désormais explicite - car moins réprimée dans la société marocaine - d'une africanité subsaharienne. Quel besoin d'aller alors légitimer cette nouvelle représentation en allant lui chercher un saint patron à la Mecque ?

²⁷¹ Elle dit *qarqâbu*, comme en Algérie, et non *qrâqeb*.

²⁷² Litt. « l'assemblée ». C'est un nom générique qualifiant les esprits invoqués de manière globale et l'emplacement où l'on entepose les instruments de musique et du rite. *Lalla Fatima* est un air des Gnawa.

Dagbamba du Ghana septentrional où elles sont utilisées pour les musiques de danse des forgerons (*id.*). Kenneth Gourlay ferait l'hypothèse que le prototype en bois de ces claquettes serait parti d'Afrique vers l'Afrique du Nord, et serait rétrospectivement réintroduit, grâce aux forgerons du Maghreb (qui étaient souvent des Noirs) en Afrique subsaharienne sous sa forme métallique (Erlmann 1986 : 14).

J'ai relevé dans le journal de mission en Afrique de l'Ouest d'Anne Raffanel (écrit en 1847) des témoignages qui pourrait faire état de la présence d'un instrument similaire dans la zone correspondant aux états actuels du Sénégal et du Mali. Alors que l'auteur se trouve dans la région de Kaour (l'actuelle région de Kolda au Sénégal), il décrit les instruments de la suite du prince Sanimoussa en ces termes : « La suite de Sanimoussa comprenait plus de soixante individus des deux sexes. Sa *musique* comptait une douzaine de petits tamtams [...]. On y voyait aussi quelques guitares, et, chose curieuse, des castagnettes... de longues castagnettes en fer » (1856 : 110). L'auteur précise en note que « ces castagnettes sont très répandues dans l'intérieur de l'Afrique. On les nomme *keghrakeb*, par imitation du bruit qu'elles font ». Il fournit, p. 430, un témoignage similaire sur les instruments de musique des Bambaras du Kaarta (un royaume historique bambara à l'ouest de l'actuel Mali) : « Outre le bourou [une trompe], les instruments de musique des Bambaras sont : le balafo [balafon], l'instrument des rois et des grands seigneurs [...] ; le tamtam et les castagnettes en fer [...]. »

3.4 Synthèse

3.4.1 La complémentarité des principes féminin et masculin

L'examen des flux et des instruments rituels utilisés par les Gnawa fait apparaître que les principes féminin et masculin y sont complémentaires mais distincts. Ainsi, les valences respectivement féminine et masculine du sang et du lait (cf. tableau infra) entraînent certains interdits : ne pas boire du lait publiquement et ne pas manier le couteau pour l'égorgeage pour les femmes (cf. chap. 1 et 4). D'autre part, les instruments musicaux rituels, tous joués par des hommes, obéissent aussi à des obligations de genre. Les instruments utilisés par les officiants (*mqaddmîn*) ne sont certes pas livrés à un interdit

sexuel aussi strict puisqu'il existe des hommes *mqaadmîn*. Reste que dans la représentation de ce statut parmi les Gnawa, cette attribution est d'abord dite féminine.

3.4.2 La complémentarité des trois règnes animal, végétal et minéral

Pour Slimane, Dieu lui-même est métaphysiquement le sang du monde : l'hémoglobine des êtres vivants, la sève des végétaux et la roche en fusion, minérale. Ces trois éléments correspondent aux règnes végétal, animal, et minéral, lesquels, nous l'avons vu précédemment, sont tous utilisés dans la fabrication des instruments de musique des Gnawa, en particulier celle du luth qui les réunit tous. La *ṭbîqa* et la *mîda* contiennent également tous ces règnes : il y a notamment des coquillages marins, de l'encens et si l'on croit Abdelhafid Chlyeh dans sa description des instruments de divination, également du plomb (*rṣâs*) et des oeufs (*bîd*) (1999 : 75). Enfin, les flux eux-mêmes dont je parlais plus haut sont issus des règnes animal, végétal et minéral.

Table 1 Tableau représentant les règnes animal, végétal et minéral dans les flux et les instruments des Gnawa

		animal	végétal	minéral
flux		sang (valence féminine) lait (valence masculine)	(haschich / herbe) dattes	eau de fleur d'oranger ? encens
contenu de la <i>ṭbîqa</i> et de la <i>mîda</i> ♀ (♂)		coquillages oeufs cornes (Oujda)	olives noires (Aïsha)	plomb
instruments de musique ♂	<u>luth</u>	peau, ligatures, cordes	manche, caisse, chevalet	sonnaille
	<u>tambour</u>	peau	caisse, baguettes	
	<u>crotales</u>	(ligatures)		fer

L'origine des conceptions auxquelles cette systématique renvoie est encore obscure à l'heure actuelle. Elles constituent peut-être, à l'instar des instruments de musique vus précédemment, une partie plus profonde de l'héritage subsaharien des Gnawa. Si on suit Boncourt (1981), cet héritage africain pourrait avoir été distillé dans d'autres confréries populaires marocaines en particulier les Aïssawa.

3.4.3 Des liens entre les trois confréries *gnawīya*, *ḥisawīya* et *ḥamdūshīya*

A l'instar de ce que Boncourt avait déjà clairement montré entre Aïssawa et Hmadsha (1980), les Gnawa, entretiennent des liens complémentaires et obligatoires avec les Aïssawa et les Hmadsha, liens en premier lieu d'ordre organologique.

3.4.3.1 Gnawa et Aïssawa : sexuation des instruments de musique

Boncourt a mis au jour, dans sa thèse sur la confrérie des Aïssawa, l'existence d'une sexuation pour la majorité de leurs instruments (1980 : 103 et sq.). Chez les Gnawa une telle « organologie » est également pratiquée. Ainsi deux des trois cordes du luth bénéficient d'une appellation anthropomorphique et sexuée : *ed-dîr* i.e « l'homme » pour la corde la plus grave et *en-nthwa* i.e « la femelle » pour la plus aiguë.

A Marrakech, les caisses des tambours sont souvent peintes en rouge et vert, de manière distincte selon qu'il s'agisse de l'accompagnateur (*farrâdy*) ou du soliste (*zwâq*)²⁷³. Je fais l'hypothèse que cette volonté de distinguer le *farrâdy* du *zwâq* pourrait aller dans le sens de qu'affirment d'autres propos plus explicitement: le *farrâdy* c'est *l-mmwîma* (litt.

²⁷³ Dans un cas le *farrâdy* est peint de rouge et moucheté de vert tandis que le *zwâq* est peint de bandes alternantes des deux couleurs ; dans un autre, la peinture du *farrâdy* est divisée en trois sections dans le sens de la hauteur respectivement rouge, verte et rouge, et le *zwâq* est divisé dans le sens de la hauteur en deux sections respectivement verte et rouge. Ces coloris rouge et vert semblent être pertinents géographiquement puisque Slimane, descendant de parents oujdîs, avait aussitôt identifié la provenance marrakchie de tambours d'après leurs couleurs rouge et verte.

« la petite maman »)²⁷⁴ et le *zwâq*, « l'homme », me disait un Gnawi de la place Jemaa El Fna. Une telle sexuation rejoindrait la conception du *gimbri* chez les Gnawa,

Les instruments des Aïssawa (*tasa, tabla, bendir, tobol, hautbois*²⁷⁵) comportent selon Boncourt deux parties complémentaires mâle et femelle (*idem*). On retrouve ce principe de sexuation par appariement, dégagé par l'auteur chez les Aïssawa, dans les tambours des Gnawa:

Table 2 Tableau représentant la sexuation des instruments chez les Gnawa (d'après Boncourt 1980)

instrument	femme	homme
caisse	Grande, grosse	Petite, mince
son	Grave = bas	Aigu = haut
main	gauche	droite
position	Gauche ou périphérique	Droite ou centrale

A part la position de la main²⁷⁶, on retrouve tous ces éléments chez les Gnawa de Marrakech²⁷⁷ y compris la position du soliste qui tient l'instrument « mâle » à droite, du point de vue du danseur ou de l'audience qui lui fait face, et de l'accompagnateur qui tient

²⁷⁴ Pour entendre le mot comme le corollaire de l'homme il faut se référer à une autre acception du mot, courante dans le dialectal : une *mmwîma* c'est aussi une « maîtresse ».

²⁷⁵ Boncourt dit que l'on pouvait encore, bien que cet usage tombe en désuétude, distinguer un *ṭbal* féminin (le plus grand, qui fait l'accompagnement i.e l'*hâshiyya*) d'un tambour masculin (le plus petit qui fait le *zwâq*). L'auteur distingue également un hautbois « mâle » effectuant la « broderie » qu'on nomme également *zwâq*, d'un hautbois « femelle » effectuant le bourdon (*hâshiyya* litt. « bordure ») dont le dernier motif, basique, est nommé *umm* (« la mère ») et dont on dirait que le « *zwâq* sort de *l-umm* » (Boncourt 1980 : 79 ; 94).

²⁷⁶ Les mains qui jouent les deux baguettes, éponymes, (*sâhela* à droite et *ṭerrâsh* à gauche) sont chez les Gnawa d'Asila, nous dit Roubas, également sexuées (1987 : 38 et sq.).

²⁷⁷ A Fès, c'est le *farrâdy* qui est le plus aigu et le plus petit – ce qui n'exclut évidemment pas une logique sexuée similaire. Et chez les Gnawa du Nord du Maroc (Asila), d'après Roubas, le son grave est également associé à l'homme (1987 : 38 et sq.).

l'instrument « femelle » à gauche de ce même point de vue. Signalons que la conception de l'attraction physique chez les femmes au Maroc diffère encore des canons occidentaux : les hommes y apprécient les femmes bien en chair.

3.4.3.2 Gnawa et Hmadsha : le vol initial d'Aïsha racheté par le fer ?

La caisse du luth gnawi, lorsqu'elle creusée d'un seul tenant dans du figuier, renforce les propriétés magiques de l'instrument. Cet arbre est en effet reconnu pour être l'une des demeures du génie féminin *Aïsha*²⁷⁸ (*mûlât l-kerma* chante-t-on à son égard, litt. « elle est la maîtresse du figuier »). Les liens entre l'instrument et *Aïsha* sont multiples : on surnomme l'esprit chez les Gnawa *l-mmwîma* (« la petite maman ») et l'on désigne ainsi les figures d'accompagnement du luth. Un deuxième indice de l'importance de l'esprit *Aïsha* dans le *gimbri* est le fait que les Gnawa chantent qu'elle est « la maîtresse de la cavité, du trou » (*mûlât l-ḥofra*)²⁷⁹. Or, on a vu plus haut que la caisse du *gimbri*, lorsqu'elle était creusée dans un seul bloc de bois, était qualifiée de *mahfôra* (litt. « creusée ») mot qui a la même racine *HFR* que "cavité, trou".

On sait notamment grâce à Crapanzano (2000) l'importance qu'à *Aïsha* chez les Hmadsha. Certains mythes afférant à cet esprit racontent que les Hmadsha passent pour avoir enlevée *Aïsha* du Soudan. D'autres qu'elle y aurait même été abusée. Boncourt établit une différence entre *Aïsha es-sudanîya* ("la soudanaise"), qui aime le henné et les bougies, craint l'eau et *Aïsha Qandisha*, qui aime l'eau et les olives noires, celle qu'appellent les Hmadsha dans leur rituel. L'auteur prête à Sidi Ahmed Dghoughi, le disciple du fondateur des Hmadsha, Sidi Ali Ben Hamdouche, d'avoir fait de sa compagne d'*Aïsha* la soudanaise et Sidi Ali d'avoir épousé *Qandisha*. (Boncourt 1980 : 298).

²⁷⁸ cf. aussi chapitre 6.

²⁷⁹ En particulier la cavité dans le sol qui lui est consacrée non loin des sanctuaires de Sidi Bel Hamdouche et de son disciple Ahmed Dghoughi (Claisse, 2003 : 159).

Les Gnawa appellent aujourd'hui couramment Aïsha dans leur répertoire en distinguant Aïsha *Sudaniya* (la leur en quelque sorte) d'Aïsha *ḥamdūshîya* (celle des Hmadsha) qu'ils jouent sans leurs crotales de fer. Mais on peut se demander si ces deux Aïsha, ne sont pas les deux faces d'une même entité, mythique dans tout le Maroc et qui compte de nombreux autres avatars (marine, solitaire, croyante²⁸⁰). Dans le rituel des Gnawa, celles-ci se suivent la plupart du temps, telles deux cousines.

Le fer (*l-ḥdîd*) est le matériau de travail des forgerons, dont Pâques souligne l'importance chez les Gnawa (1991 : 112 et sq), lesquels vont commander leurs crotales chez ceux-là. En arabe dialectal le nom que l'on donne au fer désigne à la fois la matière mais aussi les armes blanches (Prémare 1995, t.3 : 40). Chez les Gnawa, le passage d'un sens du terme à l'autre est fréquent et volontaire : on sort le fer, lorsque l'on sort des couteaux que manipuleront le sacrificateur et certains transeurs pendant le rituel. Par analogie, la sortie des crotales pendant le rituel est décrite aussi comme la sortie du fer. Les Gnawa passent pour êtres des « égorgeurs » et proclament eux-mêmes pendant leur rituel qu'« ils ne sont pas des Gnawa mais des *jnâwa* », c'est-à-dire le pluriel de *jenwi* : couteau (*hadû ma shi gnawa, hadû jnâwa*).

Au Maroc on raconte que le port du fer (des clefs, un poignard) passe pour protéger de l'esprit Aïsha²⁸¹. Le fer serait spécifiquement, aux niveaux organologique et musical, l'enjeu d'interdits et d'obligations réciproques entre Gnawa et Hmdasha²⁸². Boncourt compte ainsi parmi les emprunts que les Hmadsha ont fait aux Gnawa leur luth mais il rappelle que les Hmadsha en ôtent sa sonaille métallique (*ṣârṣâr*) pour en jouer (Boncourt 1980 : 377 et sq.). Les Hmadsha ne jouent pas non plus les crotales (*idem*) et

²⁸⁰ cf. chapitre 6.

²⁸¹ Hell rapporte également ce fait (2002 : 339).

²⁸² Chose cocasse, on l'a vu, le fer n'apparaît pas dans le mythe fondateur des Gnawa dans lequel Bilal, le compagnon noir du prophète, crée des crotales *en bois*, donc en matière végétale (cf. infra).

lorsque les Gnawa, détenteurs du fer, jouent *lalla eaïsha ḥamdûshîya* (Lalla Aïsha « la Hamdouchie ») ils s'abstiennent de jouer leurs crotales, supposé-je, en "retour"²⁸³.

On a vu plus haut que le mythe d'explication de l'invention des crotales par Bilal faisait mention de crotales primitives en bois et non en métal. Le fer est donc, symboliquement, arrivé après l'invention de l'instrument. Il nécessite d'ailleurs, bien qu'emblématique des confréries noires au Maghreb en général, le recours à un forgeron de l'extérieur pour être fabriqué. Ce rapport serait-il l'expression d'une relation entre le rapt d'Aïsha la soudanaise, devenue Hamdoushie, et l'emploi ultérieur du fer dans la confrérie de Sidi Bilal ? Les Hmadsha seraient-ils devenus les maîtres de Aïsha, qu'ils auraient volée au Soudan, donc aux Gnawa, et "rachetée" en s'interdisant en retour de travailler le fer ?

²⁸³Les Gnawa jouent dans leur rituel Aïsha dans l'obscurité totale. Comme les Hmadsha (Crapanzano 2000 : 324). La reprise des *qrâqeb* à la fin de la session d'Aïsha chez les Gnawa corrobore avec : a) la reprise d'un des deux modes pentatoniques utilisés par les Gnawa au détriment du mode « hamdouchi » chantés et joué avant, b) au passage du "binaire" à un soubassement rythmique plus complexe et à une séquenciation du temps en 4 pulsations (et non 9 ou 5 comme précédemment).

4 Rituel, rue et scène : les performances des Gnawa

4.1 La performance : définition

Les anthropologues Bruce Kapferer et Angela Hobart dans l'introduction d'un ouvrage sur l'esthétique de la performance qu'ils ont codirigé, donnent la définition suivante de la performance :

La plupart des processus esthétiques ou compositionnels explorés dans cet ouvrage existent seulement complètement dans leur création en performance [...]. Nous définissons la performance comme semblable à ce qui est traditionnellement décrit dans les sciences sociales comme l'action ou la pratique²⁸⁴ (2005 : 11).

Les auteurs ajoutent qu'ils considèrent que la performance n'est pas seulement la mise en acte d'un schéma préexistant, mais une création *sui generis*, exclusivement au travers de laquelle le "texte" est disponible :

Cependant, ce qui est relevé dans l'usage que nous faisons de la notion de performance est que cette notion est un phénomène émergent irréductible, une création symbolique *sui generis*. Dans cette perspective, ce qui peut être regardé comme le texte est créé dans la performance et est seulement disponible à travers la performance plutôt que lui préexistant²⁸⁵ (*idem*).

Les Gnawa, comme beaucoup d'autres cultures de traditions orales, ne théorisent pas leur "dogme". Le métatexte et les savoirs rituels musicaux et chorégraphiques auxquels il est associé, ne sont disponibles qu'en performance rituelle où sont à la fois exécutés de la musique, du chant, des danses et des transes. Dans leur culture, les savoirs musicaux, chorégraphiques et philosophiques pourrait-on dire, sont avant tout incarnés. C'est dans la pratique, dans la performance, que les Gnawa mettent en actes ceux-ci dont ils les verbalisent peu explicitement spontanément.

²⁸⁴ " Most of the aesthetic or compositional symbolic processes explored in this volume only exist in the fullness of their formation in performance. [...] We define performance as similar to what is routinely described in the social sciences as action or practice" (traduction de l'auteur).

²⁸⁵ "However, what is stressed in our usage is a notion of performance as a nonreducible emergent phenomenon, a symbolic formation *sui generis*. In this perspective, what might be regarded as the text is created in the performance and is only available through the performance rather than preexisting it" (traduction de l'auteur).

Ici je présenterai les trois types de performance auxquels les Gnawa se livrent. En premier lieu les performances rituelles, dont chacune offre une actualisation originale du *texte* évoqué ci-dessus. Nous verrons à cette occasion qu'une dynamique du *tour* structure exclusivement le rituel. Le tour consiste, comme le service du thé, à faire honneur à chacun des invités. Les Gnawa font souvent le geste d'une rotation pour figurer la rotation de tous des *mlûk*. Leur rituel obéit à cette injonction d'appeler toutes les familles d'esprits dans un ordre rituel local. Rappelons qu'en raison du caractère unique de chaque performance, l'ordre donné ici est à considérer comme un idéal type (Weber 1965).

En second lieu je présenterai les performances aumônières et en troisième lieu les performances scéniques des Gnawa. Celles-ci suivent-elles d'autres paradigmes ? Occupent-elles une place à part ? Suivent-elles une certaine sécularisation ? S'inspirent-elles au contraire du rituel ?

4.2 La performance rituelle

4.2.1 Le sacrifice (*dhbiḥa*)

Le sacrifice chez les Gnawa (*dhbiḥa*) est un moment crucial en amont du rituel. Il est le préalable indispensable à une *lîla* : c'est grâce à cet acte solennel que les Gnawa pourront y travailler avec l'invisible²⁸⁶. L'immolation est un acte complexe qui lie un émetteur (une personne "malade" ou un affilié de Gnawa qui se doit de faire exécuter une ou plusieurs bêtes chaque année pour maintenir son alliance avec les esprits) à un ou plusieurs esprits qui en sont les destinataires. Il ne peut, impérieusement, être exécuté que par un homme, musulman²⁸⁷, droitier²⁸⁸.

²⁸⁶ Pour conjurer un signe de malheur qui s'abat sur quelqu'un (par exemple casser un brasero, recevoir une tringle de rideau sur la tête en s'asseyant au-dessous), les Gnawa lancent souvent "il va falloir faire une *dhbiḥa*".

²⁸⁷ "circoncis" (*mtahâr*) dit-on au Maroc. Constant Hames rappelle pourtant que les docteurs de la foi musulmane s'accordent à autoriser les autres représentants des religions du Livre (Chrétiens et Juifs) à pratiquer le sacrifice en Islam (1998 : 14-15). Mais cette affirmation ne tient pas compte des spécificités culturelles. Or, on sait depuis longtemps, comme en témoigne par exemple le brillant livre de Germaine Tillion sur les alliances en Afrique du Nord (1966), que l'Islam, loin d'être un monolithe, s'adapte aux cultures qui l'ont embrassé autant que l'inverse.

4.2.1.1 Sacrifices abrahamique et de naissance en Islam

Le pèlerinage (*ḥājj*), cinquième pilier de l'Islam, a lieu du huitième au douzième jour du douzième et dernier mois de l'année musulmane (*dhû al-ḥijja*). Le dix de ce mois, tous les musulmans du monde commémorent le sacrifice avorté de son fils Ismaël par Abraham, l'Aïd el kébir ("la grande fête"). Le sacrifice originel ne fut interrompu en effet que grâce à l'intervention de Dieu qui avait pourtant demandé à Abraham d'immoler initialement son propre fils. Tous les ans, une chèvre, un mouton, un chameau ou une vache sont sacrifiés en mémoire du bélier que Dieu envoya miraculeusement à Abraham à la place d'Ismaël (Bonte 1999 : 22, Clark et Chebel 2008 : 185-190)²⁸⁹.

Un autre sacrifice s'effectue au Maghreb après une période de sept jours suivant la naissance d'un enfant, période pendant laquelle on le baptise d'un nom provisoire porte-bonheur. Ce sacrifice est baptisé *sbûea*, c'est-à-dire, "septième" (Aubaile-Sallenave 1999 : 126, 138).

Tels que Benkheira les explique d'après les auteurs de jurisprudence islamique (*fiqh*), l'abattage et le sacrifice rituels ont pour but de surmonter la transgression de la vie que constitue le fait de tuer un animal pour se nourrir. Une des dispositions clefs de l'abattage rituel est de vider l'animal de son sang²⁹⁰, substance organique impure et paradoxalement principe vital aussi (1999 : 68). Le statut du sang est en effet *ḥarâm* c'est-à-dire interdit, mais aussi inviolable, sacré (Prémare 1995, t.3 : 85-86). En fait, le sang et l'âme (*rûh* ou surtout *nafs*²⁹¹) sont fortement liés dans la tradition islamique. De plus, ce principe s'étend

²⁸⁸ Probablement la société marocaine soupçonne-t-elle les "gauchers" (litt. "inversés" : *maqlûbîn*) d'inverser la main gauche, vouée en Islam aux activités dégradantes (ex. se laver les parties les plus intimes) et la main droite, vouée aux activités honorables (comme manger, serrer la main ou la poser sur son coeur après avoir salué).

²⁸⁹ Ce sacrifice majeur en Islam s'appelle *al-adhâ* ("le sacrifice") d'après Chelhod (1955 : 49 et sq.).

²⁹⁰ Le sang est jugé impropre à la consommation par le Coran lui-même Sourate V, verset 3 : "Ne vous est permis ni bête morte, ni sang, ni chair de porc, ni ce qui est consacré à d'autres qu'à Dieu, ni bête étouffée ou assommée ou morte d'une chute ou d'un coup de corne ou dévorée par les fauves sauf si vous l'égorgez selon le rite " (Grosjean 1979 : 70).

²⁹¹ Dans le même ouvrage collectif, Bertrand Hell établit une différence entre *nafs* (souffle) et *ruh* (énergie terrestre) et pose que celle-ci, entendue comme telle par les Gnawa, fait qu'ils ne prélèvent que le sang jailli

au règne animal (Bonte 1999 : 40). "Du fait de cette assimilation avec l'âme [...] le statut du sang apparaît d'une grande ambiguïté. Substance illicite qui rend inconsommable (*ḥarâm*) la chair des animaux non égorgés rituellement, la tradition islamique lui attribue volontiers un caractère sacré qui le réserve à la divinité". Dominique Champault, dans un passage de sa thèse consacré au sacrifice dans l'Oasis de Tabelbala, dit que " le sang n'appartient pas à l'homme : vecteur de vie, il revient au créateur de la vie, c'est pourquoi la consommation du sang et de toutes choses "sanglantes" est interdite" (1969 : 400).

4.2.1.2 Points communs entre les sacrifices abrahamique, de naissance et sacrifice gnawi

L'anthropologue Pierre Bonte, dans l'ouvrage consacré au sacrifice en Islam qu'il a dirigé avec A.-M. Brisebarre et A. Gokalp, reprend cette citation de Chelhod que ce dernier prit lui-même d'un juriste musulman de la deuxième moitié du 12ème siècle : "Le sang trouve sa place près de Dieu avant même qu'il ne touche terre" (Ibn Qudâma, *Shahṛ*, III, 582 in Bonte 1999 : 40). Anne-Marie Brisebarre, citant d'autres sources à propos du sacrifice, fait la même remarque : " Le sang qui en coule est estimé de Dieu avant même qu'il ne touche le sol [...]. C'est la tradition de votre père Abraham" (Ibnou Maja et Tirmidhî, cité par Eldjazaïri, s.d, 359 in Brisebarre 1999 : 96).

Les Gnawa semblent reprendre à leur compte ce principe de sacralité du sang qui ne touche pas terre: le sang dont ils utilisent uniquement celui qui coule directement de la gorge tranchée (*ed-dem l-uwwâl* : "le premier sang") est réservé aux "rois des esprits" (*mlûk*) et comme tel peut être assimilé à un flux sacré (cf. chapitre 3). On laisse aux esprits potentiellement malfaisants (*jnûn*²⁹²) celui qui s'écoule à terre et qui est balayé à grandes eaux vers les conduits d'évacuation²⁹³ (*ed-dem eth-thani* : "le deuxième sang").

de la gorge tranchée de l'animal, véhicule du *nafs*, et évitent celui qui tombe à terre, porteur du *ruh* (1999b : 397-398). Je n'ai pas retrouvée de telle nomenclature chez les Gnawa. Cf. infra l'explication que je donne à ces rites du premier et du deuxième sang.

²⁹² Cf. chapitre 2 pour la différenciation entre ces deux catégories d'invisibles : *jnûn* et *mlûk*.

²⁹³ Les égoûts (*qâdûs*) sont réputés chez les Gnawa être habités par les *jnûn* (en particulier les esprits juifs).

Brisebarre fait d'ailleurs un constat qui indique que les conceptions du premier et du deuxième sang sont relativement répandues chez les musulmans : "Le sang est une substance ambiguë : maîtrisé par la consécration à Allâh il est bénéfique, d'une extrême pureté et imprégné de *baraka* quand il coule de la gorge sacrificielle; mais il est maléfique, impur et dangereux dès qu'il touche le sol où il devient la part des *jnûn*." (1999 : 107).

La tradition doctrinale, non obligatoire, de tourner l'animal vers la Mecque et de citer le nom de Dieu avant l'égorgeage (Benkheira 1999 : 77)²⁹⁴, laquelle a pris une valeur impérieuse au Maroc, est-elle respectée chez les Gnawa ? Il semble que la valeur transgressive de leur sacrifice (cf. infra), en général nocturne, empêche d'ajouter d'autres transgressions majeures à ce rite. Les vidéos de trois égorgements pour une *lîla* de Chaabâne filmée en 1988 dans la maison du *mqaddam* Layashi Qemshish par Jacques Willemont montrent d'ailleurs cet officiant en train d'égorger chaque animal (une vache, un mouton et un bouc²⁹⁵) sur le flanc gauche, comme le veut la tradition (Brisebarre 1999 : 109²⁹⁶).

D'autre part, la *tasmiya*, c'est-à-dire l'évocation du nom de Dieu, doit être audible pendant un sacrifice canonique (Benkheira 1999 : 79). Les Gnawa la font-ils ? Un proche des Gnawa insistait à ce propos, attribuant à la formule consacrée un poids capital, sur le fait que tel *meallem* de Rabat effectuait le sacrifice en prononçant "au nom de Dieu" (*bismillah*). Toujours est-il que le sacrifice se déroulant en musique (cf. infra), l'assistance n'entend pas ces éventuelles paroles prononcées par le sacrificateur.

Enfin, si l'on se réfère à l'étude sur le sacrifice dans le monde musulman d'Anne-Marie Brisebarre, le fait de laver les parties génitales d'un animal avant de le sacrifier semble

²⁹⁴ Benkheira précise que les traditions juridiques islamiques affirment que la gravité du fait dépend de ce que le sacrificateur s'abstient volontairement ou non de prononcer le nom de Dieu (1999 : 77).

²⁹⁵ Sauf les coqs qui sont égorgés alors qu'il les tient d'une main.

²⁹⁶ Précisons qu'Anne-Marie Brisebarre ajoute à la même page que le cou des animaux est tourné vers la Mecque. N'ayant pas interrogé de sacrificateur à ce sujet je suis dans l'impossibilité que ce précepte soit suivi ou non par les Gnawa.

également partagé dans la communauté musulmane (1999 : 107). La spécificité des Gnawa est qu'ils lavent leurs bêtes avec une eau mâtinée d'encens. Quant à l'onction avec le sang pratiqué par les Gnawa uniquement sur la *mqaddma* sous le nom de *rshem* (c'est-à-dire "marquer"), on la pratiquerait aussi sur les bébés au moment du *sbuca* aux articulations des mains et des pieds et au front, nommée à Tanger *tenshîra* c'est à dire "expansion" et "résurrection" (Aubaile-Sallenave 1999 : 143)²⁹⁷.

4.2.1.3 Spécificités du sacrifice gnawi

Certains esprits sont, de par leurs pouvoirs, toujours activement présents pendant un sacrifice gnawi : Mûsa, l'esprit de la mer, donne son eau pour le lavement des bêtes (mêlée à du *jâwi* blanc et de la menthe) et Jilali, le grand mystique baghdadi, est généralement transé après l'immolation. Enfin, la présence de Hammou, qui est le maître des bouchers et du sang sous toute ses formes est évidemment requise d'un bout à l'autre du sacrifice : en premier chef dans les couteaux utilisés pour le sacrifice puis le dépeçage des bêtes, qui se fait dans la foulée²⁹⁸ car rappelons que Hammou, et son avatar Sidi Kummy ("seigneur poignard") est en effet "maître du couteau" (*mûl el-jennwi*). On notera la présence d'officiants subalternes, les *ûlâd Sidi Hammou* ("fils du seigneur Hammou") revêtant une tunique rouge et qui aident à convoier les bêtes vers le sacrificateur (litt. *edh-dhebbâh*), portant lui-même du rouge.

Dans le sacrifice des Gnawa, on sacrifie plusieurs espèces animales dont chacune a sa spécificité (mammifères bovins, ovins, caprins et gallinacés)²⁹⁹. La robe de l'animal (noire, fauve, blanche) a d'ailleurs un rôle important³⁰⁰. On peut potentiellement sacrifier

²⁹⁷ L'auteur ne nous en dit malheureusement pas plus sur les milieux investigués en question.

²⁹⁸ Rien ne se perd : les intestins et les peaux pouvant être récupérés pour faire du matériel musical (cf. chapitre précédent).

²⁹⁹ *l-begra* : la vache, *l-εajla* : la génisse, *l-kebsh* : le mouton, *l-εatrûs* : le bouc, *l-ferrûj* : le coq. Parfois certains sacrifient une chamelle (*naga*) mais celle-ci reste généralement réservé au sacrifice du moussem du saint Moulay Ibrahim - qui n'est pas exclusif aux Gnawa (Claisse 2003 : 122-123).

³⁰⁰ Les sept jours de la semaine, auxquels les Gnawa appliquent - avec beaucoup de variations individuelles il est vrai, une des "sept" couleurs de leur panthéon (cf. chap. 2), auraient également leur importance.

pour des esprits de toutes les couleurs. Les gnawa distinguent le "grand sacrifice" (*dhbiḥa kbira*) du "petit sacrifice" (*dhbiḥa sghira*). Le premier concerne l'immolation de bovins. En général c'est une vache ou une génisse. Dans mes observations, on ne la lave pas ni ne la fumige. On en recueille "le premier sang" dès que la bête est égorgée. Le second concerne des mammifères ovins et caprins d'une part. On les lave et on les fumige et on en recueille "le premier sang" dès que la bête est égorgée. D'autre part, lorsqu'il s'agit de gallinacés (des coqs en particulier), ils peuvent servir de sacrifice d'appoint en quelque sorte ou sont destinés au *ḥalû*, cette préparation culinaire sucrée que les fidèles reçoivent de la *mḡaddma* pendant le mois de Chaabâne. On leur lave alors systématiquement les parties génitales et les pattes avec de l'eau fumigée, dans laquelle on a mis de l'encens et de l'eau de fleur d'oranger.

La différence entre le sacrifice gnawi et les sacrifices abrahamique et de naissance réside premièrement dans leurs destinataires. Le premier est destiné à "ces gens-là" (*hadûk en-nâs*), c'est-à-dire les esprits - et à chaque fois, on l'a vu, à des esprits précis. Deuxièmement, Constant Hames indique dans son article sur le sacrifice islamique que les textes du droit musulman (*l-fiqh*) stipulent qu'une immolation doit être exécutée après la première prière du jour (Hames 1998 : 12). Anne-Marie Brisebarre rapporte que le sacrifice *ḍaḥiyya* (celui effectué par les pères de familles hors la Mecque pendant le pèlerinage) doit avoir lieu le matin à l'heure de la prière *ḍuḥa* (1999 : 99) et Aubile-Sallenave rapporte qu'au Maroc, les sacrifices donnés pour le septième jour de la naissance se déroulent toujours au petit matin (1999 : 139). Le protocole Gnawi diffère de celui des sacrifices abrahamique et de naissance par le fait qu'il se déroule en général en fin d'après-midi ou la nuit, plus précisément à partir de la première prière de l'après-midi (*l-ḗṣr*), c'est-à-dire l'heure à partir de laquelle on croit au Maroc que l'influence des *jnûn* se fait plus pressante (cf. chap. 2). Enfin, le sacrifice des Gnawa se passe en musique³⁰¹ et l'on sait que elle-ci jouit d'un statut ambivalent en terre d'Islam³⁰². Mais,

³⁰¹ C'est-à-dire toute forme d'organisation des sons chantés et ou produits par le corps et des instruments (en sont exclues la récitation et la cantillation). Notons que le monde arabe emploie le néologisme de *musiqā* formé d'après le mot occidental d'origine grecque.

comme le suggère Hames, le statut de la musique n'est pas expressément traité dans les textes musulmans à propos du sacrifice (1998 : 12).

Nous avons vu que les Gnawa sacrifient la nuit. Mais la transgression serait effective s'ils s'y adonnaient en plein jour et feignaient d'immoler seulement pour Dieu. Ce qu'ils ne font pas. Ces aspects confèrent en fait une *étrangeté* par rapport au rite canonique³⁰³ tout en s'inscrivant dans la tradition musulmane populaire marocaine.

4.2.2 La nuit rituelle (*lîla*)

4.2.2.1 Définition

La *lîla* (au plur. *lîlât*) signifie littéralement « une nuit » en arabe dialectal. Les Gnawa, désignent par ce terme le moment unique et spectaculaire de mobilisation du répertoire de leurs musiques, leurs danses et de leurs transes³⁰⁴. Une *lîla* dure généralement une nuit³⁰⁵ mais peut s'étaler, pour une célébration annuelle d'officiant(e) supérieur(e) (*moqaddem* ou *mqaddma*) sur plusieurs jours. Bien que chaque famille d'esprits (cf. infra) y soit représentée et que les Gnawa respectent l'ordre dans lesquels on doit les faire se succéder (*tertîb*), le répertoire, adapté aux transeurs³⁰⁶ en présence, est toujours circonstancié.

D'autres confréries populaires comme les Aïssawa et les Hmadsha exécutent aussi des *lîlât* nocturnes. Mais contrairement à ceux-là, les Gnawa, du moins de Marrakech, n'emploient spontanément pas le terme *ḥaḍra* (litt. « la présence »), utilisé dans le

³⁰² cf. Notamment Michel Guignard (1975) ou Jean During qui relate les ambivalences des opinions face à la musique en Islam en l'absence de textes qui prennent clairement position (1988 : 217-247).

³⁰³ Cf. également Hell à ce sujet (1999b).

³⁰⁴ Le mot désigne également dans la langue marocaine une nuit solennelle d'un point de vue religieux, une nuit rituelle pour une confrérie religieuse ou encore une nuit liée à une fête familiale et spécialement au mariage (Prémare t. 11 : 117-118).

³⁰⁵ La nuit, à propos de laquelle Slimane plaisantait qu'on n'y voyait pas les vrais Noirs, est corrélée dans l'imaginaire marocain au fort de l'activité des *jnûn* (cf. chap. 2).

³⁰⁶ Cf. chap. 1, j'en justifie l'emploi, qui désigne ici génériquement les gens impliqués dans la transe.

langage soufi pour désigner une séance mystique³⁰⁷. Par contre, ils utilisent également le terme de *derdba* qui désigne une séance rituelle avec force bruit en particulier celui du tambour et des pieds³⁰⁸.

Un des axes empruntés dans cette thèse est de privilégier l'importance de la dimension performative et esthétique³⁰⁹ de la *lîla*. La *lîla* des Gnawa constitue une "doxa mise en acte", en performance. Le spectateur³¹⁰ est invité à regarder et écouter l'histoire du monde telle que les Gnawa la mettent en *mouvement*, cosmogonie actée par les musiciens-danseurs, les transeurs et le monde invisible (*l-ghaybîn*) que l'on appelle à se manifester via les seconds. Chez les Gnawa les esprits, des instruments rituels aux aptitudes à danser, transeur et jouer, sont au coeur de ce rituel qui socialise leur rencontre avec les humains visibles. Sans la présence des esprits, le rituel est dit "froid".

Les Gnawa disent volontiers que ces cérémonies ont un but curatif. L'initiation commence certes dans de nombreux cas par une maladie (cf. chap. 1) mais ne s'y réduit pas. Il y a d'ailleurs d'autres motivations à se rendre à une *lîla* que celle d'entrer en transe. Les aficionados se rendent en *lîla* pour écouter des musiciens et y voir des transeurs (cf. chapitre 1). La *lîla* est aussi un lieu convivial. Dans la société marocaine les règles tacites qui régissent les relations entre les hommes et les femmes incluent pudeur mais aussi courtoisie. La *lîla* est un lieu, comme le mariage³¹¹, où les deux sexes sont présents et où se créent des espaces où ils peuvent, parfois furtivement, se rencontrer.

³⁰⁷ Il semble qu'à Meknès les Gnawa parlent aussi de *hadra* à l'égard de leur rituel (Welte 1991).

³⁰⁸ Le verbe *derdeb* a deux sens : 1) faire dégringoler ou 2) trépigner avec bruit en martelant des pieds (Prémare, t. 4 : 249-250).

³⁰⁹ J'emploie le terme dans le sens actif que Kapferer et Hobart lui ont donné dans la préface de leur *Esthétique en performance : les formations de la construction symbolique et de l'expérience* (*Aesthetics in performance : formations of symbolic construction and experience*): "Les formes symboliques sont actives dans la création de leurs réalités et ont un effet ou apportent des changements dans les circonstances de l'existant à travers la dynamique esthétique de leur composition" (*Symbolic forms are active in the creation of their realities and have effect or bring about changes in the circumstances of existence through the aesthetic dynamic of their composition*) traduction de l'auteur (2005 : 9).

³¹⁰ Qui peut ne venir rien qu'assister à la cérémonie ou bien y prendre activement part comme transeur.

³¹¹ Les parallèles sont nombreux entre les deux types de cérémonie.

Chez les familles de Gnawa ou d'adeptes, on se doit d'exécuter au moins une *lîla* par an. Chez les officiants à Marrakech ce chiffre monte à trois occasions solennelles au moins : a) au moment de l'anniversaire de la naissance du prophète (*Mîlûd*) qui se célèbre chez les sunnites le 12 du mois musulman lunaire de *Râbîe al-awwal*, date à laquelle des Gnawa de tout le pays se rendent au moussem (pèlerinage, rassemblement dévôt) à Tamesloht où repose Mûlay Abdallah Ben Hsein ³¹²; b) au mois de Chaabâne (généralement autour du 15³¹³), mois qui précède celui de Ramadan. C'est alors l'occasion pour les *mqaddmât* d'exhiber et de renouveler leurs autels dans leurs demeures (cf. chap. 3), puis de préparer le *hlû* (le "sucré") pour les initiés, ce met rituel sucré sans sel³¹⁴. Les esprits sont, dit-on, enfermés, pendant le Ramadan³¹⁵, précisément jusqu'au 27 du mois (« nuit du destin »³¹⁶). Jusqu'à ce jour du mois, les Gnawa cessent leurs activités rituelles; c) le 27 Ramadan, les Gnawa effectuent une *lîla* qui inaugure le nouveau cycle annuel³¹⁷.

³¹² Situé à environ 30 mn en voiture de Marrakech, ce bourg abrite le tombeau (*şâleh*) et le sanctuaire (*zaouïa*), crée au 16ème siècle (Voinot 1937 : 34), de Moulay Abdallah Ben Hussein, saint aux 365 maximes et grand-père d'un autre saint vénéré par les Gnawa, Moulay Ibrahim (dont le village éponyme se situe, dans l'Atlas, à 1 heure de route de Marrakesh), que l'on visite ensuite avant de finir le pèlerinage par Sidi Shamharoush, encore plus en altitude sur le mont Toubqal (ces trois entités, de couleur verte, sont appelées dans cet ordre dans le répertoire). Les deux premiers saints font partie de la lignée berbère des Aït Amghar (ou Amgharîyîn). Le pèlerinage des Gnawa commence à Ben Hussein sept jours après la date du *Mîlûd* (Pâques 1991 : 68).

³¹³ Prémare qualifie la nuit du 14 de *lîlt rbaetâsh dyal shaebân* c'est-à-dire "la nuit du quatorze de Chaabâne", nuit pendant laquelle les anges inscrivent les noms de ceux qui vont mourir dans l'année (« *lîla* » t. 11 : 117-118).

³¹⁴ Aussi appelé *l-msûs* (sans sel) dans le nord et le centre du pays. L'usage du sel, qui a la réputation de faire fuir les esprits, est ainsi soigneusement évité. Ce met rituel, qui passe pour soigner les malades a une réputation sulfureuse. Slimane disait que l'on pouvait en mourir si l'on n'en reprenait pas chaque année.

³¹⁵ Brunot (1950 : 53 et sq, 83 et sq) cité par Prémare (1995, t.2 : 244-245) affirme que cette réclusion naissait de l'obligation des fidèles de pouvoir manger la nuit, domaine habituel des *jnûn* le restant de l'année.

³¹⁶ *Lîlt sebea u eashrîn* (« la nuit du 27 ») ou *lîlt el-qder* (« la nuit du destin ») : pendant cette nuit, nous dit Prémare (« *lîla* » ; t. 11 : 117-118), du coucher du soleil à son lever, les portes du ciel et les démons « croyants » sont provisoirement libérés.

³¹⁷ Je n'ai pas assisté en personne à ce type de cérémonie.

Les cérémonies qui accompagnent la vie ou la mort peuvent être aussi assorties de *lîlât* chez les Gnawa. La famille de Slimane, émigrée en France, a organisé deux *lîlât* au Maroc même, respectivement pour le décès d'une cousine et celui d'un fils. Dans ces cas-là, les *lîlât* se font au regard des circonstances et ne respectent pas un calendrier fixe³¹⁸.

4.2.2.2 Ordre et déroulement d'une nuit rituelle (*lîla*) : *Kûyû*, *εâda* et *mlûk* (Marrakech)

Du point de vue de l'activité chorégraphique, les Gnawa distinguent deux grands moments dans la *lîla* : le moment préliminaire où les musiciens danseurs (*kûyû*) investissent eux-mêmes l'espace qui se sera plus tard consacré aux trances devant le *mεallem* et le moment suivant où interviennent sur cet espace les transeurs (*mlûk*), dont une majorité de transeuses.

Les musiciens Gnawa, assis et adossés à un mur à l'intérieur de la maison de part et d'autre du *mεallem*, inaugurent le rituel vers dix heures du soir en chantant le *Sla'a'nbi* (prière au prophète)³¹⁹ sur lequel ne résonne que les accents du luth accompagnés de frappalements de main. Avant de commencer à jouer les musiciens entonnent ensemble la phrase :

Dieu, prie pour toi, ô envoyé de Dieu (*Allahuma šlle elik a rasûl lLah*)

Dieu, prie pour toi, ô envoyé de Dieu (*Allahuma šlle elik a rasûl lLah*)

Ils finissent leur incantation par une troisième phrase :

³¹⁸ J'ai également observé au mois de *moħarram* (mois de la fête Ashoura, située le 10) deux *lîlât* qui étaient commandées par des hommes venant du Moyen Orient et qui étaient venus recueillir les soins et la bénédiction des Gnawa. Il m'est moi-même arrivé de jouer en d'autres mois de l'année que les mois « canoniques » pour des motifs votifs ou thérapeutiques (mois de *Jumâdâ al awwal* ou *dhû al qeida*). Dans ces cas, ce sont toujours des gens extérieurs à leurs rangs pour lesquels les Gnawa organisent des *lîlât*.

³¹⁹ La transcription elliptique à laquelle je recours dans ce travail ne vaut que pour cette dénomination du répertoire liminaire du rituel. Prémare l'orthographe de manière plus classique *š-sla el en-nbi* mais précise qu'il existe une prononciation relative au langage féminin *š-šlât el en-nbi* (1995, t. 8 : 99). Les Gnawa prononcent effectivement différemment la formule lorsqu'il s'agit de demander aux femmes présentes lors du rituel d'entonner une formule éponyme caractéristique du rituel (cf. chap. 2).

Il est venu notre prophète et maître Mahomet (*Ya ja nabiya mûlây Moḥammed*).

Cette prière sera systématiquement déclamée par les musiciens avant et après une série d'airs pendant tout le rituel³²⁰. Le chiffre trois, avec transformation la troisième fois, est un principe qui agit, nous le verrons au chap. 7, directement sur le matériau musico-chorégraphique et rituel. Parfois, on exécute une prière d'intercession (*fathā*) avant de commencer à jouer et chanter, et, généralement après l'avoir fait.

Cette partie dure une bonne vingtaine de minutes. A Marrakech, un seul des musiciens qui se lèvent tous pour danser collectivement en fin de *Sla'a'nbi*, reste dans ce qui sera plus tard la place des transes (*raḥba*) et accomplit des *fathā* alors que le luthiste continue à jouer. Les musiciens enchaînent alors sur la partie suivante les *ûlâd bambara* sur lequel ce musicien danseur reste sur l'aire des danses.

Les *ûlâd bambara* ("les fils de Bambara") respectent généralement à Marrakech la même instrumentation que le sous-répertoire précédent. La durée de cette partie est variable. On raconte qu'à l'époque où les *lîlât* duraient systématiquement plusieurs jours, une nuit entière pouvait leur être consacrée. Pendant cette partie, un seul musicien danseur à la fois danse face au luthiste.

³²⁰ Certains Gnawa le reprennent même sur scène. Quant à la formule *Ya Ja nabiya moulay mohammed*, certains anciens la répétaient elle-même trois fois avant de conclure (toujours sur le principe d'une évolution à la troisième itération) : *Ya ja nbi* deux fois et enfin *Ya ja nabiya mûlây Moḥammed*.

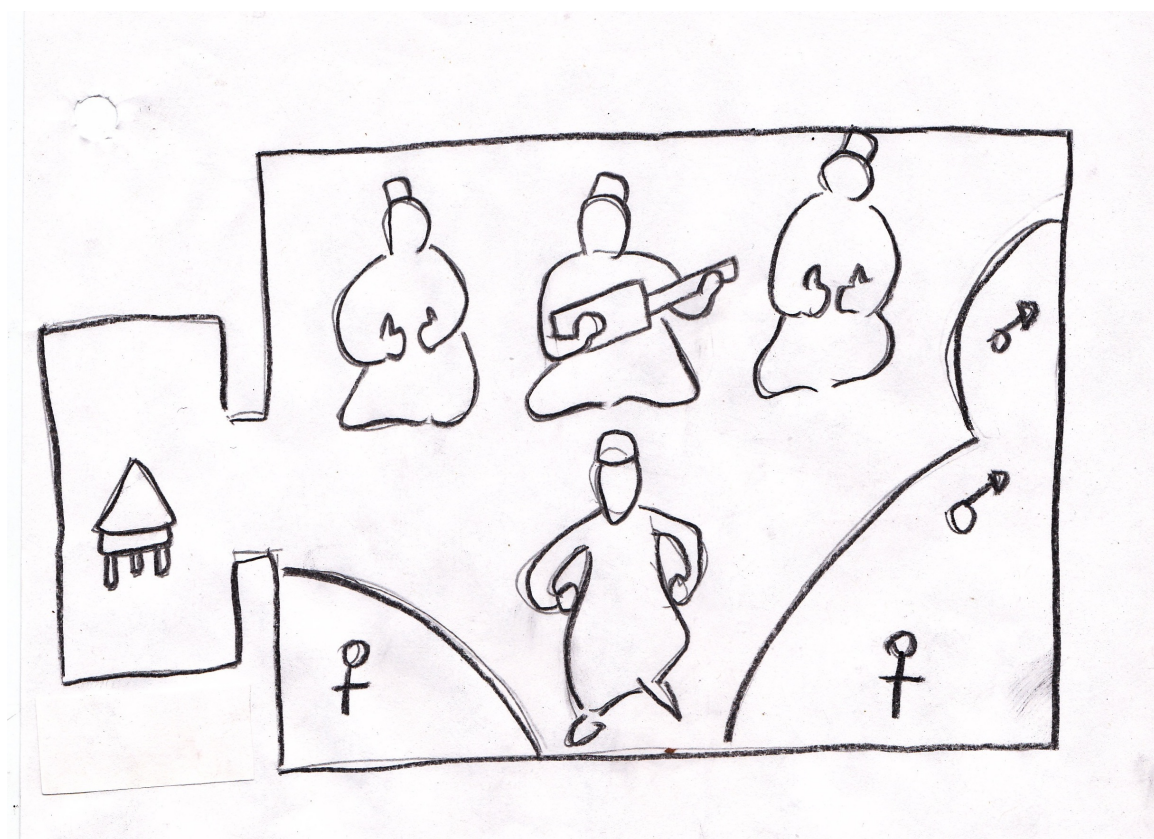


Figure 18 Croquis de la configuration spatiale de la *lila* au moment des *ûlâd bambara* (la pièce adjacente est la *bît l-mḥall* figurée par un *mîda* et l'assistance figurée par des symboles masculins et féminins).

Ils interprètent enfin, la *nuksha*, pendant laquelle tous les musiciens danseurs se lèvent pour effectuer de nouvelles chorégraphies collectives. L'étymologie du mot, probablement soudanaise, demeure obscure. Le vieux Salah de Fès disait *muksha* et Pâques rapporte le terme *meksha*³²¹ (1991 : 255). La *nuksha* a pour caractéristiques

³²¹ Chez Pâques, les chants de la *meksha* correspondent à ceux que j'ai recensé dans la *nuksha* dans mon chap. 6 (1991 : 273-277). Pour l'auteur, le rituel de Chaabâne comprend trois parties : l'*uqba*, la *meksha* et la *rahba* (cf. infra) : "ces trois parties sont en relation avec les trois journées des rites de passage, naissance, mariage et mort" (1991 : 255).

Je n'ai pas rencontré le terme d'*uqba* dans mes enquêtes (mais celui *igûba* qui est associé certains morceaux joués dans les *ûlâd bambara* : *Khali Bûjemaε igûba igûba* etc.). J'ai par contre recueilli le terme d'*igba* à Essaouira où il désignait un répertoire joué entre les *ûlâd Bambara* et la *nuksha*, dans le style de cette ville portuaire.

formelles d'être jouée pendant le rituel à Marrakech systématiquement avec les crotales avec lesquelles les musiciens danseurs "musiquent"³²². C'est le lieu de la sortie du fer dont l'équivalent dialectal, *hdîd*, désigne à la fois la matière métallique et le couteau (cf. chap. 3). La plupart des airs de ce répertoire se caractérisent par une deuxième section accélérée. Le rythme des crotales se contracte alors, passant d'une complexion plutôt binaire à une complexion plutôt ternaire (cf. chap. 5).

Le moment que je viens de décrire passe auprès de certains auteurs pour n'être que "profane" (Chlyeh 1999 : 96, Lapassade 1997 : 50). Je n'ai pas recueilli de terme dialectal équivalent à "profane"³²³. Je considère que les *ûlâd bambara* sont autant une partie où les

D'uqba Pâques dit que c'est "un terme propre aux Gnawa dont ils ont aujourd'hui oublié le sens précis". Elle poursuit "C'est un chant de divertissement, une préparation à une fête du mariage et de la naissance". Mais elle se garde bien de dire que c'est une partie "profane" car elle précise que "C'est à cette occasion que l'on présente l'enfant né de l'intervention des Gnawa lorsqu'ils le vendent aux enchères". J'ai eu connaissance de deux cas d'enfants nés après une intervention de leur mère auprès des Gnawa. Il semble que cela ne se pratique encore guère de nos jours. On appelle ces enfants *khorça* (la boucle) parce qu'ils portaient une boucle d'oreille comme témoignage de leur appartenance à la confrérie. Champault signale des usages similaires dans l'oasis de Tabelbala où des parents pouvaient "vendre" (en fait donner de l'argent) aux *benyu* (équivalent des Gnawa) grâce à l'intervention desquels ils étaient nés (1969 : 388-389). Pâques ajoute encore à propos de l'uqba que c'était aussi le moment pour faire entrer un nouvel adepte dans la confrérie (1991 : 261). Chez Pâques cette partie regroupe les chants que j'ai réunis dans le *Sla'a'nbi* et les *ûlâd bambara* (*opus cité* : 261-273).

³²² Telle que Rouget l'exposa dans son article *L'efficacité musicale : Musiquer pour survivre. Le cas des Pygmées*, est *musiquant* (c'est-à-dire qu'il *musique*) tout danseur qui joue aussi lui-même de la musique au moment de son tour de danse (2004 : 27-28). Cf. chap. 7.

³²³ En arabe moderne on trouve notamment le terme *dunîwî* (littéralement "d'ici-bas"), beaucoup moins radical que son équivalent français. Au Maroc, comme Jean During le remarque aussi pour d'autres cultures musulmanes (2005 : 333), il n'y a d'ailleurs pas d'équivalent au mot "profane" dans son acception moderne. Dans notre monde occidental (et de surcroît français) où l'on a séparé le champ religieux du reste de la société, le mot "profane" a en effet perdu de sa connotation blasphématoire pour signifier en premier chef "qui n'appartient pas à la sphère religieuse" (Litttré). Or, en terre d'Islam, Dieu est encore partout, dans bien des phrases, dans bien des bouches. Par contre, la traduction littérale de religion (*ed-dîn*) a un sens beaucoup plus exclusif que son homologue latin : *ed-dîn* c'est d'abord ce qui relève de la loi coranique (Prémare 1995, t.4 : 406). Les confréries religieuses se situent donc plus dans le champ du sacré (*horm* qui signifie l'inviolable) que du religieux (au sens islamique). On prendra le temps de considérer la thèse du "dédoublage de plan" développée par During dans son article de l'encyclopédie Nattiez : "Si le profane et le sacré s'opposent peut-être comme principes, dans l'abstrait, le propre des cultures traditionnelles [musulmanes] est de gérer leur relation. Il existe bien des rituels ou des espaces opérant cette "rupture de plan" [...] mais les rites socio-religieux ainsi que les pratiques musicales elles-mêmes semblent plutôt des manières de négocier cette rupture [...]" (2005 : 333).

kûyû s'exhibent individuellement qu'une introduction, sur une tonalité joviale, de la grande partie, postérieure, des *mlûk*. Il arrive d'ailleurs qu'à Marrakech on y joue un pot-pourri de certains *mlûk* et ces mêmes *ûlâd bambara* m'ont même été dépeints par le *meallem* Abdeltif comme ayant aussi la couleur noire. Les airs qu'on y joue invoquent déjà certains esprits, que saluent d'ailleurs d'un *tslîm* (cf. chap. 2 et 7) les musiciens en prologue et en fin d'une danse. Il s'agit d'une préparation aussi bien physique que spirituelle. En effet, comme dans ceux-ci - s'agissant des transeurs experts - les danseurs manipulent des objets rituels venus de la "chambre des *mlûk*" : bâtons ornés de tissu de couleur et de cauris (*εakâkez*), couteaux³²⁴ etc.

A Marrakech, après cette première partie, les Gnawa invitent *tous* les membres de l'assemblée présente à partager le repas sacrificiel avant la procession baptisée *εâda* (la "coutume"). Cette procession tambourinée y est en effet jouée en fin de partie où s'illustrent les *kûyû*³²⁵.

Hisham Derdibi, fils de feu Abdelmûlâ, *mqaddem* réputé d'Asfi³²⁶ résume bien les sous-répertoire où s'effectuent les *kûyû* :

Tu commences [*kûyû*] à *Sla'a'nbi* : *Yallah ya nabina* et tu termines à *Banya* (il le chante) : c'est là où ça commence *kûyû*. Après c'est les *ûlâd Bambara* : c'est encore *kûyû*. *Kûyû* ça s'arrête pas". *Kûyû* ça s'arrête après la *εâda*. Là on commence *l-mlûk*.

Ce qu'Hisham ne dit pas, c'est que la *εâda*, lieu de transition, a une place à part dans le rituel. Premièrement, elle part de l'extérieur de la maison pour en regagner l'intérieur. D'autre part, on y brûle pour la première fois de l'encens, nourriture des esprits. La *εâda* est aussi appelée *l-εarrâda* ("l'invitation") car elle est invitation à *tous* les esprits à entrer dans la maison.

³²⁴ Les danseurs s'y succèdent pieds nus et font un signe de *tslîm* (mains au sol, inclinaison du coude) pour entrer et sortir de ce qui pourrait être dès lors appelé l'espace sacré des danses.

³²⁵ Et non en début de rituel comme dans d'autres régions du Maroc telles Fès ou Oujda.

³²⁶ Entretien du 15.09.11

Certains auteurs accordent d'ailleurs une place majeure à l'ouverture tambourinaire du rituel. Antonio Baldassare la décrit comme "une cérémonie de consécration de l'espace" (ND : 12 *et sq.*). Viviana Pâques dit que « les tambours procèdent à la grande ouverture du haut et du bas, qui permet la circulation des invisibles » (1991 : 277 *et sq.*). Cette interprétation sera reprise par Bertrand Hell, lequel dit que les "tambours doivent jouer pour "ouvrir" le ciel et la terre afin de permettre la circulation des génies" (1999b : 384).

Feu le *moqaddem* Layashi Qemshish, avec qui Viviana Pâques travaillait, dit de la *êâda* qu'elle est une annonce (17'53 à 20'00 in Willemont 1988). Il compare la *êâda* à l'annonce du mariage d'une femme à un homme, qui contrairement à la circoncision est adressée à tous, ceux qui prient et ceux qui ne prient pas :

La *êâda* c'est l'entrée, comme un homme qui veut épouser et couche avec sa femme ; cela s'appelle les noces ; c'est cela la *êâda*. Chez nous la *êâda* est une annonce. Le tambour annonce et les gens se disent : « ah il y a une noce ». Ça s'appelle l'annonce³²⁷.

Cette invitation officielle est en fait autant lancée aux femmes qu'aux esprits. Cette procession tambourinée voit en effet le cortège des musiciens rejoint par des jeunes femmes, dit-on encore sans époux, bougies allumées en main. D'autres femmes peuvent également entrer en transe dans la *êâda*. Si les *kûyû* y ont toujours la main mise de la danse, ce moment marque l'entrée officielle du féminin dans le rituel. Cette invitation officielle lancée à la fois et aux esprits et aux femmes vient probablement chercher son origine dans le fait que les femmes sont considérées chez le peuple marocain comme entretenant des rapports privilégiés avec les esprits.

La *êâda* se joue au tambour accompagné par les crotales. Elle est toujours effectuée en deux séries d'airs à Marrakesh entrecoupées de prières d'intercession : une première série à l'extérieur de la maison³²⁸ et une seconde série qui va de l'extérieur vers l'intérieur de la

³²⁷ *La êâda hiyya ed-dakhla bhal wahad l-insane bgha itjowwoj o dkhoul eala l-earoussa ; ka ittismae ears ; Hadi hiyya leâda. hna end-na la êâda hiyya esh-shohora. Da-k tbôl ka ishhar. Flâne râ endou lears. Flâna o Flân râ endou l-ears. Ka ittismae esh-shohora.*

³²⁸ Ils débute parfois encore devant une bouche d'égoûts (*qâdûs*), lieu investi par toutes sortes d'esprits et notamment les *sebtiyîn*.

maison accompagnée des jeunes femmes. Plusieurs fois j'ai vu des musiciens faire, sans doute par faute de temps, l'impasse sur une des parties précédentes mais rarement sur la *éâda*³²⁹.



Figure 19 L'entrée de la procession dans la maison lors de la *éâda* (une femme porte le braséro à reculons).

La grande partie finale qui occupera tout le restant de la nuit s'appelle *l-mlûk* (les rois des esprits). Les Gnawa appellent avec le *gimbri* et les crotales dans un ordre précis sept³³⁰ « régiments » d'esprits (sg. *l-mḥella* pl. *l-mḥâll*) auxquels correspondent des airs musicaux, des pas de trances, des encens, des couleurs, des mets et des boissons précis³³¹.

³²⁹ En deux occasions je les ai vu sauter cette partie sans doute parce qu'ils ne voulaient pas rouvrir aux badauds les portes de la maison. En l'une de ces occasions, les musiciens on cependant joué l'ouverture des *mlûk* debout procédant au même protocole que pour la *éâda* (fumiger et passer des dattes et du lait aux instruments et à l'assemblée).

³³⁰ Un chiffre, éminemment symbolique et qui reste bien théorique (cf. Viviana Pâques, 1991 : 287).

³³¹ Les Gnawa Ahmed Nûwwîb ou Al-Hajj insistaient sur ce point : *Kul-ha mḥella endha makla* ou *endha esh-shorba* : "chaque cohorte possède sa nourriture" disait le premier, ou, "sa boisson" disait le second. Par ex. pour les *ûlâd Bambara* il y a le plateau (*seniyya*) sur lequel est servi le thé, sur les Bouhala du pain (ou du couscous) sucré, sur Mimoun du café, sur Aïsha du *khobza ḥarsha* (pain pétri et cuit sans levain, cf. Prémare t. 3 : 67-68), des olives noires etc.

L'assemblée devra strictement respecter certaines règles et interdits, en particulier autour de la *raḥba* (la place aux esprits, qui se situe physiquement devant les musiciens appuyés contre un mur de la maison) : ne pas fumer, enlever ses souliers, ne pas boire d'eau³³².

Lalaoui me rappelait que tous les *mlûk* répondent à l'invitation (du lait, des dattes etc.) mais qu'ils attendent leur tour pendant les *mlûk*. Il appelait cette disposition énumératrice un *ordonnement (tertîb)*. L'usage veut en effet que lorsqu'on joue Gnawa, on ne peut exclure certaines familles d'esprits, au risque d'entraîner leur jalousie. Car si toutes les familles regardent le spectacle parce qu'elles ont été invitées pendant la *εâda*, elles ne viennent danser que lorsqu'on les convoque intimement (parfums, couleurs, devises appropriées). Le *mqaddem* Layashi le dit lorsqu'il évoque l'obligation que tous les membres de l'assemblée (*mejmea*)³³³, soient réunis : " les anciens disaient l'assemblée [...] si il en manquait un il fallait aller le chercher" ³³⁴ (Willemont 1988 : 03'05 à 03'13).

³³² L'interdit de l'eau, qui était strictement appliqué chez les anciens, m'a été expliqué par Slimane comme justifiant la "soif" que réclame *tagnawît*.

³³³ Désigne l'assemblée des visibles et des invisibles.

³³⁴ *nass el qdâm ta igoulou el mejmea [...] ila naqas shi wahad tghsq tqelleb elîh*

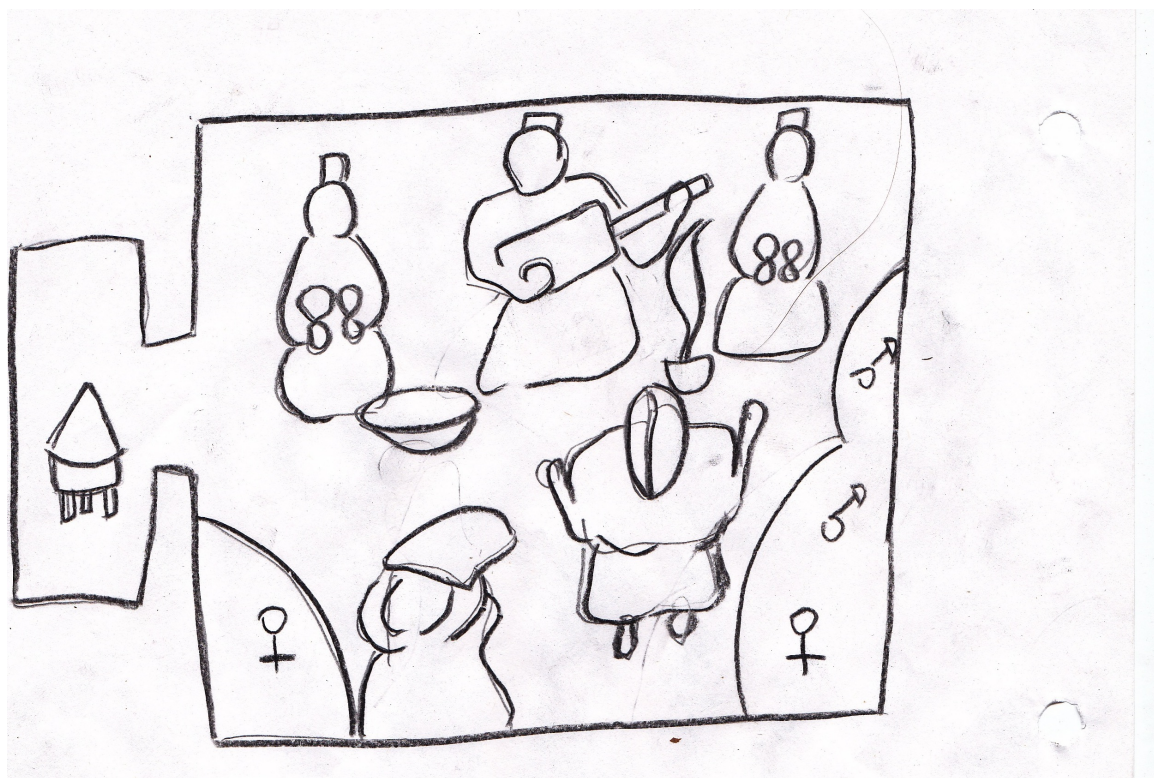


Figure 20 Croquis de la phase des *mlûk* (au pied des musiciens sont posés le braséro et la *ṭbîqa*).

Les variations d'une actualisation du répertoire à l'autre s'expliquent pour trois raisons : a) les musiciens puisent dans un répertoire d'environ deux-cents morceaux qui n'est jamais absolument, malgré l'injonction d'ordonnancement inclusif, joué in extenso b) il y a différents "chemins" à l'intérieur des familles d'esprits me disait Aziz Rasta notamment à propos des familles d'esprits des *ûlad l-Ghaba* et des *Shôrfâ'* c) transeurs : c'est leur présence, disent explicitement les Gnawa, qui détermine si l'on joue tel ou tel *melk* et de quelle façon³³⁵.

³³⁵ Ce qui assoirait l'hypothèse que les musiciens connaissent en général les danseurs pour qui ils travaillent.

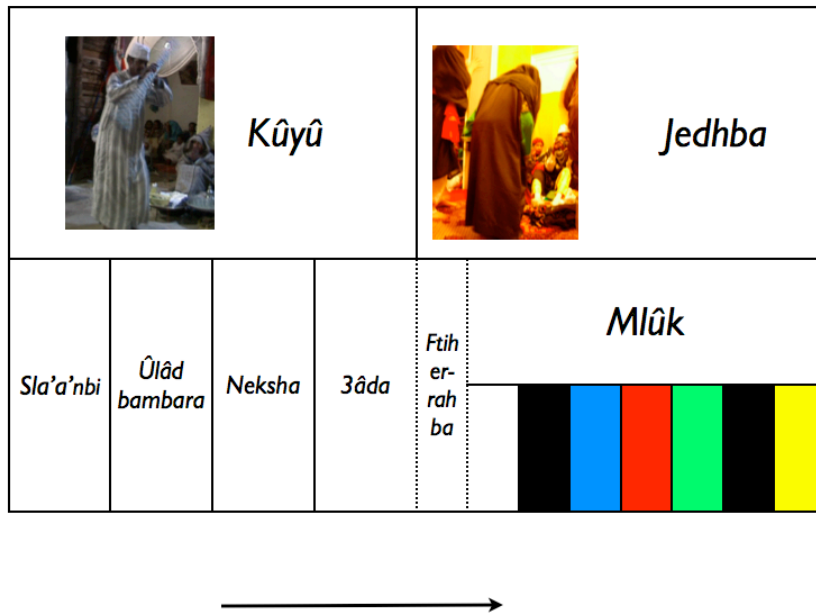


Table 3 tableau synoptique du déroulement de la *lîla* à Marrakech.

« Sept couleurs » (*sbaet lwân*)³³⁶ : c'est ainsi que sont dénombrées par les Gnawa les familles d'esprits qu'ils appellent dans un ordre local précis (*tertîb*), l'une après l'autre, dans la partie du rituel consacrée aux *mlûk*. Ces familles réunissent des entités apparentées et hiérarchisées mais sont aussi des lieux où s'expriment tous les avatars, toutes les facettes d'une humeur, d'un tempérament réunis sous une bannière chromatique (cf. chap. 2).

³³⁶ Moulay Tahar, un *mqaddem* célèbre à Marrakech chante et auteur de cette citation, chante ces paroles sur un des morceaux consacrés à la cohorte des Rouges et leur roi (*l-Bacha Hammû*) : *eatiny ferrouji, Moul sebet-Al-lwân, Moul El Gournâ, nḡebḡouh bi-diyya* : « Donne moi un coq, maître des 7 couleurs, maître de l'abattoir, je l'égorgerai de mes mains ».

On voit ci-dessous dans le tableau 4 que cette catégorisation vernaculaire en sept cohortes s'exprime en une réalité plus complexe dans ses subdivisions : d'une part, on joue à Marrakesh les *Bouhala* à la suite des blancs³³⁷, ceux-là étant multicolores; d'autre part, on retrouve du blanc dans les premiers verts et vice versa; enfin, on trouve du noir à trois endroits différents et deux types de bleu.

Table 4 tableau des *Mḥâll* dans le rituel à Marrakesh (cf. en annexe l'arbre du répertoire de la *lîla* et des *mlûk*)

Les <i>Mḥâll</i> et leurs principales couleurs	Couleurs "secondaires"	Sous-répertoires
Blanc	Blanc	<i>Ftiḥ er-raḥba</i> (« ouverture de la place »)
		<i>Ḥammadi</i>
		<i>Sla'a'nbi d-Jilala</i> (prière au prophète des <i>Jilala</i>) ³³⁸
	Vert	<i>Jilala</i> (ceux de Jilali)
	Multicolore	<i>Bâhâla</i> (ceux du Bouhali)
Noir		<i>Mimûna / Mimûn</i>
Bleu (<i>Mûsawîyîn</i> : ceux de Moussa)	Bleu (clair)	<i>Baḥrawîyîn</i> (les marins)
	Bleu (foncé)	<i>Samawîyîne</i> (ceux du ciel)

³³⁷ Autrefois, Mimouna en faisait partie. A Fès on les joue à la suite du (second) Vert.

³³⁸ Pour le *meallem* Seddiq d'Essaouira, certains sous ensembles (ou même certaines couleurs) du répertoire sont nommés *Shorfa dyal* (« les nobles de »). Ils correspondent à des préliminaires adressés au prophète et à ses descendants. D'après lui, il y en a à Essaouira mais aussi ailleurs au Maroc (Casablanca). Concernant Marrakech, j'utilise une terminologie comparable pour certaines parties du répertoire (comme ici sur les *Jilala*) : le *sla'a'nbi* des *Jilala* ("la prière au prophète des *Jilala*"). Le refrain du premier morceau de ce sous-répertoire chante *Sala wa nabina bû lalla Fatima ya rasul ILah* (« prière au prophète, père de Lalla Fatima, envoyé de Dieu »).

Rouge (<i>L-ḥômer</i> : « les Rouges »)		
Vert (<i>Shorfâ'</i> : les saints d'ascendance prophétique)	Blanc	<i>Hadiyîn</i> (les guides)
	Vert	<i>Shorfâ' dyal blad</i> (les saints du pays)
Noir (<i>L-ghaba</i> : la forêt)		
Noir (<i>Aïsha</i>)		<i>Aïsha</i> - place <u>mobile</u> en fonction de l'obscurité de la nuit
Jaune (<i>l-eyâlât</i> : les femmes) ³³⁹	Violet	<i>Malika</i>
	Jaune	<i>Mira</i>
	Rouge	<i>Rqia</i>

4.3 Les performances aumônières et scéniques

Le terme français de "spectacle" ne renvoie, en absolu, pas seulement à la scène et à l'amusement mais à toute représentation attirant l'attention, le regard (Littré). A ce titre, la célébration nocturne des Gnawa (*lîla*) avec ses danses et ses trances est une forme rituelle éminemment spectaculaire. Les Gnawa, disent toujours à qui veut connaître leur art : "il faut voir" (sous-entendu le rituel). Dans les textes des chants, ils disent "levez-vous esclaves et regardez" (*nhoḍo â l-eabîd w tferjû*)³⁴⁰. C'est une forme de spectacle total qu'ils invitent à regarder, dont la musique est une composante essentielle mais pas unique : ce qu'on vient voir ce sont les manifestations des *mlûk* à travers les transeurs.

Le mot spectacle est entré dans le lexique marocain mais signifie spectacle tel qu'opposé à rituel. Il est également employé au Maroc comme synonyme de l'expression *frâja* (pl.

³³⁹ Le jaune couleur de *Lalla Mira* est la couleur générique de ces génies féminins. Parmi elles, on chante tout de même que *Malika* aime le violet (*moulâti l-khûkhy*) et par ailleurs, *Rqia*, la fille de *Ḥammû* le Rouge, porte également cette couleur.

³⁴⁰ *Allah Ya Rebbi Ya Mûlay (Jangariyé)*

frâij) qui signifie "divertissement, spectacle"³⁴¹. Les Gnawa établissent nettement dans leur discours une différence entre ce genre de spectacles (*l-frâij*) et les rituels (*lîlât*). Ainsi le *meallem* Hmida Boussou disait à un journaliste lors d'une tournée à Amsterdam en 2005 qu'une *lîla* nécessitait de l'encens, un sacrifice, des voiles et un respect presque "militaire", contrairement au *spectacle* (en français dans le texte), dans lequel on n'allait pas s'asseoir avec des esprits (Boussou 2007 : 5'10 à 5'57).

4.3.1 L'aumône (*Krîma* litt. "la généreuse")

Lalla krîma (litt. « Madame généreuse ») est une périphrase qui désigne chez les Gnawa le fait de se produire en public³⁴², généralement avec tambour et crotales, sur les places, dans les rues³⁴³ ou même les villages en suscitant la générosité des passants. Beaucoup de Gnawa parlent de cette pratique avec mépris. Pourtant, rares sont les musiciens qui ne sont pas passés par cette étape dans leur apprentissage. Aujourd'hui l'exemple de Yassine atteste de cette réalité que la place Jemaa El Fna³⁴⁴ est une « école ». Parent du *meallem* Abbes, il jouait dans les années 2010 dans la troupe de Gadiri le soir sur la place d'une part et d'autre part avec les membres de sa famille en rituel. Enfin, il était régulièrement recruté, pour des rituels ou des prestations sur scène, par d'autres *meallemîn*. À l'inverse, j'ai croisé certains Gnawa qui n'ayant pas de troupe - les vas et viens sont fréquents entre

³⁴¹ cf. Prémare 1995, t. 10 : 47.

³⁴² On dit alors que les badauds qui sont ameutés par la performance forment un cercle (*helqa*) autour du groupe.

³⁴³ Si le musicien est accolé au mur d'une ruelle et joue devant les passants, on dit qu'il fait *l-marrâra* (probablement de *MR*: passer).

³⁴⁴ Plusieurs origines sont données à celle que l'on appelle parfois "la place des morts". En fait il s'agirait davantage du "rassemblement" (*jemea* cf. Prémare 1995, t.2 : 227) du détruit, du "néant" (*l-fna* cf. Prémare 1995, t. 10 : 172). Les gens octroient une position ambivalente à cette fameuse place, parfois surnommée par le peuple *Jemaa El Bla* (« la place du vice »). Une *gnâwîya* baptisait la place *l-mqaddma* (« la prêtresse »). Si elle est le lieu où les Gnawa vont gagner de l'argent elle est aussi l'endroit où peuvent venir s'entraîner aux crotales des apprentis et des amateurs de *tâgnawît*, dont je fus parfois, ce qui lui vaut également sa réputation d'« école » parmi les Gnawa (*qrâya* litt. "l'étude"). À une époque où les Gnawa qui passeront plus tard sur scène, ne témoignaient sans doute pas encore ce mépris complice pour *krîma*, la place était jadis le lieu d'une certaine reconnaissance par les Gnawa eux-mêmes. Encore jeune, Abdeltif El Makhzoumi s'y est fait, rappelons-le, « adouber » par son maître.

les groupes - ou pas de travail, reviennent sur la place se faire un peu d'argent (avec un *gimbri* ou parfois seuls avec leurs crotales).

Chez les anciens, le phénomène de *krîma* était répandu et revêtait d'après mes recherches principalement deux formes : journalière ou saisonnière. Journalière, telle était l'activité à laquelle se livraient, à partir de la fin des années 50, Moulay I-Ḥasan et sa troupe à Marrakech sur la place Jemaa El Fna selon le *meallem* Abdeltif. Ceux-là, après avoir tourné dans les rues de la ville, s'installaient sur la place. De la prière de *l-εâṣr* (la première prière de l'après-midi vers 17 heures l'été) jusqu'à celle du *moghreb* (celle du coucher de soleil vers 20h00 heures l'été) ils jouaient, toujours au tambour, un répertoire nommé *sûsîya* (litt. du Sous, du Sud du Maroc). Au retentissement de celle-ci ils s'en allaient. Puis, la nuit, deux nouvelles troupes de Gnawa menées respectivement par les *meallemîn* Layashi Baqbou et Si Mohammed « *l-Qraa* » ("le chauve"), venaient jouer, assis, du luth.

Saisonnière était, d'après Yamina Assakri la façon qu'avait son beau-père de faire *krîma* à Oujda (dans les années 50)³⁴⁵. La troupe de Ba Boujemma partait au minimum les quatre mois de l'été en tournée aumônière dans les villages alentour. Et ils marchaient longuement, ce qui fait dire à ma narratrice qu'ils étaient des *mejdhubîn* (ici : mystiques errants). Plusieurs mois plus tard ils rentraient et partageaient le fruit, souvent en nature (sucre etc.), des *zyârât* (sg. *zyâra*)³⁴⁶ récoltées pendant les tournées.

³⁴⁵ Mon informatrice oujdie fait un distinguo entre ces Gnawa itinérants et ceux de la troupe de Faraji, qui animaient le rituel nocturne le samedi soir en ville, dont les membres travaillaient comme petits fonctionnaires et ne portaient pas faire *krîma*.

³⁴⁶ Littéralement « la visite », la *zyâra* est traditionnellement la visite à un saint et l'offrande (en espèces ou en nature) que l'on lui remet en cette occasion. Par extension elle est la somme que l'on transmet à un représentant de ce saint (Prémare 1995, t. 5 : 411). Chez les Gnawa, c'est l'argent que l'on remet à un des *mlûk* (dans les faits « visibles » : aux Gnawa eux-mêmes) après avoir profité de leur bénédiction (*baraka*) à l'occasion d'une transe, d'un geste curatif etc.

De nos jours sur la place Jemaa El Fna il existe deux troupes principales de Gnawa ³⁴⁷ qui ont chacune une équipe pour le jour - ou plus exactement l'après-midi - au tambour (des prières de *l-εâsr* jusqu'à celle *moghreb*) et une autre pour la nuit au luth. L'après-midi, ils jouent du tambour debout et ne chantent généralement pas. Ils empruntent un répertoire instrumental très rapide à leurs voisins berbères³⁴⁸ ou ne jouent que les séquences instrumentales où dansent les musiciens dans la partie tambourinée de leur rituel. Après le *moghreb*, me disaient des Gnawa de la place « c'est le domaine du *mersâwi*³⁴⁹ », c'est-à-dire du répertoire des Gnawa arabophones dont lui seul recourt au luth.



Figure 21 La troupe du *méallem* Moulay Tayeb (au luth) en présence d'autres *méallemîn* (Kbibir, Mahjîb) le soir sur la place Jemaa El Fna (enregistré en été 2004).

³⁴⁷ La première troupe est toujours dans le prolongement de l'allée où officient les presseurs de jus, en face du « café Glacier » (Saïd Kouyou, Moulay Tayeb). L'autre troupe officie un peu plus loin sur le chemin du Club Med, en face du commissariat (Hassan El Gadiri). Les Noirs berbérophones, occupent un troisième espace (à gauche lorsqu'on sort de la rue « Prince »).

³⁴⁸ Cette troupe de Noirs berbérophones pratique sur la place tambours et crotales de *l-εâsr* au *moghreb*. Ces Noirs appelés *Shlyhawîyîne* (« du genre berbère » selon Prémare t.7 : 162) par les Gnawa arabophones jouent uniquement le tambour et les crotales. Ils viendraient d'Amizmiz, situé à une cinquantaine de kilomètres de Marrakech.

³⁴⁹ Ici, il faudrait entendre le terme comme le style « traditionnel » (gnawi arabophone opp. au style des Noirs berbères).



Figure 22 La troupe de Saïd Kouyou (au tambour à droite) accompagné par Al Hajj (à gauche) une après-midi d'Octobre 2011 sur la place Jemaa El Fna.



Figure 23 Schéma de l'emplacement des troupes de Gnawa et de *Shlyhawîyîn* sur la place Jemaa El Fna (Marrakech) - 1 Saïd Kouyou et Moulay Tayeb 2 Hassan El Gadiri 3 *Shlyhawîyîn*

Viviana Pâques consacre quelques pages aux Gnawa de *Lalla Krîma* (1991 : 62-66). L'anthropologue semble cependant confondre ceux-ci, qu'elle appelle aussi « Gnawa du jour », avec leurs collègues berbérophones. De surcroît, elle prétend que les Gnawa qui jouent pendant le rituel nocturne peuvent également jouer le jour mais pas l'inverse. Ce n'est pas le cas dans mes observations : j'ai vu des Gnawa de la place qui exercent le jour animer également des rituels nocturnes. Le Gnawi Mustapha « Sam » ne fait d'ailleurs pas de distinction entre « gnawa du jour » et « gnawa de la nuit ». Le jour il dit qu'il gagne son pain et la nuit c'est la *lîla* : *Tagnawît kulha el-lîl* (« la voie des Gnawa est entièrement de la nuit »).

4.3.2 La scène (*I-khashaba* litt. "les planches")

On peut prudemment faire remonter à la première édition du Festival d'Essaouira (1998³⁵⁰) le développement du mode de représentation scénique dans les performances des Gnawa. Je dis prudemment car je sais que les premières sorties sur cassettes et les premiers *live* en dehors du pays se sont situées dans les années 1980 et 1990³⁵¹. Les Gnawa, y compris dans la diaspora, jouent souvent, en attendant d'être en tête d'affiche de festivals plus valorisants, dans des cafés, des restaurants.



Figure 24 Les "Gnawa de Paris" sur scène à Montereau en Octobre 2011 (de droite à g. Youssef, Aziz, Abdelghani, Jawad, Slimane et moi).

Monter sur scène c'est gagner une reconnaissance de la part d'un public large mais aussi de celle de ses pairs. Monter sur scène n'est pas frappé d'opprobre comme faire *Krîma* : au contraire, tous les grands *meallemîn* du Maroc s'enorgueillissent d'avoir fait telle grande scène internationale.

³⁵⁰ http://www.festival-gnaoua.net/fr/editions_precedentes

³⁵¹ En 1976, les Gnawa de Marrakech ont été invités à l'initiative de Louis Soret au Festival de Rennes (cf. chap. 1). L'anthropologue Bertrand Hell a suivi le *meallem* Ahmed Baqbou en tournée en 1993 (Majdoui 2007 : 106-107).

De nos jours, les Gnawa, dès qu'ils sortent le luth, jouent la plupart des *mlûk*³⁵² partout : dans les restaurants, sur les scènes, dans les rues etc. Soit les Gnawa mélangent des airs de plusieurs couleurs, soit ils piochent quelques suites dans leur vaste répertoire³⁵³.

Je possède peu de témoignages sur la période précédente (jusqu'aux années 80-90). Bertrand Hell, dont Zineb Majdouli rapporte les propos, prétend que les Gnawa se gardaient bien jusqu'aux années 90 d'invoquer les *mlûk* en concert : " à l'époque de mes premières enquêtes [...] pas question bien sûr lors des spectacles de présenter le répertoire des mlouk. En 1993, j'ai suivi toute la journée effectuée en France par la troupe d'Ahmed Baqbou (...) : tous les morceaux présentés sur scène provenaient exclusivement de la première partie de la nuit de possession, temps durant lequel les mlouk ne sont pas appelés [...] A peine cinq années plus tard, je vois le même mâalem invoquer nommément certains des génies les plus redoutables (...). Ces toutes dernières années, une véritable barrière s'est écroulée" (Majdouli 2007 : 106-107).

4.4 Comparaison

Quels rapports entretiennent entre eux tous ces théâtre(s) de performance³⁵⁴? Les théâtres non rituels rompent-ils franchement avec le rituel ? L'influencent-ils en retour ? A part la durée de ces performances (une nuit pour une *lîla* contre quelques heures pour les autres performances), qu'est-ce qui différencie aujourd'hui, où les Gnawa jouent les *mlûk* dans tous ces théâtres, performances rituelles et non rituelles ? Quels traits distinguent, ou se répondent, entre ce rituel, domestique, et les autres performances présentées plus haut ?

4.4.1 Le "dedans" et le "dehors"

Durant les entretiens que j'ai mené avec Lalaoui, un initié transeur marrakchi, celui-ci a évoqué à plusieurs reprises le "dehors" (en français) pour m'expliquer la différence entre

³⁵² A part certains airs des "fils de la forêt" *ûlâd ghaba* qui sortent peu du rituel.

³⁵³ Cf. le chapitre 6 pour le détail des airs employés dans le rituel.

³⁵⁴ J'emploie le terme théâtre au sens figuré, comme synonyme de lieu où se déroule une performance.

un rituel mené à l'intérieur d'une maison et une performance menée à l'extérieur, "en dehors".

Une *lila* c'est à la maison, et passé *mḥella* par *mḥella* [cohorte d'esprits réunis sous une même couleur]. **Mais une *lila* ne se fait pas dehors.** Ça se fait dans une maison et il y a des trucs qui s'appellent la *lila*, c'est-à-dire toutes les choses que fait la *moqaddma* (geste circulaire). **La *moqaddma* ne fait pas des choses dehors ! Ça c'est seulement le spectacle.** Ça [³⁵⁵] ressemble un peu à une *lila* mais ce n'en est pas tout à fait une. Une vraie *lila*, les gens restent dans la maison ... (entretien du 16.12.11).

Pour lui, une *lila* authentique ("une vraie *lila*") devait se tenir à l'intérieur d'une maison à l'initiative d'une *mqaddma* (cf. infra). Le respect de l'ordre exhaustif des invocations (*tertīb*) était également indispensable à l'intégrité du rituel. Il opposait dans cette définition un espace domestique propre à un espace public souillé. L'extérieur était en effet synonyme d'esprits dangereux (*Aïsha khelwīya*), luxurieux et mauvais (alcool, sexe, basses passions partagées avec les esprits juifs). Le mélange (*khalṭa*) était notamment invoqué pour décrire ce *dehors*. Cette dernière notion de *mélange* est souvent indiquée pour décrire des situations corrompues voire souillées chez les Gnawa.

4.4.2 *Er-rahba* ("la place") et la scène

Le lieu de la cérémonie est en général une cour de maison ou un salon d'appartement. C'est en face de la ligne des musiciens assis contre le mur à même le sol que se délimite la *rahba*, cet espace sacré où il ne faut, si on veut s'asseoir autour ou bien aller transer en son milieu, ni fumer, ni boire de l'alcool ou même de l'eau, ni garder ses chaussures. En dépit d'évolutions dans l'esthétique sonore des Gnawa (cf. chap. 1), la *rahba* (la place aux esprits) demeure l'espace exclusif des transes pendant la *lila*. Tous les transeurs, d'où qu'ils viennent, convergent vers cette place pour faire face aux musiciens, eux-mêmes

³⁵⁵ Il fait référence à une cérémonie à la fois rituelle et communément spectaculaire en contrebas de Moulay Ibrahim que j'ai filmée et que je lui montre.

alignés et posés au sol de l'autre côté de la *rahba*. Celui qui franchit la *rahba* va être au centre des regards et va s'exposer à la musique au maximum de sa sonorité³⁵⁶.

La *rahba*, atténue la hiérarchie spatiale entre les musiciens (assis au niveau du sol), les danseurs, les transeurs et l'audience elle-même - assise aussi au niveau du sol³⁵⁷.

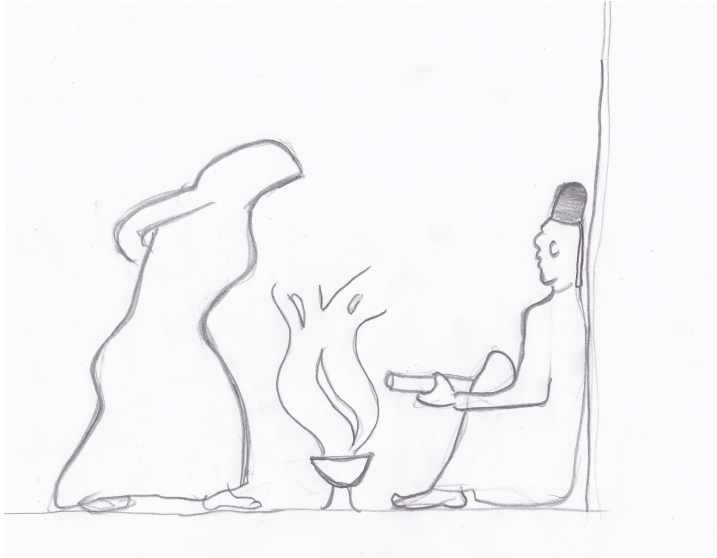


Figure 25 Croquis de la configuration spatiale d'une *lila* (les musiciens, assis sur des nattes à même le sol jouent en contrebas des transeurs).

La configuration des scènes modernes avec une estrade qui surélève le groupe par rapport au public établit au contraire une hiérarchie spatiale nette entre les musiciens et le public. Les représentations traditionnelles de rue elles-mêmes, que les musiciens soient assis ou debout face à un public les encerclant, ne fracturent pas si nettement les niveaux entre le public et les musiciens. La conformation scène / public oblige d'ailleurs les musiciens

³⁵⁶ Les limites spatiales du rituel sont en dernier recours celles du son. J'ai vu en effet plusieurs fois des gens être saisis par les esprits bien en dehors de la *rahba* et même à l'extérieur de la maison où se passait la *lila*, simplement parce que la musique était encore audible et que sonnait l'heure de leur *melk*.

³⁵⁷ Les *lilat*, spécialement celles de Chaabâne ou du Miloud ont je pense une vraie vocation fédératrice : tous les membres de cette "assemblée" (*mejmea*), qu'ils soient spectateurs, musiciens ou transeurs, partagent le repas de la bête sacrifiée. Car il s'agit de partager autre chose dans le rituel que du simple plaisir musical : d'abord un héritage et une identité actés.

Gnawa à danser face au public, chose qu'ils ne font pas en *lîla*³⁵⁸. Pour un concert, même si on l'a vu, certaines personnes peuvent entrer en transe, le public est là pour écouter, danser, acclamer dans l'espace qui lui est imparti. Il n'y a pas de circulation entre les espaces comparable au rituel.



Figure 26 Croquis de la configuration spatiale d'une scène (les musiciens sont surélevés par rapport au public)

4.4.3 L'argent : le demander en public ou le recevoir en rituel

Pâques, lorsqu'elle parle de *krîma*, aborde la question de *l'adresse* (1991 : 62-66), question pertinente dans mon questionnement sur les relations entre performances rituelles ou non. En mettant en opposition l'ancienne tradition d'aller *quémander* (de place en place, de village en village etc.) que pratiquaient les Gnawa de *Krîma* avec le fait que ceux du rituel *soient invités* chez les gens, elle met le doigt sur ce qui pourrait

³⁵⁸ Collectivement, les *kîyû* n'évoluent jamais en rituel par rapport à l'assemblée, mais, soit par rapport au *meallem*, soit par rapport à des figures géométriques (cercle ou croix). Individuellement, les *kîyû* s'y exécutent soit face au groupe assis de leurs comparses, soit en face du tambourinaire lorsqu'ils sont debout.

être l'objet du mépris qu'affichent beaucoup de Gnawa vis-à-vis de cette institution aumônière³⁵⁹. Car, tel que me le dira un Khalid de Fès - lequel a fréquenté les Gnawa et fait *krîma* avec eux - « c'est honteux d'aller vers les gens, d'aller les chercher ». De la même posture éthique procède le refus d'un *mecallem* Abdeltif de prendre l'initiative de me demander une somme pour monnayer son savoir. Sur la scène, sur laquelle les musiciens ne reçoivent directement pas leur paie, la question ne se pose pas.

Un point de différence crucial entre le rituel et *krîma* réside donc dans le fait de *recevoir* l'argent dans un cas et *d'aller le chercher* dans le second. Aller chercher l'argent est le moteur de *krîma*. Sur la place Jemaa El Fna, j'ai pu observer que le maître tambourinaire utilise des codes au tambour et lance des mots en jargon gnawi pour signifier à ses disciples d'aller danser (*koy*³⁶⁰ litt. « allez ! ») et aller monnayer la bénédiction des Gnawa (*kamba noro*³⁶¹, litt. « prends l'argent ») auprès des passant. Or, l'argent ne se quémande pas ouvertement en rituel mais *se reçoit*. D'une part, pendant la partie liminaire des *Ûlâd Bambara*, les gens peuvent venir, *d'eux-mêmes*, déposer un billet sous la coiffe d'un musicien danseur ou du *mecallem* (*ghrâma*³⁶²). D'autre part, pendant les *mlûk*, les transeurs délivrent souvent une *zyâra*³⁶³ aux musiciens après leur transe. Enfin, lorsque les Gnawa font des *fâtha*³⁶⁴ pendant le rituel, les gens *viennent leur donner* une somme pour bénéficier de leurs prières.

³⁵⁹ Yamina Assakri qui décrivait avec respect cette pratique, la rejetait avec mépris dès lors qu'il s'agissait de son fils.

³⁶⁰ Cf. supra (« *qrâqbîyâ* ») les étymologies possibles du mot.

³⁶¹ Ces termes viennent vraisemblablement de la langue songhay où *kamba* veut dire « main » et *noro* "argent" (Nicolai 1981).

³⁶² Contribution offerte, offrande, lors d'une fête familiale, d'une noce (Prémare 1995, t.9 : 368-369).

³⁶³ Offrande auprès d'un intercesseur (cf. supra).

³⁶⁴ Prière d'intercession - laquelle fait partie, d'après leurs mots mêmes, des prérogatives des musiciens Gnawa, avec celle de *koy* c'est-à-dire d'aller danser, de bouger.



Figure 27 Un Gnawi de place Jemaa El Fna demandant une contribution à un passant (décembre 2011).

4.4.4 La *lila*, un rituel domestique où le féminin est central ; l'aumône et la scène, exhibitions publiques masculines

Le rituel possède son propre espace et son propre temps. On ne verra pas en effet de *lila* ni en plein air ni surtout en plein jour (cf. supra). Une *lila* doit se passer la nuit, associée dans la croyance populaire au fort de l'activité des *jnûn*.

La *lila* est un rituel domestique. Majdouli explique cet état de confinement par la non accession par la confrérie *gnawîya* à la phase d'*agrégation* définie par Van Gennepe à l'inverse de ces cousines soufies, c'est-à-dire la canonisation de son saint fondateur et la fondation de la confrérie dans une zaouïa (2007 : 139)³⁶⁵. Il est vrai que le choix de muezzin et compagnon du prophète Bilâl comme saint patron³⁶⁶ relève chez les Gnawa davantage de l'adoption à rebours que de la chaîne initiatique confrérique (*silsla*).

³⁶⁵ Majdouli (*idem*) nous dit que Van Gennepe distinguait trois phases dans le procédé de canonisation : séparation (arrachement à la terre natale), *limen* (retour sur la terre natale) et agrégation (canonisation et fondation d'une confrérie).

³⁶⁶ Cette adoption a permis d'ancrer les confréries noires du Maghreb dans la tradition mecquoise.

Si le propos rapporté ci-dessus demeure pertinent, il faut cependant ajouter que l'espace domestique est éminemment "habité" par l'invisible au Maroc (Boughali 1974 : 11). Si les Gnawa n'ont effectivement pas de tissu de zaouïas dans tout le pays³⁶⁷, ce sont les maisons où ils vivent et travaillent qu'ils consacrent comme telles (il est fréquent d'entendre Slimane dire que la maison de sa mère, où se trouve le *diwân*, est une zaouïa).

La place que tiennent les femmes dans ce monde intérieur est cruciale. Dans le Maroc populaire, celles-ci sont encore gardiennes de l'espace privé, alors que la rue est dévolue aux hommes. De plus, on l'a vu plus haut, la croyance religieuse les associe directement aux esprits. Au contraire, les performances aumônières et scéniques, même si elles sont respectivement dévalorisées et valorisées, s'effectuent dans l'espace public. Si leurs répertoires sont issus du rituel, il n'y a que les hommes qui y travaillent en principe.



Figure 28 Une *lïla* à demeure dans le quartier de Mhamîd (banlieue de Marrakech) le 10.12.11 (Mustapha Ould Guenawiya au *gimbri* et Aziz "Rasta" à sa droite au chant soliste).

³⁶⁷ Exception faite d'Essaouira où une zaouïa Sidna Bilâl a été bâtie dans la médina et donnée aux anciens esclaves (cf. Chlyeh 1994a). Il y en aurait eu également une à Marrakech, d'après le *meallem* Abdeltif qui aurait été détruite.

4.4.5 Hybridité de ces performances

Un certain nombre des performances aumônières ou scéniques évoquées ci-dessus et à priori non rituelles s'avèrent souvent "hybrides", lesquelles empruntent aux registres à la fois ordinaires et rituels du spectacle. Comme par exemple à l'été 2012, où dans un restaurant situé à côté d'une station service de Marrakech, qui lui vaut le nom de *stasiôn*, Aziz Rasta, a commencé à jouer Aïsha et qu'une femme s'est postée en face de lui, a transé discrètement et puis lui a versé une *zyâra* (cf. supra). Ou ces représentations que donnait à l'été 2010 la troupe de Baalîl en contrebas du mausolée de Moulay Ibrahim. A côté des effets de manche du *mqaddem* qui proclamait régulièrement que *hadi ma chi helqa* ("ceci n'est pas une manifestation de rue"), de l'amusement de la foule qui riait jusqu'à l'effroi aux pitreries fakiriques de la mascotte du groupe, les Gnawa jouaient pourtant chaque soir quelques couleurs dans une forme extensive et n'hésitèrent pas à recourir aux services d'une *mqaddma* pour venir transer sur Sidi Mûsa ainsi qu'à gérer des transes de personnes de l'audience. Comme autre exemple de performance hybride, je citerai enfin ce mariage dans la campagne souirie en Septembre 2000, dont une des proches du marié était parente de la famille de Gnawa Guinia. En dépit de l'ambiance villageoise festive, cette femme a très vite apporté de l'encens et les Gnawa ont commencé à dérouler l'ouverture de la place aux esprits (*ftih er-raḥba*) jusqu'aux *Jilala*³⁶⁸. Deux des membres qui accompagnaient la troupe sont entrés en transe.

³⁶⁸ C'est à dire la première couleur à être appelée après l'ouverture de la place. Cf. l'arbre des airs de la *lila* à Marrakech en annexe.



Figure 29 Un *jedhdhâb* transant sur *Aïsha* avec la troupe de Baafil installée en contrebas du sanctuaire de Moulay Ibrahim le 17.07.10

Des transes peuvent également survenir lors de concerts "ritualisés". Les limites sont alors perméables entre ces concerts qui reprennent effectivement certains éléments d'une *lîla*. On y joue en effet les couleurs en ordre (mais généralement pas toutes³⁶⁹), le groupe est à portée de public mais quand bien même la troupe laisserait quelqu'un transer en face du *meallem*, il n'y a pas de *mqaddem* ou de *mqaddma* pour gérer les transes, ni d'attention particulière du *meallem* vers le transeur. Celui-ci est livré à lui-même. Ainsi, le *meallem* Brahim El Belqany a-t-il laissé plusieurs spectateurs transer devant les Gnawa au concert ritualisé que ces musiciens et lui-même livraient le 24 Décembre 2002 au théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis dans le cadre du festival Africolor.

Dernière étape avant la *lîla* proprement dite, la *lîla* scénographiée telle que le *meallem* Aziz Arradi l'a effectuée avec l'aide de Mina Shrîfa, apprentie *mqaddma*, à l'hiver 2010.

³⁶⁹ Dans ces circonstances les Gnawa s'arrêtent généralement avant l'invocation du répertoire de la "forêt" (*l-ghaba*). Abdeltif Ould Sidi Amara et ses Gnawa lors d'une "veillée" traditionnelle à Ris-Orangis, le 31.10.2008, qui reproduisait également le rituel (encens, foulards, couleurs dans l'ordre), s'arrêtèrent au Rouge.

Intitulée "la lîla de Mina", ce spectacle, qui s'est déroulé dans la cour d'une grande maison de Marrakech, a fait appel à un orchestre de Gnawa mais aussi, et c'est là la différence avec les exemples précédents, à des experts qui vinrent exécuter leurs transes sur les sept couleurs et dont certaines, d'après les dires de Mina elle-même, n'étaient pas feintes. Mais il n'y avait pas ce qu'on traduirait de "possédé" (*mamlûk*)³⁷⁰ à cette *lîla* scénographiée. Aziz m'a dit lui-même qu'il n'y a pas eu de *fathâ* non plus.

4.4.6 Tableau récapitulatif

Table 5 Tableau comparatif des performances des Gnawa

	Rituel	Rue	Scène
Dénomination	<i>lîla</i> ou <i>derdba</i>	<i>ḥelqa</i> ou <i>krîma</i>	<i>frâja</i> ou "spectacle"
Durée	5 heures (une nuit) à 15 heures (trois nuits)	3 heures par jour	de 1 à 3 heures
Horaires	sacrifice : après la première prière de l'après-midi célébration: à partir de minuit	tambour (Marrakech) : entre la première prière de l'après-midi (<i>l-εaṣr</i>) et celle du couchant (<i>l-moghreb</i>) luth : après la prière du couchant	matin, après-midi ou soir
Répertoire	<i>tertîb</i> (ordre rituel d'énonciation des devises)	<i>shlyhawîyîn</i> ou <i>εâda</i> (tambour);	mélangé ou ordre partiel (les Gnawa y jouent rarement la redoutée)

³⁷⁰ cf. chap. 7.

		mélangé ou ordre partiel (luth)	<i>ghaba</i> .
Espace	domestique (maison)	publique (places, rues)	publique (scènes)
Personnel	musiciens ³⁷¹ , officiant(e)s ³⁷²	musiciens	musiciens
Costume	oui	oui	oui
Transeurs "possédés" (<i>mamâlk</i>)	oui, pris en charge	généralement pas	si oui, livrés à eux-mêmes
Audience	public (joint et assis)	public (joint et debout)	public (séparé)
Argent	donné pendant la performance	cherché pendant la performance	pas visible lors de la performance
Réputation	bonne	mauvaise	bonne

4.5 Synthèse

Les performances non rituelles (aumônières et scéniques), bien que plus directement soumises à des motifs économiques et de prestige en ce qui concerne les concerts, procèdent du rituel en ce qui concerne l'apparence des musiciens Gnawa et le choix des airs joués. Les Gnawa se sont très vite adaptés à la scène, grâce à un savoir-faire qui lui préexistait (Majdouli 2007).

L'originalité du rituel apparaît d'abord en ce qu'il est domestique et nocturne. Deuxièmement, les femmes, maîtresses de l'intérieur ayant des liens particuliers avec l'invisible dans l'imaginaire collectif y jouent un rôle crucial alors qu'elles n'apparaissent

³⁷¹ *kûyû* et *mæallem*.

³⁷² *mqaddmîn*.

généralement pas dans les autres performances des Gnawa. Dans cette perspective on peut également constater que la *lila* est toujours précédée par un sacrifice. Il faut verser le sang. L'encens, même s'il est parfois utilisé dans des performances hybrides ou des spectacles ritualisés, demeure également indispensable au rituel.

D'autre part, si celui-ci est parfois partiellement respecté dans des concerts ritualisés, l'ordre rituel des devises (*tertîb*) n'est intégralement respecté qu'en *lila*³⁷³. Je rappelle qu'il s'agit d'appeler les *mlûk*, avec musique, encens et couleurs, dans l'ordre des devises localement pratiqué, pour ne pas en rendre jalouses certaines familles³⁷⁴.

Lorsqu'ils ne jouent pas accompagnés par un *mqaddem* ou une *mqaddma* et qu'ils jouent sur scène, les musiciens Gnawa ne font pas, dans mes observations, attention aux trances si elles surviennent. Alors que des Gnawa d'Essaouira et de Marrakech jouaient au Cabaret Sauvage à Paris le 01.05.2002 je me précipitai, bien naïvement, pour leur signaler qu'une femme était tombée en transe dans le public : il me répondirent que cela leur était indifférent car ce n'était qu'un "spectacle". S'il n'y a que des musiciens (situation des scènes) qui sont présents, les trances, même si elles ont lieu, ne seront pas conduites. La présence de transeurs (*jedhdhâbâ*) et la présence d'officiants *mqaddmîn* (hommes et femmes) apparaissent en définitive comme les garants du rituel.

Enfin, on a vu qu'il existe beaucoup de situations hybrides dans lesquelles certaines des conditions exposées ci-dessus peuvent être réunies bien que nous ne soyons pas proprement dans une *lila*.

³⁷³ Avec la réserve que le jeu des devises des *mlûk*, sauf les plus grands d'entre eux, est toujours adapté aux circonstances et aux transeurs présents et n'apparaît donc jamais avec une totale exhaustivité. Toutefois on peut parfois observer dans certaines "petites" *lila* un écourtement de cet ordre, notamment au sujet des *ûlad ghaba*. Ce qui ne remet pas en question la sortie des Noirs, qui sont appelés par deux fois dans une *lila* à Marrakech.

³⁷⁴ Lorsqu'une assemblée se tient au Maroc, il est impensable d'oublier un des participants lors du service du thé.

5 La musique des Gnawa

Dans ce travail et en particulier dans ce chapitre, je recours à un certain nombre de notions d'ordre musicologique dont certaines méritent des précisions préliminaires.

5.1 Préambule terminologique

La musique des Gnawa est instrumentale, vocale et potentiellement chorégraphiée sur toute l'étendue de son répertoire. Si les musiciens Gnawa recréent sans cesse de manière originale et personnelle un répertoire oral par essence en évolution, ils *n'improvisent pas* au sens strict du terme³⁷⁵ - du moins en situation rituelle. Mais même dans des situations de *fusion* avec d'autres musiques sur scène, les Gnawa ne peuvent déroger à certaines de leurs manières et certains de leurs codes musicaux.

J'emploie le terme *air*³⁷⁶ pour désigner une pièce de musique selon les critères des Gnawa eux-mêmes (unité thématique, musicale et chorégraphique). D'autre part, j'ai identifié à l'intérieur de certains airs ce que je nomme des *formules*, lesquelles font coïncider des *motifs* musicaux, c'est-à-dire des énoncés toujours instrumentaux et parfois chantés, avec des *figures*, c'est-à-dire des énoncés chorégraphiés (aussi bien des *danses* que des *trances*) (cf. chapitre 7). Je rapprocherai la notion d'*air* de celle de *devise* popularisée dans la discipline par Gilbert Rouget, dans le sens où l'on trouve aussi pour un air donné chez les Gnawa une cohérence du texte chanté, de la musique et des pas chorégraphiés :

³⁷⁵ J'emploie ici le terme *improvisation* avec l'idée qu'il est lié à un acte créateur à partir d'un schéma inouï. Or, chez les Gnawa ce schéma, qui prend ici corps dans le *chemin* rituel, et ses implications musicales, est connu d'avance. Ce qui n'empêche pas les musiciens de faire montre d'une grande souplesse et d'une certaine variabilité à chacune de leurs interprétations. En définissant l'*improvisation* dans ce sens assez restreint, je m'écarte de certaines positions énoncées par les auteurs de l'ouvrage collectif *L'improvisation dans les musiques de tradition orale* (Lortat-Jacob (éd.) 1987). Notamment celle de Vincent de Dehoux : "Au contraire de la composition qui est une création au repos, l'improvisation est une création en mouvement (*op. cité* : 68) et celle de Micheal O'Sulleabhain : " L'improvisation musicale est le processus d'interaction créative (en privé ou en public, consciemment ou inconsciemment), entre le musicien performant et un 'modèle' musical qui peut être plus ou moins fixé" - *Musical improvisation is the process of creative interaction (in private or in public; consciously or unconsciously), between the performing musician and a musical 'model' which may more or less fixed*, traduction de l'auteur (*op. cité* : 70).

³⁷⁶ Défini dans le *Dictionnaire du Musicien*, dirigé par Marc Honegger, comme une "mélodie vocale ou instrumentale, profane ou religieuse, accompagnée ou non par des instruments" (Honegger 2002).

"[la devise musicale] peut se définir comme un signe dont le signifié est le dieu auquel il se réfère et dont le signifiant est à trois facettes : linguistique, musicale, et chorégraphique (1980 : 152-153). La différence entre une *devise* et un air réside cependant dans le fait que si chaque air fait chez les Gnawa systématiquement appel à des entités spirituelles - qu'il s'accompagne de trances ou de danses - la diversité de celles-ci, allant des ancêtres jusqu'à Dieu lui-même (cf. chapitre 2) me défendra de parler systématiquement de "divinités" et encore moins de "dieux" à leur égard.

Le chant est *litanique*³⁷⁷ au sens où sa structure intègre un *verset* chanté par un soliste et un *répons*³⁷⁸ chanté par un chœur, ces deux parties alternant, selon les cas, de manière *responsoriale* ou *antiphonale*³⁷⁹. A ce titre, j'emploie les notions de *couplet* et de *refrain*³⁸⁰ pour différencier les parties que chante respectivement le soliste, dans lesquelles intervient ponctuellement le chœur, des parties reprises intégralement par celui-ci.

Le chant est généralement à l'unisson mais s'agissant de l'amorce du chœur, les chanteurs peuvent y entrer à la tierce avant de revenir à l'unisson. Par ailleurs, le tuilage par anticipation est systématique entre les deux parties de l'alternance litanique. J'entends ici par tuilage :

le recouvrement sporadique de deux ou plusieurs sources sonores, recouvrement qui se produit dans un contexte par ailleurs *monodique*, mais dont la réalisation obéit nécessairement à un *principe d'alternance* entre au moins deux types d'intervenants (tels que soliste / chœur, deux solistes, deux chœurs). Il en

³⁷⁷ Une *litanie* désigne littéralement une "prière morcelée en demandes brèves, présentées par un ministre du culte, à laquelle l'assemblée s'unit par la répétition d'une brève formule en réponse à chaque intention ou invocation formulée" (Honegger 2002).

³⁷⁸ Le *répons* et le *verset* sont de tradition fort anciennes dans les liturgies occidentales de langue latine. Pour voir leur évolution en musique religieuse cf. Honegger (2002).

³⁷⁹ En ethnomusicologie francophone on dit d'un échange chanté, entre un soliste et un chœur ou entre deux chœurs, qu'il est *antiphonal* lorsque les deux parties chantent la même mélodie (AA) et qu'il est *responsorial* lorsqu'elles ne le font pas (AB).

³⁸⁰ Le *refrain* est d'apparition très ancienne en musique. On ne sait s'il est d'origine liturgique ou profane. En occident, il essaime, du 13^e siècle à nos jours, dans tout le répertoire de la chanson (Honegger 2002). Le terme *couplet* est d'introduction plus récente puisqu'il apparaît au 14^e siècle pour désigner progressivement la strophe toute entière (Honegger 2002).

résulte une polyphonie rudimentaire - puisque sporadique - mais *systématique*, en ce qu'elle se manifeste dans des positions déterminées. Elle est engendrée par l'anticipation ou le retard de l'un des parties sur l'autre (Mifune 2012 : 236).

Je qualifie d'hétérophoniques les relations entre le choeur du *refrain* et le luth. J'entends par hétérophonie l'" exécution simultanée, mais *variée*, d'une même mélodie, par deux ou plusieurs voix ou instruments" (Arom & Fernando (Ed.) 2007: 409).

Généralement, la forme strophique s'établit sur le chant d'un texte composé de différentes strophes qui se succèdent les unes après les autres. Elle se distingue de la forme *couplet refrain* ou de la forme *bithématique* AABA. Le *cycle* se définit en ethnomusicologie par sa *période*, c'est-à-dire "une boucle de temps délimitée par la répétition [...] d'évènements rythmiques ou mélodico-rythmiques dont elle constitue l'armature temporelle" (Arom & Fernando (Ed.) 2007: 412). La forme cyclique s'oppose à la forme à développement qui est par essence plurithématique. La musique des Gnawa répond assez bien à cette dernière forme tout en intégrant aussi structurellement l'usage de la répétition.

Bien que, par souci de simplification, la plupart des *transcriptions* (cf. infra) que je publierai ici le feront apparaître comme tel, il serait faux de dire que le luth est strictement monodique. Sans parler des résonances de chaque corde qui souvent se tuilent, citons brièvement certaines situations où les cordes sont jouées de manière consonantique. Primo, dans les introductions non mesurées³⁸¹ la corde médiane est souvent utilisée en bourdon. Secundo, dans certains morceaux, le luthiste cherche délibérément la polyphonie en jouant à un bref instant d'écart deux notes comme on jouerait les deux notes d'un intervalle au piano en laissant résonner la première et en lui superposant la seconde. Enfin, il arrive parfois que les luthistes pincient sciemment les trois cordes ensemble.

³⁸¹ *Tsisa* à Marrakech, de *tsiyyes* : « s'entraîner à, se préparer à quelque chose » (Prémare 1995, t.6 : 261). A Essaouira, on emploie le terme de *msaysa* pour des préludes similaires - mais mesurés quoique n'étant jamais accompagnés. Peut-être de *mess* : toucher, avoir contact avec quelque chose (Prémare 1995, t. 11 : 195-196).

Dans ce travail, j'emploierai le terme *mode* pour désigner les deux échelles pentatoniques anhémitoniques dans lesquelles chantent et jouent habituellement les Gnawa, mais aussi la gamme qu'ils jouent lorsqu'ils exécutent le répertoire d'Aïsha, emprunté à la confrérie cousine des Hmadsha. Les Gnawa, même s'ils ne recourent pas à notre *tonalité* occidentale, hiérarchisent en effet les degrés que comprennent leurs échelles. On verra plus loin qu'ils jouent des couples de motifs qui portent chacun des degrés exclusifs et qui fonctionnent comme de pôles d'attraction mélodiques. Ce fait explique donc la préférence pour le terme *mode*, défini en musicologie et en ethnomusicologie comme recourant à une hiérarchie de ses degrés par opposition à l'*échelle* (Arom & Fernando (Ed.) 2007: 407, 410-411; Honegger 2002).

J'applique les notions de *binnaire* (regroupé par deux)³⁸² et de *ternaire* (regroupé par trois)³⁸³ au niveau *métrique*³⁸⁴, c'est-à-dire, au niveau de la structure de la pulsation elle-même (Chemillier, Pouchelon, André, Nika 2014 : 108)³⁸⁵. Chacun des temps isochrones de la pulsation est chez les Gnawa divisible à la fois en deux et en trois³⁸⁶.

En Occident, où elle est née au 17^{ème} siècle, la mesure est marquée par une accentuation régulière de certains temps induisant une différence entre temps forts et temps faibles

³⁸² "terme qualifiant un ensemble formé de deux unités. Toute mesure dont les temps sont divisibles par deux est dite simple ou binaire [...] ainsi que toute valeur de durée divisible par deux" (Honegger 2002).

³⁸³ "terme qualifiant un ensemble formé de trois unités. Toute mesure dont les temps sont divisibles par trois est dite composée ou ternaire, ainsi que toute valeur divisible par trois. Une pièce est dite de forme ternaire lorsqu'elle comprend 3 fragments" (Honegger 2002).

³⁸⁴ Concernant la musique occidentale, le terme suggère le mode de subdivision de la mesure. Concernant les musiques subsahariennes, dans lequel il rappelle que la mesure n'a pas cours, Arom définit le *mètre* comme "l'étalon de temps inhérent à chaque pièce musicale, par rapport auquel s'ordonne son articulation rythmique" (Arom & Fernando (Ed.) 2007: 410). Dans ce travail, où je recoure de manière opératoire à l'utilisation de la *mesure* (cf. infra), j'utiliserai les deux acceptions du mot signifiant selon le contexte ce qui relève de la pulsation ou ce qui relève de la mesure.

³⁸⁵ Ces notions ont été synthétisées par Simha Arom qui parle de "valeurs opérationnelles minimales"(ternaires ou binaires) à l'égard des subdivisions d'une pulsation (1985 : 410). Kubik considère ces valeurs comme des unités isochrones deux ou trois fois plus rapides que la pulsation - ce qui revient à la même chose (1994 : 42-46).

³⁸⁶ Nous verrons plus loin que les rythmes répétitifs sur lesquels reposent le chant et le jeu des instruments meneurs, jouent sur cette ambivalence entre subdivision binaire et subdivision ternaire.

(Arom & Alvarez-Pereyre : 2007). L'apparition du jazz en a bouleversé les convenances, en systématisant la syncope et en accentuant les temps dits "faibles"³⁸⁷. Dans ce travail, l'emploi de *mesures* vise d'abord à quadriller de manière opératoire la musique sans en colporter la hiérarchie accentuelle inhérente traditionnellement à celles-ci. Par conséquent les barres de mesure apparaîtront le plus souvent en pointillés. D'autre part, si le concept de mesure est "émiquement" absent des représentations musicales des Gnawa, point ne semble pas être le cas d'une hiérarchie *métrique* dans leur musique. Ainsi, au début de l'air *Shalaba*, les musiciens ne frappent des mains que sur le premier des quatre temps que dure l'ostinato au luth, ce qui démontre un choix et induit une hiérarchie parmi les pulsations du cycle (Chemillier, Pouchelon, André, Nika 2014 : 122 et 129)³⁸⁸. Par ailleurs, instituer un *premier temps* était nécessaire dans la *transcription* (cf. infra) des mélodies chantées ou instrumentales des Gnawa, lequel n'a pas été donné directement par les musiciens mais validé à posteriori par leur écoute. Quant à l'*anacrouse*, c'est-à-dire de la levée dans le chant, elle est systématiquement anticipée par chacune des deux parties du chant litanique chez les Gnawa.

La *transcription* est utilisée ici comme un outil *descriptif*³⁸⁹. Comme le jazz, la musique des Gnawa partage aussi une ambiguïté voulue au niveau de la pulsation telle qu'elle est jouée en performance (cf. Cholakis 1995). En la transcrivant, je me suis à la fois efforcé de la simplifier et d'en restituer, avec l'aide des musiciens, la *pertinence culturelle*³⁹⁰. La

³⁸⁷ C'est-à-dire les second et quatrième temps dans une mesure à quatre temps.

³⁸⁸ Cette idée infirmerait l'hypothèse qui stipule qu'il n'y a pas de niveaux intermédiaires hiérarchiques au-dessus de la pulsation dans les musiques africaines (*op. cité* : 129).

³⁸⁹ C'est à dire qu'elle n'est pas utilisée pour jouer, pour "performer" cette musique. Si elle l'était elle serait alors, selon la distinction opérée par Charles Seeger, *prescriptive* (1958 : 24-25).

³⁹⁰ Dans son *Précis d'Ethnomusicologie* Arom la définit comme suit : « se dit de tout élément considéré comme significatif [...] pour une communauté culturelle. Pour l'ethnomusicologue, la problématique de la *pertinence culturelle* s'articule en trois points importants : 1) détermination des modalités selon lesquelles un élément d'une structure musicale est significatif ou non ; 2) mis en lumière des différents niveaux de pertinence reliés à des divers niveaux de structure ; 3) validation des différents paramètres constituant le système par leur confrontation avec d'autres données (musicales ou extramusicales). En dernier lieu, c'est en recourant au *jugement culturel de pertinence* [...] que le chercheur pourra déterminer avec certitude ce en quoi un objet est considéré comme significatif » (Arom & Alvarez-Pereyre 2007 : 413).

transcription a donc été établie soit sur une pulsation reposant sur une division du temps en trois croches ternaires (qui s'écrit alors en 6/8 ou en 12/8) soit sur une pulsation binaire reposant sur une division du temps en deux croches égales (qui s'écrit alors en 2/4 ou en 4/4). Les transcriptions réalisées ici doivent être considérées comme des transcriptions de *réalisations* selon le langage aromien et non comme des propositions de modèles hypothétiquement sous-jacents (Arom et Alvarez-Pereyre 2007 : 260 et sq.).

Pour Simha Arom, le *modèle*, qui s'oppose à la *variation*, désigne en effet "une représentation sonore à la fois globale et simplifiée d'une entité musicale; il en accuse la singularité en ce qu'il condense, en une épure, l'ensemble de ses traits pertinents - et eux seuls." (Arom et Fernando (Ed.) 2007 : 411). Les analyses présentées ici furent toutes effectuées à partir de réalisations en performance du répertoire des Gnawa. La plupart ont d'ailleurs été validées par des musiciens Gnawa eux-mêmes en leur faisant écouter la lecture automatique des transcriptions réalisées sur le logiciel Sibelius. Ayant été moi-même formé à la musique à partir du jazz, je sais qu'une pièce n'y est jamais jouée à l'identique, que ce soit par le même musicien ou à fortiori par des musiciens différents. La musique des Gnawa est comparable au jazz en ce sens qu'elle s'appréhende dans sa forme complète en performance uniquement. Or, une performance n'est jamais réductible à une autre. La variation de certains paramètres et à une échelle plus grande dans le choix même des pièces jouées à l'occasion d'un rituel y est de ce point de vue systémique. Mais dans le jazz comme dans la musique des Gnawa, cette dynamique de la singularité coexiste avec des usages, des règles et des codes partagés par tous les maîtres analysés ici. Si au moyen d'un travail comparatiste entre plusieurs musiciens je me suis employé à rendre ces règles intelligibles au lecteur, je ne prétendrai pas avoir réalisé l'*épure* de cette musique - qui du reste n'est jamais *réalisée* - mais simplement en avoir synthétisé certains principes.

5.2 Rythme et modes

5.2.1 Pulsation

Exceptées les introductions non-mesurées au luth *gimbri* (*tsîsât*), la musique des Gnawa, qu'elle soit jouée avec ce dernier ou avec le tambour comme instrument soliste, est

toujours strictement mesurée. Le terme arabe de *mîzân* (litt. « balance ») est couramment utilisé dans les musiques populaires du Maroc pour renvoyer à la pulsation ou à la "mesure" (Chottin 1938). Le *mîzân* est chez les Gnawa, de manière indifférenciée, un rythme *et un tempo*³⁹¹. Peut-on donner au temps une valeur autonome ? Il n'y a pas de séparation entre l'un et l'autre dans la culture *gnawîya*. Si avoir un « bon *mîzân* » chez les Gnawa c'est avoir un sens solide de la pulsation, celui-ci est souvent, de fait, apprécié sur des rythmes déjà complexes.

Chez les Gnawa, la pulsation est souvent matérialisée par des battements de mains (*er-reshsh*). Soit par les *kâyû* eux-mêmes lorsqu'ils frappent des mains en accompagnant leurs chœurs sur certaines parties du répertoire du luth, soit par des membres de l'assistance qui viennent matérialiser une pulsation sur les rythmes de crotales³⁹² (cf. infra). Les tempi qu'empruntent les Gnawa s'échelonnent de 80 BPM pour les plus lents à plus de 200 BPM pour les plus rapides. Les Gnawa n'accélèrent généralement pas pendant le chant mais seulement lorsque celui-ci cesse pour laisser place à des parties strictement instrumentales (cf. infra).

5.2.2 Rythmes

5.2.2.1 Rythmes 1 et 2

Deux rythmes fondamentaux³⁹³ de crotales jalonnent la grande majorité du répertoire joué pendant le rituel³⁹⁴. Ces courts ostinati rythmiques d'un temps opèrent comme un

³⁹¹ Hisham Derdebi de Safi, que je lui tape une pulsation ou un rythme élaboré, me répondait que les deux étaient pour lui « un *mîzân*, un rythme, un tempo » (en français dans le texte).

³⁹² J'emploie le mot "crotale" après Gide (1925) et Chottin, lequel le définissait comme les "castagnettes de fer utilisées par les nègres" (1938 : planche 18). Les ethnomusicologues francophones lui préfèrent parfois le terme de « cliquette » (Brandily 1993) que je trouve moins élégant que son homologue anglais de « clappers » (Jankowsky 2010 : 93).

³⁹³ Que les musiciens Gnawa conçoivent génériquement comme tels. Cependant, pour chacun de ces types de rythmes ils en reconnaissent les nuances, qui tiennent parfois aux instruments eux-mêmes : ainsi le *meallem* Abdeltif insistait sur la différence entre ce que j'appellerai le rythme 1 au luth et au tambour. Au tambour le débit est nettement moins ambivalent mais clairement plus binaire. Du moins dans les parties chantées. Dans les parties instrumentales, où l'on accélère le tempo, les Gnawa basculent ensuite vers un accompagnement en strictes croches ternaires (qu'on noterait en 6/8 ou en 12/8).

continuum portant le chant et le jeu du luth ou du tambour. S'il s'agit de rythmes dans lesquels chacune des deux mains joue - constamment ou alternativement - des valeurs binaires tandis que l'autre joue des valeurs ternaires, mon expérience de praticien me laisse penser que le musicien conçoit de manière unitaire cette dichotomie³⁹⁵ - qui trouve cependant une réalité duelle lorsque deux musiciens frappent des mains pour reproduire ces rythmes (cf. infra).

Le premier rythme comporte trois impulsions par temps qui seront, par souci de simplification, modélisées comme une succession de trois croches égales mais qui entretiennent en réalité un rapport ambigu du fait que la croche du milieu est légèrement décalée, se positionnant entre les places usuelles d'une croche binaire en levée et celle de la deuxième croche d'un triolet de croches. L'alternance des mains, systématique dans le jeu des crotales, explique que le premier rythme à trois impulsions se visualise pour des raisons motrices sur deux temps (droite gauche droite / gauche droite gauche) alors qu'il s'écoute sur un seul temps.

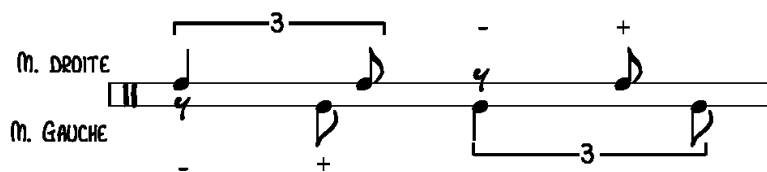


Figure 30 Mécanique du rythme 1 (R1) aux crotales

³⁹⁴ Signalons deux exceptions. *Sasadimanyo*, morceau des *ûlâd Bambara*, a cette particularité d'être accompagné sur un rythme (qui peut être exécuté aux crotales) qui consiste à marquer des croches strictement binaires. D'autre part, lorsque les Gnawa reprennent le jeu des crotales sur Aïsha (cf. infra), ils n'y jouent en alternance, que des croches légèrement "swinguées".

³⁹⁵ Antonio Baldassare faisait au contraire l'hypothèse qu'une telle "schizophrénie" était possible (1999 : 93-94).

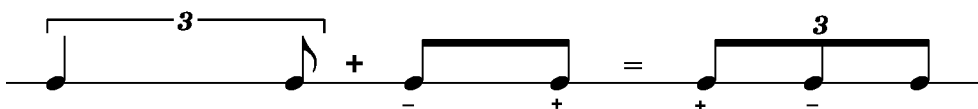


Figure 31 Réduction homophonique du rythme 1 (R1)

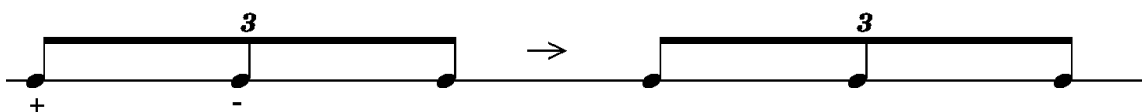


Figure 32 Modélisation du rythme 1 (R1)

Le deuxième rythme compte quatre impulsions par temps. L'une des mains bat des croches égales et l'autre bat les deux dernières croches de la division ternaire de la pulsation. Sont donc superposés trois croches ternaires et deux croches binaires. Le rythme 2 à quatre impulsions ne nécessite qu'une pulsation pour être visualisé (droite gauche droite gauche).

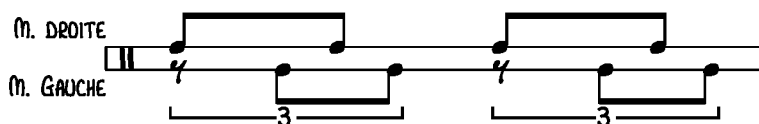


Figure 33 Mécanique du rythme 2 (R2) aux crotales



Figure 34 Réduction homophonique du rythme 2 (R2)

Le rythme 2 sera modélisé comme la succession de quatre doubles croches écrites égales mais lues inégales, un peu comme les croches écrites de façon binaire en jazz qui sont en réalité jouées de façon inégales.

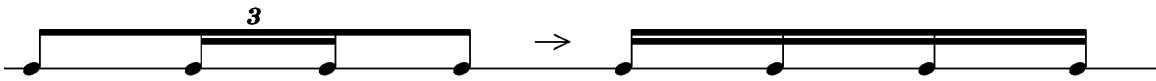


Figure 35 Modélisation du rythme 2 (R2)

Ecoute 9 Passage de R1 (*Mimuna*) à R2 (*l-ghummami*) enregistré à Marrakech sur la place Jemaa El Fna le 25.07.04. Le *meallem* Moulay Tayeb interprète le luth et la voix soliste.

On assiste chez les Gnawa à une égalisation des « valeurs opérationnelles minimales » (Arom 1985 : 410)³⁹⁶ vers une partition du temps clairement soit ternaire soit binaire lorsque le tempo augmente³⁹⁷. Jankowsky a fait le même constat concernant la tradition afro-tunisienne du *Stambeli*, dans laquelle on rencontre des rythme similaires : « à cause de la haute vitesse à ce point du morceau, les petites différences de pourcentage sont à peine audibles, créant un sentiment d'équidistance avec un léger « lilt » (Jankowsky 2010 : 118)³⁹⁸.

5.2.2.2 Polyrythmie frappée aux mains (*tkhlef* ou *zwâq b-er-reshsh*)

Les deux modèles de rythmes de crotales R1 et R2 peuvent être respectivement battus par deux musiciens différents lorsqu'ils frappent dans leurs mains de façon polyrythmique. Ils sont alors baptisés *zwâq b-er-reshsh* (« l'ornementation des mains frappées ») ou

³⁹⁶ C'est-à-dire les plus petites unités du découpage métrique culturel (niveau inférieur à la pulsation). La spécificité de ces « unités minimales » afro-maghrébines - certainement partagée avec d'autres cultures - serait leur caractère ambivalent systémique.

³⁹⁷ Un autre facteur qui fait varier l'« égalité » de ces rythmes au Maroc est le lieu où ils sont joués. Ainsi, dans le style de Casablanca tel qu'il s'est exporté dans les années 80 et 90 à Marrakesh on les joue aujourd'hui plus égaux alors qu'à Oujda on accentue davantage leur caractère "boiteux". En 2012, j'ai pu voir le *meallem* marrakchi, Ahmed Baqbou, de l'ancienne génération, s'énerver contre ses *qrâqbiya* qui jouaient trop égal. Pour Aziz de Marrakech, il faut en effet distinguer entre l'ancien jeu marrakchi (lent et accentué comme le cheval pour le rythme 1 comme par exemple sur *Hammadi*) et le jeu casablançais qui est égal et rapide.

³⁹⁸ *Because of the high speed at this point in the nûba [the piece], the small percentage differences are barely audible, creating a sense of equidistance with a slight « lilt »* (traduction de l'auteur).

tkhlef (contrepoint qui aboutit à monnayage rythmique)³⁹⁹.

Pour le rythme à trois impulsions (rythme 1), un premier musicien bat les première et troisième croches d'un triolet de croches et un deuxième musicien en joue la croche centrale et la troisième croche - qu'il fait en commun avec son comparse. Même en situation polyrythmique, il y a toujours un des deux intervenants qui pose une frappe sur la pulsation.

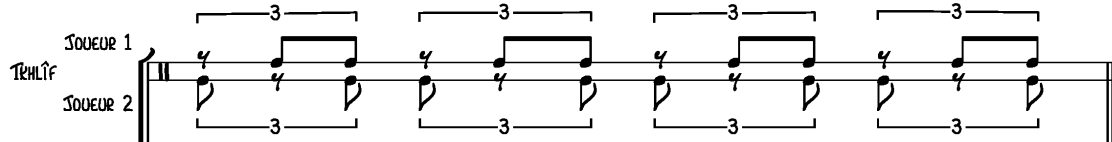


Figure 36 Transcription du rythme 1 (trois impulsions) exécuté de manière polyrythmique aux mains

Ecoute 10 Extrait de l'air *Banya* de la fin du *Sla'a'nbi*, chanté et interprété au luth par le *mealle* Fathallah "Sherqawi" Laghrizmi enregistré à Longueuil (banlieue Montréal) le 19.02.11. Ecouter les frappements de mains.

Pour le rythme à quatre impulsions (rythme 2), un premier musicien bat les deux croches binaires à l'instar de ce que les joueurs de crotales exécutent avec leur main droite. Le second musicien bat les deux dernières croches d'un triolet de croches ternaires à l'instar de ce que les joueurs de crotales exécutent avec leur main gauche.

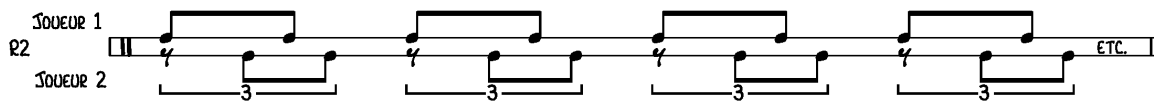


Figure 37 Transcription du rythme 2 (quatre impulsions) joué de manière polyrythmique aux mains

Ecoute 11 Extrait de l'air *Fangoro* interprété au luth par Mokhtar Guinia enregistré en Septembre 2000 dans la campagne d'Essaouira

³⁹⁹ Prémare signale que *tkhâlef* signifie contraster, s'opposer en alternance (1995, t.4 : 132-33) et *tkhlîfa* alternance (*opus cité* : 133). D'autre part, dans la danse chantée collective *ahwash* (Haut-Atlas central) un des tambours de solo s'appelle *tkhlîf* ("celui qui est différent") et peut varier (Lortat-Jacob 1980). Miriam Olsen note elle-même un procédé nommé *amkhlif* (même racine du mot) dont l'une des traductions données est "celui qui entrecroise" et qui dans l'Anti-Atlas concerne tous les éléments de l'*ahwash*, dont le rythme (Olsen 1997:97-105 et 2004:103-124).

Lorsque les frappements de mains ne réalisent pas l'une de ces deux combinaisons polyrythmiques, ils sont à l'unisson et battent toujours la pulsation⁴⁰⁰.

5.2.2.3 Accentuation

A Marrakech, les musiciens, lors de la première partie du rituel⁴⁰¹ jouent ensemble des accents stéréotypés sur leurs crotales (*nuksha* et *êâda*) qui trouvent une correspondance dans les chorégraphies collectives et individuelles qu'ils exécutent simultanément. Ces accents sont également joués en homorythmie par l'instrument soliste, respectivement le luth (*gimbri*) et le tambour soliste (*zwâq*).

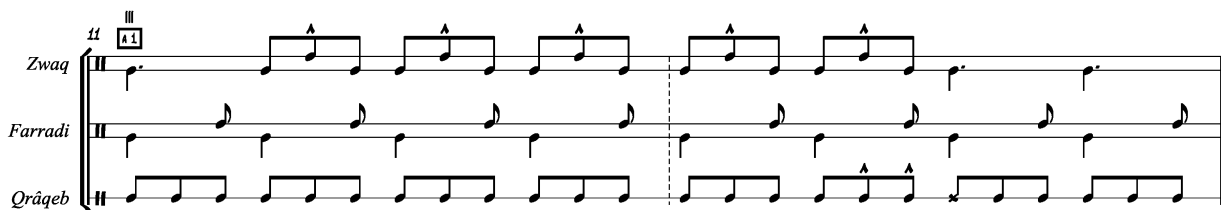


Figure 38 Extrait d'une transcription d'une session de tambour enregistrée le 27.04.10 sur la place Jemaa El Fna, (Moulay Tayeb, Saïd Kûyû). Tandis que le tambour accompagnateur frappe un ostinato invariable (*farradi*), le tambour soliste (*zwâq*) varie sur un cycle de huit temps en osmose avec un danseur (*kûyû*). Les crotales accentuent systématiquement les deux dernières croches de la pulsation ternaire au sixième temps du cycle.

Dans le jeu de la seconde partie du rituel (*mlûk*), menée par le luthiste, il n'y a généralement pas, hormis quelques pièces (*hammadi*, *l-bûhâlâ*) d'accents systémiques aux crotales. Si un joueur de crotale peut s'échapper quelques instants du groupe en jouant une série d'accents, cette initiative demeure individuelle. Les Gnawa conseillent d'ailleurs lorsqu'on apprend à jouer les crotales, de tenir l'instrument droit devant soi et de jouer inaccentué.

⁴⁰⁰ Le retour d'un passage polyrythmique à une homorythmie peut être verbalisé par le maître (*Jmaε !* : « assemblez-vous ! »).

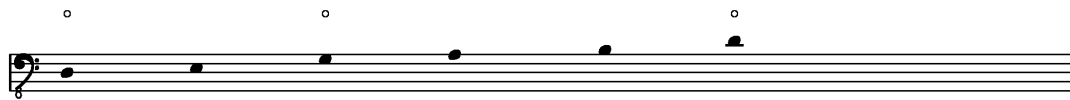
⁴⁰¹ Qui regroupe les *Sla'a'nbi*, *ûlad bambara*, *nuksha* et *êâda* (cf. chap. 4).

5.2.3 Modes mélodiques: pentatonisme gnawi et mode *ḥamdûshî*

L'utilisation de modes mélodiques ne concerne que le chant et le luth. Au sujet de ce dernier, les Gnawa parlent de « notes » (pl. *nqât* sg. *neqt*) employant un terme musical répandu au Maroc⁴⁰². Ceux-là utilisent d'une part, sur la majeure partie de leur répertoire, deux modes pentatoniques et d'autre part un mode hexatonique qu'ils jouent lorsqu'ils exécutent *Aïsha l-ḥamdûshîya*.

5.2.3.1 Modes pentatoniques

Les Gnawa utilisent deux modes pentatoniques (anhémitoniques)⁴⁰³. Soit une fondamentale en Ré, pour laquelle nous aurons les degrés suivants : mode a) Ré Mi Sol La Si⁴⁰⁴ ou mode b) Ré Mi Sol La Do⁴⁰⁵.



○ LE PETIT CERCLE AU-DESSUS DES NOTES DÉSIGNE LES CORDES JOUÉES À VIDE

Figure 39 Mode pentatonique a) au luth *gimbri*

⁴⁰² Prémare (1995, t. 11 : 451).

⁴⁰³ Ces deux modes pentatoniques correspondent à ce qu'Arom énonce comme les modes respectivement 2 et 4 de la gamme pentatonique (1985: 68), modes élaborés eux-mêmes à partir de la place dans l'échelle de ce que Constantin Brailoiu nomme *pycnon* (1973 : 347-348), c'est-à-dire la constitution en tierces de deux intervalles majeurs conjoints. Il semble d'après plusieurs témoignages récoltés auprès de Gnawa que les deux échelles soient apparues dans l'ordre chronologique dans lequel je les présente ici. Certains attribuent au feu *meallem* Sam d'avoir réglé la place, autrefois libre, du *ḥṣûr* (la butée de la corde terminale), et d'avoir simultanément instauré l'usage systématique de la septième mineure.

⁴⁰⁴ Ce qui correspond au système 4 de Brailoiu (*idem*).

⁴⁰⁵ Système 2 de Brailoiu (*idem*).

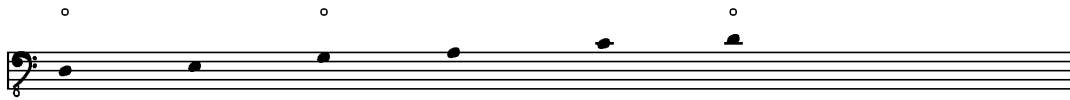


Figure 40 Mode pentatonique b) au luth *gimbri*

Ecoute 12 "Prélude" (*msaysa*) souiri par le *mællem* Saïd "Awira" (on note le passage du mode a) au mode b)) enregistré en décembre 2004 à Essaouira.

Bien que les Gnawa se plaisent parfois à énumérer, les deux modes pentatoniques confondus, toutes les notes du *gimbri* pour dénombrer le chiffre sacré de "sept" notes, les degrés discrets des deux modes a) et b), respectivement *sixte* ou *septième mineure* ne sont en fait pratiquement jamais mélangés. Bien au contraire, deux sections d'un même air, le passage en continu d'un air à son successeur, ou, le passage d'un motif pour la transe à un autre, vont s'articuler autour du passage d'un mode pentatonique à l'autre (cf. figure 12).

12

01: 24

35

Solo

Azîma

Guimbri

er-rash

Qrâqeb

Eh Cha-la - ba ti - tou Eh_

e ter - e ter d bis - i 4 - i Eh_ Eh cha - la - ba ti - tou

C

C

Figure 41 Passage au luth et au chant du mode pentatonique b) au mode a) sur l'air *Shalaba* - Mustapha Ould Guenawîya (luth) et Aziz Arradi (chant soliste) le 10.12.11 dans la banlieue de Marrakech.

Ecoute 13 Extrait de *Shalaba* enregistré dans la *lîla* du 10.12.11 dans la banlieue de Marrakech. Aziz "Rasta" Arradi au chant soliste et Mustapha Ould Guenawîya au luth. La figure présentée ci-dessus défile à partir de 1'24.

Enfin, si ces deux modes pentatoniques sont respectivement les mêmes au chant et au luth, leurs ambitus sont différents puisque celui du chant peut atteindre, selon les chanteurs, quasiment le double du luth, soit, deux octaves⁴⁰⁶. Ceci pourrait expliquer, au niveau mélodique, la différence, *hétérophonique*, entre les actualisations du chant et le luth du même motif. En plus de ne pouvoir exécuter que sur une octave la ligne mélodique ce que le chant déploie sur presque deux octaves (cf. figure 42), le luth est souvent contramétrique par rapport à celui-ci⁴⁰⁷ (cf. figure 43).

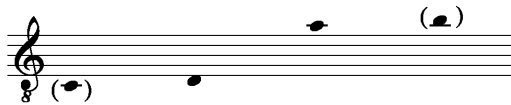


Figure 42 L'ambitus moyen du chant

⁴⁰⁶ Le chœur des Gnawa octave fréquemment après que le chanteur soliste soit lui-même passé à l'octave supérieure. Cette octaviation porte un nom chez les Gnawa *hezz*, qui signifie dans le langage courant "tintamarre" mais dont le verbe homophone signifie proprement "hisser" (Prémare 1995, t. 12 : 62-64). L'usage veut qu'un membre du chœur n'octavie pas avant que le soliste n'ait lui-même octavié.

⁴⁰⁷ La contramétricité est le fait de placer sciemment des événements musicaux en dehors de la pulsation de référence (sur une autre pulsation que celle-ci) ou des points forts de la métrique. La cométricité est l'absence d'événements contramétriques dans le jeu.

Figure 43 Un exemple de l'hétérophonie caractéristique entre le chant et le luth *gimbri* pendant l'exposé du "thème" (*smiya*) au luth, interprété simultanément par le chœur (*lazima*) transcrit du *sla'a'nbi* interprété par Ahmed Baqbou au luth

Ecoute 14 Extrait du *Sla'a'nbi* interprété au luth par Ahmed Baqbou, accompagné ici par les crotales, enregistré par "CaféMatich" (1985 Jemaa El Fna)⁴⁰⁸.

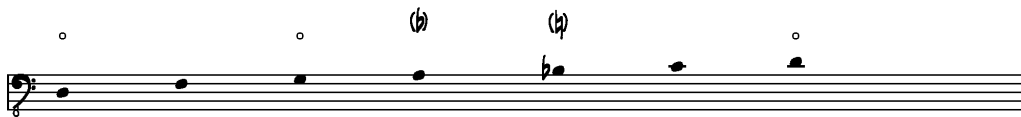
5.2.3.2 Mode *c ḥamdûshî*

Dans le répertoire de la *lîla*, les airs qui sont consacrés à Aïsha sont classés en deux catégories principales. Les Gnawa commencent par *εAïsha es-sûdânîya* ("la soudanaise") qui se joue avec crotales et a toutes les qualités mélodiques distinctives des Gnawa vues plus haut. Puis les Gnawa jouent *εAïsha l-ḥamdûshîya* ("la hamdouchie"), dont la majorité des airs sont joués sans crotales et sur des rythmes et un mode "oriental" nettement distincts de ce que jouent les Gnawa dans le reste de leur rituel. Les Gnawa, lorsqu'ils jouent et chantent sur ce mode, passent à une série d'airs dont la paternité est attribuée à une autre confrérie qu'à eux-mêmes, les *ḥmadsha*⁴⁰⁹. Le retour au pentatonisme, à des « carrures » à 4 temps et aux crotales métalliques, dont l'étiquette est éminemment *gnawîya* marquent la "sortie" de *ḥamdûshîya*.

⁴⁰⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=3tDiW2hBs4g>

⁴⁰⁹ Au moment de jouer *l-ḥamdûshîya*, il n'y a pas d'ailleurs que les modes qui changent mais la *métrique* aussi, alternant le plus souvent du 5/4 avec du 7/4 ou même du 6/4, sans compter les mesures composées. L'accompagnement rythmique, enfin, change aussi : les Gnawa déposent leurs crotales en fer et battent des mains en croches ou en noires. Cet emprunt aux *Hmadsha* demande de respecter les interdits qui sont encore vigueur entre Gnawa et *Hmadsha*, ces derniers ne jouant pas de musique avec le fer, apanage des Gnawa (cf. chap. 3).

Le mode "oriental" dont il s'agit dans *ḥamdûshîya* est hexatonique⁴¹⁰ qui, si on prend Ré pour pôle fondamental, est constitué des degrés : Ré Fa Sol La Sib Do Ré. Son usage est restreint à deux moments dans le rituel à Marrakesh : le morceau *Ah Ah El Wali Baba Mimoun* et la majorité des airs de la série consacrée à *Aïsha l-ḥamdûshîya* qui en compte théoriquement sept. Le deuxième degré, qui représente un intervalle de tierce mineure avec la fondamentale oblige le luthiste à presser sur la corde la plus grave avec son majeur - doigt qu'il n'utilise pas ordinairement sur les modes pentatoniques (cf. chap. 3). De même, il modifiera légèrement les écarts sur les touches pour presser sur la corde terminale les quatrième et cinquième degrés. Les quatrième et cinquième degrés de ce mode sont en effet mobiles : ou bien ils sont réalisés *la bécarre - si bémol* (cf. figure 42) ou bien *la bémol - si bécarre* (cf. figure 43). L'imaginaire arabo-oriental - et non plus subsaharien - est clairement sensible d'une part dans les demi-tons du mode: *la / sib*, *si bécarre / do* et d'autre part dans la seconde augmentée *lab / si bécarre*.



LES SIGNES D'ALTÉRATION (b) ET (♮) PLACÉS AU-DESSUS DES NOTES EN SIGNALANT LES DEGRÉS MOBILES

Figure 44 Mode c) au luth *gimbri*

⁴¹⁰ Voire, en certains passages, heptatonique puisque on chante le mib (à la neuvième).

03:16 5

Solo
Ah na na... bis-mi-lah bash i-bdi-i-t bis-mi-lah bash i-bdi-i-t

lazima
a ba - ba _ a ba - ba _

Gimbri

er-rash / Qrāqeb

Figure 45 Un exemple de l'utilisation au *gimbri* et au chant du mode c). Extrait du premier air d'Aïsha *l-ḥamdūshīya* interprété par Aziz Arradi (luth et chant soliste) le 06.03.10.

Ecoute 15 Premier air d'Aïsha - Aziz Arradi - 06.03.10

12

Solo
la ila ha ila lLah... shfa3 ras-sul lLah a la ila ha ila lLahya ba ba_ i7-ader wa i-jud Al lah...

lazima
Al-lah daīm Al-lah daīm

Gimbri

er-rash / Qrāqeb

Figure 46 Un nouvel exemple de l'utilisation au *gimbri* et au chant du mode c). Extrait du deuxième air d'Aïsha *l-ḥamdūshīya* interprété par Aziz Arradi (luth et chant soliste) le 06.03.10.

Ecoute 16 Deuxième air d'Aïsha - Aziz Arradi - 06.03.10

5.3 Une musique vocale et instrumentale

5.3.1.1 « La cohorte » (*l-mḥella*)

Chez les Gnawa on appelle les différentes familles d'esprits les *mḥâll* (sg. *mḥella*, litt. " la colonne militaire" ⁴¹¹). Un *mḥella* est une unité thématique - telle famille d'esprit - à laquelle correspond un ensemble d'airs. A l'intérieur d'un même *mḥella*, les airs sont souvent regroupés en séries continues du point de vue sonore - qu'on y change ou pas subitement de rythme aux crotales⁴¹². Souvent, la fin d'une de ces séries correspond à la fin d'une période de transes. Avant et après ces recoupements d'airs, les Gnawa entonnent à cappella la formule par laquelle ils "ouvrent" (*ifṭhû*) et "ferment" (*isiddû*) pendant tout le rituel :

Dieu prie pour toi envoyé de Dieu / Dieu prie pour toi envoyé de Dieu / il est arrivé notre prophète et seigneur Mohammed

Allahuma ṣlle ealîk a rasûl lLah / Allahuma ṣlle ealîk a rasûl lLah / Ya jâ nabîya mûlây Moḥammed

Ce moment est aussi l'occasion de célébrer des prières d'intercessions pour les membres de l'assemblée (*fathâ*).

5.3.1.2 L'air (*eṭ-ṭroha*)

Un air est baptisé en vertu du *melk* qu'il appelle, parfois de sa place dans l'ordonnement de la cérémonie et ou d'une partie du texte de son *refrain* (cf. plus bas). La parole, le verbe a un statut sacré chez les Gnawa mais le luth passe pour *dire* les choses (*gâl*) au même titre que les paroles du texte (*le-klâm*).

⁴¹¹ Cf. Prémare (1995, t. 3 : 206). L'historien du Maghreb Abdallah Laroui signale que l'endroit où Moulay Ismaël réunit les esclaves afin qu'ils lui donnassent des héritiers dont il pourrait faire des soldats s'appelaient "Al-mahalla", près de Sidi Sliman (1970 : 254).

⁴¹² Les Gnawa emploient le mot *tsâfira*, qu'on pourrait traduire par "reliure" et qui désigne une technique au *gimbri* consistant à faire des vas et viens entre un morceau finissant et un morceau commençant.

Un air (*troḥa*)⁴¹³ se compose sous sa forme la plus achevée d'échanges litaniques accomplis entre un soliste et un chœur⁴¹⁴, soutenus par le luth ou le tambour⁴¹⁵ et dans la majorité des cas accompagnés rythmiquement par les crotales (rythmes 1 ou 2). Les deux parties du chant litanique, solo et chœur, se tuilent systématiquement par anticipation chez les Gnawa. Lorsqu'un même air comporte plusieurs sections, les Gnawa parlent alors de "morceaux", de "bouts" (*trofât*).

Trois paramètres en interaction les uns avec les autres, qui sont à la fois vocaux, poétiques et instrumentaux, peuvent être dégagés pour comprendre le principe d'un air :

- 1) le texte du refrain tel qu'il est chanté par le chœur constitue une cellule génératrice mélodico-rythmique et poétique que j'appellerai *thème socle*.
- 2) les différentes manières dont ce *thème socle* musico-poétique est fragmenté entre le soliste et le chœur.
- 3) la correspondance rythmique et mélodique du *thème socle* avec le luth, qui peut : a) soit réaliser une ligne mélodique hétérophonique et contrapuntique de ce *thème socle* (baptisée *es-smîya*⁴¹⁶, litt. "le nom"); b) soit répéter un court ostinato d'accompagnement (*l-mwwîma*⁴¹⁷, litt. "la petite maman") ; c) soit alterner entre ces deux formes. Dans ce

⁴¹³ Le mot est à rapprocher du dialectal *torḥ* qui désigne, notamment, un morceau de musique (Prémare 1995, t.8 : 275). A Oujda on dit *borj* (pl. *abrâj*) c'est à dire « citadelle » - les emprunts au langage militaire sont nombreux chez les Gnawa.

⁴¹⁴ On trouvera clamée leur interdépendance dans la maxime suivante : *el meallem bla l-eazzawi l-eazzawi bla el meallem* : La double interprétation que l'on peut en faire - la phonologie marocaine permettant le jeu de mot - nous ramène à l'idée d'une complicité viscérale entre un maître et son groupe de musiciens 1) de *bla* ("sans") : "le *meallem* sans son *pote gnawi*, c'est le *pote gnawi* sans son *meallem*"; 2) de *blâ* (corrompre, embrigader, envenimer) : "le *meallem* contamine son *pote gnawi*, son *pote* le contamine".

⁴¹⁵ Jankowsky rappelait que chez les musiciens de *Stambêl* tunisien, tout ce que "dit" le luth, le tambour peut le *dire* aussi (2010 : 105). Il en de même chez des musiciens Gnawa qui insistent bien sur le fait que *tout le répertoire* peut être potentiellement joué sur le *ṭbel*. Ils parlent d'ailleurs de « notes » à son propos en français dans le texte.

⁴¹⁶ Prémare indique que le mot peut être employé pour l'appellation, la dénomination d'une chose (1995, t. 6 : 24)

⁴¹⁷ Ce motif peut être particulier à un morceau (ex. *Hammadi*) ou fonctionner sur plusieurs airs (ex. : *Bangara*, *Kubayni Bala*). Cf. chapitre 3.

dernier cas, le luthiste joue la *smÿya* sur le refrain interprété par le chœur et sur le couplet, il joue l'ostinato d'accompagnement appelé *l-mwwîma*.

Ce qui autorise à rattacher ce *thème socle* à la notion de *refrain*, c'est sa position hiérarchique dans l'air : il n'est jamais répété consécutivement. On baptisera, par opposition, *couplet* les sections chantées par le soliste, répétées consécutivement, dans laquelle le chœur (*lâzima*)⁴¹⁸ intervient déjà ponctuellement. Le soliste met un terme à ces répétitions lorsqu'il chante (*ighenny*) l'amorce du refrain qui correspond à une section du thème laquelle sera reprise entièrement par le chœur. Les fragments de ce *thème socle* peuvent être, préalablement ou postérieurement, repris partiellement par le soliste puis le chœur, ce qui développe de nouvelles alternances litaniques.

Dans l'exemple suivant (figure 47), les deux parties du chant litanique alternent d'abord entre les deux premiers fragments puis entre la totalité des fragments avant d'alterner finalement entre les deux derniers fragments du *thème socle*. C'est le soliste qui donne le signal aux choristes qu'ils vont chanter la totalité du refrain en interprétant les sections 3 et 4) de celui-ci. Le *thème socle* est représenté dans sa forme poétique sous la bannière *klâm* c'est-à-dire "les paroles".

⁴¹⁸ Que je traduirais par "réponse obligée". *Lzem* : « incomber obligatoirement à quelqu'un » (Premare 1995, t. 11 : 43). *L-koral* ("le chœur") est aussi employé depuis peu par les musiciens.

Klâm

Hey away a fangoro fangoro Allah akbar a fangoro fangorié

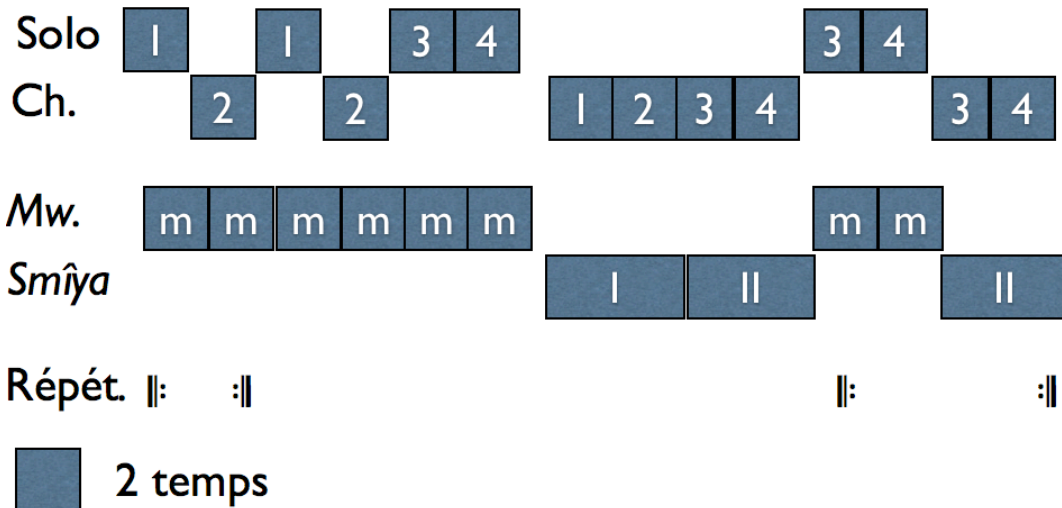


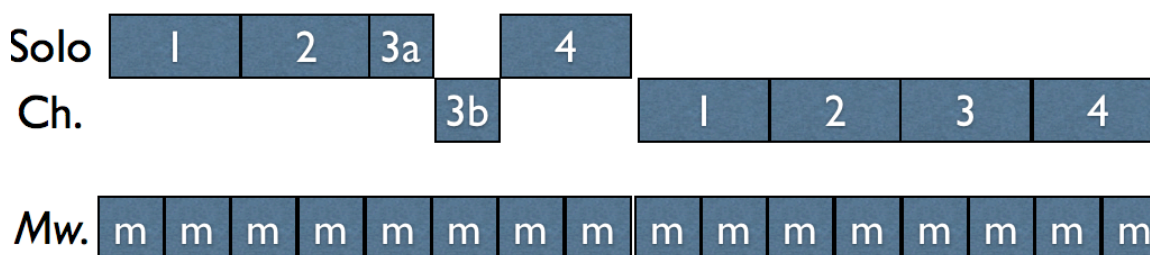
Figure 47 Modélisation de *Fangoro Fangorié*

Ecoute 17 Extrait de *Fangoro* - *meallem* Abdeltif - 31.10.08 à Ris Orangis.

D'autres airs comme *Ya rasul Allah* (cf. infra) n'ont pas de *mwwîma*. D'autres encore, comme *Jilali*, sont uniquement portés au luth par une *mwwîma* pendant le chant (cf. figure 48). Notons que dans le schéma suivant, ne figure que l'amorce de la partie soliste menant au *refrain*.

Klâm

Hé lah baba Jilala lah ya baba Jilala Hey llah ya baba Jilala Moulay Abdelqader Sultan



Smîya

■ 2 temps

Figure 48 Modélisation de *Jilali*

Ecoute 18 Extrait de *Jilali* - *mεallemîn* Aziz Arradi et Mustapha Ould Guenawîya - décembre 2011
Tamesloht.

5.3.1.3 Passages instrumentaux réservés à la transe (*derdba*) et à la danse (*kûyû*)

Il n'y a en général que les « grands *mlûk* » (cf. chapitre 2) qui possèdent une section instrumentale dévolue spécialement à la transe. Les Gnawa nomment ces sections instrumentales *derdba* ("bruit des pieds") ou *jedhba* ("la transe"). Ces sections instrumentales ne peuvent intervenir qu'après que le chant se soit tu⁴¹⁹. C'est le moment où le jeu du luth et les pas des transeurs entrent en symbiose. Tous ces passages

⁴¹⁹ Chant qui pour Slimane a la tâche primordiale de séduire, d'accrocher l'oreille.

correspondent à des figures chorégraphiques précises que maîtrisent les transeurs experts (sauter, se baisser, manipuler un couteau etc.).

Dans la majorité d'exemples de *derdbât* que j'ai analysé, le luthiste jouait sur l'alternance entre un motif déjà entendu avec le chant, souvent extrait de la *smîya*, et un motif inouï avant la *derdba* (cf. figure 46). Bien souvent, il effectue des variations et des développements à partir de ces deux motifs respectifs.

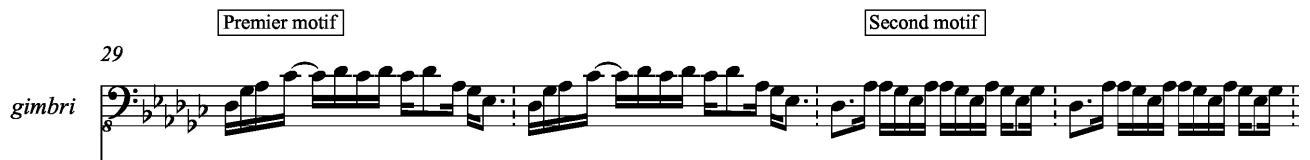


Figure 49 Alternance au luth des deux motifs de la *derdba* - extrait de la transcription de *Kubayni Bala*, par le *méallem* Baghni le 23.07.10 dans la banlieue de Marrakech : le premier motif est un des motifs constituant la *smîya* et est caractérisé par un appui sur le deuxième degré des modes pentatoniques utilisés par les Gnawa (ici mi bémol) ; le second motif, inouï avant la fin du chant, fonctionne par une descente de quartes successives descendantes (la bémol - mi bémol et sol bémol - ré bémol) et prend comme point d'appui la fondamentale (ré bémol).

Ecoute 19 Extrait de la *jedhba* de *Kubayni Bala*. *Méallem* Baghni au luth. 23.07.10 dans la banlieue de Marrakech.

L'alternative entre ces deux motifs correspond-elle à ce que les Gnawa appellent "le lit et la couverture" (*frâsh u ghtâ*), sorte de "va et vient" joué en osmose avec le transeur ? Chez les Gnawa, l'expression *frâsh u ghtâ* s'applique premièrement à la complémentarité du chant soliste et du chœur⁴²⁰. Notons aussi que feu le maître gnawi Hmida Boussou (2007 : 5'10 et sq) appelait les voiles, mis sur les transeurs dans la *lîla*, "les couvertures" (*l-ghṭawa*). D'autre part, pour le *méallem* Abdeltif, la corde grave du luth est elle-même cette « couverture » (*l-ghtâ*) et sa corde aiguë « le sol » (*l-'arḍ*) ou « le lit » (*l-frâsh*). Le témoignage de feu le maître marrakchi El Mansoum indiquait à Abdelhafid Chlyeh que

⁴²⁰ Prémare indique que l'expression est utilisée en musique savante au Maroc où ces termes désignent les deux vers qui ouvrent et les deux vers qui ferment une série de sept vers d'une suite *nouba* (1995, t.9 : 393-94 et t.10 : 64).

les notions de « couverture » (*ghât*) et de « lit » (*frâsh*) renvoyaient à l'esprit *qui va et vient*, ces mouvements correspondant à des *formules spécifiques* (Chlyeh 1999 : 112).

Sur un mode comparable, on trouve dans les *ûlad bambara*, dans la partie réservée à la danse des musiciens, des *motifs* musicaux auxquels répondent des *figures* précises qui ne se révèlent qu'après que le chant ait cessé. En voici un exemple :

The figure shows a musical score with two staves. The upper staff is for the *Gimbrî*, written in bass clef with a key signature of two flats and a 6/8 time signature. It contains two melodic motifs: the first is labeled 'mwwîma' and the second is labeled 'nouveau motif'. The lower staff is for the *Kûyû*, represented by a series of vertical lines and horizontal bars. The first part is labeled 'vise en l'air avec le bâton comme si c'était un fusil' and the second part is labeled 's'agenouille'. A 'se relève' figure is also indicated.

Figure 50 L'air *Amara Yobati* : passage du motif de *mwwîma* supportant précédemment le chant à un nouveau motif, inouï jusqu'alors auquel correspondent de nouvelles figures de danse pour le musicien danseur *kûyû* (Abdelkebir "le shheb" Merchane - Willemont 1988).

Enfin, il existe dans l'énonciation des motifs réservés à la danse ou à la transe, une prégnance du chiffre 3 ou de multiples. Fondamentalement, ces répétitions de motifs sont soumises à cette règle seulement pendant les finaux des trances maîtrisées et pendant les différentes danses des *kûyû*. Mais concernant la succession de ces dernières, les Gnawa font souvent muter la troisième itération (ou la suivante), créant alors un hybride qui amènera vers un nouveau motif (cf. chap. 7).

5.4 Une musique "narrative"

5.4.1 Une musique circulaire à développements

Au niveau rythmique élémentaire, un sentiment de circularité est indubitablement donné par la répétition lancinante des ostinati rythmiques des rythmes 1 (R1) et 2 (R2). Mais, alternant parties vocales dans lesquelles les Gnawa fragmentent selon différentes modalités le *thème socle*, et, parties instrumentales dans lesquelles le luth alterne entre plusieurs motifs dans les trances et pouvant même passer dans les danses *kûyû* d'une

forme mutante à une autre, la musique des Gnawa adopte une forme à développements complexes.

La modélisation⁴²¹ de l'air *Ya rasul Allah Baba Ya Sidi* suivante (figure 48), avec sa partie vocale puis sa partie instrumentale pour la transe (*jedhba*), donnera un aperçu des développements que peut offrir un air *gnawi*.

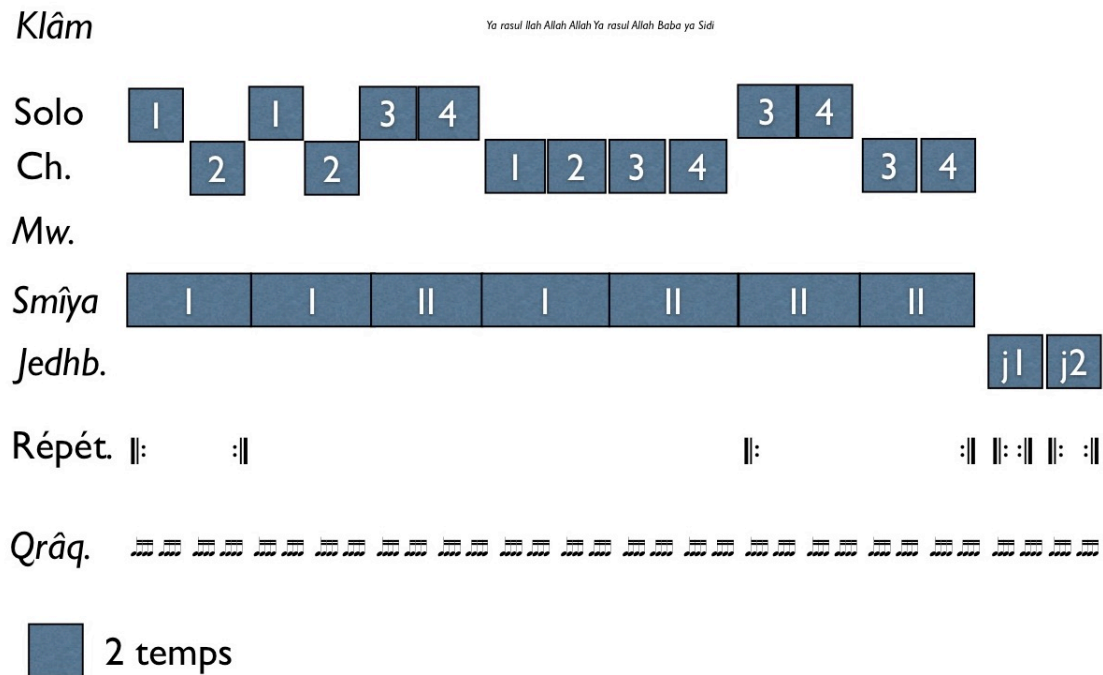


Figure 51 Modélisation de *Ya rasul Allah Baba Ya Sidi*

5.4.2 Le *fil narratif* du rituel

Le sentiment d'évolution linéaire provoqué chez l'auditeur du rituel fait écho à l'ordonnancement du rituel lui-même (*tertîb*). Attendu qu'il faut appeler toutes les familles d'esprits dans un ordre précis, le rituel, sa musique et ses chorégraphies, avancent d'un point A vers un point B.

⁴²¹ Obtenue d'après le recoupement de plusieurs réalisations par des musiciens Marrakech différents, en l'espèce les *meallemîn* Ahmed Baqbou et Aziz "Rasta".

S'il faut enchaîner les appels aux esprits dans un ordre précis, certains d'entre eux peuvent être juste évoqués mais d'autres doivent être joués in extenso. Dans la *lîla*, dit Lalaoui le 9.12.11, si l'on doit visiter (*zôr*) les *mlûk* dans l'ordre défini par le "chemin" (*treq*) local des familles (*tertîb*) on peut, si l'on veut en abrégé certains, en énoncer la *smîya* au *gimbri*, prononcer et chanter leur nom (cf. chap. 6) et passer à l'air suivant (*dûz*)⁴²².

Il arrive que le *meallem* soit fatigué, il peut par exemple entrer avec *La illaha illa lLah* [la fin des Bouhala], il peut dépasser et [visiter]. [...] Par exemple. Je suis en train de jouer le [Rouge]. *Banya*. Qui a-t-il après *Banya* ? *Bacha Hammû* [il mime un musicien qui joue]. [Je joue] *Banya* et après je joue le *Bacha Hammû* [il en chante la mélodie jouée normalement au luth]. J'ai déjà passé *Banya*. *Tac tac Sidi Kummy*... j'ai passé ! Je dis "je suis là et je veux passer". Tu peux passer *l-mlûk* mais tu dis le mot. Tu frappes avec le *gimbri*, tu dis le mot, et tu passes à l'autre *melk*. [...] *zôr o duz*. *Zôr* c'est visiter et *Duz* passer.

Le répertoire des *mlûk* gnawa compte environ deux-cents airs différents. Tous les *mlûk* n'ont pas la même importance du point musical et chorégraphique. Dans cet entretien, Alaoui me fera comprendre que les grands *mlûk* travaillent avec des objets rituels. Lorsqu'ils surviennent, ils doivent être joués *derdba* comprise.

[...] Mais y a certaines choses que tu peux pas *zôr* [sous-entendu sur lesquelles tu es obligé de t'arrêter]. Comme par exemple les grands. Les rois.

A l'écoute de mes enregistrements, beaucoup de grands *mlûk*, les "rois" identifiés au chap. 2 (dont les quatre maîtres du couteau que sont souvent *Jilali* et *l-ghummami*, et plus rarement *Kubayni Bala* et *Kummy*), demeurent toujours joués *jedhba* comprise. Même si un transeur expert de tel *mlûk*, tel *roi*, est absent, le *meallem* sera obligé au moins de "citer" aussi la *jedhba* du *roi* en question.

En dépit de la nécessité de le contextualiser en fonction des transeurs et des *mlûk* joués, le rituel représente toujours un tour des différentes familles d'esprits et de leurs caractéristiques. Cette boucle rituelle est interprétée par les Gnawa comme un voyage (cf. chap. 6) où l'on franchit des portes successives, une *narration* avec certaines étapes obligées, sans cesse réactualisée à chaque *lîla*.

⁴²² Slimane, dont la famille est originaire d'Oujda dit "frapper à la porte" (*dwq el bâb*).

5.5 Synthèse

La juxtaposition des partitions binaire et ternaire de la pulsation est systémique chez les Gnawa. Nous avons en effet précédemment vu que les rythmes 1 et 2 portaient, jusqu'à un certain tempo, les deux systèmes de subdivision binaire et ternaire du temps - le rythme 1 poussant l'ambivalence jusqu'à produire une croche ambiguë, entre les deux systèmes. D'autre part, on retrouve également un dualisme au niveau scalaire chez les Gnawa puisque ceux-ci ont emprunté sur une portion de leur répertoire un mode importé selon toute vraisemblance des confrères Hmadsha qui contraste avec leurs modes pentatoniques usuels.

Ces dualités - ici fonctionnelles - pourraient être un marqueur identitaire à l'instar du *Stambeli* dont Jankowsky nous dit que les rythmes, proches de ceux des Gnawa, en portent l'altérité consubstantielle. Pour celui-ci, cette ambiguïté est caractéristique de l'altérité subsaharienne du *Stambeli* en terre arabe tunisienne : “les motifs rythmiques *sûdânî* et *muthallith* [ainsi que sont nommés deux des motifs principaux d'accompagnement rythmique comparables à ceux des Gnawa] défient une classification univoque en structure métrique binaire ou ternaire [...] Cette ambiguïté, ou cet indéterminisme, ou mieux cette étrangeté est emblématique, dans le contexte tunisien, de l'altérité de la tradition musicale du *Stambeli* elle-même⁴²³” (2010 : 118).

D'autre part, nous avons vus que la musique des Gnawa suivait un *fil narratif* qui correspond à l'ordre (*tertîb*) donné au chemin rituel local (*treq*). Ce fil narratif est bien sûr unique à chaque *lîla* et s'actualise à chaque rituel en une nouvelle variation soumise à la présence ou l'absence de certains officiants et de certains transeurs. Mais il apparaît que certains grands *mlûk* doivent être joués - formellement en tout cas - in extenso car *travaillés*, c'est-à-dire livrés à des manipulations rituelles.

⁴²³ *The sûdânî and muthallith rhythmic patterns defied unambiguous classification into duple or triple metrical structures [...] this ambiguity, or indeterminacy, or better, this otherness is emblematic, in the context of Tunisia, of the alterity of the stambêlî musical tradition itself* [traduction de l'auteur].

6 Poétique des chants dans le rituel à Marrakech

6.1 Introduction au contenu poétique des chants du rituel

Je reprends ici la définition de *poétique* du nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage qui la définit comme "étude de l'art littéraire en tant que création verbale" (1999). Dans ce chapitre, je m'efforcerai donc d'étudier les textes des chants (leur contenu et leur forme) tels qu'ils sont interprétés dans les airs pendant le rituel.

La prononciation des textes dans le chant gnawi atténue typiquement certaines lettres arabes très gutturales (le *ḥa* ou le *ʿaîn*). Leur syntaxe est parfois absconse. "Les paroles" (*le-klâm*) ont de prime abord un aspect éclaté chez les Gnawa qui leur donne l'apparence d'un créole opaque et ésotérique. En effet, celles-ci louent à la fois Dieu, son prophète, ses saints, font le constat de la dureté de la vie, crient à la délivrance et murmurent des noms africains. Ces faits marquent aux yeux des marocains l'empreinte du Soudan dans les chants des Gnawa. Nous verrons que cette superposition de champs poétiques différents, synchronique (à l'échelle microscopique d'un même texte) et diachronique (à l'échelle macroscopique de l'ordonnement des airs) confère aux chants une ambiguïté qui garantit leur ésotérisme.

Le statut du Verbe, dans une culture qui perpétue l'incarnation de la connaissance, est sacré chez les Gnawa. A contrario, dans la vie quotidienne, les marocains évitent la prononciation explicite, car potentiellement dangereuse, du nom des esprits, qu'ils préfèrent nommer par des périphrases comme "les bienfaiteurs" (*l-jwâd*) ou "les gens de Dieu" (*rijâl lLah*). En ce qui concerne la mécanique d'appel aux esprits, dire leurs noms propres, que Viviana Pâques appelle "mots-clefs" (Pâques 1991 : 287), a valeur d'incantation chez les Gnawa. Ceux-ci sont formulés la plupart du temps dans le chant du *refrain*, qui est une base commune connue des Gnawa. Ceci explique que dans ce chapitre, je traiterai d'une part du contenu littéraire des *refrains*, c'est-à-dire du contenu

du versant fixe et choral de ce que j'ai baptisé *thème socle* dans le chapitre précédent. D'autre part, je citerai des extraits de chant solo⁴²⁴.

Si nous avons vus dans le chap. 2 les classes vernaculaires, et poreuses, entre les types d'invisibles, il fallait présenter ces esprits en respectant leur ordre d'apparition rituel en relevant, quand cela m'a été possible, des paroles qui montrent cet éclatement et cette polysémie apparents des textes. Je tente de le faire dans ce chapitre, sans avoir à l'heure actuelle complètement surmonté la difficulté de séparer des faits qui ne le sont pas dans une réalité dans laquelle tout se mêle : le titre d'un air fait aussi référence à un esprit, lequel peut prendre également une corporéité spécifique. Or, si on veut entendre ces textes il s'agit d'en appréhender les champs proposés et d'en cerner l'ambiguïté. De là la nécessité de donner un contexte, un corps même, à des textes qui demeurent peu intelligibles en performance à l'auditeur non-initié.

6.2 Les textes dans le répertoire rituel à Marrakech

Le panorama présenté suit l'ordre marrakchi (*treq marrakshi*) d'appel des esprits. La liste des airs qui y figure est une synthèse de performances marrakchies rituelles, toutes nécessairement singulières (cf. chap. 4), choisies dans mon corpus. J'aborderai les airs en suivant les grandes parties du rituel (cf. chap. 4). Je donnerai systématiquement les noms des airs choisis, souvent le texte de leur *refrain*⁴²⁵ et sa traduction. Je m'arrêterai sur le détail de certains textes. En vertu du fait que les textes des Gnawa demandent des références occupant des champs sémantiques très divers (vie des saints, lexiques africains, références populaires etc.) des explications figureront dans le corps du texte et en bas de page.

⁴²⁴ Ces chants solos peuvent être de dimension variable et les amateurs évaluent aussi la finesse d'un *meallem* à sa capacité à les développer. Personnellement je ne cesse de les apprendre en recoupant ce que j'entends et ce que bien voulu m'en dire les Gnawa et les *meallemîn* avec qui j'ai travaillé. Cf. Aguadé et Welte pour le travail de recueil de chants gnawa qu'ils ont établis (1996).

⁴²⁵ Désigne la ligne principale du chœur dans les airs des Gnawa. Cf. chapitre 5 la définition précise que je donne au refrain dans la musique des Gnawa.

6.2.1 Le *Sla'a' nbi*, les *ûlâd bambara*, la *nuksha*

6.2.1.1 *Sla'a'nbi* (prière au prophète)

Le *Sla'a'nbi* comprend une quinzaine d'airs joués dans un ordre assez strict. Il comprend les chants suivants⁴²⁶ :

- 1) *Allah Ya Nabina* : "Dieu, notre prophète"
- 2) *şala wa nabina Mûlây Mohammed* : "prière à notre prophète, notre maître Mahomet"
- 3) *Allah ya nabina ya rasûl Allah O ye a rasûl Allah* : "Dieu et notre prophète, l'envoyé de Dieu O ye ô prophète de Dieu"
- 4) *O ye a waye gnawa baba daîm Allah*⁴²⁷ : " O ye a waye⁴²⁸ Gnawa saint Dieu éternel "
- 5) *O ye a waye Allah Allah le*⁴²⁹ *hamed ba mûsa ya baba ijî daîm Allah* : "O ye a waye Dieu lé Hamed père Mousa ô le saint vient Dieu est éternel"
- 6) *O ye a waye gnawa baba daîm Allah* : "O ye a waye Gnawa saint Dieu éternel"
- 7) *O ye a waye a la illaha ila Allah* " O ye a waye Il n'y a de divinité que Dieu"
- 8) *Lalla imma*⁴³⁰: "Madame ma mère"

⁴²⁶ Je les énumère ici d'après un principe que les Gnawa emploient eux-mêmes: reprendre l'incipit ou, le cas échéant, le texte du " refrain" (cf. chap. 5). Certains textes peuvent changer d'une interprétation à l'autre mais la structure mélodico-rythmique du chant change peu.

⁴²⁷ Le chœur qui accompagnait feu *meallem* El Mansoum, que séparent deux générations des jeunes *meallemîn* actuels, disait *O ye a waye waḥi ana Ba Tchini* : "O ye a waye, pauvre de moi, *Ba Tchini*" dans le seul enregistrement officiel que l'on possède de lui (El Mansoum ND)

⁴²⁸ Qu'elles soient signifiantes ou non, ces interjections éminemment soudanaises sont connotées pour l'auditeur. *Waye* voudrait dire "viens" en soudanais selon le *meallem* Abdeltif.

⁴²⁹ J'ai conservé le nom "Allah" dans la transcription mais le terme - qui du reste est prononcé comme certains mots littéraires chez les Gnawa c'est-à-dire privé de ses consonances arabes - est ici dépourvu de sa signification, il est utilisé comme une interjection qui prend place, et sens, dans la construction rythmique de la phrase. Le "*le*" suivant est aussi une interjection sans signification autre que musicale.

9) *Tûgra*⁴³¹ : "belle"

10) *Sidi rasûl Allah* : "Seigneur envoyé de Dieu"

11) *sûdanîya imma* : "ma mère soudanaise"

12) *kuriya bawa*⁴³² (peut-être) "l'esclave furieuse"

13) *A la illaha illa Allah* "Il n'y a de divinité que Dieu"

14) *Banya*⁴³³: (peut-être) "le captif (noir)"

15) *Nana a tûgra*⁴³⁴ : (peut-être) "la belle aïeule / maîtresse / démonsse"

L'analyse sémantique de la succession de ces chants diviserait la série en plusieurs sections :

a) Une succession liminaire consacrée à Dieu et à son prophète (1 et 2),

b) La continuation de la précédente avec introduction de l'africanisme *O ye* : 3),

⁴³⁰ Feu le *meallem* El Mansoum disait *Dada Imma* dans le seul enregistrement qu'il a commercialisé (El Mansoum ND). Au Maroc *dâdâ* désigne une esclave ou une servante noire - celle-ci ayant été employée comme nourrice (cf. Prémare 1995, t.4 : 207).

⁴³¹ Il s'agit d'un vocable d'origine soudanaise.

⁴³² *Kuriya* désigne chez les Gnawa une noire, sanguine, potentiellement dangereuse. Chez Prémare, le mot renvoie à une crise de folie dont étaient atteints les noirs (1995, t. 10 : 650). Notons que le mot *kuri* désigne le sang en songhaï (Nicolai 1981). Quant à *bawa*, la traduction que j'en donne ici ne m'a pas été confirmée par les Gnawa mais je permets cette liberté étant donné la proximité sémantique avec le mot subsaharien qui pourrait donner son origine à *Bawa*. Le mot pourrait venir du haoussa qui signifie "esclave" (Caron 1997). Les Gnawa qui ont du métier m'en ont tout de même confirmé la prononciation *bawa* ou (ou *mawa*) mais pas *Baba* ("saint, protecteur" en arabe dialectal) comme ont tendance les jeunes Gnawa d'arabiser le mot.

⁴³³ *Banya* signifie "le captif" en songhaï zarma (Nicolai 1981). Chez les Gnawa algériens le mot existe aussi qui veut dire "la couleur" et spécialement le noir. Enfin, Champault relève le terme *benyu* par lequel se désignent dans l'oasis de Tabelbala (sud-ouest algérien) l'équivalent local des Gnawa (Champault 1969 : 388-389). El Mansoum (*op. cité*) chante "*Banyé*".

⁴³⁴ *Nânna* signifie chez Prémare l'appellation d'une femme de la famille plus âgée, une maîtresse femme ou encore un génie femelle (1995, t. 11 : 297).

- c) La reprise et le développement de cet africanisme en incipit : 4, 5, 6 et 7 (avec le rappel, intercalé de l'éternité ou de l'unicité de Dieu),
- d) Des chants consacrés à la mère, la belle, la furieuse soudanaise : 8, 9, 11, 12 au milieu desquels est loué le prophète (10),
- e) Une nouvelle affirmation de l'unicité de Dieu (13),
- d) Deux chants terminaux consacrés à des entités (noires) de chaque sexe (14 et 15)⁴³⁵.

6.2.1.2 *Ūlâd bambara* (les fils de Bambara)

Ce sous-répertoire compte au bas mot une trentaine d'airs. Leur ordre n'est pas aussi strict que la partie précédente et les airs, regroupés en plusieurs séries, sont entrecoupés de *fathā* plus nombreuses que précédemment. J'ai choisi de ne présenter ici que les premiers airs des *ŭlâd bambara* pour le jeu desquels on observe peu de variantes d'une performance à l'autre.

1) *Fangoro Fangorye*: "pousse-toi (?)". Ce morceau, ouvre une série de trois morceaux dont les chorégraphies imitent le chasseur⁴³⁶. Le chœur refrain chante *O waye a Fangoro Fangorye, Allah kubar ya Fangoro Fangorye* : " viens (?), *Fangoro Fangorye*, Dieu est grand ô *Fangoro Fangorye*"

⁴³⁵ On notera que le *meallem* Hmida Boussou, installé à Casablanca, citait dans le premier chant de cette série "la femme et l'homme" (*nsa o dkar*) dans la série de bénédictions qu'il adressait à Dieu.

⁴³⁶ La traduction que je donne ici a emprunté aux "recherches" personnelles du Gnawi Hisham auprès d'un locuteur de bambara (beaucoup de mots chantés d'origine africaine ont un sens flou et sont sujets à interprétation pour les générations actuelles de Gnawa). Il existe du reste, un mot dans le "jargon" (*l-ghôz*) d'origine subsaharienne que parlent les Gnawa entre eux pour dire "pousse-toi" : *Juga*.

Rouch dans sa célèbre monographie sur les Songhay parle de *bangawi* comme étant la « chasse à l'hippopotame au harpon » (1989 : 257). Prononcé *Bangoro Bangorye* dans le sud du Maroc, le morceau est parfois aussi appelé *Boujemae*. Boujemaa, personnage récurrent dans plusieurs pièces des *ŭlâd bambara*, est juif. *Fangoro* est en effet réputé ouvrir également la *lila sebtîya* (le rituel spécialement dédié aux esprits juifs) distincte de la *lila rabbanîya* ("divine") qui est le rituel orthodoxe dont je traite ici. Cet air est d'ailleurs prononcé *sangara* par le maître souiri Seddiq. On pourrait y voir un rapport avec les mots subsahariens respectifs de *sangara* (wolof) ou *sangaro* (peul) voulant dire selon l'Abbé Prévost (1746-1759) "eau-de-vie" (les génies juifs sont réputés pour leur goût de l'alcool).

2) *Amara Yobati* (?)⁴³⁷

3) *Barma nana sussangdi* : "la flèche et le fusil du combat" (?)⁴³⁸

4) *Sorye* : " avancer droit / mettre droit" (?)⁴³⁹. Une des versions du choeur-refrain chante : *Allah Allah Sorye Sala nabina bou mbarka zouni* " Dieu Dieu *Sorye* prière au prophète le père de Mbarka⁴⁴⁰ *zouni* (?)".

5) *Shalaba* : (peut-être) "boisson rituelle"⁴⁴¹ . Une version marrakchie du refrain chante : *Shalaba titala Wo Ye Ye Shalaba titala dyâfi li-lLah (X2) Eh Shalaba titala wa*

⁴³⁷ Cet air est aussi appelé *Amara Mossei* mais je n'ai pas confirmation que cet air parle de l'ethnie subsaharienne des *Mossi*. Le morceau est aussi chanté *Amara Mobati* (?) ou encore *Amara Morsalîn* ("le prince des Envoyés" ?). Cette dernière appellation, me fut transmise par le *meallem* souiri Seddiq. Selon lui, un dénommé Omar Belkhab serait le prophète qui est signalé par *Amara* (*âmîr* : prince en arabe). *Morsalîn* viendrait de *rasala* ("envoyer"). Les gestes de la danse qui accompagne la pièce rappellent clairement un chasseur chassant au fusil (cf. l'analyse de cette pièce au chap. 7). Le texte aussi, qui chante notamment "remplis ton fusil" (*eammr kabusa*). Mais comme dans bien des morceaux des Gnawa, le texte, dont les interprétations sont conséquemment multiples, renvoie à plusieurs réalités. Ainsi y parle-t-on aussi de "vrai encens" (*lubana ḥorra*) et - peut-être - de "remplir des paiens" (*eammr kafarâ*) (?).

⁴³⁸ Je retiens ici l'orthographe et l'explication du maître Abdeltif, connu pour son interprétation des *ûlâd bambara* et qui jadis a côtoyé et appris auprès des anciens (dont le vocabulaire subsaharien était réputé plus fourni). Selon ce *meallem*, le mot *barma* (qu'il chante parfois *barmaryo*) est une déformation du soudanais *belma*. Le mot voudrait dire "la flèche". Quant à *sussangdi* - *gdi* voulant dire le jet - le mot évoquerait le *bârôd* c'est-à-dire notamment "le combat au moyen d'armes à feu" (Prémare, t.1 : 343). Enfin, *nana* aurait ici le sens de fusil, le fusil du baroud, du chasseur.

⁴³⁹ Il s'agit de la traduction, par le *meallem* Abdeltif des mot *sawîyî* ("arranger, mettre droit") et *sôwîyî* ("avancer droit"), par lesquels les Gnawa prononcent parfois le nom de cette pièce. Selon Lalaoui, cet air est un air "juif" (*sebti*). Un air est toujours joué dans sa continuité : *sûdan shawîyî*.

⁴⁴⁰ Mbarka était un nom féminin répandu chez les esclaves au Maroc (Prémare 1995, t. 1 203-204).

⁴⁴¹ Cette pièce comporte deux parties mélodico-rythmiques toujours jouées à la suite l'une de l'autre (A et B) avec une transition où l'on accélère le tempo, passant de 90 à 150 Bpm et où le marquage du rythme sous-jacent devient systématique. D'une battue elliptique sur A (qui marque la première des quatre pulsations du cycle) on passe à la réalisation (polyrythmique lorsqu'elle est faite aux mains) du rythme 1 gnawi (cf. chap. 5) sur B où l'on matérialise les quatre temps de la battue. Les motifs du luth basculent d'un appui sur la septième mineure à la sixte et, enfin, le texte passe de la référence à un pèlerinage aux saints de Marrakech à une allusion à la consommation d'une boisson rituelle (*Shalaba*).

La première partie demande au chanteur soliste une grande virtuosité, lequel doit énumérer (même si c'est un Gnawi d'une autre ville) les nombreux mausolées de Marrakech (Sidi bel Abbes, Mûl l-qsour etc.). Certains chanteurs prononcent même le nom du mausolée *Sidi Ishaq* (Seigneur Isaac) et l'associent aux

melkou li-llah Ye A wa la illaha illa llah Eh wa l-eaziz a rassul llah (« Shalaba titala Wo Ye Ye Shalaba titala les invités de Dieu (X2) Eh Shalaba titala et le possédé de Dieu Ye A et Il n'y a de dieu que Dieu Eh et le Chéri est son prophète »)"

Dans les *ûlâd bambara* des formules islamiques sont également, comme dans la partie précédente, adressées à Dieu et au Prophète, lesquelles se glissent çà et là dans les refrains des *ûlâd bambara*. Nouveauté par rapport au *Sla'a'nbi*, les titres comportent tous des mots explicitement subsahariens dont, du reste, la signification précise, probablement liée à la symbolique virile de la chasse, échappe en grande partie à la plupart des Gnawa. Il s'agit d'abord d'affirmer pour les Gnawa leur part d'identité soudanaise. On notera enfin que les multiples références (religieuses, africaines, populaires), laissent ouverte voire ambiguë, l'interprétation des textes.

6.2.1.3 Nuksha

Ce répertoire comprend onze chants. Les musiciens peuvent sauter un ou deux chants, mais ils suivent toujours le même ordre.

1) *O Ye Wo* (traduction ?). Le refrain chante : *O Ye Wo Ye Ye Ye Ye aḥî ana Allah Allah daîm Allah shhadou la illa llah earabi ya rasûl a sidi, Ya Allah rebbi teaḥu Ya Gnawa* : "O Ye Wo Ye Ye Ye Ye Ye pauvre de moi, Dieu est éternel, j'atteste qu'il n'y a

sebtîyîn (juifs). D'autres peuvent faire un jeu de mot entre *Shalaba* (le nom de la boisson rituelle) et *djellaba* dans la phrase *Jellabiti tḡni Fâs el bali yallah* : " ma *djellaba* me sied, rendons-nous au vieux Fès". Le *meallem* Abdelatif approuve cette fonction de commémoration et de visite. Selon lui on y chante en soudanais *yûryû manganinaty* c'est-à-dire « on va visiter tout le monde ».

La seconde partie parle d'une boisson rituelle (*Shalaba*). On chante sur le refrain *eh Shalaba titû*. D'après Slimane on disait aussi *shororo* (thé en jargon gnawi : mis pour ici pour boisson ?). D'après Lalâoui, il s'agit de demander à *l-earîfa* (la servante du culte) d'"apporter sur la table" (*titû* en soudanais) le *dghnû* (pâtisserie sommaire à base de farine moulue et cuite consommée chez les Gnawa pendant le mois de Chaabâne) que l'on ingère avec cette boisson des esprits, *shalaba*, faite de jus de raisin, de cannelle et d'eau de fleur d'oranger. J'ai pu à l'occasion d'une *frac mîda* (le partage des nourritures des autels au mois de Chaabâne) constater que des aliments et boissons semblables y étaient consommés. L'explication du *meallem* Abdelif va dans le même sens. Pour lui *titû* voudrait dire "le mortier" et *dghnû* "piler".

rien sinon Dieu, l'Arabe est le prophète ô seigneur, mon Dieu guérissez⁴⁴² ô Gnawa". Sur cet air les *kûyû* s'agenouillent d'abord en ligne face au *meallem* resté assis. Puis à la fin du chant ils vont se lever, reculer et avancer en ligne, suivant les formules musico-chorégraphique du *gimbri* (cf. chap. 7).

2) *Lalla Fatima*. Le refrain chante *O Ye Lalla Fatima al êâr elîk Lalla Fatima* : " *O Ye Lalla Fatima* honte à toi si tu ne nous accordes pas cette faveur⁴⁴³ *Lalla Fatima*. *Lalla Fatima* est la fille du prophète et fonde sa descendance mâle, en l'espèce *l-Ḥasan* et *l-Ḥusein* , ses deux fils au souvenir desquels se rappellent souvent les Gnawa, qu'elle a eu avec le futur quatrième calife, Ali (Lewis 2005 : 96). Les Gnawa accordent une importance mythique à la fille du Prophète car ils racontent que c'est à ses malheurs qu'ils doivent la création des crotales par Bilâl (cf. chapitre 3).

3) *kubayli ta nglamû* : "Bienvenue (?) nous buvons de l'alcool"⁴⁴⁴

4) *Shabakoro* : "le coq (?)"⁴⁴⁵.

5) *Bakiriri*⁴⁴⁶ : (?). Le refrain chante *Bakiriri ayoum jenna* : "*Bakiriri* le jour du paradis".

⁴⁴² Il est difficile de transcrire l'arabe car l'ambiguïté vient se nicher, comme ailleurs chez les Gnawa, dans la syntaxe elle-même : à qui correspond ici cette seconde personne du pluriel de l'impératif ? Il s'agit d'un cas typique d'*amphibologie* (dont la syntaxe prête à l'ambiguïté).

⁴⁴³ La formule *al êâr elîk* litt. "honte à toi" est une formule que l'on jette à la face d'un hôte (un particulier ou un haut personnage) pour lui demander d'accepter une faveur. Si l'on prononce cette formule, ce personnage ne peut refuser. Chez Mouliéras, notons que *l-êâr* désigne les carcasses de viande dépecées (1899).

⁴⁴⁴ *Kubayli* pourrait venir du Songhay *Kubayni*, " bienvenue", (Nicolai 1981). Les Gnawa, qui en auraient perdu le sens original, répètent pourtant le mot dans plusieurs airs du répertoire des *mlûk* - airs qui appellent certains esprits apparentés comme les bleu *Kubayli bala* et noir *Kubayli Berriando ka*. Dans ces cas *Kubayli* est personnifié. Quant à *ta nglamou* il correspond à la conjugaison d'un substantif verbifié lui aussi d'origine soudanaise : *gla* dérivé de *glami* qui veut dire alcool dans le jargon des Gnawa. D'autres prononcent aussi *tour glamou* ("le tour "? "de son alcool" ?). Le mot pourrait venir du bambara *galama* qui veut dire "verre" (Bailleul 1996).

⁴⁴⁵ Selon le *meallem* Abdeltif, on chanterait dans son homologue éponyme des *ûlâd bambara tamafilâ shabakoro* c'est-à-dire "une tête rouge et un corps noir". Un rapport avec le bamanan *Shièbakoro* qui veut dire "le coq" (Bailleul 1996) ?

6) *Mbwîrika* : "petite Mbarka (?) ⁴⁴⁷". *Eh yé Mbwîrika khadêm sidi Mbwîrika ya ħbîb Allah* : "*Eh yé Mbwîrika servante du maître*⁴⁴⁸, ô aimé de Dieu".

7) *Bûderbala* (le porteur de *derbala* i.e "la tunique rapiécée") : *Eh lLah Ya Bûderbala, Bala Bûderbala* ("Ah Dieu ô porteur de la tunique rapiécée, *Bala Bûderbala*"). Cet air, qui sera rejoué dans la partie où interviennent les trances au sein des *bûhâlâ* (pl.)⁴⁴⁹, chante l'errant, le voyageur mystique (*sîyeh*). La mention de la tunique rapiécée (*derbala*) constitue une allusion claire à la tunique de laine que portaient les premiers soufis Prémare 1995, t. 4 : 245). Le texte parle de visite au "havre de sécurité" (*ed-dâr ðomâna*) qui désigne la zaouïa de la confrérie des Tûhâmîya, à Ouezzane (Nord Ouest du Maroc), et il fait aussi référence à Moulay Abdellah esh-shrîf, son fondateur (Prémare 1995, t. 8 : 212), lequel est dépeint dans ce chant comme étant "porteur du bouclier et du sabre" (*mûl ed-derqa u es-sîf*).

8) *Rebbi Mûlay* : "mon Dieu, mon maître". *A rebbi Mûlay Sidi rebbi Mûlay eh rebbi Mûlay Sidi rebbi Mûlay la illaha illa lLah ya baba iji kini ana* : "ô mon Dieu, ô mon maître, Seigneur Dieu mon maître, Seigneur Dieu mon maître, il n'y a de dieu que Dieu ô le saint vient, je suis *kini*⁴⁵⁰". Sur ce morceau il est possible de glisser momentanément sur l'autre *Rebbi Mûlay*, le morceau éponyme qui a ouvert le sacrifice et ouvrira la partie ultérieure des trances (cf. infra).

⁴⁴⁶ Le Gnawi Mustapha "Sam" me dit *khadem sîdî* à propos de cet air et fit le geste d'une main tendue en demande d'aumône. Pâques dit de *Bakiriri* et de *shabakoro* qu'ils portent des noms juifs (1991 : 275-276). Ceci ne m'a pas été confirmé sur le terrain.

⁴⁴⁷ cf. supra.

⁴⁴⁸ Je signale qu'un morceau noir du répertoire oujdi, différent de celui exposé ici, chante également *Mbirika* et *khâdem sidi*.

⁴⁴⁹ C'est-à-dire la cohorte consacré au *bûhâli*. Le *bûhâli* chez les Gnawa est chanté dans l'ensemble des *Bûhâlâ* (cf. infra le paragraphe consacré à la famille des *Bûhâlâ*). Ajoutons que les *Bûhâlâ* sont joués dans la couleur blanche à Marrakech et la couleur verte à Fès.

⁴⁵⁰ *Kini* m'a été dépeint comme une tribu ou une place au Soudan.

9) *Allah mûlana* : "Dieu notre maître". Le refrain chante *lLah lLah Mûlana lLah lLah Mûlana lLah lLah Mûlana khali mbara meskîn* : "Dieu notre maître, Dieu notre maître, Dieu notre maître, mon pauvre Oncle⁴⁵¹ Mbara". Le chant conte les mésaventures de Mbara, un serviteur, dont il met en miroir la misère contre l'opulence dont jouissent son maître et sa maîtresse.

10) *Zîd le-mâl*: "ajoute de la richesse (matérielle)". Le refrain chante : *Allah Allah Allah ya zîd le-mâl Yeh zîd le-mâl nana ya zîd le-mâl Eh zîd le-mâl nana ya zîd le-mâl daîm Allah* : "Dieu Dieu Dieu, ô ajoute du bien, *yeh* ajoute du bien, *nana*⁴⁵² ô ajoute du bien, *eh* ajoute du bien, *nana* ô ajoute du bien, Dieu est éternel". Cet air est en fait formé en une trilogie dont la dernière section se veut satirique⁴⁵³. Tous les trois sont joués, en rituel, sans crotales - celles-ci ne seront rejouées que sur le dernier air de la *nuksha*.

11) *Yumala* (traduction ?) : *O yeh Yumala yeh yeh Yumala yeh yeh Yumali yeh şala wa nabina* : " *Oh yeh Yumala , yeh yeh Yumala, yeh yeh Yumali yeh*, prière au prophète". A la fin du chant, le *meallem* entame un motif caractéristique du *kâyû* - déjà joué à la fin du *sla'a'nbi* - et parfois les musiciens finissent par une *deqqa marrakchîya*⁴⁵⁴ (comme à la fin du rituel).

La *nuksha* est une partie dans laquelle on commémore, sur *O ye wo*, les saints, les esprits et les "premiers Gnawa" (*Gnawa l-ûlîn*), tout en demandant à ces derniers sur *zîd el mâl* du bien (matériel). Elle est aussi une partie dans laquelle les Gnawa se moquent d'eux-mêmes dans le dernier fragment de *zîd el mâl* ou dressent le portrait pittoresque de leur

⁴⁵¹ Littéralement "oncle maternel" (*khâli*) car on le différencie de l'oncle paternel (*εammi*) au Maroc - cette dernière appellation connotant respect et tendresse vis-à-vis d'un ami, d'un "frère".

⁴⁵² Je ne sais pas le sens que prend ici *nana* qui est un mot polysémique chez les Gnawa (d'ordinaire féminin) : femme, maîtresse, génie voire parfois mère ou même fusil (cf. supra).

⁴⁵³ *Shkûn a farka bali* "qui est hors d'usage" demandent-ils ? *Bali* veut dire "ancien" en arabe et *farka* pourrait venir d'un mot Songhay signifiant "âne". Il est employé dans le jargon des Gnawa pour dire "mauvais, hors service". "*Hasan l-gadiri*" répondent-ils en chœur, c'est-à-dire l'un d'entre eux bien connu à Marrakech dont ils se moquent ici.

⁴⁵⁴ Polyphonie vocale et instrumentale typique de Marrakech.

pauvre "oncle" Mbara (dans *Allah mûlâna*) ou encore de la servante *Mbwîrika*. Enfin, on y évoque nommément certains esprits tel *Bû derbala*, le saint à la tunique rapiécée qui est de toutes les couleurs (rappelé plus tard dans les *mlûk*) et aussi l'air *ta nglamou* dans lequel on évoque l'alcool avec les "commerçants" juifs Moché ou Brakha (*tajer Moshi* ou *tajer Brakha*). S' il y a des reprises de certaines formules observées dans le *Sla'a'nbi* précédent, le lien avec la partie suivante où les esprits viennent danser y est parfois explicitement fait lorsque les musiciens embraient sur l'autre *Rebbi mûlay*, qui est joué dans la *fth er-raḥba* (l'ouverture des *mlûk*).

6.2.2 L-*εâda* (litt. "la coutume")

Le sous-répertoire de la *εâda* est soumis à des variations plus nombreuses que les sous-répertoires précédemment vus. Mais il partage également la caractéristique avec la *nuksha* précédente de faire allusion aux sous-répertoires du *sla'a'nbi* passé et de la *fth er-raḥba* à venir. Voici une liste des invariants que j'ai relevée ainsi que certains "chemins" que l'on peut y emprunter :

Le noyau dur de ce répertoire consiste en deux morceaux *Nabina nabina Allah Sidi a rasul* et *Bôblali*⁴⁵⁵ qui entretiennent tout deux des parentés mélodiques et littéraires avec leur homologues de la *fth er-raḥba*⁴⁵⁶. *Bôblali* doit y être joué, me disait Aziz "Rasta", au moment de l'entrée dans la maison.

Les musiciens peuvent, en première partie de *εâda*, commencer par *Allah rebbi Mûlay leafu* ("Dieu, notre seigneur et maître, délivrance"). Mais qu'ils jouent cet air avant les airs sus-cités (*Nabina nabina Allah Sidi a rasul* et *Bôblali*), ou, exécutent ensuite *leafu I* - qu'ils rejoueront au luth dans la *fth er-raḥba* à venir - ils ne peuvent déroger au fait de chanter "délivrance" (*leafu*) pendant la *εâda*.

⁴⁵⁵ Respectivement "Notre prophète, notre prophète, Seigneur l'envoyé" et "Père Bilal".

⁴⁵⁶ Excepté qu'ils y apparaissent dans l'ordre inverse.

Quant au *sla'a'nbi*, ils en réinterprètent au tambour certains airs en première partie de *éâda*, de *şala wa nabina Mûlây Muḥammed*⁴⁵⁷ jusqu'à parfois *kuriya bawa*⁴⁵⁸. En seconde partie ils empruntent à ce répertoire l'air *Banya* mais sur le refrain duquel ils effectuent une chorégraphie différente de celle du *sla'a'nbi*.

6.2.3 *L-mlûk* (les rois des esprits)

Je n'exposerai pas ci-dessous, sauf exceptions dans ce cas listées comme précédemment, la liste complète de tous les *mlûk* - que je chiffre au moins à deux-cents - mais seulement les plus importants d'entre eux. Par ailleurs, un essai de liste exhaustive de tous les airs est disponible en annexe sous forme de diagramme.

6.2.3.1 "Ouverture", *Jilala*, *Bouhala* : Blanc (Vert, Bariolé)

Les entités réunies sous les couleurs blanche, verte et bariolée sont surtout des personnages saints de l'Islam et des errants mystiques.

6.2.3.1.1 *Ftiḥ er-raḥba* ("l'ouverture de la place"): blanc

A Marrakech, la *ftiḥ er-raḥba* est composée des airs suivants:

1. *Rebbi Moulay* ("Mon Dieu mon maître")
2. *Boblâli* ("Mon Père Bilâl")
3. *Sidi a rassul lLah* ("Seigneur l'envoyé de Dieu")
4. *Leafû* (I) ("Délivrance"⁴⁵⁹)

⁴⁵⁷ Après un *şala wa nabina* inaugural qui est propre à la *éâda*.

⁴⁵⁸ Pièce que j'ai vu Aziz Rasta jouer lui, à deux reprises, en fin de deuxième partie. Peut-être pour les femmes qui peuvent parfois entrer en transe pendant la *éâda*.

⁴⁵⁹ Je retiens ici ce sens du mot qui, précise Prémare s'applique à un mal, un vice (*blîya*). On utilise couramment l'expression lorsque on donne du feu à quelqu'un pour allumer sa cigarette ("Délivrance" clame-t-on, et non "merci"). Mais Prémare donne comme second sens au mot, "pardon" (1995, t.9 : 165). Chez les Gnawa, la notion de pardon est parfois explicitement exprimée aux invisibles, aux "gens de Dieu", par l'acte de *tslîm*.

5. *Rassul lLah nabina* ("l'envoyé de Dieu est notre prophète")
6. *Moulay Moḥammed* ("Mon maître Mahomet")
7. *nabina nsûlû elîk* ("Notre prophète, nous prions pour toi")
8. *Mekkawi* ("le Mecquois")
9. *O ye ya rassul lLah* ("O ye ô prophète de Dieu")
10. *El Kursî şalaṭîn* ("le siège des sultans")
11. *Leafû* (II) ("délivrance")

Cette partie inaugurale de l'appel aux *mlûk*, commence bien évidemment par invoquer Dieu. Puis est invoqué, en second, le muezzin du prophète, ancien esclave, que les confréries noires du Maghreb ont choisi à postériori comme cheikh à l'origine symbolique de leurs "confréries". Les Gnawa y chantent par deux fois délivrance (*leafû*). Une fois avant et une fois après avoir appelé le prophète sous plusieurs périphrases. Le morceau *El kursî şalaṭîn* en appelle au "siège des sultans" qu'on peut rapprocher du "siège du roi" (*el kursî dyal mâlîk*) périphrase employée à l'égard du luth *gimbri*, sur lequel viennent "s'asseoir" les *mlûk* (cf. chap. 3). Ce répertoire est primitivement joué pendant le sacrifice en amont du rituel. Les références implicites et les allusions à l'action des protagonistes pendant l'immolation sont nombreuses dans ces textes.

Sidi a rassul lLah : J'avais noté que feu le *meallem* Sam⁴⁶⁰ chantait sur cet air *Sidi ndhokrou l-mûs* ("Seigneur, nous commémorons le couteau"). Ce qui pourrait juste paraître une ellipse de l'expression *l-Mustapha* (qui signifie littéralement "l' élu" et qui est un des noms par lesquels les musulmans appellent couramment leur prophète) joue sur l'ambiguïté avec le couteau (*mûs* en arabe). Aziz Rasta, ancien disciple de Sam, répétait ainsi l'ellipse de son maître au moment où le sacrificateur sortait effectivement le couteau (*l-mûs*).

⁴⁶⁰ cf. le disque Baldassare 1995, vol. 2.

Leafû I jusqu'à *L-kursî şalaṭîn* : sur *l-kursî şalaṭîn* ("le siège des sultans") sur lequel on fait généralement le tour plusieurs fois ou porte la bête sacrificielle au-dessus de la tête de la *mqaddma séante* à ce moment du sacrifice.

Leafû II : c'est sur cette pièce qu'a lieu l'égorgeage à Marrakech. A ce moment, la *mqaddma*, qui peut directement boire le sang qui vient d'être recueilli⁴⁶¹, sort péniblement de sa torpeur et se lève de son siège pour aller transer.

6.2.3.1.2 *Ḥammadi*

Ḥammadi, prénom diminutif de Moḥammed, désigne ici un *melk*⁴⁶². Il serait le prophète lui-même d'après le *mعالlem* Abdeltif⁴⁶³. Les Gnawa y chantent le nom de *Sidi εabdellah ben Jaεfâr* qui correspond peut-être au saint patron de la ville de Marrakech, *Sidi Bel εabbâs es-sebti Ibn Jaεfâr* (Prémare 1995, t.2 : 193) cité aussi comme *Abou l-εabbes* par les Gnawa dans le morceau *Shalaba* des *ûlâd bambara*.

Trois airs consécutifs sont consacrés à *Ḥammadi*. Le fait est que bon nombre d'airs qui portent le nom d'un haut personnage de l'Islam, pourraient aussi référer à des aïeux soudanais disparus qui portaient ces noms prestigieux (Jilali, Ali etc.). Cette ambivalence entre références islamiques et soudanaises fait, on l'a déjà vu, partie intégrante du discours des chants gnawa. L'inverse est aussi vrai car on surnomme certains Gnawa par les entités qui les possèdent. Ainsi j'ai rencontré un homme qu'on appelait du nom de

⁴⁶¹ A en juger par l'attitude des Gnawa devant les caméras (cf. Willemont 1988), cet usage est devenu gênant aujourd'hui.

⁴⁶² Un roi des esprits (cf. chapitre 2).

⁴⁶³ D'après l'officiante Khadija de Casablanca, *Ḥammadi* est bien le diminutif de Mohammed mais ce n'est pas le prophète, c'est un *melk* certes *mûmen* ("croyant") dans la lîla *rabbaniyya* ("divine"), lequel est cependant aussi joué dans la lîla *sebtiyya* ("juive"). Mais c'est le même et c'est un juif. C'est un esprit mort. J'ai vu au mois de Chaabâne 2008 à Casablanca, une officiante se faire recouvrir d'un linceul blanc, lorsqu'était joué cet esprit. Le blanc est la couleur du deuil au Maroc. D'après Rachid Salamate, un Gnawi originaire de Casablanca immigré à Montréal, il y aurait en fait derrière ce nom deux frères, un musulman et un juif, lesquels auraient leurs mausolées accolés.

l'entité noire *As-sûbae*⁴⁶⁴ et feu le grand *mcallem* Hmida Boussou était appelé ainsi parce qu'il lui arrivait de tomber en transe sur l'esprit noir *bûsû*⁴⁶⁵.

6.2.3.1.3 *Sla'a'nbi (prière au prophète) des Jilala : blanc*

Avant de jouer les *Jilala*⁴⁶⁶ ("ceux de Jilali") les Gnawa de Marrakech chantent toujours une série de quatre airs adressés au prophète qu'on appelle génériquement "prière au prophète" (*şalat el a nbi*) :

- 1) *şala ealik ya rasûl Allah* ("prière sur toi ô envoyé d'Allah")
- 2) *Sidi a rasûl lLah* ("seigneur l'envoyé de Dieu")
- 3) *Allah ya rasûl lLah* ("Dieu ô envoyé de Dieu")
- 4) *şalatou şala nabina Sidi a rasûl lLah* ("prière sur notre prophète seigneur envoyé de Dieu")

6.2.3.1.4 *Jilala : couleur verte*

Abdelqâder Jilani, appelé Jilali au Maroc, est mort en 1166. "Pôle des pôles", grand maître soufi baghdadi et fondateur de la confrérie Qâdiriya, il aurait rencontré Abou Madyân (mort à Tlemcen en 1198) lequel réalisa "une synthèse du mysticisme maghrébin, andalous et oriental " lors de son voyage en Orient (Nabti 2010 : 24-28). Surnommé également *şulţan salehîn* (le sultan des saints) dans le monde des confréries, il a une grande place chez les Gnawa où son nom est cité ailleurs que dans la partie qui lui est consacrée⁴⁶⁷. Vénéré comme saint, il est pourtant dansé avec les couteaux dans le premier morceau de sa série (*Mûlay eabdelqâder şulţan*), fait qui le rapproche d'autres

⁴⁶⁴ Cette entité aurait son mausolée dans la région d'Essaouira.

⁴⁶⁵ Les Gnawa de Casablanca, où feu le maître Hmida Boussou avait émigré, chantent sur cet air *Eh hmida Bûsû sala nabina* ("Eh Hmida Boussou prière au prophète") au lieu de *Eh Baba Bûsû sala nabina* ("Eh Baba Bûsû prière au prophète"). L'émotion des proches du défunt est alors très forte.

⁴⁶⁶ Qu'on ne saurait confondre ici avec la confrérie marocaine des *Jilala*.

⁴⁶⁷ Dans *la illaha illa Allah* dans le *Sla'a'nbi* ou dans *l-efû* dans la *fîih er-raħba* ou la *éada*.

mlûk, à qui on ne peut guère accorder le statut de saints comme *l-ghummami*, *Sidi Kummy* ou même *Kubayni Bala* (cf. chap. 7). C'est donc, là aussi, son ambivalence qui le caractérise : saint, mais possesseur au même titre qu'un *melk*. Dans cette partie, les transeurs seront vêtus de voiles de couleur verte. D'ailleurs, un des chants affirme que Jilali porte un turban vert (*ematouh l-khadra*). Le nommant tour à tour *Mûlây Abdelqâder*, *fâris el hadra* ("cavalier de la séance extatique"), *Bûealem* (le "porte drapeau", autre spécificité de celui-ci) ou encore *Baba Jellûl*, chacun des chants de cette partie représente un avatar de Jilali (cf. chap. 2).

Un exemple de "polytextualité" se trouve dans la pièce *Al êâr eala ûlâd rasul lLah*. Après des paroles consacrées nommément au saint baghdadi Abdelqader Jilali ("Jilali, lumière de mes yeux" i.e *Jilali nûr l-aeyani*) les Gnawa chantent une phrase imagée et fataliste :

Yâ l-msha / Yâ bint l-kâfra / Kliti / El-khlic fî l-kuzina / gâlt l-msha : « mâ sh-k mâ nî / Sidi rebbi / Allah etyni Ez-zqqi »

Ô la chatte / fille d'infidèle/ tu as mangé / la viande séchée dans la cuisine / et la chatte a dit : " ce n'est pas mon problème / notre seigneur / Dieu m'a attribué mon sort."

6.2.3.1.5 L-bûhâlâ ("ceux du bûhâli") : multicolores

Avatar de Moulay Abdelqâder Jilali, le *Bûhâli* désigne couramment au Maroc un mendiant (mystique). Le pluriel *Bûhâlâ*, qui désigne chez les Gnawa l'ensemble des *mlûk* regroupés sous la bannière du *bûhâli*, désigne aussi une confrérie de moines errants assimilables aux Heddâwa qui se placent sous l'égide de Sidi Heddi (Prémare 1995, t. 1 329-330 et Brunel 1955). Leur couleur est le prisme multicolore. Le *bûhâli* lorsqu'il est incarné par un transeur distribue, parfois contre une pièce de monnaie, le pain et le sucre qu'il tire d'une besace. Il s'appuie aussi, tel un errant marcheur, sur une crosse.

Les Gnawa chantent sur le premier chant de cette série :

*nzûrû sîdi wasmîn*⁴⁶⁸ / *nzûrû eabd-el-LLah shrîf*⁴⁶⁹ / *mûlây ed-derqa* / *mûlây es-sîf* / *nzûrû mûlây eabd-es-slâm*⁴⁷⁰ / *mûlây tâza*⁴⁷¹ *mûlây mqâm* / *nzûrû sîdî Heddî*⁴⁷² :

nous visitons *sîdi wasmîn* / nous visitons *eabd-el-LLah shrîf* / maître du bouclier et de l'épée / nous visitons *mûlây eabd-es-slâm* / maître de Taza et de la station / nous visitons *sîdî Heddî*

6.2.3.2 *Mimûna* et *Mimûn* : les premiers Noirs

A Marrakech on appelle aussi cette couleur *kûhal el-mûddafîn* , "le noir des employés". Ceux-ci avaient jadis à se lever tôt le lendemain des *lîlât*, mais grâce aux Bouhala et Shorfa passés, ils avaient vu toutes les couleurs et pouvaient rentrer se coucher une fois ce premier noir passé. Ces Noirs portent aussi le nom à Marrakech de "petite forêt" (*ghaba sghira*) par opposition à la grande forêt des autres noirs.

Emblématiques de ce "régiment" (*meħella*), *Mimûn* et *Mimûna* sont d'abord les "portiers" (*buwwâbâ*) qui *ouvrent les portes* : notamment celles du Noir et donc, géographiquement du Soudan. Ils les ferment aussi. *Mimûn* a en effet la réputation d'être le geôlier du tribunal des *jnûn*. Ce tribunal (*maħkama*) rend la justice pour les esprits⁴⁷³. D'après la légende, *Mimûna* est cette esclave noire qui, bien que ne connaissant pas le protocole pour prier croyait sincèrement en Dieu, lequel lui témoignait reconnaissance en retour (Dermenghem : 1980). Les Gnawa chantent à ce titre :

rebbi iearfha Mimûna wa Mimûna tearf rebbi

⁴⁶⁸ Un des *sbaetû rijâl* (les sept saints) des Regraga - à différencier de ceux de Marrakech, cf. infra - d'après De Castries (1924 : 257).

⁴⁶⁹ Il s'agit de Moulay Abdallah Chrif, fondateur de la zaouïa des saints de Ouezzane, mort en 1089 ap. H./ 1678 ap. J.C (Prémare 1995, t.9 : 6-7).

⁴⁷⁰ Il s'agit sûrement de Moulay Abdesslâm Ben Machich, un des pôles de la mystique populaire marocaine, mort en 625 / 1227-28 au sud-ouest de Tétouan (Prémare 1995, t.9 : 6-7).

⁴⁷¹ Ville du nord du Maroc.

⁴⁷² Fondateur des Heddâwa (cf. supra).

⁴⁷³ Cette conception d'un tribunal destiné aux *jnûn* (esprits) est répandue, avec d'innombrables variantes, dans toutes les confréries marocaines populaires. Cf. notamment Naamouni (1993) en ce qui concerne le culte de Bouya Omar.

"Dieu connaît Mimûna et Mimûna connaît Dieu"

Mais Mimûna, qui se prononce aussi Meïmûna, est également une figure de la liturgie juive au Maroc. La fête de la Meïmûna clôturait la Pâque juive (Claisse 2003 : 143).

Mimûn apparaît sous différents avatars. Le plus redoutable d'entre eux est *l-ghummani* ("le ténébreux", "le nuageux") dont la transe experte manipule aussi des couteaux⁴⁷⁴. Il peut être appelé dans les chants par la périphrase *bacha d-nûba* : "le pacha du tour, de la succession des *mlûk*"⁴⁷⁵. Mais Mimûn est aussi *l-Gnawi* qui porte *shâshiya*, *foqya* et joue *qrâqeb*. Il porte chance⁴⁷⁶. On dit au Maroc que *gaεεad l-Mimûn* : "Mimûn remet les choses sur pied".

6.2.3.3 *L-mûsâwîyîn* ("ceux de Moussa") : les bleus

Ils ont la couleur bleue parmi lesquels on distingue les Bleus clair, les génies de Moussa, de la mer, appelés "ceux de la mer"⁴⁷⁷, les *baḥrawîyîn*, et les bleus foncés, "ceux du ciel", *samawîyîn*, qui étaient autrefois joués avec les saints, i.e les *Shorfâ'*, parce que venant du ciel ils étaient assimilés aux anges d'après le *meallem* Abdeltif. Le répertoire de ce *mehella* est parmi les plus nombreux avec les *Shorfâ'* et les *ûlâd Ghaba* (cf. diagramme en annexe).

6.2.3.3.1 *L-baḥrawîyîn* ("ceux de la mer")

C'est par une trilogie d'airs que cette couleur débute : sur le *sla'a'nbi* ("la prière au prophète") les transeurs entrent puis sur *Katibala* ils tournent autour d'un bol (*zelâfa*) rempli d'eau en alternant leurs appuis. Enfin, sur *Ya rasûl Allah* l'un d'eux prendra le bol et le mettra sur sa tête après en avoir déversé sur la terre quelques gouttes (cf. chap. 7).

⁴⁷⁴ Pour *meallem* Seddiq d'Essaouira, il aurait été transféré de la *ghaba*, dont il faisait initialement partie, aux premiers noirs.

⁴⁷⁵ Dans le texte on chante aussi *Ahl nûba*. litt. "la famille du tour" c'est-à-dire les *mlûk*.

⁴⁷⁶ Etymologiquement c'est le sens du mot *mîmûn* comme nom commun (Prémare, t. 12 : 326).

⁴⁷⁷ Désignés nommément par le terme *shîbî* qui veut dire bleu ciel en dialectal (Prémare 1995, t.7 : 249)

Sur le refrain du *Katibala* le choeur chante :

O ye eh yeh yeh eh yeh yeh eh yeh / Allah llah llah llah llah llah llah / shhadû la illaha illa llah / shhadû la illaha illa llah l-ʿarabî ya rasul llah / wo katibala kubayni bala mu katibala bala Mûsa

O ye eh yeh yeh eh yeh yeh eh yeh / Allah llah llah llah llah llah llah⁴⁷⁸ / nous attestons qu'il n'y a de dieu que Dieu / Nous attestons qu'il n'y a de dieu que Dieu et que l'Arabe est son envoyé / wo katibala kubayni bala⁴⁷⁹ mu katibala bala Mûsa

Avant de jouer les *Samawîyîne* on invoque le terrible *Kubayni Bala* qui autrefois manipulait également le couteau et à qui les anciens de Marrakech prêtent une ascendance juive. Aujourd'hui le possédé s'y étrangle avec un foulard, un peu à la manière de *Berriando* dans les *ûlâd Ghaba*, avec lequel il entretient, d'après le *mɛallem* Abdeltif, des liens de parenté généalogique.

Le soliste chante dans *Kubayni Bala* :

Oh Kubayni Bala / nkhedmû bi-en-nîya / ʃaja meqdîya / khadêm kûrîya / Oh Kubayni Bala / l-ʿazîz elîya / l-mût w l-ʃya / l-ʿâris el qyama / lâ mwwî lâ bâba / denya ghdâra / ma endî wâlî / rebbi walîya

Oh Kubayni Bala / nous travaillons avec insouciance⁴⁸⁰ / la chose est prête / servante noire⁴⁸¹ / Oh Kubayni Bala / sur moi l'Aimé⁴⁸² / la mort et la vie / le fiancé du jugement du dernier⁴⁸³ / pas de mère ni de père / la vie ici-bas est fourbe / je n'ai pas de protecteur, de père / Dieu seul l'est

6.2.3.3.2 *Es-samawîyîn ("ceux du ciel")*

La majeure partie d'entre eux réfèrera ensuite à l'esprit *Bûlandî*⁴⁸⁴. Autrefois ils étaient joués avec les saints (*esh-shorfâ'*) selon le *mɛallem* Abdeltif.

⁴⁷⁸ La répétition du nom de Dieu à ici un rôle avant tout rythmique.

⁴⁷⁹ cf. plus bas les extraits du chant du *melk kubayni bala*

⁴⁸⁰ cf. chap. 2 pour plus d'informations sur cette notion capitale chez les Gnawa.

⁴⁸¹ cf. supra pour plus d'informations sur cette appellation.

⁴⁸² c'est-à-dire le Prophète.

⁴⁸³ c'est-à-dire le Prophète.

6.2.3.4 *L-ḥômer* : les rouges

La famille des *rouges* est la cohorte des génies du sexe, du sang (des abattoirs aux menstrues) mais aussi de la passion. Paradoxalement, leur "pacha" (*l-bacha Ḥammû*) est aussi conçu, chez certains Gnawa, comme une *épiphanie*, une manifestation du Prophète⁴⁸⁵. Ils sont redoutables et ne pardonnent pas disait le *meallem* Abdeltif. Leur roi (leur *mâlik* ou *melk* chez les Gnawa) est *Sidi Kummy* (le seigneur au poignard) qui est un avatar du Pacha *Ḥammû*. Lui aussi manipule le poignard lorsqu'il danse. On affirme qu'il faut que le sang coule sur cette transe (*Ḥammû bgha ed-dem* : "*Ḥammû* veut le sang").

A Marrakech on commence toujours cette série par *Bori Ya Lamine*⁴⁸⁶, qui cristallise la transition entre l'eau (de la cohorte précédente des *Mûsawîyîn*) qui s'en va et le sang qui arrive⁴⁸⁷. Le texte de *Bori Ya Lamine* fait donc coexister des entités marines (*Sidi Mûsa*) et "sanguines" (*Lalla Aïsha* fille de *Sidi Ḥammû*⁴⁸⁸, également assimilée à *Lalla Mariam*

⁴⁸⁴ Plusieurs troupes à Marrakech ouvrent les *Samawîyîn* par le morceau *Jabarye*. D'après le gnawi Mûlây Tayeb on doit l'introduction de ce morceau dans le répertoire à feu le *meallem* marakechi Mbirki Fātaḥ.

⁴⁸⁵ Cette ambivalence est explicite dans la manière dont les Gnawa de Casablanca chantent un air consacré au prophète dans la *fīḥ er-raḥba (nabina nṣoule elik)* : *â nzoro Rijâl Allah Sidi Ḥammûda* ("ah nous rendons visite aux gens de Dieu - c'est-à-dire aux invisibles - Sidi Ḥammûda"). *Ḥammûda* pourrait être vu comme un jeu de mots entre une déformation du prénom Mohammed, et le nom d'un esprit appelé dans les esprits du sang (cf. infra).

⁴⁸⁶ On appelait emphatiquement le porteur d'eau (*l-âmin*) au Maroc (Prémare 1995, t. 10 : 698). *Bori* est un mot subsaharien ayant trait au culte des génies dans plusieurs cultures subsahariennes et en particulier les Haoussa (Monfouga-Nicolas 1972). Le vocable est associé chez les Gnawa aux esprits marins. Le mot serait même passé dans la société marocaine où il signifierait par extension une crise de folie, surtout chez les Noirs à certains époques de l'année (Prémare 1995, t. 1 : 346).

⁴⁸⁷ En jouant parfois avant, tout ou partie de la série des *ṣala wa nabina* tels que les a enregistré le *meallem* Sam à Casablanca (Baldassare : 1995c) - et qui devient une référence chez les générations actuelles de Gnawa marrakchis. A Marrakech, Ahmed Baqbou joue cette partie du répertoire dans les (seconds) *Shorfâ'* en introduction aux chants dédiés au prophète (cf. infra).

⁴⁸⁸ Distincte de la Lalla Aïsha de couleur noire (cf. infra).

l-εadhra c'est-à-dire la Vierge Marie⁴⁸⁹. Appelée aussi *l-âmâra*⁴⁹⁰, elle est, tout comme *Lalla Rqia*, fille du sultan du Rouge.

Puis on joue *Banya* qui n'est pas le morceau éponyme rencontré dans les parties liminaires du rituel où les *kûyû* dansent. La traduction de *Banya* est à ce jour difficile à donner⁴⁹¹ mais ce morceau est le premier à nommer le *Bacha Ḥammû*, maître incontesté de cette famille.

Suit, *Bacha Ḥammû* dont les paroles sont explicites :

bghiti l-khal ghadîn nlebsûh / bghiti leatrous ghadîn ndhebhûh / Bacha Ḥammû nshorbû demmuh / mûl dhbiha bi en-nhar / mûl l-jennâwa l-jwâd / mûl l-jennâwa le-kbâr:

Tu veux le noir nous allons le porter / tu veux le bouc nous allons l'égorger / Pacha Ḥammû nous buvons son sang / maître du sacrifice du jour / maître des couteaux des esprits / maître des grands couteaux.

Puis vient *Ḥammûda*, qui grâce à sa rythmique populaire (*sheabîya*), remporte un vif succès aussi bien sur les aires de transe qu'à côté des scènes modernes. Après deux nouveaux airs dont un à consonance africaine (*Tûgra*⁴⁹²), les Gnawa terminent par appeler la manifestation la plus dangereuse de *Ḥammû* : *Sidi Kummy* c'est-à-dire "monsieur poignard"⁴⁹³ et sur lequel il arrive encore que le *jedhdhâb* manipule le couteau.

⁴⁸⁹ C'est à ma connaissance, avec une mention du nom de la sainte vierge également dans les seconds noirs (*Mamaryo*), la seule référence chrétienne explicite de tout le répertoire.

⁴⁹⁰ Ce qui porte certains à baptiser le morceau *Bori Ya l-âmir* ("Bori ô le prince").

⁴⁹¹ Sans doute une référence aux Noirs (cf. supra).

⁴⁹² *Tûgra* signifie "jolie" dans le jargon des Gnawa (cf. supra).

⁴⁹³ D'après Prémare, le mot *kummîya*, équivalent de *kummy*, désignait aussi un type de poignard réservé aux gens de la maison militaire du Palais (1995 t. 10 : 638).

6.2.3.5 *Esh-shorfâ'* (les nobles; les saints) : (blanc) vert

Sous la couleur blanche on appelle maintenant de nouveaux personnages saints reconnus dans tout l'Islam comme Ali (à "l'épée tranchante"⁴⁹⁴) puis, sous la couleur verte on appelle les saints locaux du pays selon un chemin précis.

6.2.3.5.1 *L-hâdîyîn ("les guides")*

Les Gnawa commencent par plusieurs airs dédiés à *l-hâdî* (*Baba l-hâdî*, *l-hâdîya*, et *baba l-hâdîni*). *L-hâdî* c'est littéralement le "guide" en arabe (Prémare 1995, t.12 : 38). Surnom chez les Aïssawa de leur fondateur Si Mohammed Ben Aïssa (Boncourt 1980 : 25), il ne s'agit pas ici de lui⁴⁹⁵. Il pourrait s'agir du Prophète lui-même mais cela ne m'a pas été confirmé.

Une fois Ali appelé, c'est d'ailleurs Mahommed lui-même qu'on invoque explicitement. Les airs consacrés à *Moulay l'arabi* sont effet consacré à "l'Arabe" par excellence chez les Gnawa, c'est-à-dire le Prophète. Ensuite, après Buchama⁴⁹⁶, c'est Moulay Abdellah⁴⁹⁷ qui est appelé à Marrakech avant les trois saints principaux de la région.

6.2.3.5.2 *Eş-şaleḥîn dyaḥ blâd ("Les saints du pays")*

Sur deux airs cousins, on appelle d'abord *Mûlay Es-Slîman el-Jazûli*⁴⁹⁸ puis *Mûlay eabdellah Ben Hsein*. Le mausolée et la zaouïa de ce dernier sont situés dans le bourg de

⁴⁹⁴ *sîfu mâḍi* en arabe.

⁴⁹⁵ Il est appelé Moulay Meknès par les Gnawa.

⁴⁹⁶ Peut-être Abou Chama, qui vivait dans la première moitié du huitième siècle de l'Hégire (Paquignon 1911 : 527).

⁴⁹⁷ Ne pas confondre avec Abdellah Ben Hsein ? (cf. infra). Il pourrait peut-être s'agir de Moulay Abdellah de la famille chérifienne des Bni Amghar enterré près d'El Jadida (Prémare 1995, t. 9 : 6-7). On retrouvera dans le texte de l'air "a rempli le fourneau de sa pipe" (*eammar dwâya*). Le fourneau de cette pipe peut être une allusion au *kif* que fument les Gnawa dans le *sipsi* ou même au volumineux fourneau à pipe des errants mystiques Heddâwa (Prémare 1995, t.4 : 396).

⁴⁹⁸ Il est un des sept saints protecteurs de Marrakech (*sbaetû rijâl*) dont les mausolées sont disséminés dans l'ancienne médina de la ville. Ceux-ci sont d'après mes recherches auprès de connaisseurs de la ville complétées par le précieux texte de De Castries qu'il leur a consacré (1924) : Qadi eayâd (né en 476 et mort

Tamesloht (à 30 - 45 mn de Marrakech en voiture). Il est le premier d'une série de trois entités visitées durant le pèlerinage annuel pour l'anniversaire du prophète (le *mîlûd*) suivi par les Gnawa, dont les sanctuaires sont situés sur des monts voisins de plus en plus haut. Le célèbre *mqaddem* Moulay Tahar de Tamesloht me dit le 24.12.11 : "Ben Hsein c'est lui le grand-père de Moulay Ibrahim, c'est lui le premier dans le pèlerinage"⁴⁹⁹

Beaucoup de Gnawa ont leurs propres maisons dans ce bourg. Continuant rituellement ce tour géo-musical des sanctuaires locaux, les Gnawa appellent ensuite Mûlay Ibrahim dont le mausolée et la zaouïa se situent plus loin sur un autre mont un peu plus loin dans l'Atlas sur la route de Tahanaoute. Ibrahim est avec son grand-père Ben Hsein membre de la lignée des Aït Amghar.

Le soliste y chante notamment :

Ha Mûlay Ibrahim / naga w l-îzâr / Lalla Mhella / Mûl el-jbel / Aït Amghâr

Ha Mûlay Ibrahim / la chamelle et la pièce de tissu⁵⁰⁰ / Lalla Mhella⁵⁰¹ / Maître de la montagne / Aït Amghâr

Puis, les Gnawa s'adressent ensuite à une troisième entité, dont le sanctuaire se situe encore plus loin et haut de Marrakech, sur le mont Tûbqâl. Egalement appelé *Sidi l-fqih* : "Monseigneur le guérisseur" ou "Monseigneur le docteur de la Loi". A l'instar de la polysémie du terme *fqih*, Shamharoush a un statut ambivalent. Présenté parfois avec un chapelet (*sebha*), un saint coran (*l-kitab*) et une grande houppelande, il n'en reste pas

en 544 ap. l'hégire, enterré dans le quartier de Bab Aylan), Imâm Souhaïl (né en 509 et mort en 581; enterré près de Bab er-Robb), Yûssef Ben eâlî (mort en 593 enterré dans le quartier de Sidi Youssef) , Sîdî Bel eabbes es-sebti ("de Ceuta" : né en 524 et mort en 601, enterré près de Bab Taghzout) dit "*mûl l-khobza*" ("maître de la baraka", cf. Prémare 1995, t.4 : 10-11), Sîdî Ben Slîmân el-jazûlî (mort en 870 enterré à Ryad l-Aarouss), Sîdî eabdeleazîz (mort en 914 et enterré près de la mosquée Ben Youssef) et Sidi El-Ghezouâni dit "*mûl l-qşûr*" (maître du quartier de Marrakech nommé El-Ksour où figure sa zaouïa, mort en 935).

⁴⁹⁹ *Ben Hsein houwa jddou d-Moulay Ibrahim. Ben Hsein Houwa luwwel fi ez-zyâra* (traduction de l'auteur).

⁵⁰⁰ Une chamelle est sacrifiée à Moulay Ibrahim chaque année en début de Milûd.

⁵⁰¹ La soeur du Moulay Ibrahim qui aurait sa tombe à ses côtés.

moins chanté comme le "sultan des *jnûn*" - donc supposément *jenn* lui-même. On appelle ensuite *Mûlay Aḥmed*⁵⁰² à qui on consacre trois chants dont le dernier clame l'éternité de Dieu (*Allah Daïm*).

La série des invocations qui suivent, comme *Sidi Raḥḥâl*⁵⁰³ (dit *l-bûdâlî*⁵⁰⁴), Bouya Omar⁵⁰⁵ et puis *Sîdi ḥajjâj*⁵⁰⁶ où l'on se frotte les mains dans du verre pilé⁵⁰⁷ (ainsi que l'atteste leur refrain "ils sont les maîtres du verre" *mwalîn ez-zâj*), n'est en général jouée que lorsqu'il y a des transeurs qui la demandent.

6.2.3.6 *Ûlâd l-ghaba* ("les fils de la forêt") : les autres Noirs

La deuxième famille d'esprits noirs à être appelée est à présent "les fils de la forêt" (*ûlâd l-ghaba*). La forêt est perçue au Maroc comme le lieu du sauvage et ces esprits, venus du Soudan, sont réputés pour leur sauvagerie. On se souvient des maisons qui ont été construites sur une ancienne forêt. "Là on entre dans *tagnawît* (la voie des Gnawa) " me disait mon informateur Lalaoui. Beaucoup d'esprits de la forêt portent d'ailleurs des noms subsahariens (*Berriando*, *Bala Yorkweï Mabani* etc.). Ils viendraient même de tribus différentes⁵⁰⁸ : "hausa" (*ḥôsa*), "peule" (*fulani*) et *sergu* (touareg ?)⁵⁰⁹. Je n'ai pu avoir

⁵⁰² Ce pourrait être Moulay Ahmed Ben Amghar, neveu de Moulay Ibrahim, dont la zaouïa, fondée vers 1713, se situe à sept kilomètres au nord de Tamesloht (Voinot 1937 : 37).

⁵⁰³ Fondateur de la confrérie des *raḥḥâlîyîn*. Saint mort entre 1534 et 1543 ap. J.-C. et enterré non loin de la localité actuelle de Sidi Raḥḥâl, au pied de l'Atlas à une cinquantaine de kilomètres à l'Est de Marrakech (Prémare 1995, t.5 : 74).

⁵⁰⁴ "litt. échangé; saint d'une catégorie de la hiérarchie cachée; saint caché sous l'apparence d'un demi-fou" (Dermenghem 1982).

⁵⁰⁵ Petit-fils de *Sidi Raḥḥâl* et saint central du culte qui est associé à celui-ci (Buob 1998 : 37).

⁵⁰⁶ Littéralement : "Monseigneur aux pèlerins".

⁵⁰⁷ Parfois mêlé avec le sang d'un pigeon (*ḥammâma*) sacrifié pour l'occasion.

⁵⁰⁸ Le *meallem* Seddiq d'Essaouira, où l'on partitionne également les Noirs en deux *mḥâl*, classait aussi ceux qu'on appelle parfois les *ghabawîyîne* ("ceux de la forêt") en *ûlâd sergu*, *fulanîyîn* et *ḥôsawîyîn*. A Casablanca, où les Gnawa jouent tous les noirs d'un seul tenant, ces catégories sont également connues. La *mqaddma* Khâdîja de Casablanca parlait ainsi génériquement d'*ûlâd sūdân* pour les morceaux noirs en y incluant *Mimûn*, *Mimûna*, *ûlâd l-ghaba*, les *fulanîyîn*, les *ḥôsawîyîn*.

entière confirmation qu'ils existent encore aujourd'hui sous cette forme. Ses représentations, bien qu'encore à l'oeuvre chez les Gnawa, sont devenues aujourd'hui assez flottantes - essentiellement parce que les musiciens varient d'une cérémonie à l'autre le contenu de ce répertoire.

Comme leurs congénères examinés plus haut, ces Noirs sont les seuls à être directement introduits par des "portiers" (*buwwâba*) contrairement à la majorité des autres couleurs (*Jilala, Moussaouïyîne, Rouges, Shorfâ*) qui sont introduites par un "salut au prophète".

6.2.3.6.1 L-buwwâbâ ("les portiers")

Parfois certains Gnawa commencent par *Rikûma*. Les Gnawa y demandent alors de l'argent pour organiser une visite pieuse. Des allusions au tabac et donc aux Juifs que l'on associe à la consommation de tabac et d'alcool y sont faites :

O la ya Allah / Rikûma / şala nabina Rikûma / O mwâlîn el-gorna / Rikûma / şala nabina Rikûma / etini l-muzuna / Rikûma / O ejjâj en-nabi / Rikûma / nemshiû fi es-sakka / Rikûma / njibû tabaco / Rikûma

O la allons-y / Rikûma / Prière au Prophète / O les maîtres de l'abattoir / Rikûma / Prière au Prophète / Donne moi une pièce⁵¹⁰ / Rikûma / Prière au Prophète / O le tourbillon du prophète / Rikûma / Prière au Prophète / lorsque nous partons au bureau de tabac / Rikûma / nous ramenons du tabac / Rikûma

On ne pas entrer dans *l-ghaba* sans passer par *kiriya*⁵¹¹. Elle est une *buwwaba* (une portière) mais est très dure, très dangereuse. C'est la soeur de Aïsha (cf. infra). Egalement appelée *Kûriya*, on raconte à Oujda que les gens l'ont pris, l'ont isolée et l'ont obligé d'entrer dans l'assemblée des esprits⁵¹².

⁵⁰⁹ Les Songhay, dont l'influence lexicale est conséquente dans le lexique des Gnawa, pourraient être à l'origine de ce mot *Sergu*, le mot *surgu* signifiant "touareg" dans leur langue (Rouch 1989 : 58 et sq.).

⁵¹⁰ *Muzuna* est une ancienne monnaie.

⁵¹¹ Cf. plus haut les explications données à la furieuse noire *kirîya*.

⁵¹² Qui se nomme *ed-diwân* (litt. "l'assemblée") à Oujda.

Puis on joue *Fufudenba* sur lequel on allume des bougies avec lesquels les transeurs effectuent, parfois l'un après l'autre s'ils sont plusieurs, des chorégraphies⁵¹³. Mais même si on est à présent dans la forêt, les saints Moulay Tayeb et Moulay Hashim sont également appelés dans cet air⁵¹⁴. Après vient *Baba l-balini* dont la mélodie reprend *Baba l-hâdîni* vu plus haut. Mais les Gnawa disent que c'est différent notamment parce qu'on y dit pas la même chose : *l-balini* est *hôsawi* ("hausa") alors que *l-hâdîni* est *mekkawi* ("mecquois").

Suivent *Allah ya rebbi ya mûlây* et son apogée sur l'expression lancinante de *jangariyé*⁵¹⁵ scandée par le chœur. Sur ce morceau des allusions claires sont faites aux esclaves : "levez-vous esclaves et regardez" (*nhodo l-eabîd w tferjû*) ou encore "Monsieur et Madame⁵¹⁶ se sont disputés" (*Sidi meâ Lalla tkhasmû*).

6.2.3.6.2 Ūlâd sergu ("fils de Sergu")

Ils comprennent des morceaux emblématiques comme *Bala Yorkweï Maban*⁵¹⁷ ou *Sidi Bu Ganga* sur lequel le possédé se martèle la tête avec une paire de crotales (autrefois avec un pilon) et surtout *Sergu belaiji* sur lequel les possédés, comme des bêtes fauves, tournent autour d'un plat de farine sucrée *zemmita* puis le mangent tour à tour à même le sol, après y avoir dessiné une croix⁵¹⁸. On chante :

⁵¹³ Un gnawi me disait à ce sujet qu'il fallait que les bougies se passent, "tournent" entre les gens.

⁵¹⁴ Je n'ai pas recueilli de plus amples informations sur ces saints. J'ai déjà d'ailleurs vu certains Gnawa jouer *fufudenba* dans les Shorfa.

⁵¹⁵ *Jingare* veut dire prier en Songhay (Nicolai 1981).

⁵¹⁶ Autrement dit, ici, les maîtres.

⁵¹⁷ Ce morceau d'après Seddiq le souiri n'était joué que le Samedi, jour de Shabat Shalom, jour de fête juif.

⁵¹⁸ Le geste de saluer aux quatre directions est récurrent dans les pratiques des transeurs experts (ils jettent par exemple à terre de l'eau du bol de Moussa aux quatre coins). Je n'ai pas d'informations sur celui-ci. On pourrait faire l'hypothèse qu'il s'agit d'un salut aux esprits des quatre points cardinaux (en particulier à l'Est les "mecquois" et au Sud les "soudanais") ou d'un salut aux esprits des quatre éléments : air, feu, eau, terre, quatre éléments qui s'incarnent en des "tempéraments" (littéralement la "nature", *tâbiea*) chez le *meallem* Abdeltif : *rîhi* (qui suit le vent), *nîri* (qui vient du feu), *mâwi* (marin, de l'eau, qui est tout seul), *terbî* (terrien, lourd, minéral).

hadû rijâl el-ghaba / kûlû ḥattaba

Ils sont les fils de la forêt / tous des bouchers

On finit cette série par *Jujunama* sur lequel jadis on dévorait de la viande crue. On y chante d'ailleurs que "tout est consommable" (*kulshi ḥallâl*).

Sandiya, que l'on joue avant *belaiji* et dans lequel on cite *Sidi Mogdûl*, saint patron de la ville d'Essaouira, serait entré dans le répertoire des autres villes par l'initiative de feu *meallem* Sam après qu'il ait séjourné dans la ville portuaire.

6.2.3.6.3 L-ḥôsiyîn ("les Haoussas")

Berriando est emblématique des *ḥôsiyîn*. Il est le père des autres *Kubayni*⁵¹⁹ (*Kubayni Mama* dans cette couleur mais aussi *Kubayni Bala* dans le bleu)⁵²⁰. Le transeur qu'il incarne a un anneau (*khorṣa*), un bol de lait et un bandeau (*l-eaṣṣâba*). Dès lors qu'il boit du lait, il s'étrangle avec le bandeau (un aide tire à gauche et un autre à droite). On agirait ainsi pour retenir le transeur de l'emprise des "gens du lait"⁵²¹.

*Bûsu*⁵²² veut dire le poisson en langage gnawi et on chante *bu es-sannâra* ("celui qui a l'hameçon"). La transe veut qu'on dresse à Marrakech un grand filet de pêche au-dessus du transeur.

6.2.3.6.4 L-fûlaniyîn ("les Peuls")

En dehors de deux airs dont les refrains chantent le "ciel (?) peul" (*fûlani sama*), on y trouverait aussi *εallâl*⁵²³, lequel évoque ce nettoyeur de morts⁵²⁴ et parle de la mort, des funérailles et du rapport à la terre lors de la mise en bière :

⁵¹⁹ Le mot, qui viendrait du Songhay où il signifie "bienvenue", aurait perdu son sens initial et se serait personnifié chez les Gnawa.

⁵²⁰ Ce qui est encore une preuve qu'il y a chez les esprits des clans mais également des relations de parenté qui les transcendent.

⁵²¹ Je n'ai pas plus d'information sur ce groupe.

⁵²² Que je place dans ce sous-ensemble de manière hypothétique.

eaṭâr ya eaṭâr / wash kain fi ḥanûtuh / kain shi jâwi / jâwi el mekkawî / ijrâḥ wa idâwi

Vendeur d'épices / qu'y a-t-il dans son magasin ? / Y a-t-il de l'encens ? / De l'encens mecquois / qui blesse et soigne

6.2.3.7 *Lalla Aïsha* (noir)

A Marrakech, les Gnawa attribuent également la couleur noire à Aïsha⁵²⁵. Une partie des airs dédiés à cette entité très populaire au Maroc s'effectuant dans l'obscurité totale. Aïsha a cette faculté de pouvoir être déplacée dans l'ordre local (*treq*) pourvu qu'il fasse nuit noire.

De nombreuses versions, parfois très différentes, de sa biographie ont cours dans la tradition orale (cf. chap. 3). Ayant la réputation au Maroc de perdre les hommes et les femmes qui s'éprennent d'elle et veulent conséquemment devenir ses serviteurs exclusifs, on raconte qu'enlevée du Soudan par le disciple fondateur des Hmadsha, Ahmed Dghoughi, cette dernière aurait été violentée pendant sa vie terrestre. Les marocains se méfient des rencontres avec Aïsha, qui dit-on, revêt l'apparence humaine d'une très belle femme, que ne trahissent que des pieds de bouc.

Les Gnawa qui chantent *eaïsha es-sûdânîya* ("Aïsha la soudanaise") et *eaïsha l-ḥamdûshîya* ("Aïsha la hamdouchie") disent souvent qu'il y a beaucoup de Aïsha. Selon mon informateur Lalaoui, il y a "Aïsha la marine" (*eaïsha l-baḥrîya*), "Aïsha la solitaire" (*eaïsha l-khelwîya*) qui erre dans les cimetières, "Aïsha la croyante" (*eaïsha l-mâmna*). D'autres parlaient même d'une "Aïsha juive" (*eaïsha sebtîya*).

⁵²³ Que je place dans ce sous-ensemble de manière hypothétique.

⁵²⁴ En terre d'Islam, nettoyeur de cadavres est un métier reconnu.

⁵²⁵ La date de l'entrée de cette entité, aujourd'hui intégrée dans le répertoire gnawi pose question. Aujourd'hui, la plupart des Gnawa la jouent dans les rituels, exception notable de la famille d'Ahmed Baqbou, qui à l'instar de ce que disait feu le *mqaddem* Layashi Qemshish, doyen de cette famille en quelque sorte, ne la joue pas - mise à part Aïsha la soudanaise - parce qu'elle ne ferait pas partie du répertoire initial des Gnawa mais uniquement de celui des Hamadsha (Willemont 1988 : 35' et sq.). Les Baqbou ont en revanche des liens amicaux avec les Aïssawa qu'ils invitent à chacune de leurs *lîlât* de Chaabâne.

Le choeur chante pendant le refrain d'*ʿaīsha es-sūdānīya* :

O ye iyyeh / yeh Lalla Aīsha / Ha hiyya jāt Lalla ʿaīsha / khâdem genawīya

O ye iyyeh / yeh Lalla Aīsha / Elle est arrivée Madame Aīsha / servante guenawie

Dans les chants qui lui sont consacrés, *ʿaīsha l-ḥamdūshīya* est citée comme "maîtresse de la montagne" (*mûlat ej-jbel*), "maîtresse du fleuve" (*mûlat el-wâd*), "maîtresse de la cavité" (*mûlat l-ḥafra*), "maîtresse des olives noires" (*mûlat ez-zitûna kaḥla*), "maîtresse du carroubier" (*mûlat el-kherrouba*) etc. Aīsha, est un être en définitive multiple qui possède tout : "tout est en elle" (*kulshi fiha*).

6.2.3.8 L-ʿayâlât ("Les femmes") : jaune

Enfin on appelle les "femmes" (*l-ʿayâlât*), également surnommées les "jeunes filles" (*l-bnât*) dont la couleur générique est le jaune, couleur de l'une d'entre elles, *Lalla Mira* ("Madame Mira") "la folle" (*l-ḥamqa*) qui se moque des hommes. Plusieurs airs sont consacrés à *Lalla Malika* " qui fume, se parfume et qui est surnommée *binjalo* en soudanais, c'est dire "fille des *mlûk*" :

Lalla Lalla / Lalla Malika / Ya l-mrâniya / mûlâtî l-khōkhi / ʿūd l-qomâri / ya l-hwawīya / Lalla Malika / Lalla Malika / Lalla Malika ya binjalo

Madame Madame / Madame Malika / ô la mérinide / maîtresse du mauve / *ʿūd l-qomâri* [une variété d'encens⁵²⁶] / ô la galante / Madame Malika / Madame Malika / Madame Malika ô *filles des mlûk*

Ou appelle aussi *Lalla Rqia* la "mystique" (*mejdḥûba*), fille de Sidi Ḥammû et bien d'autres. *Lalla Fatima*, la fille du prophète, est aussi invoquée dans l'air dont le refrain chante :

La illaha ila Allah / Moḥamed rassul / La illaha ila Allah / mûlatî l-faḍma

Il n'y a de divinité que Dieu / Mohammed est l'envoyé / Il n'y a de divinité que Dieu / ma maîtresse *Fatima*⁵²⁷

⁵²⁶ cf. chapitre 3.

L'appel de ce dernier régiment d'esprits clôt le tour des familles. Mais le statut de cette famille et sa hiérarchie demeurent flous. Le *méallem* Abdeltif parlait d'une moitié de famille, représentée par Malika - et non Mira - laquelle était "au milieu" (*fi-l-wst*) des autres *mlûk*⁵²⁸. Lalaoui hésitait quant à lui à accorder le statut de *melk* à Mira, l'esprit emblématique de cette famille, à cause de sa folie. Souvent, on finit la *lîla* par des airs festifs venus du Sud (*sûsîya*) et de Marrakech (*deqqa marrakchîya*). Tout le monde est alors invité à venir danser.

6.3 Synthèse

6.3.1 Le voyage

Richard Jankowsky fait de la "rencontre géoculturelle" entre univers subsaharien et arabe une des pierres angulaires de sa thèse sur le *stambêli* (laquelle pose la capacité de gestion de l'*altérité* de ce rite afro-tunisien) : le *stambêli*, et sa musique, qui réunissent saints blancs et esprit noirs, réalisent une historiographie de la rencontre géoculturelle entre Afrique noire et blanche, Afrique arabes et subsahariennes (2006 : 373-374 et 385) : « le Stambeli légitime la présence des Sub-sahariens en Tunisie en [...] unifiant Saints [blancs] et Esprits [noirs] esthétiquement à travers la musique » (*op. cité* : 385)⁵²⁹.

"Alors tu as bien voyagé ?" me demandait un gnawi après une *lîla* au mois de Chaabâne. Si l'on suit l'ordre des invocations des Gnawa on remarque beaucoup d'entre elles y suivent également un chemin "géoculturel" qui va du Blanc au Noir. Les Gnawa nous font ainsi "voyager" de l'Est du monde arabe (*sherq*) jusqu'à l'Afrique Occidentale (*sûdân*). Ce voyage est à double sens : les esprits sont venus à nous autant que nous sommes allés vers eux. C'est le principe de la *zyâra*, ce terme qui signifie

⁵²⁷ Ici le nom est prononcé *Faḍma*, c'est-à-dire à la manière des Berbères, auquel on fait aussi allusion dans cette famille avec l'air consacrée à "Madame Marie Berbère" (*Lalla Meriem Shlyḥa*).

⁵²⁸ Elle est chantée comme "reine des *Mlûk*" (*malikat l-mûlûk*) mais les Gnawa chantent aussi que Malika "tourne" (*ka tdôr*). Le statut de celle-ci est donc ambigu : reine mais aussi *fille* (avec l'ambivalence du mot qui veut dire aussi jeune femme) des *mlûk*.

⁵²⁹ *Stambeli legitimizes the sub-Saharan presence in Tunisia by [...] unifying the Saints and Spirits aesthetically through music* (traduction de l'auteur).

traditionnellement visite et, également chez les Gnawa, offrande pieuse à un *melk* lorsqu'un transeur donne quelque obole après avoir transé.

Les Gnawa nous emmènent d'abord à La Mecque lorsqu'ils ouvrent la place aux esprits avec des airs consacrés au prophète, c'est-à-dire au "mecquois"⁵³⁰. Et en Orient avec notamment l'invocation de Jilali dépeint comme "maître de Bagdad"⁵³¹. Puis vers la porte du Soudan lorsqu'ils s'adressent aux portiers Mimûna et Mimûn. Puis vers la mer et le ciel avec ceux de la mer (*l-baḥrawiyîn*) et ceux du ciel (*es-samawîyîn*). Avec l'entrée dans les esprits de Moussa, c'est autant à un voyage en mer auquel nous sommes conviés qu'à une visite de différentes villes du Maroc (Sidi Moussa est le "portier" d'Essaouira mais on chante aussi dans un de ses airs *Moulay Meknès*, "le maître de Meknès" i.e Sidna Issa, fondateur de la confrérie des Aïssawa). Le territoire des *Musâwîyîn* semble aussi vaste en définitive que la mer elle-même⁵³².

Ce voyage nous entraîne aussi vers ces fluides vitaux que sont l'eau puis le sang⁵³³ avec l'appel des esprits rouges. Ensuite, nous allons vers les saints du Maroc et en particulier ceux des hauteurs de Tamesloḥt (Moulay Abdellah ben Hsein), puis de Moulay Ibrahim et son saint éponyme et enfin du mont Toubqal (Sidi Shamharûsh). Enfin, les Gnawa nous portent au coeur des pays *Sergû* (songhay?), Hausa et Peul avec l'appel des entités

⁵³⁰ La Mecque est régulièrement évoquée par des expressions emblématiques de la culture musulmane :

Eṣ-ṣafa w el-marwa : deux petites collines situées près de la Kaaba au sein du Masjid al-Haram (Mosquée Sainte) de La Mecque, Marwa se trouvant à 100 mètres de la Kaaba. Parcourir sept fois le trajet entre ces deux points fait partie de l'un des rituels obligatoires du pèlerinage mecquois i.e le *ḥajj*.

Kaaba Shrîfa : Grande construction cuboïde au sein de la Masjid al-Ḥaram à La Mecque. C'est autour de la Kaaba que les pèlerins effectuent les sept tours du *tawaf* ("la circumambulation").

Jbel ʿarafa : colline de granite à l'est de La Mecque. Un des lieux fréquentés par les pèlerins pendant le pèlerinage à la Mecque.

⁵³¹ *Moulay Baghdad*

⁵³² Mer, à laquelle, je le rappelle les Gnawa comparent volontiers leur voie pour signifier son caractère infini .

⁵³³ Hell schématisait également le "voyage de la *lila*" (2002 : 167) et parlait de "flux vitaux" à propos de l'eau et du sang. Il n'y consignait pourtant pas les territoires dont je parle ici.

soudanaises de la forêt. Aujourd'hui, il semble que la fin du répertoire des esprits féminins remplisse, en sus de clore la *lîla* en revenant peu à peu à une musique plus festive, le rôle de rappeler ultimement les descendants du prophète et sa fille Fatima (notamment par la pièce *Mohammed rasul a mûlâti l-fadma*⁵³⁴).

Mais ce voyage entre l'Orient mecquois et le Soudan est effectué, comme un va-et-vient, à plus petite échelle au sein de chaque sous-partie du répertoire. Dans le dernier air de l'"ouverture de la place" (*fthî er-raḥba*) dans laquelle les références mecquoises sont explicites, on chante pourtant déjà que " le Gnawi est parti du Soudan et qu'il a amené la servante gnawie" (*Gnawi msha es-sûdan, jab el khâdem guenawîya*). Les références incessamment rappelées à Dieu et à son prophète y font toujours coexister éléments mecquois et subsahariens. C'est une thèse que j'avais moi-même, sous la forme d'une dialectique africanité - islamité déjà avancée, dans mon mémoire de maîtrise qui portait sur les Gnawa d'Essaouira et de Fès⁵³⁵ :

L'exposé de ces croyances et représentations souligne la dualité des apports qui ont présidé à la formation du culte gnaoui. Il est clair que ni influence islamo-orientale ni influence africaine n'y tiennent un rôle postiche, mais chacune de ces influences a une dynamique propre. Si la première est une culture d'emprunt, la seconde ne laisse pas d'être partiellement recrée étant donné les pertes évidentes des langues vivantes et des origines précises des descendants d'esclaves. Culture syncrétique? Il semble certain que même, si l'islam a du dans l'histoire des confréries noires servir de confession-alibi à des pratiques jugées hétérodoxes, la religion du Prophète pénètre aujourd'hui d'une manière dynamique et active le culte, qui, même s'il a une spécificité Africaine, ne jure pas avec un culte populaire des saints au Maghreb" (Pouchelon 2001 : 64-67).

Ce "voyage" à différentes échelles entre la Mecque et le Soudan est lui même visible dans la structure "polytextuelle" des textes des chants.

⁵³⁴ cf supra.

⁵³⁵ C'est aussi en substance la thèse que défend Hell, lequel dit que la dynamique des Gnawa se fonde sur une bipolarité blanc - noir (2002 : 118-121).

6.3.2 Polytextualité et *stra*.

Les textes des Gnawa, mêlant des références érudites, subsahariennes et occultes à des références à Dieu et à son prophète demandent, on l'a vu dans ce chapitre, d'être soumis à une sorte d'exégèse qui demande à la fois de connaître les champs sémantiques liés aux entités spirituelles qu'ils appellent, l'histoire de certains saints locaux ainsi que de situer certaines images mythologiques islamiques. Ces matériaux poétiques aux sources multiples s'articulent parfois abruptement et souvent d'une manière à laisser une place à l'ambiguïté herméneutique. Cette forme, parfois *amphibologique* (dont le contenu grammatical prête à l'ambiguïté), facilite le maniement de jeux de mots, cristallise l'altérité soudanaise arabe typique des confréries noires du Maghreb⁵³⁶ et garantit l'aspect ésotérique de textes peu accessibles aux marocains non initiés.

Cette dynamique est la même dans de nombreux textes chantés d'airs de la *lîla* : juxtaposer des éléments de champs différents typiquement : des prières à Dieu, à son prophète et des éléments subsahariens et ou mystiques à l'instar de la pièce *Shalaba* qui fait cohabiter une eulogie des saints locaux avec l'injonction de boire une boisson rituelle. Cette dynamique est patente dans les parties liminaires du répertoire (*Sla'a'nbi*, *ûlâd bambara*, *nuksha* et *êâda*) qui, du reste, entretiennent des liens et des échanges avec les airs des *mlûk* à venir.

A titre d'exemple on citera le sixième chant du *Sla'a'nbi* : *O ye a waye gnawa baba daîm Allah* : "O ye a waye Gnawa saint Dieu éternel". Le sens de cette proposition, qui juxtapose affirmations de l'éternité divine et expressions relevant du culte des saints voire du culte gnawi demeure abscons. La signification - si signification il y a - est à mon avis à chercher dans ces "couches sémantiques" successives : On affirme un phénomène propre à *tagnawît* (tel saint vient etc.) mais clôt la proposition par "Dieu est éternel". Comme autre exemple je rappellerai la structure du dixième chant du répertoire de la *Nuksha* qui présente ses contenus sous la forme *Dieu + injonction aux premiers Gnawa et mot soudanais + Dieu*.

⁵³⁶ Ainsi que l'a montré Jankowsky chez les Noirs de Tunisie chez qui cette dialectique altérité-réconciliation avec la terre arabe "d'accueil" agit au niveaux musical mais aussi émotionnel (2010).

Dans les *mlûk* en particulier, où des références érudites voire ésotériques se mêlent aussi à des références à Dieu, cette logique *polytextuelle* synchronique, fonctionne également au niveau du déroulement diachronique du rituel. Cette dynamique répondrait au concept de *stra* (litt. "la cloison") chez les Gnawa. Prémare définit lui-même la *setra* comme une cloison pour empêcher les voisins de voir chez soi mais aussi comme tout ce qui peut servir à recouvrir le corps humain. Enfin, il indique le sens de l'expression *bi-es-stra*, c'est-à-dire " discrètement, sans que personne ne sache rien" (1995, t. 6 : 34).

Slimane comparait ce concept au *hijjâb*, le voile que porte les femmes musulmanes. Il me le définit comme "une intimité d'*affranchis* et comme ce qu'il vaut mieux ne pas savoir" (Décembre 2012). Les expressions "intimité d'affranchis" et "ce qu'il vaut mieux ne pas savoir" méritent qu'on s'y arrête. Il s'agirait en quelque sorte d'un secret partagé par un petit cercle de gens qui savent. Quel sens donnait-il précisément au terme "affranchis" ? Il faisait probablement référence à ceux qui se sont affranchis du poids de l'invisible pour pénétrer le niveau, par là même élitiste puisque restreint, de la connaissance. On notera évidemment le poids d'un tel mot dans le contexte d'une confrérie marquée dans son histoire par l'esclavage.

Dans quelles conditions les Gnawa développent-ils le concept de *stra* dans leur musique et leurs danses ? La dynamique du rituel des Gnawa et de la succession des airs obéit à une logique de cercles concentriques franchis progressivement. Dans leurs chants, les Gnawa affirment clairement " nous avons commencé par le nom de Dieu puis prié son prophète" (*bismillah ibash bdina o eala nabina şelina*)⁵³⁷. Ces phrases précèdent toujours l'invocation d'entités surnaturelles invisibles qui partagent ce monde d'ici-bas avec les humains⁵³⁸. L'incantation religieuse elle-même *Allahouma şeli elik a rasul llha* ("Dieu prie pour toi Envoyé de Dieu") systématiquement scandée trois fois avant et après qu'ils aient joué une partie, ou une sous-partie, du répertoire, atteste de cette obligation qu'il faut ouvrir, et clore, par la référence à Dieu et à son prophète.

⁵³⁷ En particulier dans ce moment clef du rituel que représente la *Ftiḥ er-raḥba* et son morceau inaugural *rebbi Moulay* (cf. chap. 1).

⁵³⁸ En ne cessant pas de se rappeler à Dieu, bien évidemment.

Mais, il semble qu'il y ait un *distinguo* à faire entre les familles d'esprits noires et les autres. Certaines couleurs sont en effet directement introduites par des pièces considérées comme un *sla'a'nbi* ("prière au prophète") : le blanc-vert de Jilali, les *moussaouiyîne*, le rouge de Sidi Ḥammû et peut-être aussi les blancs-verts *Shôrfâ'*. Mais les couleurs noires, toutes deux certes précédées dans le répertoire actuel de Marrakesh par des familles de saints blancs et verts, sont ensuite directement introduites par des entités, noires aussi que les Gnawa nomment des "portiers" (*buwwâba*). Les Noirs sont-ils à part ? Doivent se placer sous l'égide des *descendants* du prophète (*Shorfâ* ⁵³⁹)?

⁵³⁹ Il arrive que les Gnawa désignent génériquement par le terme de *Shôrfâ'* les deux couleurs blanche et verte qui se rapportent à des saints de l'Islam.

7 Le corps chorégraphié dans le rituel à Marrakech

L'existence de ce chapitre se fonde sur la volonté de valider par l'analyse ce que l'observation des chorégraphies présentes dans le rituel à Marrakech avait pressentie. En premier lieu nous verrons dans ce chapitre que la danse, uniquement masculine, et la transe, majoritairement féminine, sont l'incarnation de savoirs musico-chorégraphiques lesquels sont rarement explicités par les intéressés. Je rappellerai que je recoure au néologisme de *transeur* pour désigner génériquement les sujets touchés par le phénomène de la transe (cf. chap. 1).

Nous verrons également que la maîtrise de ces savoirs qu'ils soient dansés ou transés distingue des *experts*. Il faudra considérer les fruits de cette distinction chez les transeurs non pas comme des catégories vernaculaires imperméables mais plutôt comme des *idéaux-types* (Weber 1965)⁵⁴⁰. En effet si l'analyse et l'observation ont bien identifié les experts transeurs, la relative absence de maîtrise des autres transeurs, les "possédés" (*mamâlîk*), s'échelonne d'une grande affliction à une certaine expertise.

7.1 La danse (*esh-shtîh*) et la transe (*el-jedhba*)

7.1.1 La danse et la transe : définitions

On définira ici la danse comme la mise en mouvement du corps en musique en temps et en espace. Elle est omniprésente dans le rituel des Gnawa (*lîla*). Cependant chez les Gnawa, on ne peut qualifier génériquement les phénomènes chorégraphiques de *danses de possession* pour deux raisons. Premièrement la traduction vernaculaire de *possédés* est réservée à un type précis de transe. D'autre part, ce que les Gnawa peuvent entendre comme des "danses" est réservé aux danses présentes en début de rituel dans lesquelles n'intervient pas directement l'invisible.

⁵⁴⁰ Un *idéal-type* consiste à assembler dans une trame commune des phénomènes potentiellement disparates de l'expérience et d'y trouver la cohérence des traits ainsi reliés, quitte à en atténuer certains et à en mettre en avant d'autres, à des fins avant tout opératoires.

"Danser" (en dialectal *shṭīh*) a au Maroc une connotation festive, ludique. Chez les Gnawa, le terme est même parfois appliqué péjorativement pour qualifier des trances que l'on trouve frivoles, fausses, feintes. Les danses des musiciens danseurs (*kūyū*), bien qu'elles intègrent la spiritualité et les codes des Gnawa ne sont en revanche pas considérées comme des trances mais bien comme des danses. En revanche, la transe, bien qu'elle puisse se présenter chez certains transeurs aguerris tous les traits d'une chorégraphie évoluée en musique, n'est pas reconnue comme une danse par les Gnawa parce que ce sont ces *autres gens*, les esprits, qui font se mouvoir les transeurs.

La transe est nommée au Maroc *jdhīb* ("entrée en extase") ou *jedhba* (litt. « attraction mystique »)⁵⁴¹. Le terme par lequel les Gnawa désignent génériquement un transeur est *jadhdhâb*⁵⁴². Ils parlent aussi du *ḥâl*, littéralement "l'état", pour désigner l'état mystique dans lequel un auditeur peut entrer lorsqu'il écoute la musique pendant le rituel mais aussi pour évoquer la condition des transeurs d'"enfants du *ḥâl*"⁵⁴³.

7.1.2 Une distinction basée sur l'intervention de l'invisible

Chez certains informateurs, le mécanisme de la transe est vécu comme un mécanisme de pénétration. Souad l-Guenaouiyya parle de *tlæ* (« monter »). Elle décrit le phénomène de la montée du *melk* comme douloureux, comme si le corps devenait froid. Lalaoui, *jedhdhâb* expérimenté, parle d'intériorité et affirme qu'il s'agit d'un être extérieur qui entre en vous. En observant une officiante sur une vidéo il dit qu'« elle sait bien ce qu'elle a *dedans* ». Chez tous, la *jedhba*, est effectuée avec cet autre invisible qui investit le corps du transeur.

⁵⁴¹ Prémare (1995, t.2 : 152-153).

⁵⁴² On rencontre aussi *mejdhûb* mais, parce qu'il est plus polysémique, celui-ci ne sera pas retenu ici (cf. chap. 2).

⁵⁴³ On emploie la périphrase *ûlâd el-ḥâl* ("les enfants de l'état mystique") pour désigner les gens enclins à la transe. Déborah Kapchan parle de *shâb el-ḥâl*, "les amis de l'état", pour désigner les gens de la même condition (2007 : 26).

Le gnawi Hisham de Safi et son ami Mustapha établissent une distinction claire entre la danse et la transe sur le motif que la transe est liée à l'intervention de l'invisible, lequel pénètre le corps des transeurs (Entretien du 15.09.11).

Moi : ... C'est quoi qu'est typique de la *jedhba* au niveau du corps ?

Mustapha (un ami d'Hisham) : c'est une action du corps qui n'est pas volontaire. C'est pour ça que je ne parle pas de danse chez Gnawa. Chez Gnawa, sans parler de *kûyû*, c'est involontaire. **Il y a qui font des mouvements différents (les uns des autres)**. Ils expriment ce qu'ils entendent, ce qu'ils entendent ils le font.

Hisham : t'as tout à fait raison...

[...] Mustapha : Le début et la fin [de la cérémonie], ça s'est voulu mais le reste... Le *kûyû* c'est des vrais Gnawa qui le font mais un spectateur qui danse sur un certain rythme de Gnawa **c'est pas voulu**.

Moi : c'est quoi *jedhba* ? [...]

Hisham : c'est spirituel...

Moi : il y a une certaine manière de faire bouger le corps. Quand les gens sont en transe et "dansent" qu'est-ce qu'ils entendent ?

Hisham : du tempo, de la chanson, du *melk*. Il y a même qui suivent le *gimbri*. **C'est à l'intérieur d'eux**. Ils suivent le rythme. C'est trop compliqué d'expliquer cela. Et des fois à **l'intérieur d'eux**, c'est pas eux qui font cela

Slimane oppose aussi la danse (*kûyû*), qu'il associe à une forme d'exultation, à la transe qu'il associe à une action, urgente et extraordinaire, dont le sujet n'est plus lui-même lorsqu'il l'entreprend, dont il a besoin de se soulager, qu'il a nécessité d'accomplir:

Slimane : [la *jedhba*] c'est pas de la danse c'est de la transe. *Kûyû* c'est de la danse.

Moi : Pourquoi l'un est de la danse et l'autre pas ?

Slimane : Bah il y a un qui exulte et y en a un qui souffre [...] Y a des personnes qui sont en transe. Elles vont être connues pour être très discrètes, timides presque, dans l'année, toute la journée, et une fois par an, *msâkin lLah iefâû ealihûm* [Dieu les délivre], ils ont cette maladie, cette *blîya* [contamination, vice], qui revient : il doivent faire leur *lila*. Je vais citer l'exemple de Bâ Raḥḥāl à Marrakech [...] dès que la note de *Mimouna* est passée au *Ghummani*, le papy s'est tétanisé, ils ont été le chercher, ils l'ont soulevé. Tu ne pouvais pas le déplier [...] Ils l'amènent comme ça et au moment où est-ce qu'il est devant le [luth gnawi],

qu'on lui met son [encens], des lames, [de] ce qu'il faut faire, quand il s'est levé **c'était plus la même personne**, c'était plus un vieux papy de 75 ans qui avait du mal à se déplacer. Quand il mettait [les talons] dans le sol je te garantis que même le *meallem* il avait pas besoin d'ampli. [...]. C'est une *niyya* [candeur] qu'il n'y a plus et qui est rendue à ce moment-là. Au-delà de l'évènement qui est déjà très impressionnant en lui-même, t'as l'impression que le son lui-même est modifié [...]. On aurait pu être soixante-quinze *qrâqeb* ça n'aurait rien changé [...]. Pour moi la différence c'est qu'il y en a un qui exulte, qui est heureux, qui fait sortir son énergie tout en pouvant montrer des trucs quasi acrobatiques (il y a des gars qui dans *kûyû* font un salto) par contre celui qui est dans la *jedhba*, dans ma conception, c'est quelqu'un qui souffre [...]. Il vient et quand il arrive à faire ce qu'il a à faire après il est en paix. Comme l'exemple ci-dessus : [...] le gars il a fait sa *lila* et il demande rien de plus. Si il pouvait, il le ferait pas et il viendrait, et il *ħader* [il serait présent] par respect parce qu'il connaît Gnawa. C'est pour ça qu'on dit *tealbîn leafû* [demandeurs de délivrance] parce que c'est des gens qui ont besoin de *leafou* [délivrance]. Il y en a un qui exulte et y en a un qui souffre (4.08.12).

7.1.3 Quelques notions fondamentales propres à la danse *kûyû* : le "compte" (*le-ħsâb*) et le "moment propice" (*l-ûjba*)

Généralement, les *kûyû* parlent de *ħsâb* (litt. « le compte »⁵⁴⁴) pour désigner les pas stéréotypés qu'ils effectuent pendant leurs danses. La syntaxe musico-chorégraphique des *mlûk* est du reste structurée de manière comparable lorsqu'il s'agit de tranches expertes (cf. infra). L'*ûjba* est le nom que les musiciens Gnawa donnent à certains codes chorégraphiques qui leur sont propres. L'*ûjba* désigne dans le langage courant une "occasion favorable" et "un moment propice" mais aussi une "coïncidence" (Prémare 1995, t.12 : 142). Les *kûyû* parlent d'*ûjba* pour désigner des "passages obligés" chorégraphiques. Dans la danse tambourinée des Gnawa l'*ûjba*, ce *moment propice*, se caractérise par le fait qu'à un point récurrent du cycle métrique les danseurs accomplissent, en synchronie avec la musique, un pas stéréotypé comme par exemple l'agenouillement.

⁵⁴⁴ Les marocains emploient aussi le mot *yûm el ħsâb* ("jour du compte") pour désigner la reddition des comptes le jour de Jugement Dernier (Prémare 1995, t. 3 : 106). Les musulmans croient en effet qu'en le jour du jugement dernier nous nous retrouverons redevables de nos bonnes et de nos mauvaises actions, soigneusement consignées par Dieu.

littéralement une façon lourde et appuyée de fouler aux pieds (Prémare 1995, t. 5 : 323)⁵⁴⁶.

Slimane, qui expérimentait à la fois les conditions de jeune *meallem* et celle de *jedhdhâb*, me disait le 04.08.12, que, techniquement, une première différence entre la danse *kûyû* et la possession *jedhba* résidait dans le fait que la première se dansait sur la pointe du pied alors que la deuxième faisait sonner les "talons" (*l-gdâm*). Le *jedhdhâb* cherche une certaine lourdeur, un certain poids pour faire résonner le sol alors que le *kûyû* cherche à être agile.

" Moi : mais ce que tu disais du *kûyû*, c'est que la majorité du *kûyû* était effectuée sur l'avant du pied ?

Slimane : parce que c'est plus facile, il y a une flexion des jambes, il y a une attitude qui est un peu différente, ça te permet d'appuyer rapidement et de revenir tandis que **si t'appuies sur le talon, ça a un effet bizarre, t'as l'impression que c'est comme si ça appelait le son dans les jambes donc t'as les jambes qui deviennent lourdes quelque part, tu deviens solide mais tu peux pas trop t'amuser à faire des sauts** : c'est quelque chose qui se sent dans le corps.

" Moi : et il n'y pas d'autres différences [avec la transe] que tu vois dans le corps ?

Slimane (il se lève et se penche vers l'avant, les mains sur les genoux, la tête regardant le sol) : y en a, quand ils [les *jedhdhâba*] ont besoin d' [encens] ils vont se mettre comme ça en avant. Les bras souvent ils tremblent. (Il se redresse). Quand ils vont avoir besoin de leurs instruments, ils vont croiser les mains dans le dos : ça veut dire quelque chose ça. Il y a des postures particulières. Maintenant je peux pas les mimer mais ça se repère quand tu vois ce qu'est une vraie *lîla* bien faite comme il faut, tu vas voir, chaque personne, **chaque transe elle est spécifique**. La personne qui prend la transe ... ou que la transe prend, elle va avoir ses gestes qui sont spécifiques mais par contre dans *kûyû* c'est pas pareil. Ce sont des mouvements qui vont vraiment plus ressembler à de la danse ".

⁵⁴⁶ La sonnaille du *gimbri* est appelée *derdîk* chez les Gnawa algériens laquelle renvoie aussi au "trépignement" des danseurs.

7.2 *Kûyû, mamlûk et mlîky*

7.2.1 *Définitions*

Le *kûyû*, qui nécessite un apprentissage et une maîtrise du corps certaine, désigne à la fois la danse des musiciens et ces musiciens eux-mêmes. Parmi les transeurs, les Gnawa de Marrakech distinguent les *mlîkîyîn* (masc. sg. *mlîkî*)⁵⁴⁷ c'est-à-dire les "possesseurs", des *mamâlîk* (sg. *memlûk*)⁵⁴⁸ c'est-à-dire les "possédés". Les Gnawa de Marrakech emploient le féminin *mlîkîya* comme équivalent de *mqaddma*.

Le *meallem* Abdeltif, à propos des deux formes chorégraphiques que sont le *mamlûk* (le transeur "possédé") et le *mlîky* (l'expert transeur "possesseur"), disait que le *mlîkî* (masc. sing.) ou la *mlîkîya* (fém. sing.) sont ceux qui décident lors du rituel. Rien ne peut être fait, même de la part du *meallem*, sans leur accord. Ils sont les *possesseurs* au même titre que les *mlûk* eux-mêmes alors que le *mamlûk*, sorte de catalyseur au sein duquel "il y a tout", est qualifié de serviteur, de *possédé*, par ce maître⁵⁴⁹.

Au fil du rituel, les trois formes de mises en mouvement du corps en musique présentées ci-dessus (*kûyû*, *mamâlîk* et *mlîkîyîn*) se présentent ainsi à l'œil de l'observateur:

- a. La première forme de chorégraphie est une danse collective ou individuelle exclusivement réalisée par les musiciens-danseurs (*kûyû*). Ceux-ci dansent sur toutes les parties du rituel précédant les *mlûk* (cf. chap. 4). Leurs danses sont collectives sur le *Sla'a'nbi*, la *nuksha* et sur la première partie de la *êâda*. Elles

⁵⁴⁷ Notons la racine MLK qui dénote la royauté ou la possession. Selon le *meallem* Abdeltif, les femmes noires qui travaillaient autrefois dans les ateliers de couture, s'appelaient entre elles "reines" (*malikât*).

⁵⁴⁸ Littéralement « possédé par le démon » mais aussi « esclave » comme substantif (Prémare (1995, t. 11 : 250). Le terme est aussi employé par Chlyeh dans le sens de « quelqu'un ayant fait alliance [avec un esprit possesseur] » (1999 : 39). Cf. El Hamel (2013 : 180-181), sur son utilisation servile au Maroc.

⁵⁴⁹ Si ces deux types de transeurs sont reconnus génériquement comme *jeddhâbâ* à Oujda aussi, les Gnawa y distinguent parmi eux ceux qui sont *fârs*, qui portent des esprits « forts » et qui manipulent des objets dangereux comme le couteau ou la cravache, catégorie qui recoupe du point de vue de la maîtrise celle des *mlîkîyîn* à Marrakesh.

sont individuelles sur les *ûlâd bambara* et en dernière partie de *êâda*. Ces danses se caractérisent par une adresse à autrui⁵⁵⁰, une technicité certaine, un souci de performance⁵⁵¹ et une verticalité "haute"⁵⁵² (Laban 1994 : 55). Beaucoup d'entre ces danses, surtout les *ûlâd bambara*, commencent et finissent par un salut aux esprits (*tslîm*). La plupart de ces danses, y compris le *sla'a'nbi* qui se danse avec des rythmes aux pieds et aux mains sont "musiquantes"⁵⁵³. Pourrait faire office d'exceptions les *ûlâd bambara* dans lesquels les musiciens danseurs ne musiquent proprement pas. Mais la présence de codes, pour signifier par exemple d'arrêter la musique, n'en fait pas pour autant une danse exclusivement *musiquée*.

- b. Une transe, en revanche *musiquée*, occupe la deuxième partie du rituel (*mlûk*). Individuelle, parfois assistée, elle se caractérise par une certaine introversion, un certain "lâcher-prise" et une verticalité "basse" (Laban *op. cité*). Bien souvent ce premier type de transeurs (sg. *mamlûk*; pl. *mamâlîk*), en majorité des transeuses, commencent et finissent leur danse par une chute.
- c. Une seconde catégorie de transe, individuelle mais ostentatoire, contemporaine de la catégorie précédente, dans laquelle les transeurs qui l'exécutent (sg. *mlîky* pl. *mlîkîyîn*), ne tombent pas et observent une verticalité "haute" (Laban *op. cité*). Ils entrent en transe par eux-mêmes⁵⁵⁴, saluent les esprits en fin et en début de transe, ils restent debout et accomplissent, souvent en manipulant des objets rituels, des

⁵⁵⁰ Le caractère ostentatoire est encore plus fort lorsque les danses sont individuelles

⁵⁵¹ J'emploie ici performance dans son sens commun de gageure physique. D'ailleurs la part de technicité que ces danses induisent fait partie intégrante de ce qu'on en attend lorsqu'on les regarde.

⁵⁵² C'est-à-dire que même s'ils s'accroupissent et s'agenouillent, les danseurs reviennent toujours en position debout.

⁵⁵³ Rouget oppose, dans le cadre de son étude sur la transe (1980 : 155), le *musiqué* au *musiquant*. Les danses sont *musiquantes* lorsque que les danseurs qui jouent aussi eux-mêmes de la musique au moment de leur tour de danse (Rouget 2004 : 27-28).

⁵⁵⁴ Sans y être aidés par un tiers comme les *mamâlîk* qui sont parfois en peine d'atteindre eux-mêmes la *raḥba*.

figures stéréotypées auxquelles correspondent des motifs musicaux⁵⁵⁵, lesquels, de mon point de vue s'adressent à l'audience du rituel, montrent quelque chose à son regard. Enfin, les *mlîkîyîn* donnent, au moyen de gestes codifiés, des instructions aux musiciens (par exemple : poser les mains à terre signifie finir l'air en cours). Cette posture défend de les considérer également comme purement *musiqués*.

Dans les paragraphes qui vont suivre, je donnerai une analyse des danses et des trances dans l'ordre où elles se présentent dans le rituel. Je veillerai dans ce chapitre à mettre autant en valeur les différences entre les trances qu'à observer d'éventuels points communs entre les danses des musiciens et les trances expertes.

7.2.2 Extraits choisis du répertoire des *kûyû*

7.2.2.1 Extraits du *Sla'a'nbi*

Partie inaugurale du rituel, le *Sla'a'nbi* comprend trois grands moments.

- a) une série d'airs chantés;
- b) un passage instrumental où les Gnawa, exception du *meallem*, se lèvent pour danser collectivement. Les musiciens changent alors la métrique et passent, venant d'une pulsation à la noire, à une pulsation à la croche. Puis ils reviennent à la noire;
- c) un passage où, passant à la noire pointée - c'est-à-dire une pulsation beaucoup plus ternaire qui contraste avec celle d'avant, plutôt binaire⁵⁵⁶ - ils entonnent deux chants finaux entrecoupés de nouvelles chorégraphies collectives.

L'analyse que je donnerai ici a été faite à partir d'une vidéo filmée par Jacques Willemont d'une *lîla* effectuée en 1988 au mois rituel de Chaabâne chez la famille Baqbou -

⁵⁵⁵ Je donne aux formules (des fragments susceptibles d'être strictement répétés à l'identique) dansées et musicales les noms respectifs de *figures* et de *motifs* (cf. chap. 5).

⁵⁵⁶ Je rappelle que les rythmes des Gnawa, qu'ils soient plutôt binaires ou ternaires portent toujours l'ambivalence des deux systèmes de division du temps.

Qemshish à Marrakech. Elle portera principalement sur le second moment du *Sla'a'nbi*, qui lui-même se subdivise en trois passages. Les musiciens s'y lèvent pour la première fois dans le rituel et y effectuent une première chorégraphie collective⁵⁵⁷. Le *gimbri* est en forte interaction avec la danse. Ces danses musico-chorégraphiques sont stéréotypées et ne laissent guère de place, quoiqu'empruntées du style des musiciens en présence, à de l'improvisation stricto sensu (cf. chap. 5).

Vidéo 1 Extrait du *Sla'a'nbi* filmé par J. Willemont à Dar Ba Ayoush pendant le mois de Chaabâne (1988).

7.2.2.1.1 Première série

Le *gimbri* alterne entre deux types de motifs. Les deux premiers motifs, que j'appellerai A 1 et A 2, ont une structure stable, laquelle fonctionne par groupements de deux croches⁵⁵⁸. Ils s'équivalent au point de vue de leur "fonction" chorégraphique⁵⁵⁹.



Figure 53 Deux exemples de motifs A 1

⁵⁵⁷ Chorégraphie qui a elle-même évolué avec les années : aujourd'hui les musiciens ne se tournent plus vers les quatre côtés de la cour. Est-ce pour autant que cette évolution rend caduque le présent travail ? Non, car ce que j'ai voulu montrer - l'existence de codes musico-chorégraphiques - pourrait toujours se démontrer aujourd'hui.

⁵⁵⁸ J'ai transcrit la première phase de ce moment dans des mesures à 12/8 (mes. 2 à 29) pour des commodités de lecture. Les musiciens, qui n'écrivent et ne lisent pas la musique, alternent dans cette phase entre motifs de 6 et de 12 croches.

⁵⁵⁹ Le luthiste joue indifféremment le second ou le premier d'entre eux après avoir joué le troisième motif, capital dans les échanges musico-chorégraphiques.

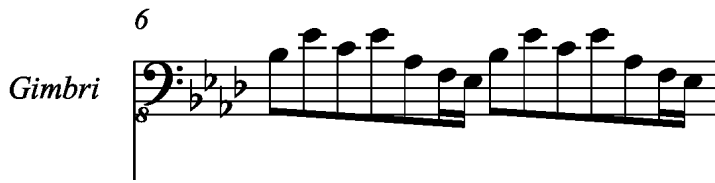


Figure 54 Deux exemples de motifs A 2

Le troisième motif s'articule en revanche sur 12 croches groupées selon l'ordre 2+3+3+3+1. **Toujours réitéré trois fois** consécutives il est un code pour que les danseurs alignés face à un mur de la cour, se tournent en direction du mur suivant (dans le sens antihoraire)⁵⁶⁰ une fois que les deux premiers motifs interviennent de nouveau. J'appellerai ce motif B.



Figure 55 Succession de trois motifs B (même clef que pour les extraits précédents).

Les *kûyû*, alignés, battent en croche tout le long de ce moment leurs pieds en alternance sur le sol et ce n'est donc qu'après réitération de ce troisième motif B qu'ils se mettent à changer de direction sur A.

Le luthiste répète d'abord les motifs A 11 fois avant d'entamer le motif B (répété 3 fois) après quoi le retour aux motifs A (joués 8 fois) coïncide avec le fait que les *kûyû*, qui sont partis face au mur sur lequel s'appuie le luthiste - que j'appellerai arbitrairement "Nord" - reculent, se tournent et s'alignent sur le mur "Ouest". A nouveau, après que le luthiste ait enchaîné trois nouveaux motifs B, les *kûyû* passent du mur "Ouest" au mur "Sud" sur une

⁵⁶⁰ On peut évidemment y voir une croix, comme celle que tracent les possédés experts sur la farine *zemmîta* avant de la manger (un salut aux esprits qui peuplent les quatre points cardinaux ?). L'hypothèse - qui demeure valide - que les Gnawa saluent les quatre coins de l'univers et peut-être les esprits / tempéraments de l'air (*rîhiyîne*), du feu (*nîriyîne*), de la terre (*terbiyîn*) et de la mer (*mawîyîn*), n'a pu en l'état être vérifiée.

nouvelle série de 8 motifs A. Nouvelle série de trois motifs B : les musiciens passent du "Sud" à l'"Est" sur une série de 5 motifs A. Enfin, après trois nouveaux motifs B consécutifs les musiciens passent de l'"Est" au "Nord" sur les 4 motifs A finaux que joue le luthiste.

7.2.2.1.2 Deuxième série

Les musiciens, reviennent ensuite à une battue à la noire, jouent et dansent sur deux nouveaux motifs chorégraphiques, que j'appellerai C et D, joués en alternance. Sur les analyses effectuées, leur alternance n'est pas symétrique (puisque à un cycle de 12 puis de 9, succèdent deux séries de cycles de respectivement 11 et 9 temps). Mais la répétition de ces doublons asymétriques est égale encore une fois à trois⁵⁶¹.

The figure shows a musical score for two instruments: Gimbri and Kûyû. The Gimbri part is written in a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It starts at 00:02:40. The Kûyû part is written in a treble clef with a 2/4 time signature. It features a sequence of dance steps: 'avant' (G) and 'arrière' (D) alternating. A 'hsôr' mark is indicated above the Gimbri staff. The score is divided into two sections by a double bar line, with a 9/4 time signature change in the second section.

Figure 56 Motifs C puis D et leurs figures dansées respectives

A présent, les pas de danse consistent à avancer à pas alternés, alignés face au luthiste, sur le premier motif de l'alternance et à reculer de la même manière toujours dans cet axe sur le second motif. A la fin du premier motif, les musiciens marquent un accent sur un en-avant du pied droit lequel correspond toujours à la note qu'on baptise le *hsôr* (la butée)⁵⁶², laquelle renvoie sur le luth à la note qui correspond à la septième mineure. Je

⁵⁶¹ Cette asymétrie - respectant "la règle de trois" énoncée au chap. 5 - semble systémique puisque le *meallem* Abdeltif jouait, devant danseur, cette partie, le 31.10.08 lors d'un concert qui reprenait l'ordre rituel, respectivement deux cycles de 8 temps, puis une nouvelle alternance d'un cycle de 8 et d'un autre de 9 temps et enfin une alternance d'un cycle de 8 temps avec un cycle de 7 temps.

⁵⁶² La lanière de cuir sur le luth à laquelle est attachée la corde médiane et sur laquelle viennent buter l'auriculaire et l'annulaire de la main gauche du luthiste lorsqu'il joue le degré correspondant à la septième

fais l'hypothèse que cet accent, vu l'aspect asymétrique de ces motifs, doit être à l'initiative d'un des danseurs. A la troisième occurrence, danseurs et musiciens accentuent le *ḥṣôr* sur les deux parties de l'alternance.

Figure 57 L'apparition du *ḥṣôr* et l'en-avant qu'y effectuent les musiciens danseurs sur la dernière alternance des motifs C et D

7.2.2.1.3 Troisième série

Enfin, danseurs et musiciens articulent deux nouvelles séries de formules musico-chorégraphiques, réadaptant du matériau musical et chorégraphique déjà énoncé précédemment (des unités appartenant aux motifs C et D et l'accentuation du *ḥṣôr*⁵⁶³). La logique ternaire domine toujours. Dans un premier temps, le luthiste répète trois fois à l'identique un premier motif de quatre temps puis enchaîne avec un second motif de huit temps (FE', FE', FE''C') qui mute à la troisième occurrence (mes. 45 à 48 incluse). La troisième occurrence s'achève par un *ḥṣôr* final qui sera partie constitutive du nouveau motif (mes. 49) sur lequel les Gnawa joueront *banya*, le premier des deux airs terminaux du dernier grand moment de ce *sla'a'nbi*.

mineure sur la corde terminale (cf. chap. 3 et 5). La correspondance entre le *ḥṣôr* et un pas de danse stéréotypé est récurrente dans la première partie de la *lîla* où dansent les *kûyû*.

⁵⁶³ Si on remarque que les pieds accentuent d'autres notes que celles-ci, c'est toujours par l'accentuation du *ḥṣôr* que s'achève une formule.

The image shows a musical score for two instruments: Gimbri and Kuyú. The Gimbri part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex melodic line with many sixteenth notes. Two downward arrows labeled 'hsôr' point to measures 43 and 48. The Kuyú part is written on a single staff with a bass clef and a 3/4 time signature. It consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a 'D' marking at the end. The score includes time markers '00:03:12' and '03:15'.

Figure 58 La seconde itération du motif (FE') aux mesures 43 à 44, suivie de sa troisième occurrence mutante (FE''C') aux mesures 45 à 48 (inclusive) précèdent l'air *banya* (mes. 49).

7.2.2.2 *Ūlâd Bambara (Amara Yobati)*

Les danses sont individuelles dans les *ŭlâd bambara*. Chaque air y est réputé avoir sa propre chorégraphie et les musiciens danseurs s'y succèdent à tour de rôle. J'effectuerai ici une analyse d'un passage d'extrait vidéo issu du même tournage que l'analyse précédente : *Amara Yobati*.

Cette pièce comporte une première phase G qui comprend: 1) des phrases chantées par le chant soliste puis reprises par le chœur sous forme antiphonale ou responsoriale qu'accompagne un ostinato au luth d'un cycle de quatre temps (*el-mwîmma*) ; 2) de nouvelles phrases, antiphonales, scindées en deux sur quatre temps entre soliste et chœur sur ce même ostinato ; 3) une partie instrumentale reposant toujours sur le même ostinato où le danseur mime avec son bâton un chasseur qui tire avec son fusil⁵⁶⁴.

Puis, succède une seconde partie instrumentale baptisée H, laquelle voit le danseur s'agenouiller et se relever en moyenne deux fois par cycle toujours aux mêmes points précis d'un nouveau motif de *gimbri* de quatre temps, lequel alterne généralement entre un appui sur la sixte (au premier temps) et un appui sur la quinte (troisième temps). Le

⁵⁶⁴ Le texte précédemment chanté a un rapport direct avec la figure puisque il dit notamment "charge ton fusil" (*ɛammar kabûsa*).

danseur s'agenouille sur les deuxième et quatrième temps du cycle et se relève sur les premier et troisième temps du cycle⁵⁶⁵.

Vidéo 2 Extrait vidéo d'Amara Yobati (filmé par J. Willemont): première succession des parties G et H.

The image shows a musical score for three parts: Gimbrî, Er-rash, and Kûyû. The score is written in a staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The Gimbrî part is a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Er-rash part is a rhythmic line with eighth notes and slurs. The Kûyû part is a rhythmic line with eighth notes and slurs, including labels for dance movements: 's'agenouille' and 'se relève'. The score is divided into four measures, with dashed lines indicating the end of each measure.

Figure 59 Quatre dernières mesures de la première itération de H

Les mains, qui soit battent à l'unisson ou soit doublent le tempo pendant la partie chantée et la première partie instrumentale (G), battent toujours de manière polyrythmique (*tkhlîf*) pendant la seconde partie instrumentale (H).

L'analyse paradigmatique⁵⁶⁶ des motifs accompagnant respectivement les parties G et H, fait apparaître qu'ils utilisent des degrés qui leurs sont exclusifs :

- G : septième mineure, fondamentale et son octave⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ Il peut aussi sur le troisième temps se relever en tournant sur lui-même (une fois à chaque partie H) ou se "prosterner" en plaçant ses tibias contre le sol (deux fois dans chaque partie H, toujours exécutées avant le dernier cycle de H).

⁵⁶⁶ Ce type de transcription découvre des *classes paradigmatiques* – ou classes d'équivalence – qui regroupent des éléments qui peuvent se substituer les uns aux autres à un point donné de la séquence musicale (Arom et Fernando (Ed.) 2007 : 255). J'utilise ici ce type d'analyse pour observer les invariants ou, à défaut, les éléments les plus employés dans une classe définie.

⁵⁶⁷ Au luth, je rappelle que les degrés des échelles joués sont ici exprimés en intervalles diatoniques : 1, 2, 4, 5, 6 et 8 ou 1, 2, 4, 5, b7 et 8.

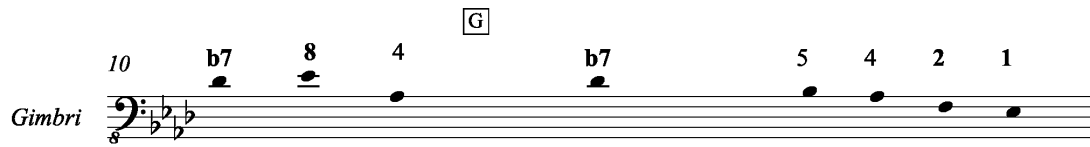


Figure 60 Degrés récurrents et ou exclusifs aux motifs accompagnant G

- H : sixte et quinte (comme degrés alternatifs d'appui) et quarte (en passage)

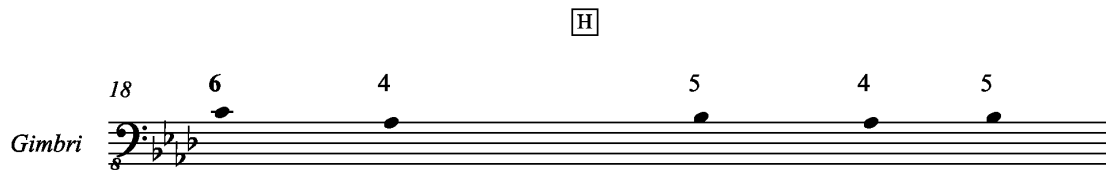


Figure 61 Degrés récurrents et ou exclusifs aux motifs accompagnant H

L'analyse de ce passage permet donc de constater : a) que les motifs accompagnant les parties G et H, correspondent à des figures précises et distinctes; b) l'existence de passages instrumentaux spécifiquement dévolus à la danse sur G (mes. 28 à 33 et 52 à 56) et surtout H (mes. 34 à 40 puis 57 à 62).

7.2.2.3 Nuksha (*O ye wo*)

La *nuksha* est elle aussi un réservoir de formules musico-chorégraphiques codifiées entre le *meallem* au luth et ses *kûyû* qui y dansent collectivement⁵⁶⁸ et y jouent leurs *qrâqeb*.

Sur le premier morceau de cette partie (*O ye wo*), les *kûyû* s'agenouillent crotales en main face au *meallem*. Ils se lèvent ensuite et vont se livrer, après plusieurs phases intermédiaires que je n'analyserai pas ici, à un *accelerando*⁵⁶⁹ en même temps que ceux-ci vont marcher ou reculer en fonction du motif joué. Dans l'extrait analysé les Gnawa se

⁵⁶⁸ Sous la houlette d'un chef de danse baptisé "le marqueur" (*er-rshâm*).

⁵⁶⁹ C'est une caractéristique des pièces de la *nuksha* qui finissent, dans mes analyses, toutes en *accelerando*.

livrent à cette ultime section trois fois avant de terminer la pièce, mais en procédant à une mutation⁵⁷⁰ des codes musico-chorégraphiques la troisième fois.

Vidéo 3 Extrait de la fin du premier air de la *nuksha* filmé par J. Willemont.

Si on donne à chaque motif de *gimbri* une lettre à partir de ce passage on s'aperçoit que :

- dans un premier temps, les musiciens reculent (I), avancent (J), font du surplace et sautillent (K1, 2 et 3),
- puis dans un deuxième temps les musiciens reculent (I), avancent (J et J2), font du surplace et sautillent (K2 et 3),
- enfin, mes. 109 à 139, les musiciens reculent (I2) et avancent puis font du surplace avant de terminer (K2).

⁵⁷⁰ Cf. chapitre 5 au sujet de la mutation que les Gnawa impriment à un motif la troisième fois.

01 : 46 5

109 I2

Gimbri *les musiciens reculent*

Kûyû

116 (x6 avec mutation)

Gimbri

Kûyû

123 K2

Gimbri *les musiciens avancent*

Kûyû

132 (x18 ?)

Gimbri *les musiciens font du sur place*

Kûyû

Figure 62 Dernier échange musico-chorégraphique de la *nuksha* (mes. 109 à 139 : motifs I2 et K2).
Méallem Mustapha Baqbou.

7.2.2.4 *εâda*

La *εâda* commence normalement à l'extérieur de la maison, d'où l'on ressort après avoir exécuté les parties précédemment analysées ici. La *εâda* est jonchée d'un bout à l'autre de codes, collectifs et individuels. Ici, j'en tirerai une esquisse à partir d'extraits choisis pour leur capacité à démontrer la haute teneur du nouage musico-chorégraphique dans ces parties dansées par les *kûyû*. D'abord collectivement. Individuellement ensuite (soli de danses individuels).

7.2.2.4.1 *Mouvements musico-chorégraphiques collectifs (début instrumental)*

La présente analyse est tirée d'une transcription musicale et chorégraphique de la *éâda* d'une *lîla* filmée par moi-même le 27 Décembre 2011 à Moulay Ibrahim (à 1 heure de Marrakech). Ici les musiciens, exécutent la première partie de la *éâda* de la porte de la maison jusqu'à la *raḥba* sans sortir de celle-ci - ce qui ne change formellement pas la forme de la *éâda*. Je ne parlerai ici que de la partie instrumentale inaugurale de cette partie tambourinée⁵⁷¹. L'analyse fait apparaître 3 séquences⁵⁷² musico-chorégraphiques (I, II et III) composées chacune de 3 occurrences - parfois *mutantes*.

Vidéo 4 Extrait de la première partie de la *éâda* filmée à Moulay Ibrahim 27.12.11. *Meallem* Mjîd est au tambour soliste.

La première séquence (I) se répète trois fois à l'identique. Pendant qu'ils jouent des crotales et du tambour, les musiciens effectuent une chorégraphie qui consiste essentiellement à se pencher vers le sol et se redresser. Ce geste n'est pas anodin dans *tagnawît* ("la voie des Gnawa"), lequel rappelle clairement le signe *tslîm* c'est à dire le "respect" adressé à *tous* en pointant un membre du corps vers le sol.

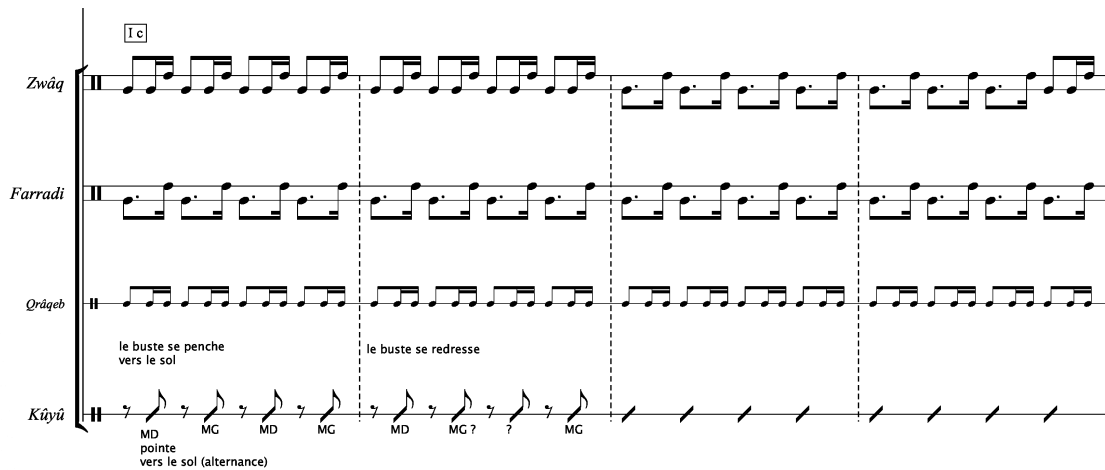


Figure 63 Première séquence I - 3ème occurrence (c) - MD = main gauche et MD = main droite.

⁵⁷¹ Les codes, qui recourent tous à la même syntaxe et sont intercompréhensibles par les Gnawa de tout le pays, peuvent varier d'une région à l'autre.

⁵⁷² Divisibles en "mesures" de quatre pulsations.

La seconde séquence (II) se répète aussi trois fois mais les musiciens, qui pendant les deux premières occurrences s'avancent et reculent opèrent une mutation à la troisième occurrence pendant laquelle ils avancent puis reviennent à leur position initiale en effectuant l'*ûjba* tous les 4 temps.

Figure 64 Deuxième séquence (II) 3ème occurrence (c) 1 / 2 - *ûjba* = mouvement réflexe stéréotypé.

Figure 65 Deuxième séquence (II) 3ème occurrence (c) 2 / 2

La troisième séquence (III) se répète également trois fois avec une nouvelle mutation musico-chorégraphique à la troisième occurrence. Les deux premières occurrences de ce cycle de deux groupements de quatre pulsations chacune, sont identiques : les musiciens se tournent à droite, à gauche, à droite, reviennent à leur position centrale puis effectuent l'*ûjba*. La troisième série, qui se prolonge sur seize pulsations, voit les musiciens se

tourner à droite, à gauche, à droite, au milieu, à gauche effectuer l'*ûjba* puis succéder à une nouvelle *ûjba* un agenouillement. Cette séquence, sera reprise au début de la seconde partie de la *êâda*.

The musical score consists of three staves. The top two staves contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The bottom staff contains a rhythmic line with diamond-shaped markers. Vertical dashed lines separate the score into four measures. Below the bottom staff, the following labels are placed under the measures: '1/4 tour à droite', '1/4 tour à gauche', '1/4 tour à droite au milieu', '1/4 tour à gauche (oujba)', 'oujba', and 'agenouillement'.

Figure 66 Troisième séquence (III) 3ème série (c)

7.2.2.4.2 Mouvements musico-chorégraphiques individuels

Les *kûyû* vont ensuite effectuer les uns après les autres, dans la dernière partie de la *êâda* après que les chants soient terminés⁵⁷³, un solo de danse en continuant de se musiquer avec leurs crotales. L'orchestre augmente puis ralentit le tempo par allers-retours successifs en exécutant collectivement des formules stéréotypées où tambourinaires et *kûyû* frappent et dansent, ensemble, des séries d'accents à l'appel du chef des *kûyû* (*er-rshâm*). Ceux-ci effectuent simultanément ces figures stéréotypées jusqu'au solo chorégraphique individuel. Etant donné l'accélération générale du tempo (qui atteint 200 Bpm), la division du temps perd son ambiguïté et devient clairement ternaire. Après cette

⁵⁷³ Le maître qui joue dans la plupart des cas le *zwâq*, peut lui aussi entrer dans l'aire des danses et effectuer un « pas de deux » en vis-à-vis avec un de ses *kûyû*.

phase et avant de clore la *êâda* les musiciens reviendront à une phase musico-chorégraphique collective.

Ces solos confirment des éléments déjà vus précédemment : importance du code et notamment du chiffre trois ou d'un multiple structurant les échanges musico-chorégraphiques. Le tour de danse qui les caractérise peut être défini comme l'enchaînement de trois unités cycliques musico-chorégraphiques successives :

1. Entrée giratoire (IV)
2. Suite de figures (V)
3. "Saluts" en posant un genou au sol⁵⁷⁴ (VI)

Les musiciens insistent sur le fait que l'on doive exécuter chacune de ces unités trois fois (ou à raison d'un de ses multiples) : ex. tourner 3 fois, effectuer 9 figures et 6 saluts. La durée des cycles d'entrée et de sortie du *kûyû* (IV et VI) est de quatre temps alors que le tour de danse proprement dit (V) s'effectue sur des cycles de huit temps⁵⁷⁵.

Table 6 tableau schématique du *kûyû*

<i>Règle des 3, 6, 9</i>			
	IV	V	VI
figures dansées	<i>tours</i>	1,2,3 (...)	<i>saluts</i>
motifs musicaux	<i>x</i>	A,B,C (...)	<i>y</i>

Pendant le coeur du solo, tambourinaire soliste (jouant le *zwâq*), et, danseurs puisent chacun dans un réservoir fini de motifs et de figures. L'analyse que j'ai faite des unités

⁵⁷⁴ Les *kûyû* alternent l'un puis l'autre genou.

⁵⁷⁵ Ou parfois sur 12 temps.

IV, V, VI, révèle que danse et musique coïncident sur les mêmes cycles périodiques et que frappes tambourinées et pas dansés se rencontrent, sur ces périodes, en des invariants « obligés » et notamment l'*ûjba*⁵⁷⁶. On peut, attendu que leurs points forts coïncident, regrouper légitimement ces motifs et figures en *formules*.

Vidéo 5 Extrait de la deuxième partie de la *εâda* (*kûyû*) filmée à Moulay Ibrahim 27.12.11. *Meallem Mjîd* est au tambour soliste.

Dans la vidéo précédemment citée, les solos individuels (appelés également *kûyû*) durent deux bonnes minutes. Pendant ces minutes se succèdent 7 danseurs. Très peu de temps après que le *meallem* ait entamé le motif IV, un premier *kûyû* se lance, effectuant des rotations dans le sens antihoraire (mes. 4 à 8). Après cinq motifs dévolus à l'entrée - dont un dernier pour se synchroniser avec le tambourinaire avant la phase V - il effectue, dans la phase V, trois figures de danses distinctes dont les deux dernières s'effectuent sur le même motif de tambour (mes. 9 à 11) : on constate qu'il tombe synchrone avec les motifs de tambours. Il effectue ensuite pendant la phase VI quatre saluts (mes. 12 à 15).

⁵⁷⁶ L'*ûjba* consiste ici à ponctuer par un geste caractéristique (souvent l'agenouillement) la fin de chaque nouveau cycle de *kûyû*.

2

9 V

Zwâq $\frac{2}{8}$

Farradi $\frac{2}{8}$

Qrâqeb $\frac{2}{8}$

Kûyû $\frac{2}{8}$

10

Zwâq $\frac{12}{8}$

Farradi $\frac{12}{8}$

Qrâqeb $\frac{12}{8}$

Kûyû $\frac{12}{8}$

ouvre les jambes ouvre les jambes ouvre les jambes saute

ferme les jambes ferme les jambes

Figure 67 Phase centrale (V) du premier *kûyû*

On le voit bien, la rapidité d'exécution du *kûyû* oblige à des réajustements qui expliquent que la règle du chiffre trois ne soit pas toujours respectée, bien que la phase II soit ici effectuée strictement selon celle-ci.

7.2.3 *Mlîkîyîn* : analyse d'une apparition de *Sidi Mûsâ* précédée d'une approche comparative de *Mûlay Abdelqâder Jilali*

7.2.3.1 *Mûlay Abdelqâder Jilali*

J'ai mené des transcriptions musicales, incorporant des données chorégraphiques, de tranches que je qualifie d'*expertes* à partir de deux extraits vidéos filmés à Marrakech de la *jedhba* de *Mûlay Abdelqâder Jilali* (couleur blanche puis verte à Marrakech): un extrait

datant de l'année 1988⁵⁷⁷ et un autre, datant de l'Automne 2010, d'une répétition en plein jour d'une *lîla* donnée en concert dont le maître, Aziz, est un des mes informateurs⁵⁷⁸.

Dans ces deux interprétations de l'air *Mûlay Abdelqâder* que j'analyse en miroir, un transeur expert (*mlîkî*) se livre à une transe des couteaux - habituelle sur cette partie. Celui-ci, quand les musiciens cessent le chant pour entrer dans la *jedhba*⁵⁷⁹ proprement dite, va exécuter une série de mortifications rituelles avec les couteaux qu'il tient en main (langue, joues, avant-bras, tibias et même nombril dans un des deux cas).

Vidéo 6 Extrait vidéo de *Jilali* filmé par Willemont en 1988.

Vidéo 7 Extrait vidéo de *Jilali* d'une "répétition" menée au luth par Aziz "Rasta" Arradi en 2010.

7.2.3.1.1 Alternance de deux motifs caractérisés

Le premier motif O de deux temps, ayant jusqu'ici accompagné seul le chant, va devenir, dans la partie réservée à la transe le premier terme de l'alternance de motifs.

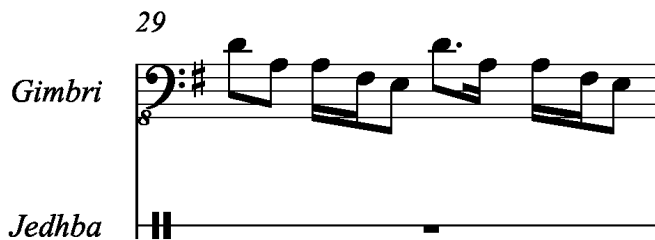


Figure 68 Deux variations consécutives du motif O (1988 - mes. 29)

⁵⁷⁷ La même *lîla* chez la famille Qemshish - Baqbou filmée par J. Willemont.

⁵⁷⁸ Dans ce cas-ci, les acteurs, qui sont tous des musiciens et des transeurs experts, jouent et actent, comme s'ils étaient dans un rituel nocturne et le fait qu'ils jouent ou non la comédie n'a finalement que peu d'importance si l'on postule que ce sont des experts qui maîtrisent leur corps et leurs relations à l'invisible. Il y aura d'ailleurs de vraies trances pendant le spectacle.

⁵⁷⁹ Partie instrumentale réservée à la transe (cf. chap. 5).

Après le chant, les deux *mعالlemîn* font intervenir dans leur jeu le même motif P (1988 : mes. 49 et sq.; 2010 : mesures 7 et sq.), motif de quatre temps⁵⁸⁰, quasiment inouï jusqu'alors puisqu'il n'est suggéré qu'une fois avant que le chant commence⁵⁸¹. Grâce à cette intervention ils feront désormais alterner l'un et l'autre de ces motifs.

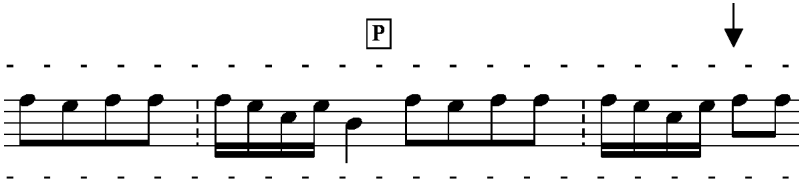


Figure 69 Deux variations consécutives du motif P - la première descendante sur la fondamentale et la seconde demeurant sur la quinte - (2010 - mes. 9-11)

Ces motifs, soumis à une analyse paradigmatique montrent des degrés qui leurs sont exclusifs :

- O : septième mineure, quarte (comme degré d'appui) et fondamentale :

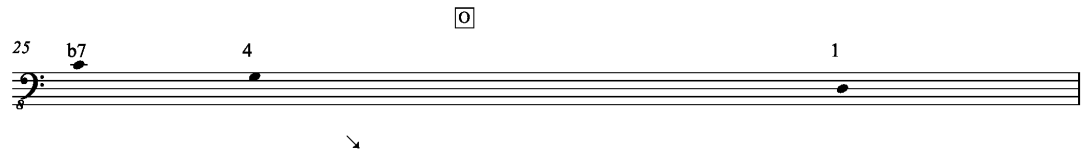


Figure 70 Analyse paradigmatique de O

- P : Octave, (sixte) et surtout quinte

⁵⁸⁰ Ce motif est en fait sécable à son tour en deux sections de deux temps dont la partie terminale soit, résout sur la fondamentale, soit demeure sur la quinte.

⁵⁸¹ Par un motif, la plupart du temps distinct, mais dans lequel est présente la quinte, élément définitoire essentiel du motif P (cf. infra).

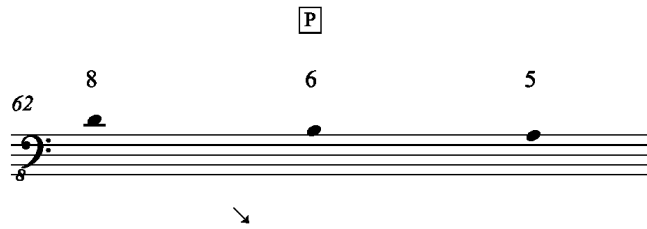


Figure 71 Analyse paradigmatique de P

7.2.3.1.2 Récurrence finale de répétitions par 3 (ou multiple) du motif P

version de 1988 (mes. 149-153) : : le *meallem* finit par une série de 3 motifs P avec le transeur expert qui fait un signe de *tslîm* après avoir balancé ses mains en cadence - lequel signe marque la fin de la séquence musico-chorégraphique.

Figure 72 Extrait de la transcription chorégraphique et musicale du luth de la fin de la *jedhba* de Moulay Abdelqâder Jilali (mes. 149-153) joué au luth par Ahmed Baqbou (1988).

version de 2010 (mes. 114-120) : dernière série de 6 motifs P où le transeur expert fait un signe de *tslîm* après avoir sauté et croisé les couteaux en cadence - lequel marque également la fin de la séquence.

00 : 03 : 24 7

① ② ③ ④

Gimbri 114

Jedhba

sauts en extension en croisant à chaque saut les avant-bras et les couteaux (bras gauche en haut et bras droit en bras)

⑤ ⑥

Gimbri 118

Jedhba

il continue mais intervertit la position des bras un fois sur deux

il dirige les couteaux à terre

rall.

rall.

Figure 73 Extrait de la transcription chorégraphique et musicale de la fin de la *jedhba* de Moulay Abdelqâder Jilali (114-120) joué au luth par Aziz "Rasta" (2010).

7.2.3.2 *Sidi Mûsâ*

Examinons maintenant la suite de trois airs jouée en introduction des esprits bleus de la mer : *Sla'a'nbi*, *Katibala* et *Ya Rasul lLah Baba ya Sidi*. Joués sans interruption pendant le rituel, l'un à la suite de l'autre, ces trois airs suivent une logique chorégraphique. Après une entrée dans la transe sur le *Sla'a'nbi*, les transeurs tournent, sur *Katibala*, collectivement autour d'un bol d'eau à terre que l'on amène. Puis dès que s'annonce *Ya rasul lLah*, parmi les transeurs, un expert (un *mlîkî*) de cette danse-ci, porte le bol sur sa tête après en avoir versé quelques gouttes au sol et effectue, après le chant, une chorégraphie qui alterne deux mouvements principaux. Je m'arrêterai principalement sur ce dernier morceau et m'appuierai sur la transcription que j'ai faite de cette suite exécutée lors d'une performance hybride⁵⁸² exécutée par une *mqaddma* dans le bourg de Moulay Ibrahim (à une heure de Marrakech) le 17 Juillet 2010.

Vidéo 8 Extrait de la fin de la *jedhba* de *Ya rasul lLah Baba Ya Sidi* filmé à Moulay Ibrahim le 17.07.10. La *mqaddma* Khadija interprète la transe de Moussa.

⁵⁸² Désigne des performances hybrides où se mêlent des formes de spectacle à la fois ordinaires et rituelles (cf. chapitre 4).

7.2.3.2.1 Jedhba : chaque motif musical possède une figuration chorégraphique

Le premier des motifs sur lesquels la *mqaddma* effectue la *jedhba* alors que le chant a cessé est un motif déjà connu pendant l'accompagnement du chant. Il s'agit du motif Q. Le second de ces motifs est par contre inouï, et n'intervient que lorsque le chant cesse, il s'agit du motif R. L'examen paradigmatique des variantes des deux motifs, donne à voir, comme pour *Jilali*, *Kummy* (et *Amara Yobati*) des degrés exclusifs pour chacun des deux motifs :

- Q : la quinte, la sixte et l'octave
- R : la quarte comme degré d'appui (et non en passage) et surtout la seconde et la septième mineure.

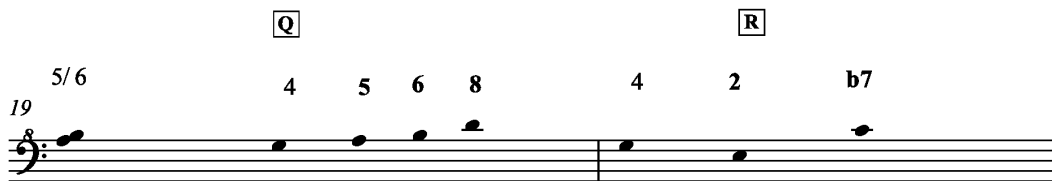


Figure 74 Analyse paradigmatique des motifs Q et R.

Chacun de ces motifs correspond à un type de figure précise (toutes exécutées avec le bol sur la tête). On voit en effet que les mouvements chorégraphiques de rotation axiale correspondent toujours à Q et ceux de nage (qu'ils soient assis, debout ou couchés) correspondent toujours à R. Bien sûr, ces alternances sont certes systématiques mais pas automatiques : il y a parfois un peu de latence entre la manifestation d'une figure et le jeu de son motif correspondant ou l'inverse.

14

00:09:38

Gimbri 257

Jekhba Nage au sol La mqadma se lève

Gimbri 261

Jekhba Elle tourne

Figure 75 Extrait de la transcription de *Ya Rasul ilLah Baba Ya Sidi* (mes. 257 et sq.) montrant la correspondance entre motifs musicaux (R et Q) et figures chorégraphiques (nage et giration).

7.2.3.2.2 Mouvements finaux descendants et importance du facteur 3

Le plus achevé des échanges musico-chorégraphique demeure la formule finale (cf. transcription ci-dessous) où les deux protagonistes cessent simultanément après une série de 9 motifs Q : le *meallem* par un mouvement mélodique descendant de la seconde à la fondamentale et la *mqaddma* par un geste descendant du bras. C'est d'ailleurs le cas dans les autres transes analysées ci-avant : le geste descendant du transeur y correspond toujours à un mouvement mélodique descendant du luthiste (quarte ou seconde).

15

Gimbri 272

Jekhba

Gimbri 276 rit. . .

Jekhba rit. . . signe d'arrêt

Figure 76 Final de la *jekhba* de Moussa : signe du bras et dessin mélodique descendants (mes. 276 et 277)

7.2.4 Une *mamlûka* sur *merḥaba Mûlay Kummy*

Je livrerai enfin l'analyse d'un extrait de transe encore non maîtrisée effectué par une femme sur le dernier air de la famille des esprits rouges, *merḥaba Mûlay Kummy*, filmée par Jacques Willemont au mois de Chaabâne 1988 en présence de feu le *mqaddem* Layashi.

Vidéo 9 Extrait de *merḥaba Mûlay Kummy* filmé par J. Willemont.

7.2.4.1 Catalogue des motifs mélodiques

Après un refrain et deux derniers échanges responsoriaux, suit une période d'environ deux minutes où la musique n'est qu'instrumentale, laquelle s'achèvera à son tour par la chute de la transeuse. On peut distinguer deux motifs principaux de quatre temps qui sont répétés et alternés dans la conduite de cette transe.

Le premier motif, que je nommerai motif L, est lui-même le motif d'accompagnement (*mwîmma*) du chant solo précédant le refrain et des autres échanges responsoriaux.

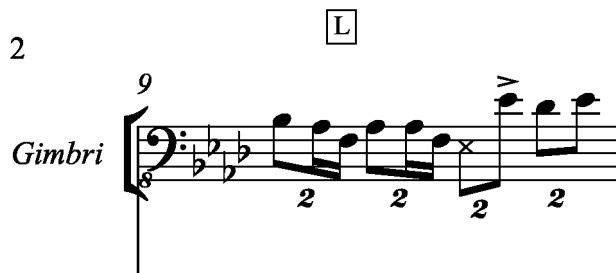


Figure 77 Motif L

Le second motif correspond, dans sa forme initiale⁵⁸³, à la première section de quatre temps de la ligne *smîya*⁵⁸⁴ jouée au luth. Je le baptiserai motif M.

⁵⁸³ Lorsque le motif 2 est enchaîné après le motif 1, la première note de celui-là est à l'octave supérieure et prolonge le mouvement ascendant terminant celui-ci. Ensuite, cette première note est à l'octave inférieure.

⁵⁸⁴ La *smîya* est la ligne thématique d'un air jouée au luth (cf. chapitre 5).



Figure 78 Motif M

La transition du motif L au motif M se fait quasiment toujours directement. Le *meallem* joue la corde centrale à vide au début du nouveau motif M et pendant les itérations suivantes, il lui substitue son octave.

A contrario, il existe un motif de transition du motif M au motif L, que je nommerai motif N, correspondant lui-même à la deuxième section de quatre temps du refrain⁵⁸⁵.



Figure 79 Motif N

7.2.4.2 Caractères discrets des motifs

L'analyse paradigmatique des deux motifs L et M, permet de voir quels traits mélodiques irréductibles⁵⁸⁶ ils possèdent l'un vis-à-vis de l'autre.

- Premièrement, on s'aperçoit que les dessins mélodiques généraux des deux motifs sont inverses : le motif L est descendant puis ascendant; le motif M est ascendant puis descendant.

⁵⁸⁵ Avec la différence que dans le refrain le quatrième temps marque la septième mineure (*hsôr*) alors qu'il "résout" sur la corde centrale à vide (*wstîya*) pendant la période instrumentale suivante.

⁵⁸⁶ J'axe l'analyse paradigmatique en premier sur l'aspect mélodique, le plus susceptible, au sein d'un même paradigme, de fournir des variations.

- Deuxièmement, on s'aperçoit que le motif L est le seul à faire usage de la septième mineure.



Figure 80 Résultats de l'analyse paradigmatique des motifs L et M de *Merḥaba Mûlay Kummy*

7.2.4.3 Catalogue des figures chorégraphiques

La transeuse reste la majorité de cet extrait à quatre pattes⁵⁸⁷. Pendant cette période elle dévoile un éventail assez limité de mouvements :

- a) basculement de la tête d'un côté à l'autre,
 - b) basculement de la tête de haut en bas,
 - c) basculement de la tête d'un côté à l'autre et de haut en bas,
 - d) martèlement du sol à la même fréquence que la tête dodeline,
 - e) recul en dodelinant de la tête,
 - f) elle se lève et balance ses deux bras d'avant en arrière selon diverses modalités : complètement, à moitié, alternativement.
- enfin, elle se cambre et continue le même geste avant de chuter, inconsciente.

7.2.4.4 Une transeuse expérimentée qui chute en fin de transe

La répétition d'un motif n'obéit pas ici à une logique ternaire. Le maître alterne motif L et motif M selon, ce qui apparaît comme son bon vouloir. Il y a tout de même quelques

⁵⁸⁷ La vidéo sur laquelle j'appuie mon analyse ne montre pas la pièce dans son entièreté. Mais on peut voir sur une autre vidéo cette femme entrer en transe sur le morceau précédant (*Mûlay Kummy*), debout, assistée à ses débuts par une aide qui la soutient de dos par la ceinture.

passages où la danseuse fait preuve d'une synchronisation parfaite avec le tempo, ce qui atteste qu'elle a tout de même une certaine maîtrise de son corps (mes 85 et sq.).

85

Gimbri

Jedhba

toujours debout elle a réduit de moitié l'envergure de son geste, lançant ses deux bras en avant, et les ramenant pliés à hauteur du buste - en même temps elle martèle en tempo le sol

Figure 81 Un exemple de synchronisation entre le *mealem* et la *jedhdhâba* (mes. 85 et sq.)

De plus, certaines "co-incidences"⁵⁸⁸ attestent tout de même d'un échange, d'une certaine réciprocité entre le musicien et la transeuse.

a) après qu'il est réitéré le motif L six fois, le *mealem* passe au motif M. Aussitôt ce changement introduit, la *jedhdhâba* se lève.

b) Mesure 92, après que le luthiste ait répété le motif L trois fois, la possédée se lève et lance le bras gauche en même temps que le luthiste passe au motif M.

90

Gimbri

Jedhba

02:02

x 3

Elle lance le bras gauche au moment où le luthiste change de motif

Figure 82 Un exemple de "co-incidence" entre le jeu du *mealem* et la transe de la *jedhdhâba* (mes. 92).

c) Enfin, alors que la *jedhdhâba* tombe en deux temps, le *mealem* frappe, dans un mouvement mélodique ascendant, la corde du bas à vide, *tahtîya*, dès que le dos de celle-ci frappe le sol.

⁵⁸⁸ Pour ne pas employer le terme coïncidence.

Ce qui fait que cette transeuse correspond à la définition du *mamlûk* donnée plus haut, c'est donc qu'elle se retrouve notamment à quatre pattes pendant sa transe et chute à la fin de celle-ci laissant l'initiative au luthiste d'achever sa transe - ce qui n'est pas le cas, on l'a vu, pour les *mlîkîyîn*.

7.3 Synthèse

7.3.1 Jeux de complémentarités et d'oppositions entre *kûyû*, *mamlûk* et *mlîky*

Si pour les Gnawa, les "possesseurs" (*mlîkîyîn*) et "les possédés" (*mamâlîk*) transent (*ijedhbû*), les caractéristiques de leurs trances s'opposent : l'expert, le "possesseur" extraverti montre des choses et reste debout alors que le "possédé", introverti, se "laisse aller" et chute. Il n'y a qu'aux experts que revient le droit d'incarner les *mlûk* avec leurs attributs et d'en terminer la transe sur un signe de *tslîm*. Ils montrent ainsi combien leur alliance est scellée entre les *mlûk* et eux. Mais des passages existent entre ces deux pôles que sont les *mamâlîk* et les *mlîkîyîn* qui laissent entrevoir la gradualité de l'initiation.

D'autre part, bien que les Gnawa affirment que le *mlîkî* (l'expert transeur) transe (*ijedheb*), contrairement au *kûyû* (le musicien danseur) qui danse (*îshtaḥ*), nous avons vu au long de l'analyse qui précédait que certains traits étaient communs à ces types de danseur et de transeur : ils sont tous deux des experts qui partagent la maîtrise de savoir-faire et de savoirs musico-chorégraphiques - les *mlîkîyîn* demeurant pendant le rituel responsables de la bonne marche de la transe et les *kûyû* responsables, avec leur *méallem*, de la bonne marche de la danse et de la musique. *Kûyû* et *mlîkîyîn* maîtrisent tous deux leurs corps et effectuent en musique des gestes codifiés - lesquels attestent réciproquement de cette maîtrise. Ne tombant pas, ils peuvent fléchir leurs corps mais finiront toujours leurs performances debout. Certes, d'une codification étroite avec les *kûyû* (cf. notamment l'importance du chiffre trois aux niveaux motivique et hiérarchique), les Gnawa passent à une codification plus lâche quand il s'agit des *mlîkîyîn* (le facteur trois y conserve tout de même son importance). Mais au niveau musico-chorégraphique d'autres similitudes se trouvent également entre les danses des *kûyû* (surtout les *ûlad bambara*) et les trances des *mlîkîyîn* : signe *tslîm*, manipulations d'objets rituels. Le fait qu'ils commencent et finissent la plupart de leurs danses par un *tslîm*, que les *mamlûk* ne peuvent physiquement

souvent pas exécuter, témoigne d'un rapport d'alliance avec les esprits. Tout se passe d'ailleurs comme si des éléments que nous retrouvons réunis simultanément dans les *mlûk* étaient déjà présents mais disséminés dans les parties dansées par les *kûyû* (apparition, le plus souvent des crotales et donc du fer⁵⁸⁹, manipulation d'instruments rituels, signe de *tslîm*⁵⁹⁰, apparition de l'encens)⁵⁹¹.

Kûyû et *mlîkîyîn* sont complémentaires. Les *kûyû* ont la double tâche de préparer la *raḥba* en dansant et d'invoquer par la musique les "rois". Ils sont des musiciens intercesseurs qui allument le courant en quelque sorte. Il y a bien sûr des exceptions : les *kûyû* peuvent parfois tomber en transe pendant les *mlûk* mais une règle tacite veut, à l'instar de leur *meallem*, qu'ils n'y succombent pas pendant qu'ils jouent⁵⁹². Lorsque les *mlîkîyîn* arrivent sur la *raḥba*, c'est pour représenter, incarner les "rois" avec leurs attributs et leur gestuelle.

7.3.2 Les experts maîtrisent une "grammaire" musico-chorégraphique

Dans ce chapitre, je montre que les musiciens danseurs entretiennent un véritable dialogue avec leur *meallem*. Lorsqu'il s'agit de danses collectives il y a certes toujours un chef de *kûyû* (*rshâm*) dans le groupe de danseurs mais l'impression d'ensemble laisse voir un pouvoir de décision égal et une capacité à échanger de part et d'autre du tandem *meallem / kûyû*. D'après mes analyses il règne entre le *meallem* et les *kûyû* dans les solos individuels de la *êâda* un climat favorisant des "interchangeabilités indépendantes": danseurs et tambourinaires respectent un cadre métrique commun lequel comprend un certain nombre de formules (dansées et tambourinées) puisées dans un répertoire fini. En définitive, si une figure dansée dans le *kûyû* de la *êâda* peut correspondre à différents

⁵⁸⁹ cf. chapitre 3.

⁵⁹⁰ cf. chapitre 4.

⁵⁹¹ On a déjà remarqué, au niveau poétique, des jeux de vas et viens semblables entre ces répertoires et celui des *mlûk* (cf. chapitre 6).

⁵⁹² Dans cette perspective il faut rappeler que la pratique de la musique y est pour les musiciens une forme de piété avec ses obligations et ses interdits (cf. chap. 1). Aziz Rasta disait lui-même qu'être *meallem* nécessitait de "sortir et laisser entrer" et d'être soi-même "habité" (*meskoun*). cf. Pouchelon (2012a : 21).

motifs tambourinés et le même motif peut correspondre à plusieurs figures, ce qui compte, et cela vaut aussi pour les pièces collectives de la *ɛâda* ou pour les *ûlad bambara*, est de tomber chez ces experts ensemble sur l'*ûjba*⁵⁹³.

Les Gnawa disent que chaque esprit a ses mouvements. Cette gestuelle est maîtrisée par les experts transeurs que sont les *mlîkîyîn*. On a déjà vu que la musique des Gnawa avait une dimension *kinésique* indubitable mais cette dimension est cognitivement associée à cette "grammaire" gestuelle codifiée. Rachid, un gnawi de la troupe casablancaise d'Hassan Boussou émigré au Québec, confirmait, en substance, que tout était "code" (en français dans le texte) dans cette musique. Les *mlîkîyîn* ayant la prérogative de transeur sur les grands *mlûk* dont ils connaissent la "grammaire", eux seuls en manipulent les codes et les attributs (bougies, couteaux, bol d'eau etc.). Ceux-ci entrent dans un véritable dialogue avec le maître musicien et lui donnent des directives « musicales » (passer au morceau suivant, arrêter le morceau en cours). Bien que les musiciens tirent souvent la couverture à eux lorsqu'on leur pose la question - en prétextant qu'il n'y a plus de vraies *mqaddmât* - l'échange entre ceux-ci et les *mlîkîyîn* ne peut pas se soustraire à ces conventions dont les ces derniers gardent l'initiative.

Les *mamâlîk* forment une catégorie en vérité assez hétérogène⁵⁹⁴ allant du "possédé" qui ne peut guère gesticuler en rythme au transeur qui affiche une certaine maîtrise de ses mouvements. Néanmoins, certains points communs peuvent être établis entre tous ces transeurs qui ne sont pas totalement encore en relation harmonieuse avec les esprits qui les meuvent. Il est clair, que peu importe le niveau de maîtrise du *mamlûk*, le dialogue tourne toujours en sa défaveur, si je puis dire, car il chute (*iṭêḥ*), parfois au début et surtout à la fin de sa transe - contrairement au *mlîkî* qui arrête par un signe aux musiciens la pièce sur laquelle il a effectué sa transe. Les trances des *mamâlîk* sont d'ailleurs objet

⁵⁹³ Un "point obligé" sur lequel doivent tomber danseurs et musiciens (cf. supra).

⁵⁹⁴ L'exemple de la mère de Slimane nous convaincra de la méfiance à recourir imprudemment au terme "malade" pour définir cet *idéal-type*. Cette femme d'environ 65 ans, a connu l'univers des Gnawa très tôt. Parfaitement saine d'esprit, elle rentre en transe depuis sa tendre enfance, et il lui arrive très souvent de terminer ses trances par un agenouillement puis une chute. Est-elle malade ? Bien sûr que non. Ironie du sort : à une certaine époque où je n'allais pas bien (en partie à cause de mésaventures chez les Gnawa) c'est elle qui me trouvait "malade"!

d'un certain esprit de protection de la part des Gnawa. Bien souvent ils s'opposent à ce qu'on les filme (à contrario des experts *mlîkîyîn*)⁵⁹⁵. Pourquoi cette pudeur ? Aziz "Rasta" me répondait le lendemain d'une *lîla* où il s'était opposé à ce que je filme, qu'on ne peut pas risquer projeter de telles images "dans la rue" - c'est-à-dire l'espace publique (cf. chap. 4). C'était à mon avis aussi impudique pour lui que de montrer ces femmes nues⁵⁹⁶.

7.3.3 Transes des *mamâlîk* : cure ou addiction ?

Les anthropologues Georges Lapassade et Abdelhafid Chlyeh ont analysé le culte des Gnawa comme étant avant tout une thérapie. Il s'agit, pour Lapassade, d'une thérapie qui peut se solder par un exorcisme ou un adorcisme, le culte ayant emprunté selon lui les deux systèmes à ses racines maghrébine d'une part et africaine d'autre part (1997 : 62 et 85). Chlyeh défend de réduire le rite à son caractère religieux et le considère comme un dispositif transculturel (négro-arabo-berbère) initiatique et adorciste à finalité thérapeutique (1999 b : 14).

Je pense, avec Bertrand Hell, que la maladie a un rôle indubitable dans l'initiation chez les Gnawa, mais je ne pense pas non plus que son éradication, sa *guérison* définitive soit la finalité du culte :

La fonction thérapeutique ne constitue pas pour autant l'essence du rituel, guérir au sens médical du terme n'est pas la finalité ultime du culte de possession. La maladie ne se définit pas à l'aune des dysfonctionnements corporels qu'elle provoque. Elle est interprétée par les Gnawa comme une marque de l'invisible, le signe possible d'une élection. A ce titre, la maladie joue un rôle central dans le parcours individuel des affiliés : véritable passage obligé pour les grands initiés, elle apparaît comme le point de départ du cheminement initiatique. La maladie se définit ici comme un cassure qui permet d'ouvrir les yeux (Hell 2002 : 54).

⁵⁹⁵ L'une des deux *lîla* que j'ai moi-même filmées offrait certes certaines opportunités d'enregistrer des *mamâlîk*. Peine perdue, les Gnawa s'interposaient entre la *raḥba* et ma caméra pendant les moments où ceux-ci entraient en transe mais pas pendant les moments où la *ṃqaddma* ou le *ṃqaddem* étaient sur la *raḥba*.

⁵⁹⁶ Et ces hommes aussi, mais cette catégorie de transeurs passe génériquement pour être féminine (cf. chap. 1).

D'autre part, si le culte opérait comme une thérapie on pourrait s'interroger sur les motivations de la majorité des transeurs qui ne cherche pas l'expulsion de ces esprits. Ceux-ci souhaitent au contraire instituer avec les esprits des relations régulières dans le rituel. J'ai ainsi observé de nombreux transeurs se retrouver dans les différentes cérémonies organisées pendant les périodes de rituel (moussems du Miloud et de Chaabâne) : qu'ils tombent ou restent debout, ceux-ci reviennent transeur. On peut donc questionner le fait que ces femmes et ces hommes qui entrent en transe soient dit strictement "malades" car les adeptes *entretiennent* et *développent*, à l'instar de l'officiante principale, les relations qu'ils ont avec ces esprits. Mais comment qualifier ces relations : alliance ? Dépendance ?

Au regard d'un Islam, disons puritain, les liens des transeurs aux esprits apparaîtront comme ambigus parce ceux-là n'y mettent pas définitivement un terme mais au contraire entretiennent ce qui est qualifié dans les chants de relation addictive. Les Gnawa parlent en effet de *bliya* ("vice", "virus") à l'égard de la relation qu'ils ont à *tagnawît*. La *bliya* est décrite par Prémare comme une "mauvaise passion, une dangereuse habitude, pratique, dont il est difficile de se défaire; vice..." (1995, t.1 : 309). La *bliya* est souvent expliquée par les locaux comme une accoutumance. Un ami marocain installé à Montréal qui a joué la musique des Gnawa pendant dix ans parlait de *shûka*, littéralement l'épine c'est-à-dire la piqûre⁵⁹⁷, pour signifier que son lien aux Gnawa relevait de la contamination. Les liens avec l'invisible se présentent alors plus comme une *addiction* que comme une thérapie, c'est-à-dire qu'on s'en soulage ponctuellement par une consommation régulière. Comme toute addiction, ce mal procure du bien un fois qu'il est satisfait en attendant de se faire à nouveau désirer. Qui dit addiction, dit aussi plaisir (coupable). Un jour, à Fès, après que des femmes soient entrées en transe sur *Aïsha* elles m'ont confiées, tout encore à leur enthousiasme, que c'était meilleur que de faire l'amour.

⁵⁹⁷ Prémare note que le mot *shûka* désigne aussi "malédiction" (1995, t.7 : 236).

Synthèse générale

Au fil des chapitres précédents, à l'exclusion du chapitre 0 qui constituait une entrée en matière évocatrice et littéraire, j'ai dressé un tableau des Gnawa incluant leur identités, leurs statuts dans le rituel, leurs visions et leurs représentations du monde, leurs instruments de musique et leurs autels sacrés, les types de performance qu'ils réalisent, avec pour terminer une analyse de leur musique, leurs textes, leurs danses et leurs transes. Les synthèses de ces chapitres soulèvent plusieurs points récurrents.

Le chapitre 1 pose la question de l'identité des Gnawa et montre combien leurs apprentissages et leurs savoirs sont incarnés (*embodied*). Il revient sur l'histoire et l'actualité des Gnawa. Il revient également sur l'*hybridité* de l'identité des Gnawa et sur les rôles complémentaires - et, dans une certaine mesure, perméables entre eux - qu'y jouent femmes et hommes. Enfin, il décrit les traits de la société marocaine que les Gnawa se sont appropriés (l'esprit de hiérarchie, le mode d'inclusion de nouveaux membres etc.) et qu'ils ont su mêler à leurs racines subsahariennes.

Le chapitre 2 est consacré à l'examen des représentations des Gnawa. Il montre que celles-ci rejoignent celles d'un Islam populaire, notamment dans leurs représentations de l'invisible, tout en présentant certains aspects singuliers. En effet, en dépit de différences hiérarchiques instituées dans la classification des esprits, ces derniers demeurent ambigus.

Le chapitre 3 montre que les conceptions que les Gnawa ont de leurs instruments rituels, de leur usage et de leur fabrication trouvent leurs origines en profondeur dans leur système de pensée et sans doute dans leur héritage subsaharien : distinction et complémentarité des principes féminin et masculin, distinction et complémentarité des principes minéral, végétal et animal. Ce chapitre montre également que les différentes confréries populaires du Maroc (Aïssawa, Hmadsha, Gnawa, Jilala) entretiennent des liens symboliques communs.

Le chapitre 4 entend présenter et comparer entre eux chacun des trois principaux cadres dans lesquels ont lieu les performances des musiciens Gnawa (rituel, aumônier, scénique). Il s'avère que la performance rituelle, par excellence domestique, a une place fondatrice en ce sens qu'elle invite l'assemblée des esprits et le *principe féminin* à rejoindre la cérémonie. Cette performance, qui est une mise en acte des conceptions des Gnawa, charrie également des ambiguïtés, notamment lorsqu'il s'agit du sacrifice, qui épouse certaines règles orthodoxes tout en se passant la nuit, en musique et se destinant aux esprits. Enfin, on a vu qu'il existait des hybridations entre les trois cadres dans lesquels performant les musiciens gnawa.

Le chapitre 5 entend présenter la musique des Gnawa aux niveaux microscopique (la pulsation, les modes) et macroscopique (structuration des airs). Celui-ci révèle d'une part que les Gnawa jouent sur des rythmes qui portent l'ambivalence entre décomposition ternaire et binaire du temps. D'autre part, il montre que la musique des Gnawa soutient et intègre dans sa forme même le développement narratif du rituel.

Le chapitre 6 essaie de déchiffrer les textes chantés dans le répertoire rituel des Gnawa dans l'ordre de Marrakech. Il fait apparaître que ceux-ci nous font *voyager* au coeur d'un système "géoculturel" (Jankowsky 2010) qui va de l'Est mecquois jusqu'au Soudan des aïeux. D'autre part, les textes des chants gnawa, si ambigus, si incohérents en apparence, demeurent interprétables à plusieurs niveaux à la fois : salut à Dieu et à son prophète, invocation des esprits et parmi eux de ceux qui sont africains, plainte sur la dureté du monde d'ici-bas, sur l'état d'addiction et demande de guérison. Ainsi, j'ai dégagé le concept vernaculaire de *stra* qui désigne un accès progressif au coeur caché des choses. À cet égard, les entités regroupées sous la couleur noire, sont les seules introduites dans le répertoire par des portiers (*buwwâbâ*). "Là, c'est vraiment *tagnawît*" me confiait mon informateur Lalaoui à propos de ce sous-répertoire. Peut-être les esprits de couleur noire bénéficieraient-ils de ce traitement particulier parce que les gens venant du Soudan et ceux qui leur sont affiliés conservent une place centrale chez les Gnawa.

Le chapitre 7 présente les danses et les transes des Gnawa dans l'ordre où elles apparaissent dans le rituel tel que donné à Marrakech. Dans un premier temps, ces pratiques chorégraphiques confirment qu'il existe chez les Gnawa un mode de

transmission des connaissances implicite (cf. chap. 1), qui passe par le corps plus que par la parole et que l'apprentissage de ceux-ci fait partie du secret confrérique gardé par les initiés. Dans un deuxième temps ce dernier chapitre établit que ces différentes classes chorégraphiques sont distinctes et hiérarchisées chez les Gnawa, bien qu'il existe une certaine perméabilité entre elles. Les transeurs experts (*l-mlikîyîn*) font écho aux danseurs experts (*kîyû*) en ce sens qu'ils maîtrisent tous une grammaire chorégraphique et *montrent quelque chose* à l'assemblée. Au contraire, l'autre catégorie de transeurs (*l-mamâlik*) maîtrise moins ou pas du tout ces codes ésotériques. Enfin, les analyses effectuées dans ce chapitre mènent vers l'hypothèse que la maladie a un statut initiatique voire addictif chez des adeptes qui pour la plupart ne cherchent pas l'exorcisme mais négocient une alliance avec les esprits.

Conclusion

Ambivalence, ambiguïté et circularité

En introduction j'avais proposé, en m'inspirant de la thèse de l'*altérité* de la confrérie noire tunisienne baptisée *Stambeli* développée par Jankowsky (2010), l'hypothèse que les Gnawa tissaient des liens entre mondes et conceptions *nominalement* opposés. Mon travail montre que ce paradigme de l'*altérité* est pertinent pour analyser les Gnawa du Maroc au même titre que les pratiquants du *Stambeli*. Le *Stambeli* qui a très tôt intégré symboliquement la composante "arabe" de sa société d'appartenance (Jankowsky 2010) a évolué *systémiquement* parlant, malgré de sensibles différences médiatiques, de la même manière que les Gnawa. Ces cultes, et il y a de fortes chances qu'on puisse y inclure aussi les Gnawa du *diwân* algérien, ne peuvent pas préserver leur africanité héritée sans intégrer leur arabité adoptée.

Grâce à quels ressorts les Gnawa arrivent-ils à concilier l'ambivalent ? Serait-ce donc leur *ambiguïté* consubstantielle et son ésotérisme relatif qui permettent de résoudre l'*ambivalence* que ces confréries charrient⁵⁹⁸ ? Mon hypothèse pose que chez les Gnawa, c'est l'ambiguïté des objets qu'ils manipulent qui permet de passer d'un point à l'autre de leurs ambivalences. Les Gnawa, bigarrés, mélangés, noirs et blanc, arabes et étrangers, se sont légitimés dans leur société comme experts dans le fait de tisser des liens entre imaginaires nominalement imperméables dans celle-ci. J'ai, je l'espère, démontré au fil des chapitres de ce travail que ces ambiguïtés sont multiples et touchent plusieurs niveaux de l'esthétique que les Gnawa produisent en premier chef dans leur rituel. Leurs airs musicaux, leurs textes, leurs danses, leurs transes, leur rituel témoignent tous de cet art de cultiver l'ambiguïté des choses.

⁵⁹⁸ Boncourt affirme qu'on ne peut comprendre les Aïssawa qu'en dépassant une approche mystique d'une part et "possessive" d'autre part, pour atteindre un troisième niveau de compréhension, qu'il appelle le niveau "synchrétique" (1980 : 326 et sq.).

1) Ambiguïté de leur système de représentation de l'invisible : les Gnawa laissent dans leur discours une marge de confusion entre ces deux types d'invisibles que sont les potentiellement malfaisants *jnûn* et potentiellement bienfaisants *mlûk*.

2) Ambiguïté des rites des Gnawa : leur sacrifice (*dhbiha*), la tradition d'être pieds nus quand on entre dans l'espace sacré (*raḥba*), l'abaissement du buste pour saluer respectueusement les invisibles (*tslîm*) rappellent pour partie certains rites islamiques orthodoxes (le sacrifice abrahamique, le fait de se déchausser lorsqu'on entre dans une mosquée, l'abaissement du buste comme phase de la prière⁵⁹⁹) mais s'adressent aux invisibles et non à Dieu seulement.

3) Ambiguïté des rythmes : les Gnawa jouent sur des rythmes qui décomposent la pulsation à la fois sous forme binaire et sous forme ternaire. Je fais l'hypothèse que cette ambivalence voire cette ambiguïté dans le cas du rythme 1 (cf. chap. 5) rejoindrait au niveau musical les autres ambiguïtés relevées ici au niveau symbolique.

4) Ambiguïté des textes : les textes des chants des airs des Gnawa évoquent à la fois Dieu, son prophète, des entités invisibles, une philosophie de vie. Ce "créole" a selon moi l'objectif de garantir par son éclectisme différentes interprétations et donc de garder une certaine opacité et de protéger le secret confrérique.

5) Distinctions et perméabilités entre catégories vernaculaires de danseurs et transeurs : on a vu dans le chap. 7 que si les Gnawa distinguaient les trances des danses, il y a certains points communs entre celles-là et celles-ci lorsqu'elles sont effectuées par des experts (ostentation, absence de chute). On a également vu que si les trances elles-mêmes étaient objets d'un distinguo entre celles des "possesseurs" (*mlîkîyîn*) et des "possédés" (*mamâlik*), certaines de ces dernières présentent des caractéristiques qui attestent de la possibilité d'évoluer vers les premières.

Au regard de la société dans laquelle ils exercent leurs activités, les Gnawa doivent perpétuer leur *étrangeté*. Paradoxalement, celle-ci leur donne une légitimité dans leur société globale et en même temps une épaisseur, une opacité qui vont dans le sens du

⁵⁹⁹ Cf. *tslîm* et *rekea* au chapitre 3.

secret confrérique et de l'initiation. La notion de *stra* examinée au chapitre 6 y a été définie comme cette façon d'approcher les choses par paliers concentriques jusqu'à leur coeur. La mise à jour de cette notion révèle que la lecture du rituel dépend également, indépendamment des individualités, du niveau d'initiation de son interprète.

Pour gagner leur légitimité d'experts de l'invisible, les Gnawa doivent en effet perpétuer et protéger l'ésotérisme et le secret dont on les gratifie. Ils doivent être à la fois ceux qui réunissent des contraires, des oppositions et demeurer en même temps des êtres étranges et étrangers perpétuant la présence d'un *ailleurs* sur leur propre terre.

Grâce aux liens que les ambiguïtés qu'ils manipulent tissent entre valeurs et représentations considérées dans leur société comme antithétiques (noirceur blancheur, pureté souillure, terre ciel etc.), les Gnawa font *circuler* les choses. Or, "ouvrir les portes" (*hâl l-bîbân*)⁶⁰⁰ et faire circuler les choses sont capitaux dans la pensée gnawie. Le rituel des Gnawa fait d'ailleurs le *tour* de sept familles d'esprits qui représentent chacune plusieurs tempéraments. Le tour est également ce geste circulaire grâce auquel les Gnawa miment, résument leur rituel. C'est l'étendue du spectre des familles d'esprits qui lui confère aussi son caractère universel : chacun est susceptible d'y trouver quelque chose, de bon ou de mauvais.

À l'instar des membres du *Stambeli*, les Gnawa peuvent grâce à leur art *d'intercéder la différence* permettre de réaliser la rencontre entre deux mondes contradictoires tels qu'ils sont idéalisés dans la société marocaine. Ils colportent légitimement l'image du Soudan dans leur société et à ce titre font, même s'ils en sont à la marge, partie du patrimoine national. Noirs et Blancs, "magiciens et magouilleurs" (Kapchan 2007a), méprisés et craints, l'identité des Gnawa s'exprimerait donc dans ces innombrables associations ambivalentes "décadenacées" grâce aux perméabilités que ceux-ci créent entre visible et invisible, entre la vie et la mort, entre mondes arabe et subsaharien, entre ciel et terre, entre hommes et femmes, et récemment entre algériens et marocains, lorsque le marocain Hamid El Qasri a joué avec le célèbre chanteur algérien Khaled ou encore entre Juifs et

⁶⁰⁰ Cette expression fait partie du titre d'un article de Bertrand Hell (1999b).

Arabes lorsque des Gnawa de Montréal ont été invités à l'édition 2013 du festival sépharade de Montréal.

Comment comprendre alors que la notion de mélange (*mkhalta*) entre le sacré et la souillure, l'alcool et l'activité rituelle etc. soit ouvertement conspuée dans le discours les Gnawa? L'origine (*l-'aṣl*) est considérée avec gravité dans la société marocaine. Pour ne citer que ma modeste expérience, j'ai surpris bien des fois des interlocuteurs marocains qui n'envisageaient pas qu'un français *de souche* pût apprendre l'arabe dialectal et vouloir de surcroît maîtriser le jargon que les Gnawa parlent entre eux. Je postule que les Gnawa, n'ont vraisemblablement pas eu d'autre choix que d'intégrer les considérations de leur société à leur discours⁶⁰¹ bien qu'ils y contreviennent souvent.

Les initiés répètent tous que pour apprendre il faut se taire. La nécessité de *faire* les choses, mais en les dissimulant d'une certaine manière, pourrait être ainsi entendue comme à la fois une contrainte de la société et un des piliers du secret ésotérique.

Mouvement, maladie et initiation

La problématisation du mouvement, en fait ici le corollaire de celle de l'ambiguïté. Les Gnawa, sont à même de réunir les contraires et les contradictions de leur société d'exil mais dans une dynamique perpétuelle. L'action et la mise en acte des choses prennent alors toute leur dimension. L'altérité que nous narrait si bien Jankowsky est ce "jeu" - dont le bouleversement esthétique qu'il produit est sans cesse rejoué - entre arabité et susbsaharianité (2010).

Entre eux, les musiciens Gnawa emploient *koy* dans leur jargon, qui signifie "danser, partir, bouger". Leurs officiantes font publiquement référence au mouvement telle la *mqaddma* Khadija qui s'exclamait après avoir exécuté la transe rituelle de Moussa : "la bénédiction et le mouvement " (*el baraka wa l-ḥaraka*). Le mouvement est d'ailleurs instauré par la forme globale du rituel et son *fil narratif*, grâce auquel on se rend d'un

⁶⁰¹ Et parfois à leurs représentations dans lesquelles certaines barrières ne semblent certes pouvoir, au risque de paraître sacrilège, être franchies, surtout dans le sens des prérogatives des femmes vers les prérogatives des hommes.

point A à un point Z. Et la musique est au coeur de ce *voyage* puisqu'on l'a vu au chap. 5 elle intègre de manière systémique la mutation.

Le mouvement est perçu comme l'antonyme de la maladie d'origine surnaturelle dans la société marocaine. Les paralysies inexplicables rationnellement sont en effet le signe d'une affection par les esprits et leur caractère versatile et irritable. Quelle est donc la nature de cette "maladie" qui le plus souvent est chantée comme une *addiction (blÿya)* chez les Gnawa (cf. chap. 7) ? Le matériau symbolique, mis en acte et en mouvement lors de leur rituel, est d'une telle richesse théâtrale, d'une telle complexité spectaculaire et narrative, qu'il serait à mon avis fâcheusement réducteur de s'arrêter à la compréhension de ce culte comme une simple thérapie.

Les Gnawa, qui passent pour des experts de ce monde ineffable et facilitent l'intercession avec celui-ci, disent eux-mêmes volontiers "soigner" ces malades. Mais ce discours est à mon avis elliptique car imprégné des schèmes d'une société musulmane qui tend à penser que le rapport à l'invisible est d'abord conflictuel. Que font en vérité la majorité des adeptes de *tagnawît* ? Loin de les exorciser, on sait de longue date qu'ils s'allient aux esprits invisibles. Si on peut se libérer de l'emprise des esprits ce n'est souvent que pour entrer en *collaboration obligatoire* avec eux (chap. 1). Embrasser les Gnawa c'est d'une certaine manière embrasser la souffrance de l'exil des ancêtres soudanais mais c'est aussi pactiser en conformité avec les esprits, qu'on nomme pudiquement ces "gens-là" (*dûk en-nass*) et qui demandent de nous, d'une manière ou d'une autre en échange de leur alliance. La maladie a le statut, ambivalent, d'être aussi une voie d'accès, un chemin, une initiation. Elle apparaît dans ce travail comme ayant un rôle plus initiatique, et addictif, que curatif.

En ce sens, je rejoins le point de vue de Jean-Pierre Olivier de Sardan qui appelait à se méfier, y compris lorsqu'elle était usitée par les locaux eux-mêmes, de la *ruse de la thérapisation* dans les cultes de possession subsahariens et nord-africains (1994). Pour cet anthropologue, la possession a certes partie liée avec la maladie mais aussi avec l'apprentissage et l'initiation, lesquels font reconsidérer sous un autre jour cette "maladie élection" :

Certes l'hypothèse de la thérapisation que j'ai proposée pour rendre compte de cette différence entre les systèmes où l'évidence thérapeutique est contredite par les données émiqes et ceux où elle est partagée par les acteurs locaux reste à confirmer. Mais il me semble en tout cas acquis que l'aspect thérapeutique d'un système rituel doit être considéré comme une variable (donc comme dépendant de processus socio-historiques) et non comme une constante, et encore moins comme une évidence (*op. cité* : 23).

Pour Georges Lapassade, la *lila* n'est que la partie publique et terminale d'un processus thérapeutique entamé dans l'intimité du cabinet de l'officiante supérieure. Les officiantes ont en effet sous leur tutelle un cercle d'affiliés, une clientèle (*zrība* litt. "enclos") qui après une consultation intime entrera en transe pendant le rituel public, selon son degré d'initiation et sa personnalité propre.

De même que pour le stambali, cette cérémonie [le rituel d'une voyante *gnawīya*] est loin de constituer le tout du dispositif thérapeutique des Gnawa marocains. Il en est seulement la conclusion. Mais parce qu'il est public, ouvert, et spectaculaire, on peut être tenté d'y voir le tout du processus; et cette perception risque d'être renforcée aujourd'hui par la médiatisation de la musique bilalienne [...]. En mettant au premier plan le rôle des musiciens bilaliens, alors que leur rôle traditionnel était d'être les assistants de la voyante-thérapeute [l'officiante], cette mode actuelle contribue à produire une distorsion dans la perception du rite thérapeutique bilalien (s.d. : 8).

Georges Lapassade, occupé à dégager des constantes thérapeutiques de ce système ne s'est pas attardé sur la dimension experte et lorsque c'est le cas ostentatoire de la danse et de la transe pendant le rituel. La nouveauté de mon travail réside dans le fait qu'il propose une comparaison entre d'une part, les danses et les transes, culturellement distinctes, et d'autre part entre les transes elles-mêmes entre lesquelles les Gnawa établissent également un distinguo entre leurs "experts" et leurs "novices". Certes le rituel des Gnawa véhicule une nébuleuse ésotérique de significations, qui évoluent et s'adaptent à la modernité mais je ne considère pas que la professionnalisation récente des musiciens ait altéré de manière radicale la relation qu'il y a entre le maître de musique (*meallem*), l'officiante (*mqaddma*) et le "possédé" (*mamlûk*) qui demeure fondamentale dans tout rituel digne de ce nom.

Ouverture

Quels changements majeurs observe-t-on dans la confrérie depuis un siècle? Chez les hommes, jusqu'aux années 1950, les Gnawa avaient un autre métier et complétaient leurs ressources par l'aumône (*krîma*). A partir des années 1960, l'intérêt d'Occidentaux, souvent anticonformistes, a commencé de porter l'attention de musiciens, de documentaristes et d'anthropologues sur ces confréries noires, en particulier au Maroc. L'étape suivante a été franchie dans les décennies 1980 et surtout 1990, lorsque le public marocain s'enthousiasma pour les Gnawa, en particulier à partir du premier festival gnawa d'Essaouira en 1998, lesquels désormais exportent leurs musiciens partout dans le monde.

Aujourd'hui, certains membres de cette communauté ont émigré à l'étranger (Europe, Amérique) et ont exporté leurs savoir-faire. Mais même en situation d'immigration, leur stratégie d'adaptation ne perd pas de l'esprit conservateur du pays. Au contraire, l'obligation de savoir jouer et sur scène et dans le rituel pour se prétendre comme Gnawi et à fortiori *méallem* demeure capitale. Si je possède peu d'information sur l'évolution de la situation des femmes et en particulier des officiantes, il semble que leur qualité de voyante se soit également professionnalisée en parallèle à la professionnalisation des hommes musiciens (cf. chap 1).

Enfin, un fait nouveau que j'ai décrit au chapitre 1 et dans un article des *Cahiers d'Ethnomusicologie* (Pouchelon 2012a) est l'apparition des *muḥibbîn* (litt. "les amoureux"), sorte d'aficionados.

Ces jeunes (hommes) sont un peu comme les bourgeois qui venaient s'encanailler sur le jazz de Harlem à partir des années 1920 (Gennari 2006 : 19-34) : leur présence est signe d'ouverture, mais aussi de changement de paradigme d'une musique. Pourtant, je ne pense pas qu'on arrêtera de danser sur la musique des Gnawa comme on a arrêté de danser sur le jazz, ni qu'on arrêtera d'y entrer en transe. Mais aujourd'hui, en se présentant sur scène, les Gnawa sortent des marges où les confinait la société dominante : des « nègres » qui agissent sur les esprits, dignes de mépris et dont il faut tout de même se méfier. Partant, leur activité rituelle, loin d'être en désuétude rappelons-le, s'ouvre et se modifie dans le même sens que leur entrée en scène : les Gnawa ont franchi un seuil de respectabilité qui, paradoxalement, leur ôte un peu de leur secret et de leur ésotérisme, et c'est peut-être un nouveau paradigme.

Ce travail ouvre la voie à deux pistes de recherche portant sur des problématiques distinctes mais complémentaires qui s'intéressent respectivement aux relations entre confréries mystiques populaires au Maroc et aux relations entre confréries noires d'Afrique du Nord.

Concernant la première piste, il s'agirait d'un travail comparatif entre les confréries populaires marocaines que sont les Aïssawa, les Hmadsha, les Gnawa mais également les Jilala. D'après les observations relayées d'un Boncourt, il y a en effet de fortes chances que l'étude transversale du milieu confrérique marocain nous en apprenne sur les relations symboliques entre ses différentes voies mystiques (*tôrôq*) mais aussi sur la spécificité de chacune d'entre elles dans ce qu'on pourrait supposer être un *système confrérique*. Chez les Aïssawa, Boncourt met en effet en lumière un système de pensée qui syncretise influences orientale et africaine, extase soufie et possession subsaharienne, genres féminins et masculins, notions attachées au haut (Dieu) et au bas (esprits) (Boncourt 1980 : 312). L'hypothèse de l'ambiguïté que je développe plus haut mériterait d'ailleurs d'être posée aux autres confréries marocaines populaires que sont les Hmadsha, les Aïssawa ou les Jilala, qui *travaillent* aussi avec l'ambiguïté et partagent, on l'a vu, des systèmes de représentation comparables aux Gnawa. Ce serait en l'absence d'un travail comparatiste d'envergure prématuré de l'affirmer, mais on peut faire l'hypothèse que la spécificité, l'efficacité du rituel et des systèmes de pensée de ces communautés mystiques sont fondées sur une science de l'équilibre, de *l'entre deux*.

La seconde piste consisterait en une étude qui postule des liens transnationaux entre les trois principales confréries noires d'Afrique du Nord, les Gnawa du Maroc, le *Diwân* algérien et le *Stambeli* tunisien. Leur histoire, leur instrumentarium, leur musique, leurs danses et leurs transes, leurs représentations et leur image dans leur société, voilà des faits qu'il faudrait mettre en parallèle pour saisir leur marginalité commune dans la société maghrébine. On pourrait également s'y demander pourquoi les descendants des Gnawa, au contraire de leurs confrères tunisiens et algériens ne furent pas rassemblés dans des maisons communautaires telles que *dâr Bornou* ("la maison du Bornou") ou *dâr bambra* ("la maison des Bambara") mais furent, sous le règne Moulay Ismaël, souvent

regroupés dans des campements pour intégrer l'armée et le pouvoir marocains (*l-makhzen*) ?

Toutes ces questions plaident pour que se poursuivent les études sur les confréries mystiques d'Afrique du Nord sur lesquelles il y a, Dieu merci, encore tant à faire.

Bibliographie

- AGUADÉ, Jordi (2002). "La langue des *gnâwa*" In YOUSSE, Abderrahim & al. (Eds.), *Aspects of the dialects of arabic today: proceedings of the 4th Conference of the International Arabic Dialectology Association (AIDA), Marrakech, Apr. 1-4*. Rabat: Amapatril, pp. 405-411.
- AISSOU, Si Kamil Hussein (1968). "Musique et Mystique au Maroc" In PORTE, Jacques (Ed.), *Encyclopédie des Musiques Sacrées* (Vol. 1 - Le Sacré en Extrême-Orient, Méditerranée, Afrique et Amérique). Paris: Éditions Labergerie, pp. 464-466.
- AL-ACHQAR, Omar (2007). *Le paradis et l'enfer* (GUEYE, Cheikh, Trad.). Riyadh: International Islamic Publishing House.
- AL-OMARI, Ahmad Ibn Yahya Ibn Fadlallah (1927). *Masalik el Absar fi Mamalik el Amsar* (GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Maurice, Trad.). Paris: Paul Geuthner.
- AL-QUSHAYRI, Muslim Ibn Al-Hajjâj (1971). *Sahih Muslim : being traditions of the sayings and doings of the prophet Muhammad as narrated by his companions and compiled under the title al-Jami`-us-sahih* (SIDDIQI, Abdul Hameed, Trad.). Lahore: Sh. Muhammad Ashraf.
- AMES, David W., & KING, Anthony V. (1971). *Glossary of Hausa Music and Its Social Contexts*. Evanston: Northwestern University Press.
- ANAWATI, Georges Chehata, & GARDET, Louis (1986). *Mystique Musulmane : aspects et tendances, expériences et techniques* (4ème édition). Paris: Librairie Philosophique J.Vrin.
- ANDREWS, James Bruyn (1903). *Les fontaines des génies (seba' aioun): croyances soudanaises à Alger*. Alger: Adolphe Jourdan.
- AOUATTAH, Ali (1993). *Ethnopsychiatrie Maghrébine. Représentations et Thérapies Traditionnelles de la Maladie Mentale au Maroc*. Paris: L'Harmattan.
- ARGYRIADIS, Kali & CAPONE, Stefania (2011). *La Religion des Orisha: un champ transnational en pleine recomposition*. Paris: Hermann.
- AROM, Simha (1985). *Polyphonies et Polyrythmies Instrumentales d'Afrique Centrale*:

- Structure et Méthodologie*. Paris: SELAF.
- AROM, Simha (2007). "L'organisation du temps musical : essai de typologie" In NATTIEZ, Jean-Jacques (Ed.), *Musiques : une encyclopédie pour le 21e siècle*. (Vol. 5. L'unité de la Musique). Paris / Arles: Cité de la Musique / Actes Sud, pp. 927-944.
- AROM, Simha et al. (Eds.). (1995). *Ndroje balendro : musiques, terrains et disciplines : textes offerts à Simha Arom*. Leuven: Peeters.
- AROM, Simha et al. (2007). "Typologie des techniques polyphoniques" In NATTIEZ, Jean-Jacques (Ed.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le 21ème siècle*. (Vol. 5 L'unité de la musique). Arles / Paris: Actes Sud / Cité de la Musique, pp. 1088-1109.
- AROM, Simha & ALVAREZ-PEREYRE, Franck (2007). *Précis d'Ethnomusicologie*. Paris : CNRS Editions.
- AROM, Simha & FERNANDO, Nathalie (Ed.). (2007). *La boîte à outils de l'ethnomusicologue*. Montréal: OICCM / Presses de l'Université de Montréal.
- AT-TIMBUKTÎ, Mahmud Kuti Ibn al-Mutawakkil Kati al-Karmani al-W'kari (1981). *Tarikh el-Fettach ou chronique du chercheur pour servir à l'histoire des villes, des armées et des principaux personnages du Tekroun* (HOUDAS, Octave & DELAFOSSE, Maurice, Trads.). Paris: A. Maisonneuve.
- AUBAILE-SALLENAVE, Françoise (1999). "Les rituels de naissance dans le monde musulman" In BONTE, Pierre, BRISEBARRE, Anne-Marie & GOKALP, Altan (Eds.), *Sacrifices en Islam : espaces et temps d'un rituel*. Paris: CNRS Editions, pp. 125-160.
- AUBERT, Laurent (1974). Sur deux luths Marocains *Musées de Genève 150*, pp. 2-6.
- AUGIER, Pierre (1971). La Polyrythmie dans les Musiques du Sahara *Lybica 19*, pp. 217-234.
- AZ-ZAYYANI, Abu al-Qasim Ibn Ahmad (1886). *Le Maroc de 1631 à 1812 extrait de l'ouvrage intitulé ettordjeman elmo-arib -an douel elmachriq ou-lmaghrib* (HOUDAS, Octave, Trad.). Paris : E. Laroux.
- BAILLEUL, Charles (1996). *Dictionnaire bambara-français*. Bamako: Editions Donniya.

- BAILY, John (1988). *Music of Afghanistan : professional musicians in the city of Herat*.
Cambridgeshire [England]; New York: Cambridge University Press.
- BALDASSARE, Antonio (1986-7). "La musica dei Gnawa del Marocco", *Culture musicali: quaderni di etnomusicologia : semestrale della Società italiana di etnomusicologia*, V-VI, pp. 141-181.
- BALDASSARE, Antonio (1997). "Il rito musicale dei Gnawa del Marocco" In NIGRIS (DE), Davide Ferrari (Ed.), *Musica, rito e aspetti terapeutici nella cultura mediterranea*. Genova: Erga, pp. 11-23.
- BALDASSARE, Antonio (1999). "Musique et Danse des Gnaoua : la lila-derdeba comme Hypertexte". In CHLYEH, Abdelhafid (Ed.), *L'Univers des Gnaoua*. Casablanca: Le Fennec, pp. 105-108
- BALDASSARE, Antonio (1999). "With the daughters of the Houara (Morocco): from fieldwork to World Music", *Music and Anthropology : Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*. Venezia (Italy): Fondazione Levi, pp. 1-10.
- BALDASSARE, Antonio (ND). *Gnawa Music in Morocco*. [s.l.n.d].
- BARGER, George Percy & WESTERMANN, Diedrich (1934). *A Hausa-English dictionary and English-Hausa vocabulary : Compiled for the government of Nigeria. With some notes on the Hausa people and their language by D. Westermann*. London; New York : Oxford University Press.
- BASSET, Henri (1927). "Un grand Sultan Marocain : Moulay Hassan" In *L'Armée d'Afrique*, Juin 1927, pp. 305-312.
- BATTAIN, Tiziana (1991). "Musique de transe et mythe du tambûra dans le rite zâr en Égypte", *Peuples Méditerranéens* 56/57, pp. 181-192.
- BECKER, Judith (2005). "Musique et transe" In NATTIEZ, J.-J. (Ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le 21ème siècle* (Vol.3. Musiques et Cultures). Arles / Paris: Actes Sud / Cité de La Musique, pp. 458-487.
- BELGHAZI, Mohamed et al. (1998). *Instruments des Musiques Populaires et des Confréries au Maroc. Fragments de Musées*. Aix-en-Provence: Edisud.
- BELOT, Jean-Baptiste & NAKHLA, Raphaël (Ed.) (1952). *Dictionnaire français-arabe. Nouvelle édition*. Beyrouth: Impr. catholique.
- BELOT, Jean-Baptiste (1947). *Petit Dictionnaire Arabe-Français à l'Usage des Écoles* -

- Nouvelle Édition*. Beyrouth : Presses de L'Imprimerie Catholique - Les Lettres Orientales.
- BENACHIR, Bouazza & LAPASSADE, Georges (Préface) (2001). *Négritudes du Maroc et du Maghreb*. Paris: L'Harmattan.
- BENKHEIRA, Hocine (1999). "Le rite à la lettre. Régime carné et normes religieuses" In BONTE, Pierre, BRISEBARRE, Anne-Marie & GOKALP, Altan (Eds.), *Sacrifices en Islam : espaces et temps d'un rituel* . Paris: CNRS éditions, pp. 63-91.
- BENRIOUSSI, Mustapha (1997). "Le rapport de la musique et de l'islam" In CFMI (Ed.), *Le Maghreb, ses richesses culturelles passées et à venir. Actes du colloque de Lyon*. Lyon: CFMI, pp. 135-139.
- BERLIN, Brent & KAY, Paul (1969). *Basic Color Terms: their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press.
- BERQUE, Jacques (1995). *Le Coran : Essai de traduction*. Paris: Albin Michel.
- BERTHIER, Paul (1966) *Les anciennes sucreries du Maroc et leurs réseaux hydrauliques: Un épisode de l'histoire de la canne à sucre: Etude archéologique et d'histoire économique*. (vol. 1 Texte et agrandissements photographiques; vol. 2 Cartes, plans et documentation photographique). Rabat: Imprimeries françaises et marocaines.
- BERTHOMIERE, William & CHIVALLON, Christine (Eds) (2006) *Les diasporas dans le monde contemporain: un état des lieux*: Paris / Pessac : Karthala / MSHA
- BESMER, Fremont E. (1983). *Horses, Musicians and Gods: The Hausa Cult of Possession-Trance*. Zaria, Nigeria / South Hadley, Mass.: Ahmadu Bello University Press / Bergin & Garvey Publishers.
- BLACKING, John (1973). *How musical is man?* Seattle; London: University of Washington Press.
- BLIN, Louis (1988). "Les Noirs dans L'Algérie Contemporaine", *Politique Africaine*, 30 Juin 1988, pp. 22-31.
- BNOU-YASSIR, Abdelwahed (1989). "Sur la Transe Sacrée des Gnawa du Maroc", *Revue de la Faculté de Lettres et de Sciences Humaines*, pp. 79-91.
- BOIS, Pierre (1990). "Tambours Rituels. Confrérie des Gnawas", *Tambours de la Terre*.

- Genève: Ateliers d'Ethnomusicologie.
- BOISSEVAIN, Katia (1995). *Approche Ethnologique de la Possession au Maroc : la Relation entre Saints et Jnoun à travers l'étude de deux rituels*. Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, Nanterre.
- BOISSEVAIN, Katia (2006). "Corps d'adeptes, paroles de Dieu et visions de saints. Pratiques rituelles masculines et féminines dans deux sanctuaires de Tunis", *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, pp. 113-114.
- BONCOURT, André (1980). *Rituel et Musique chez les Aïssawa citadins du Maroc*. Université de Strasbourg, Strasbourg.
- BONINI BARALDI, Filippo (2013). *Tsiganes, musique et empathie*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- BONTE, Pierre (1999). "Sacrifices en Islam. Textes et contextes" In BONTE, Pierre, BRISEBARRE, Anne-Marie & GOKALP, Altan (Eds.), *Sacrifices en Islam : espaces et temps d'un rituel* Paris: CNRS Editions, pp. 21-61.
- BONTE, Pierre, BRISEBARRE, Anne-Marie, & GOKALP, Altan (1999). "Sacrifices en Islam : approches anthropologiques" In BONTE, Pierre, BRISEBARRE, Anne-Marie & GOKALP, Altan (Eds.), *Sacrifices en Islam : espaces et temps d'un rituel*. Paris: CNRS Editions, pp. 9-17.
- BONTE, Pierre, IZARD, Michel, et al. (Eds.). (1991). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BOTTE, Roger (2010). *Esclavages et abolitions en terres d'Islam : Tunisie, Arabie Saoudite, Maroc, Mauritanie, Soudan*. Bruxelles: André Versaille.
- BOUGHALI, Mohamed (1988). *Sociologie des Maladies Mentales Au Maroc*. Casablanca: Afrique Orient.
- BOUGHALI, Mohamed, & TILLION, Germaine (Préface). (1974). *La représentation de l'espace chez le Marocain illettré: mythes et tradition orale*. Paris: Anthropos Méridiens.
- BOURGUIGNON, Érika (1968). "Maladie et possession: éléments pour une étude comparative". In CNRS (Ed.), *Colloque du CNRS sur les cultes de possession, Paris, CNRS, 21-26 Octobre 1968*. [Paris]: [CNRS].
- BOURGUIGNON, Érika (1976). *Possession*. San Francisco: Chandler et Sharp.

- BRAILOIU, Constantin & ROUGET, Gilbert (Ed.). (1973). *Problèmes d'Ethnomusicologie*. Genève: Minkoff Reprint.
- BRANDILY, Monique (1974). *Instruments de musique et musiciens instrumentistes chez les Teda du Tibesti*. Tervuren (Belg.): Musée Royal de l'Afrique Centrale.
- BRANDILY, Monique (1993). "La pratique musicale traditionnelle en Libye et ses instruments". *The Maghreb Review*, 18(1-2), pp. 116-134.
- BRISEBARRE, Anne-Marie (1999). "La "fête du sacrifice". Le rituel ibrâhimien dans l'islam contemporain" In BONTE, Pierre, BRISEBARRE, Anne-Marie & GOKALP, Altan (Eds.), *Sacrifices en Islam : espaces et temps d'un rituel* Paris: CNRS Editions, pp. 93-121.
- BRUNEAU, Michel (Ed.). (1995). *Diasporas*. Montpellier: GIP RECLUS.
- BRUNEL, René (1955). *Le Monachisme Errant dans l'Islam: Sîdi Heddi et les Heddâwa*. Paris: Librairie Larose.
- BRUNEL, René (1988). *Essai sur la confrérie religieuse des Aïssaouas au Maroc*. Casablanca: Afrique-Orient.
- BRUNOT, Louis (1950). *Au seuil de la vie marocaine: les coutumes et les relations sociales chez les Marocains*. Casablanca: Librairie Farairre.
- BUOB, Baptiste (1998). *Transe et Possession au Maroc: Etude ethnographique - Du monde d'en bas vers le monde d'en haut dans le culte de Bouya Omar*. Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, Nanterre.
- BUOB, Baptiste (2009). *Dinanderie de Fès : un artisanat traditionnel dans les temps modernes*. [Paris]: Ibis Press : Editions de la Maison des sciences de l'homme. Texte et vidéo.
- BUSNOT, Dominique, & GIRARD, Xavier (2002). *Histoire du règne de Moulay Ismaïl*. Paris: Mercure de France.
- CARON, Bernard, & AMFANI, Ahmed H. (1997). *Dictionnaire français-haoussa: suivi d'un index haoussa-français*. Paris / Ibadan: Karthala / IFRA-Ibadan.
- CARRET, Jacques (1959). *Le maraboutisme et les confréries musulmanes en Algérie*. Alger: Imprimerie Officielle.
- CASTRIES (DE), Henry (1923). "La Conquête du Soudan par Al-Mansur (1591)", *Hespéris, tome III* (4ème trimestre), 433-488.

- CASTRIES (DE), Henry (1924). "Les sept patrons de Merrakech". *Hespéris, tome IV* (3ème trimestre), 245-303.
- CASTRIES (DE), Henry, CENIVAL (DE), Pierre, & COSSÉ BRISSAC (DE), Philippe (1905-). *Sources inédites de l'histoire du Maroc de 1530 à 1845*. [éditeurs variés: Paris: E. Leroux etc.]
- CAT, Édouard (1898). "L'islamisme et les Confréries Religieuses au Maroc", *Revue des Deux Mondes*, 15 Septembre 1898, pp. 375-404.
- CHABINY, Assid El Hadji Abd Salam (1820). *Relation d'un voyage de Fez à Timbouctou*. Paris: Librairie De Gide fils.
- CHAMPAULT, Francine Dominique (1969). *Une oasis du Sahara Nord-Occidental : Tabelbala - Thèse Principale pour le Doctorat ès-Lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris*. [Paris]: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- CHARRY, Eric S. (2000). *Mande Music: Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago : University of Chicago Press.
- CHEBEL, Malik (2007). *L'esclavage en Terre d'Islam : un tabou bien gardé*. Paris: Fayard.
- CHELHOD, Joseph (1955). *Le sacrifice chez les Arabes. Recherches sur l'évolution, la nature et les fonctions des rites sacrificiels en Arabie occidentale*. Paris: Presses Universitaire de France.
- CHEMILLIER, Marc, POUCHELON, Jean, ANDRÉ, Julien, & NIKA, Jérôme (2014). "La contramétricit  dans les musiques africaines et son rapport au Jazz", *Anthropologie et sociétés* 38, pp. 105-137.
- CHLYEH, Abdelhafid (1994a). "La Zaouia des Gnawa d'Essaouira", *Traces du Présent* 2-3.
- CHLYEH, Abdelhafid (1994b). *Les Gnaoua d'Essaouira*. Essaouira: Sefrioui.
- CHLYEH, Abdelhafid (1999). *Les Gnaoua du Maroc. Itinéraires initiatiques, transe et possession*. Grenoble: La pensée sauvage.
- CHLYEH, Abdelhafid (Ed.). (1999). *L'Univers des Gnaoua*. Grenoble / Casablanca: La pensée sauvage / Le Fennec. CD encart .
- CHLYEH, Abdelhafid (Ed.). (2000). *La transe* [Rabat]: Marsam.

- CHOLAKIS, Ernest (1995). "Sound Analysis of Swing in Jazz Drummers : An Analysis of Swing Characteristics of 16 Well Known Jazz Drummers", [http : www.numericalsound.com](http://www.numericalsound.com).
- CHOMSKY, Noam (1965). *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: M.I.T. Press.
- CHOTTIN, Alexis (1968). "Panégyriques et musiques religieuses populaires dans la religion musulmane" In PORTE, Jacques (Ed.), *Encyclopédie des musiques sacrées* (Vol. 1. Le Sacré en Extrême-Orient, Méditerranée, Afrique et Amérique). Paris: Labergerie, pp. 409-413.
- CHOTTIN, Alexis (1938). *Tableau de la Musique Marocaine*. Paris: Geuthner.
- CHRAÏBI, Driss (1954). *Le Passé Simple*. Paris: Denoël.
- CIUCCI, Alessandra (2012). "'The next must remain the same": history, collective memory and sung poetry in Morocco". *Ethnomusicology*, 56 (3), pp. 476-504.
- CLAISSE, Pierre-Alain (1996). *La Confrérie Gnawa au Maroc : Histoire, Organisation, Rites et Cérémonies*. Paris: EPHE - Ecole Pratique des Hautes Etudes.
- CLAISSE, Pierre-Alain (2003). *Les Gnawa Marocains de Tradition Loyaliste*. Paris ; Budapest ; Torino: L'Harmattan.
- CLAISSE, Pierre-Alain (2006). *Le Casse-tête Gnaoua (pour réorienter la dérive commerciale du rituel d'Essaouira)*. Paris : L'Harmattan.
- CLAISSE-DAUCHY, Renée, & FOUCAULT (DE), Bruno (2005). *Aspects des Cultes Féminins au Maroc*. Paris; Budapest; Kinshasa [etc.]: L'Harmattan.
- CLARK, Malcolm, & CHEBEL, Malek (2008). *L'Islam pour les Nuls*. Paris: Editions First.
- COOLEN, Michael T. (1984). "Senegambian Archetypes for the American Folk Banjo", *Western Folklore* 43(2), pp. 117-132.
- COULIBALY, Tingé (1979). "La communauté Noire en Algérie : une minorité oubliée au sein d'un peuple à l'élan révolutionnaire confisqué", *Peuples Noirs, Peuples Africains* 9, pp. 115-123.
- CRAPANZANO, Vincent (2000). *Les Hamadcha: une étude d'ethnopsychiatrie marocaine* (RALET, Olivier, Trad.). Paris: Institut d'édition Sanofi-Synthelabo.
- CUOQ, Joseph M. (1975). *Recueil des Sources Arabes concernant l'Afrique Occidentale du VIII au XVIe siècle, Bilad Al-Sudan*. Paris: Éditions du C.N.R.S.

- DANIELOU, Alain (1975). "Musiques et danse d'extase". *Courrier de l'Unesco*, 38 (10), pp.10-15.
- DAR-EL-MACHREQ (2001). *Mounged de poche : français-arabe*. Beyrouth: Dar El Machreq.
- DELAFOSSÉ, Maurice (1923). "Les débuts des Troupes Noires du Maroc", *Hespéris*, tome III (1er trimestre), pp. 1-12.
- DELAFOSSÉ, Maurice (1924). "Les Relations du Maroc avec le Soudan à travers les âges", *Hespéris*, tome IV (2ème Trimestre), pp. 153-174.
- DERMENGHEM, Émile (1953). "Les confréries noires en Algérie (Diwans de Sidi Blal)", *Revue Africaine*, 98 (436-437), pp. 314-367.
- DERMENGHEM, Émile (1981). *Vie des Saints Musulmans*. Paris: Aujourd'hui.
- DERMENGHEM, Émile (1982). *Le Culte des Saints dans L'Islam Maghrébin*. Paris: Gallimard.
- DERMENGHEM, Émile, & BARBÈS, Léo-Louis (1951). "Essai sur la Hadhra des Aïssaoua d'Algérie", *Cahiers d'Afrique*, tome XCV, pp. 289-314.
- DESCARTES, René (1960). *Discours de la méthode, pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*. Paris: Garnier frères.
- DESCOLA, Philippe (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard.
- DESROCHES, Monique (2008). "Entre texte et performance : l'art de raconter", *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 21, pp. 103-115.
- DEVISSE, Jean (1997). "Trafic et Routes du Trafic en Afrique Occidentale" In EL FASI, Muhammad & HRBEK, Ivan (Eds.), *Histoire Générale de l'Afrique (édition abrégée)*. Paris, Vanves: Présence Africaine / Unesco / Edicef, pp. 286-318.
- DIANTEILL, Erwan, & HELL, Bertrand (2008). "Le possédé spectaculaire. Possession, théâtre et globalisation", *Gradhiva* 7 (nouvelle série), pp. 4-5.
- DIOURI, Abdelhaï (1980). *Transe écriture: contribution à une lecture socio-sémiotique de quelques faits de culture orale et écrite au Maroc*. Université Paris 8, Paris.
- DIOURI, Abdelhaï (1994). "Lahlou : Nourriture sacrificielle des Gnaoua du Maroc (Lahlou: Sacrificial Food of Morocco's Gnawa)" In MARIN, Manuela & WAINES, David (Eds.), *La Alimentacion en las Culturas Islamicas*. Madrid: Agencia Espagnol de Cooperation Internationale, pp. 169-216.

- DOURNON, Geneviève (2007). "Instruments de Musique du Monde : Foisonnement et Systématiques". In NATTIEZ, Jean-Jacques (Ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le 21e siècle* (Vol. 5. L'Unité de la Musique). Arles / Paris: Actes Sud / Cité de la Musique, pp. 833-867.
- DRAGUE, Georges, *pseudo*. [SPILLMANN, Georges] (1951). *Esquisse d'histoire religieuse du Maroc: confréries et zaouïas*. Paris: J. Peyronnet.
- DUBOULOZ-LAFFIN, Marie-Louise (1936). "Croyances relatives aux maladies dues aux Jnouns", *Revue Tunisienne*, 36, pp. 227-266.
- DUBOULOZ-LAFFIN, Marie-Louise (1941). "Le Bouri à Sfax", *En terre d'Islam. Revue d'études et d'informations sur l'apostolat catholique dans le monde musulman*, pp. 50-60.
- DUBOULOZ-LAFFIN, Marie-Louise (1946). *Le bou-mergoud, folklore tunisien, croyances et coutumes populaires de Sfax et de sa région*. Paris: G.P. Maisonneuve.
- DUCROT, Oswald, SCHAEFFER Jean-Marie, ABRIOUX, Marielle et al. (1999). *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Ed. du Seuil.
- DUCROZ, Jean-Marie, & CHARLES, Marie-Claire (1978). *Lexique soney (songay)-français : parler kaado du Gorouol*. Paris: L'Harmattan.
- DURING, Emmanuel (2008). *Analyse du trouble dissociatif de type transe et possession proposé à l'étude par le DSM-IV. Étude des aspects nosologiques épidémiologiques, cliniques, psychopathologiques et thérapeutiques liés à cette éventualité diagnostique*. Université Paris 7 - Denis Diderot, Paris.
- DURING, Jean (1988). *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris: Albin Michel.
- DURING, Jean (1997). "African Winds and Muslim Djinns. Trance, Healing and Devotion in Baluchistan", *1997 Yearbook for Traditional Music* 29, pp. 39-56.
- DURING, Jean (2005). "Le sacré et le profane : une distinction légitime ? Le cas des musiques du Proche-Orient". In NATTIEZ, Jean-Jacques (Ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le 21e siècle*. (Vol. 3: Musiques et cultures). Arles / Paris: Actes Sud / Cité de la Musique, pp. 323-344.

- EDDAHNI, Anne (1978). *Essai sur la Musique de Transe Marocaine des Gnawa*.
Université Paris 8, Saint-Denis.
- EICKELMAN, Dale F. (1968). "The islamic attitude towards possession states" In
PRINCE, Raymond (Ed.), *Trance and possession state*. Montréal: R. Bucke
Memorial Society, pp. 189-192.
- EL ABAR, Fakhreddine (2001). "Les Saints méconnus de l'islam", *Cahiers de
Littérature Oraie*, 49, pp. 133-135.
- EL ABAR, Fakhreddine (2005). *Musique, Rituels et Confréries au Maroc: les Issawa, les
Hamadcha et Gnawa*. EHESS, Paris.
- EL HAMEL, Chouki (2008a). "Constructing A Diasporic Identity: Tracing The Origins
Of The Gnawa Spiritual Group In Morocco", *The Journal Of African History*, 49,
pp. 241-260.
- EL HAMEL, Chouki (2008b). "Surviving Slavery: Sexuality and Female Agency in Late
Nineteenth and Early Twentieth-Century Morocco", *Historical Reflections* 34,
New York: Berghahn Journals, Inc., pp. 73-88.
- EL HAMEL, Chouki (2010). "The Register Of The Slaves Of Sultan Mawlay Isma'II Of
Morocco At The Turn Of The Eighteenth Century", *The Journal Of African
History* 51, pp. 89-98.
- EL HAMEL, Chouki (2013). *Black Morocco: a History of Slavery, Race, and Islam*.
Cambridge, New-York: Cambridge University Press.
- EL-BOKHARI, Mohammed Ibn Ismaïl (1977). *Les Traditions Islamiques* (HOUDAS,
Octave & MARÇAIS, William, Trads.). Paris: Librairie d'Amérique et d'Orient,
Adrien Maisonneuve.
- EL-BOKHARI, Mohammed Ibn Ismaïl & BOUSQUET, Georges-Henri (Ed.) (1986).
L'Authentique Tradition Musulmane - choix de hadith (BOUSQUET, Georges-
Henri, Trad.). Paris: Sindbad.
- ERLMANN, Veit (1982). "Trance and Music in the Hausa Boorii spirit possession cult in
Niger", *Ethnomusicology* 26 (1), pp. 49-58.
- ERLMANN, Veit (1986). *Music and the Islamic reform in the early Sokoto empire:
sources, ideology, effects*. Stuttgart: Deutsche Morgenländische Gesellschaft.
- ES-SA'DI, Abderrahmane Ibn Abdallah (1981). *Tarikh es-Soudan* (HOUDAS, Octave,

- Trad.). Paris: A. Maisonneuve.
- ESHKOL, Noa, SHOSHANI, Michel, & DAGAN, Mooky (1979-1982). *Movement notations: a comparative study of Labanotation (Kinetography Laban) and Eshkol-Wachman notation*. Holon (Isr.): Mouvement Notation Society.
- EVANS-PRITCHARD, Edward & SELIGMAN, Charles Gabriel (1972). *Sorcellerie, oracles et magie chez les Azandé* (EVRARD, Louis, Trad.). Paris: Gallimard.
- FAHD, Toufy (1971). "Anges, démons et djinns en Islam" In MEEKS Dimitri, LEIBOVICI, Marcel, CAQUOT, André et al., *Génies, anges, démons, sources orientales*. Paris: Seuil, pp. 153-214.
- FARMER, Henri George (1928). A North African Folk Instrument (guenvri). *J. of the R. Asiatic Society, 1*, pp. 25-34.
- FAVRET-SAADA, Jeanne & CONTRERAS, Josée (1981). *Corps pour corps. Enquête sur la sorcellerie dans le Bocage*. Paris: Gallimard.
- FELD, Steven & BASSO, Keith H. (Eds.). (1996). *Senses of Place*. Santa Fe: School of American Research Press.
- FERNANDO, Nathalie (2004). "Expérimenter en Ethnomusicologie", *L'Homme, 171-172* (Juillet Décembre 2004 - Musique et Anthropologie), pp. 285-302.
- FERNANDO, Nathalie (2011). *Polyphonies du Nord-Cameroun*. Paris, Leuven, Walpole: Peeters / Selaf.
- FISHER, Allan George Barnard & Humphrey J. Fisher (1970). *Slavery and Muslim Society in Africa : the institution in Saharan and Sudanic Africa, and the Trans-Saharan Trade*. London: C. Hurst.
- FRITH, Simon (1996). *Performing Rites: On the value of Popular Music*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- FÜRNIS, Susanne (1993). "Les instruments de musique de Centrafrique au Musée de l'Homme (Paris) : collections et collecteurs", *Journal des Africanistes 63*, pp. 81-119.
- FUSON, Tim (2009). *Musicking Moves and Ritual Grooves Across the Moroccan Gnawa Night*. University of California Berkeley, Berkeley.
- GARBA, Mahaman (1992). *La musique des Hawsa du Niger*. Université de Strasbourg, Strasbourg.

- GEERTZ, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures, selected essays by Clifford Geertz*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- GEERTZ, Clifford (1988). *Works and lives: the anthropologist as author*. Stanford (Calif.): Stanford University Press.
- GEERTZ, Clifford (1986). *Savoir local, savoir global: les lieux du savoir*. Paris: Presses Universitaires de France.
- GELL, Alfred (1998). *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- GENNARI, John (2006). *Blowin' hot and cool: jazz and its critics*. Chicago: University of Chicago Press.
- GENNEP (VAN), Arnold (1969). *Les rites de passage: étude systématique des rites*. New York; Paris; La Haye: Johnson Reprint Corporation ; Mouton.
- GHALLAB, Abdelkrim, & BERQUE, Jacques (Préface). (1990). *Le Passé Enterré* (GOUIN, Francis, Trad.). Paris: Publisud.
- GIDE, André (1925). *Amyntas*. Paris: Editions Gallimard.
- GOUJA, Zouhir (1997). *Communauté Noire et Tradition Socioculturelle Ibadhite de Jerba: approche ethnomusicologique*. Université Paris 8, Saint-Denis.
- GOURLAY, Ken A., & KARTOMI, Margaret J. (1976). "Letter to the Editor", *Ethnomusicology* 20(2), pp. 327-332.
- GOYTISOLO, Juan (1990). "Pèlerinage à Moulay Brahim" In CLÉMENT, Jean-François (Ed.), *Maroc : les signes de l'invisible*. Paris : Editions Autrement, pp. 141-145.
- GRAU, Andrée, & WIERRE-GORE, Georgiana (Eds.). (2005). *Anthropologie de la danse: Genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre National de la Danse.
- GROSJEAN, Jean & BERQUE, Jacques (Préface) (1979). *Le Coran*. Paris: Editions Philippe Lebaud.
- GUEST, Anne Hutchinson (1998). *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. Amsterdam: Gordon and Breach.
- GUIGNARD, Michel (1975). *Musique, Honneur et Plaisir au Sahara*. Paris: Geuthner.
- HALLOY, Arnaud (2006). "« Un anthropologue en transe »: du corps comme outil

- d'investigation ethnographique" In NORET, Joël & PETIT, Pierre (Eds.), *Corps, Performance, religion. Etudes anthropologiques offertes à Philippe Jaspers*. Paris: Editions Publibook, pp. 87-115.
- HAMES, Constant (1998). "Le sacrifice animal au regard des textes islamiques canoniques", *Archives des sciences sociales des religions* 101(1), pp. 5-25
- HAMMOUDI, A. (ND). *Master and disciple: the cultural foundations of Moroccan Authoritarianism*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- HASSAN, Scheherazade Qassim (1980). *Les instruments de Musique en Irak et leur rôle dans la société traditionnelle*. Paris - La haye - New York: Mouton - Editions de l'EHESS.
- HEERS, Jacques (2003). *Les Négriers en Terres d'Islam: la première Traite des Noirs, VIIè-XVIè siècles*. Paris: Perrin.
- HELL, Bertrand (1997). "Gravir la montagne : un pèlerinage thérapeutique chez les Gnawa du Maroc" In CENTLIVRES, Pierre, HAINARD, Jacques & KAEHR, Roland (Eds.), *Dire les autres : réflexions et pratiques ethnologiques : textes offerts à Pierre Centlivres*. Lausannes: Payot, pp. 271-283.
- HELL, Bertrand (1999a). *Possession et Chamanisme, les maîtres du désordre*. Paris: Flammarion.
- HELL, Bertrand (1999b). "Ouvrir toutes les portes. Le sang sacrificiel chez les Gnawa du Maroc" In BONTE, P., BRISEBARRE, A.-M. & GOKALP, A. (Eds.), *Sacrifices en Islam : espaces et temps d'un rituel*. Paris: CNRS, pp. 383-437.
- HELL, Bertrand (2000). "Le corps du possédé : entre jeu théâtralisé et expérience du sensible", *Séminaire de Recherche des 8 et 9 Décembre 2000 : Sensorialités et addictions*. Paris: I.R.E.M.A.
- HELL, Bertrand (2001). "L'esclave et le saint : les gnawa et la baraka de Moulay Abdallah Ben Hsein" In CENTLIVRES, Pierre (Ed.), *Saints, Sainteté et martyre : la fabrication de l'exemplarité, Actes du Colloque de Neufchâtel, 27 et 28 Novembre 1997* (Recherche et travaux de l'institut d'ethnologie 15). Neufchâtel / Paris: Institut d'Ethnologie / Maison des sciences de l'Homme, pp. 149-174.
- HELL, Bertrand (2002). *Le tourbillon des génies: au Maroc avec les Gnawa*. Paris: Flammarion.

- HERBER, Jacques (1916). "Les Hamadcha et les Dghoughiyyin, une fête à Moulay Idriss", *Hespéris tome III* (2ème trimestre), pp. 217-236.
- HEUSCH (DE), Luc (1971). "La Folie des Dieux et la Raison des Hommes" In *Pourquoi l'épouser ? et autres essais*. Paris: Gallimard, pp. 245-285.
- HICKMANN, Hans (1949). "Cymbales et crotales dans l'Égypte Ancienne", *Annales du Service des Antiquités de L'Égypte XLIX*. Le Caire : Institut français d'archéologie orientale.
- HOBART, Angela, & KAPFERER, Bruce (Eds.). (2005). *Aesthetics in performance: formations of symbolic construction and experience*. New York: Berghahn Books.
- HOMO-LECHNER, Catherine & RAULT, Christian (Eds.). (1999). *Instruments de Musique du Maroc et d'Al-Andalus*. Royaumont: Fondation Royaumont.
- HONEGGER, Marc (Ed) et al. (2002). *Dictionnaire du Musicien : les notions fondamentales*. Paris : Larousse.
- HOOD, Mantle (1960). "The Challenge of 'bi-musicality'", *Ethnomusicology* 4(2), pp. 55-59.
- HÖST, Georg Hjersing (1781). *Nachrichten von Marokos und Fes: im Lande selbst gesammelt in den Jahren 1760 bis 1768*. Copenhague : Verlegts Christian Gottlob Prost.
- HOUSEMAN, Michael (2004). "The Red and the Black". *Social Analysis* 48, pp. 75-97.
- HOUSEMAN, Michael, & SEVERI, Carlo (2009). *Naven ou le donner à voir: essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris: CNRS éditions - Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- HUBERT, Henri & MAUSS, Marcel (2002). "Mélange d'histoire des religions: étude sommaire de la représentation du temps dans la religion et la magie" In TREMBLAY, Jean-Marie (Ed.), *Classiques des sciences sociales*. Les classiques des sciences sociales: Université du Québec à Chicoutimi (UQAC), <http://www.classiques.uqac.ca>
- HUME, David (1978). *A treatise of human nature*. Oxford; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press.
- HUNWICK, John O., & POWELL, Eve Trout (2002). *The African diaspora in the Mediterranean lands of Islam*. Princeton: Markus Wiener Publishers.

- IBN BATTUTA Muhammad Ibn Abdallah (1922-1949). *Travels in Asia and Africa* (DEFRÉMERY, Charles & SANGUINETTI, Beniamino Raffaello, Trads.). Paris: [Imprimerie Nationale].
- IBN BATTUTA, Muhammad Ibn Abdallah & GIBB, Hamilton Alexander Rosskeen (1929). *Ibn Battuta, Travels in Asia and Africa, 1325-1354*. London: Routledge.
- INSTITUT NATIONAL DE STATISTIQUES ET D'ETUDES ECONOMIQUES (INSEE). (2008). *Immigrés et descendants d'immigrés en France*: INSEE.
- JAKOBSON, Roman & LÉVI-STRAUSS, Claude (Préface) (1976). *Six leçons sur le son et le sens*. Paris: Les Editions de Minuit.
- JAMOUS, Raymond (1981). "Interdit, violence et baraka. Le problème de la souveraineté du Maroc traditionnel" In GELLNER, Ernest (Ed.), *Islam, société et communauté: anthropologies du Maghreb*. Paris: CNRS, pp. 34-54
- JAMOUS, Raymond (1994). "Individu, cosmos et société. Approche anthropologique de la vie d'un saint marocain", *Gradhiva 15*, pp. 43-58.
- JAMOUS, Raymond (1995). "Le saint et le possédé", *Gradhiva 17*, pp. 63-83.
- JANKOWSKY, Richard C. (2007). "Music, Spirit Possession and the In-Between: Ethnomusicological Inquiry and the Challenge of Trance", *Ethnomusicology Forum*, 16(2), pp.185-208.
- JANKOWSKY, Richard C. (2004). *The Other People: Music, race and Rituals of Possession in Tunisian Stambeli*. University of Chicago, Chicago.
- JANKOWSKY, Richard C. (2006). "Black Spirits, White Saints: Music, Spirit Possession and Sub-Saharan in Tunisia", *Ethnomusicology* 50(3), pp. 373-410.
- JANKOWSKY, Richard C. (2010). *Stambeli: Music, Trance, and Alterity in Tunisia*. Chicago: University of Chicago Press.
- JEMMA-GOUZON, Danièle (1971). "Les confréries noires et le rituel de la derdeba à Marrakech" *Lybica XIX*, pp. 243-250.
- JULIEN, Charles-André, COURTOIS, Charles & LE TOURNEAU, Roger (1956). *Histoire de l'Afrique du Nord: Tunisie, Algérie, Maroc*. Paris: Payot.
- KAPCHAN, Deborah (1997). *Gender on the Market: Moroccan Women and the Revoicing of Tradition*. Philadelphia: University Press of Pennsylvania.
- KAPCHAN, Deborah (2002a). "Possessing Gnawa Culture: Displaying Sound, Creating

- History in an Unofficial Museum", *Music and Anthropology: Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*. Venezia (Italy): Fondazione Levi, pp. 1-12.
- KAPCHAN, Deborah (2002b) "Music in Performance : Following the Entranced Ones - Gnâwa Performances and Trance in Rabat, Morocco" in STONE, Ruth M et al. (Eds.). *Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 6: The Middle East (DANIELSON, Virginia, MARCUS, Scott Lloyd & REYNOLDS, Dwight (Eds)). New-York & London: Garland Publishing INC, pp. 491-94.
- KAPCHAN, Deborah (2007a). *Traveling spirit masters: Moroccan Gnawa trance and music in the global marketplace*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press.
- KAPCHAN, Deborah (2007b). "Dar Gnawa : Creating Heritage and the African Diaspora through Sound, Image and Word", *Congrès des Musiques dans le monde de l'Islam. Assilah. 8-13 Août 2007*, [s.l] : [s.n], pp. 1-11.
- KAPCHAN, Deborah (2008). "The Festive Sacred and the Fetish of Trance" *Gradhiva 7* (nouvelle série), pp. 52-67.
- KASIMIRSKI, Albert De Biberstein (1860) *Dictionnaire Arabe-Français contenant toutes les racines de la langue arabe, leurs dérivés tant dans l'idiome vulgaire que dans l'idiome littéral ainsi que les dialectes d'Alger et de Maroc*. Paris : Maisonneuve.
- KEIL, Charles & FELD, Steven (1994). *Music Grooves*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- KUBIK, Gerhard (1994). *Theory of African Music* (Vol. 1). Wilhelmshaven : Florian Noetzel.
- KUNST, Jaap (1959). *Ethnomusicology: a study of its nature, its problems, methods and representative personalities*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- LA VERONNE (DE), Chantal (1974). *Vie de Moulay Ismaïl, Roi de Fès et de Maroc – d'après Joseph de Léon (1708-1728)*. Paris: P. Geuthner.
- LABAN (VON), Rudolf (1994). *La maîtrise du mouvement* (CHALLET-HAAS, Jacqueline & BASTIEN, Marion, Trads.). Arles: Actes Sud.
- LAKHDAR, Boujemaâ (1985). "Aspects de la Vie Musicale Traditionnelle à Essaouira (Maroc)", *Sinbad* 42.

- LAMBERT, Jean (2004). "Temps musical et temps social au Yémen. La suite musicale et le magyal de Sanaa". *L'homme 171-172* (Juillet Décembre 2004 - Musique et Anthropologie), pp. 151-171.
- LANGLOIS, Tony (1998). "The Gnawa of Oujda: Music at the Margins in Morocco", *The World of Music* 40 (1), pp. 135-156.
- LANGLOIS, Tony (1999). "Heard but not seen: music among the Aissawa women of Oujda, Morocco", *Music and Anthropology: Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean*. Venezia: Fondazione Levi, pp. 1-8.
- LAPASSADE, Georges (1977). "Recherche sur la situation des Gnawas et des Religions Populaires Extatiques en Afrique du Nord", *Bulletin d'Études Berbères* 11, pp. 19-40.
- LAPASSADE, Georges (1982). *Gens de l'Ombre*. Paris: Méridiens / Anthropos.
- LAPASSADE, Georges (1987). *Les états modifiés de conscience*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LAPASSADE, Georges (1993). "Frank Maurice Welte, *Der Gnawa-Kult*, Frankfurt am Main; New York, Ed. P. Lang, 1990", *L'Homme et la société* 110 (4), pp. 147-48.
- LAPASSADE, Georges (1997). *Les rites de possession*. Paris: Anthropos.
- LAPASSADE, Georges (1998a). *Derdeba : la nuit des Gnaoua*. Marrakech: Traces du Présent.
- LAPASSADE, Georges (1998b). "Les Gnaoua d'Essaouira, thérapeutes de la différence", *Africultures*.
- LAPASSADE, Georges (2000). "Trances et dissociations" In CHLYEH, A. (Ed.), *La transe* [Rabat]: Marsam Editions, pp. 73-102.
- LAPASSADE, Georges [s.d.]. "Les rites de possession à finalité thérapeutique: corybantisme, bilalisme, tarentisme", [non-publié]. Saint-Denis.
- LARGUÈCHE, Abdelhamid (2000). *Les Ombres de Tunis: Pauvres, Marginaux et Minorités aux XVIIIème et XIXème siècles*. Paris: Arzcantières Éditions.
- LAROUÏ, Abdallah (1970). *L'histoire du Maghreb: un essai de synthèse*. Paris: F. Maspero.
- LEIRIS, Michel (1980). *La Possession et ses Aspects Théâtraux chez les Éthiopiens du Gondar*. Paris: Le Sycomore.

- LEIRIS, Michel (1981). *L'Afrique Fantôme*. Paris: Gallimard.
- LENS (de), Marie-Thérèse (1920). "Ce que nous savons sur la musique et des instruments du Maroc", *Bulletin de l'Institut des Hautes Études Marocains*, vol. 1, pp. 137-152.
- LESAGE, Jean-Marie (1999). *La confrérie religieuse des Gnawa au Maroc: approche linguistique*, Université Aix-Marseille, Aix-en-Provence.
- LÉVI-PROVENÇAL, Evariste (1922). *Les Historiens des Chorfa*. Paris.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958). *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude & ERIBON, Didier (2009). *De près et de loin*. Paris: Odile Jacob.
- LEVY, Armand (1995). *Il était une fois les Juifs marocains: témoignage et histoire de la vie quotidienne*. Paris: Editions l'Harmattan.
- LEWIS, Bernard (1992). *Race and Slavery in the Middle East: an historical enquiry*. New York: Oxford University Press US.
- LEWIS, Bernard (2005). *Islam* (CANAL, Denis-Armand et al. Trads.). Paris: Gallimard.
- LEWIS, Ioan Myrddin (1977). *Les religions de l'extase: étude anthropologique de la possession et du chamanisme* (VERDUN, Pauline, Trad.). Paris: Presses Universitaires de France.
- LHEIMEUR, Majid (1989). "À la croisée d'une rencontre. Parcours et technique d'une thérapeute gnawiya (Maroc)", *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie* 13, pp. 41-51.
- LIÈVRE, Viviane (1987). *Danses du Maghreb, d'une rive à l'autre*. Paris: Karthala.
- LITTRÉ, Émile (1876-1875). *Dictionnaire de la langue française contenant la nomenclature, la grammaire, la signification des mots*. Paris: Hachette.
- LOCKE, John (1959). *An essay concerning human understanding*. New York: Dover Publications.
- LOOPUYT, Marc (1998). "L'eau et le feu", *Cahiers d'ethnomusicologie* 11 - *Paroles de Musiciens*, pp. 107-124.
- LORTAT-JACOB, Bernard (1980). *Musique et fêtes au Haut Atlas*. Berlin, Paris: Mouton, Éditions de l'EHESS.
- LORTAT-JACOB, Bernard (1987). *Jeu musical, jeu social. Une approche ethnomusicologique de l'aire méditerranéenne*. Université Paris Ouest-Nanterre

- La Défense, Nanterre.
- LORTAT-JACOB, Bernard (Ed.). (1987). *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris: SELAF.
- LORTAT-JACOB, Bernard, MASIA, Bachisio & Oratorio di Santa Croce (1998). *Chants de passion : au coeur d'une confrérie de Sardaigne*. Paris: Editions du Cerf.
- LOTI, Pierre (1991). "Au Maroc" In *Voyages (1872-1913)*. Paris: Robert Laffont, pp. 163-310.
- MAGHNIYA, Abdelghani (1995). "Bala Bala Dinba, un génie ophidien de la forêt dans le rituel gnaoua", *Fès et l'Afrique: relations économiques, culturelles et spirituelles, 3 - colloques et séminaires*, pp. 125-134.
- MAJDOULI, Zineb (2007). *Trajectoires des Musiciens Gnawa : Approche Ethnographique des Cérémonies Domestiques et des Festivals de Musiques du Monde*. Paris: L'Harmattan.
- MAKHLOUF, Hamdi (2009). "Dimension Musicothérapeutique du Stumbâli de Sfax (Tunisie)". *La Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen (RTMMAM) 2*, pp. 149-166.
- MANA, Abdelkader (1996). *Les fêtes du Mouloud*. Essaouira: Sefrioui.
- MARTINEZ, Rosalia (2003). *Musiques de l'ordre, musiques du désordre. Le calendrier musical chez les Jalq'a (Bolivie)*. Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, Nanterre.
- MATHIESEN, Thomas J. (1999). *Apollo's Lyre: Greek music and music theory in antiquity and in the Middle Ages*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- MAUSS, Marcel (1936). "Les techniques du corps", *Journal de Psychologie normale et pathologique*, 32 (3-4), Les classiques des sciences sociales: Université du Québec à Chicoutimi (UQAC), <http://www.classiques.uqac.ca>
- MAUSS, Marcel (1950). "Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques" In *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Presses universitaires de France, pp. 143-279.
- MAZOUZ, Mohammed (1984). *Le Maroc et l'Immigration Marocaine en France*. Paris: Agence de développement des relations interculturelles (ADRI).
- MEILLASSOUX, Claude (Ed.). (1975). *L'esclavage en Afrique Précoloniale*. Paris : F.

- Maspéro.
- MERNISSI, Fatima (1987). *Le Harem Politique : le prophète et les femmes*. Paris : Albin Michel.
- MERRIAM, Alan P., & GARNER, Fradley H. (1968). "Jazz The World", *Ethnomusicology* 12 (3), pp. 373-396.
- MÉTRAUX, Alfred (1958). *Le Vaudou Haïtien*. Paris: Gallimard.
- MIÈGE, Jean-Louis (1999). "De Quelques Remarques Historiques à propos des Gnaoua d'Essaouira" In CHLYEH, A. (Ed.), *L'Univers des Gnaoua*. Casablanca: La Pensée Sauvage / Le Fennec, pp. 11-23.
- MIFUNE, Marie-France (2012). *Performance et construction identitaire. Une approche interdisciplinaire du culte du bwiti chez les Fang du Gabon*. École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.
- MIRZAI, Behnaz A., MONTANA, Ismael Musa, & LOVEJOY, Paul E., TUBMAN Harriet, Resource Centre on the African Diaspora (Eds.). (2009). *Slavery, Islam and Diaspora*. Trenton NJ: Africa World Press.
- MOKRI, Mohammad (1958). "Le soufisme et la musique", *Encyclopédie de la Musique* (Vol. III). Paris: Fasquelle, pp. 1014-1015.
- MOLÉ, Marijan (1963). "La danse extatique en Islam" In *Les danses sacrées. Anthologie: Egypte, Ancienne Israël, Islam, Inde, Asie Centrale, Cambodge, Bali, Java, Chine, Japon*. Coll. : Sources Orientales 6. Paris : Seuil, pp. 145-280
- MOLINO, Jean (1982). "Un discours n'est pas vrai ou faux, c'est une construction symbolique - entretiens avec A. Bensmaïñ", *L'Opinion* (8 et 15 Janvier 1982).
- MOLINO, Jean & NATTIEZ, Jean-Jacques (Ed.) (2009). *Le Singe Musicien*. Arles: Actes Sud.
- MONFOUGA-NICOLAS, Jacqueline (1972). *Ambivalence et Culte de Possession. Contribution à l'étude du bori hausa*. Paris: Anthropos.
- MONTIGNY, Anie (2002). "L'Afrique oubliée des Noirs du Qatar", *Journal des Africanistes* 72 (2), pp. 213-225.
- MOULIÉRAS, Auguste (1895-1899). *Le Maroc Inconnu : étude géographique et sociologique*. Paris: J. André; A. Challamel.
- MOULINE, Nabil (2009). *Le califat imaginaire d'Ahmad al-Mansour: pouvoir et*

- diplomatie au Maroc au XVIe siècle*. Paris: Presses universitaires de France.
- MUSLIM IBN AL-HAJJAJ AL-QUSHAYRI, Abou al-Husayn (1992). *Le sommaire du Sahih mouslim = Mukhtasar Sahih Muslim*. Beyrouth: Dar al-Fiker.
- NAAMOUNI, Khadija (1993). *Le culte de Bouya Omar*. Casablanca, Maroc: Editions EDDIF.
- NABTI, Mehdi (2010). *Les Aïssawa : soufisme, musique et rituels de transe au Maroc*. Paris: L'Harmattan.
- NANNYONGA-TAMUSUZA, Sylvia A. (2005). *Baakisimba: Gender in the Music and Dance of the Baganda People of Ouganda*. New York: Routledge.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987). *Musicologie Générale et Sémiologie*. Paris: Christian Bourgeois.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2004). "La signification comme paramètre musical" In NATTIEZ, Jean-Jacques (Ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le 21e siècle* (Vol. 2. Les savoirs musicaux). Paris / Arles: Actes Sud / Cité de la musique, pp. 256-289.
- NATTIEZ, Jean-Jacques, & NANNYONGA-TAMUSUZA, Sylvia A. (2005). "Rythme, danse et sexualité: une danse ougandaise d'initiation au mariage" In NATTIEZ, Jean-Jacques (Ed.), *Musiques. Une encyclopédie pour le 21e siècle* (Vol. 3. Musiques et cultures). Arles / Paris: Actes Sud / Cité de la Musique, pp. 1108-1129.
- NETTL, Bruno, STONE Ruth M., PORTER James, RICE Tim et al. (Eds.). (1998-2002). *Garland Encyclopedia of World Music* (10 volumes). New-York & London: Garland Publishing INC.
- NICOLAÏ, Robert (1979). "Le songhay septentrional: Etudes phonomatiques. Les parlers du groupe nomade", *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique Noire (IFAN)*, 41(2), pp. 303-370.
- NICOLAÏ, Robert (1980). "Notes sur les lexiques songhay du 19ème siècle et sur les attestations des Tarikh", *Afrika und Ubersee*, 63(2), pp. 235-256.
- NICOLAÏ, Robert (1981). *Les Dialectes du Songhay: Contribution à l'Etude des Changements Linguistiques*. Paris: Selaf.
- NICOLAÏ, Robert (1990). *Parentés linguistiques*. Paris: Editions du Centre National de

- la Recherche Scientifique (CNRS).
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre (1975). "Captifs ruraux et esclaves impériaux du Songhay" In MEILLASSOUX, Claude (Ed.), *L'esclavage en Afrique précoloniale*, pp. 99-134.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre (1982). *Concepts et conceptions songhay-zarma: histoire, culture, société*. Paris: Nubia.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre (1984). *Les sociétés Songhay-Zarma, Niger-Mali: chefs, guerriers, esclaves, paysans*. Paris: Karthala.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre (1986). "Des cultes de possession comme phénomènes syncrétiques" In BALANDIER, Georges (Ed.), *Afrique Plurielle, Afrique Actuelle*. Paris: Karthala, pp. 233-239.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre (1991). "Possession" In BONTE, P. & IZARD, M. (Eds.), *Dictionnaire de l'Ethnologie et de l'Anthropologie*. Paris: P.U.F.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre (1994). "Possession, affliction et folie. Les ruses de la thérapisation", *L'homme* 34 (131), pp. 7-27.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre (1996). "La violence faite aux données: de quelques figures de la surinterprétation en anthropologie", *Enquête. Anthropologie, histoire, sociologie* 3 - *Interpréter, Surinterpréter*, pp. 31-59.
- OLIVIER DE SARDAN, Jean-Pierre (2008). *La rigueur du qualitatif: les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*. Louvain-La-Neuve: Academia-Bruylant.
- PÂQUES, Viviana (1975). "Le Tiers Caché du Monde dans la conception des Gnawa du Maroc", *Journal de La Société des Africanistes* 45, pp. 7-17.
- PÂQUES, Viviana (1976). "Le Monde des Gnaoua" In POIRIER, Jean & RAVEAU, François (Eds.), *L'Autre et l'Ailleurs. Hommages à Roger Bastide*. Paris: Berger-Levrault, pp. 169-182.
- PÂQUES, Viviana (1986). "Contenu Cosmogonique des Danses de Possession chez les Gnawa du Sud Marocain", *de la Fête à l'Extase. Transe, Chamanisme et Possession. Actes des IIèmes Rencontres Internationales de Nice, 24-28 Avril 1985*. Nice: Serres, pp. 213-219.
- PÂQUES, Viviana (1991). *La Religion des Esclaves: Recherches sur la Confrérie*

- Marocaine des Gnawa*. Bergamo: Moretti e Vitali.
- PÂQUES, Viviana (1994). *L'arbre cosmique dans la pensée populaire et dans la vie quotidienne du nord-ouest africain*. Paris: L'Harmattan.
- PAQUIGNON, Paul (1911). "Le mouloud au Maroc", *Revue du monde musulman XIV*, pp. 525-536.
- PAUL-LÉVY, Françoise, & SEGAUD, Marion (1983). *Anthropologie de l'Espace*. Paris : Centre de Création Industrielle / Centres Georges Pompidou.
- PEIRCE, Charles S. (1931-1935). *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- PERRAULT, Gilles (1990). *Notre ami, le roi*. Paris: Gallimard.
- POCHÉ, Christian (Ed.). (2005). *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la méditerranée*. Paris: Fayard.
- POCHÉ, Christian, LAMBERT, Jean et al. (Eds.). (2000). *Musiques du monde arabe et musulman : bibliographie et discographie*. Paris: Geuthner.
- POUCHELON, Jean (2001). *Gnaoua d'Essaouira et de Fès, Étude Comparée*. Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, Nanterre.
- POUCHELON, Jean (2012a). "Entre deux Mondes : redéfinitions contemporaines du statut de Gnawi", *Cahiers d'Ethnomusicologie 25*, pp. 9-23.
- POUCHELON, Jean (2012b). "Richard C. JANKOWSKY : Stambéli : Music, Trance and Alterity in Tunisia. Chicago : Université of Chicago Press, 2010", *Cahiers d'Ethnomusicologie 25*, pp. 270-272.
- POUCHELON, Jean (2012c). "Stambeli: l'héritage des Noirs de Tunisie (CD). Les Chemins Productions, 2011", *Cahiers d'Ethnomusicologie 25*, pp. 294-295.
- PREMARE (DE), Alfred-Louis et al. (1995). *Dictionnaire Arabe-français, Langue et Culture Marocaines*. (12 tomes). Paris: L'Harmattan.
- PRÉVOST, Abbé (1746-1759). *Histoire Générale des voyages* (15 vol.). Paris : Chez Didot.
- PROST, André (1956). *La langue sonay et ses dialectes*. Dakar: IFAN.
- QARADHAWI, Yusuf (1992). *Le licite et l'illicite en Islam*. Paris: Al-Qalam.
- RAFFENEL, Anne (1856). *Nouveau voyage dans le pays des Nègres; suivi d'études sur la colonie du Sénégal et de; documents historiques, géographiques et*

- scientifiques. Tome premier.* Paris: Librairie centrale des chemins de fer.
- RAHAL, Ahmed (1990). *Les Bilaliens de Tunis. Ethnographie des Pratiques d'une Confrérie Afro-maghrébine.* Université Paris 7, Paris.
- RAHAL, Ahmed (1993a). "Le Stambali Tunisien: Possession et Thérapie", *Galaxie Anthropologique* 2-3, pp. 138-142.
- RAHAL, Ahmed (1993b). "La transe et l'induction musicale", *Rawâfid Mûsîqiyya I*(1993-1994), pp. 1-8.
- RAHAL, Ahmed (2000). *La Communauté Noire de Tunis: Thérapie Initiatique et Rite de Possession.* Paris: l'Harmattan.
- REIG, Daniel (2003). *Dictionnaire arabe-français, français arabe.* Paris: Larousse.
- REY, Alain (Ed.). (1992). *Dictionnaire historique de la langue française.* Paris : Le Robert.
- REYSOO, Fenneke (1991). *Pèlerinages au Maroc: Fête, Politique et Échange dans l'Islam Populaire.* Paris: Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.
- RICARD, Prosper (1928). *Essai d'Action sur la musique et le théâtre populaire marocains.* Rabat : Imprimerie Nouvelle.
- RIEMANN, Hugo (1884). *Musikalische Dynamik und Agogik.* Hambourg: D. Rather.
- RIGGENBERG, Patrick (2009). *L'univers symbolique des arts islamiques.* Paris: L'Harmattan.
- ROMANELLI, Samuel Aaron (1989). *Travail in an Arab land.* Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- ROUBAS, Maurice (1987). *Tradition Musicale Villageoise au Maroc: Rôle et Statut des Musiciens Noirs dans une petite ville du Nord (Province de Tanger).* Université Paris Ouest-Nanterre La Défense, Nanterre.
- ROUCH, Jean (1989). *La Religion et la Magie Songhay.* Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- ROUGET, Gilbert (1958-). "Guembri" In LESURE, F. & MICHEL, F. (Eds.), *Encyclopédie de la Musique* (Vol. II). Paris: Fasquelle, p. 367.
- ROUGET, Gilbert (1980). *La Musique et la Transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession.* Paris: Gallimard.
- ROUGET, Gilbert (2004). "L'efficacité musicale: musiquer pour survivre. Le cas des

- Pygmées", *L'homme 171-172* (Juillet Décembre 2004 - Musique et Anthropologie), pp. 27-52.
- ROUSTANG, François (2009). *Le secret de Socrate pour changer la vie*. Paris: Odile Jacob.
- ROVSING OLSEN, Miriam (1997). *Chants et danses de l'Atlas*. Paris / Arles: Cité de la Musique / Actes Sud.
- ROVSING OLSEN, Miriam (2004). "Le musical et le végétal: essai de décryptage; exemple berbère de l'Anti-Atlas", *L'homme, 171-172* (Juillet Décembre 2004 - Musique et Anthropologie), pp. 103-124.
- RUWET, Nicolas (1968). *Introduction à la grammaire générative*. Paris: Librairie Plon.
- RUWET, Nicolas (1972). *Langage, Musique et Poésie*. Paris: Seuil.
- SACHS, Curt (1963). *World History of the Dance*. New York: Norton.
- SADI, Stanley (Ed.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition ed.) London: Macmillan Publishers.
- SAFVAT, Dariush (1984). "Musique et Mystique", *Études Traditionnelles* 483, pp. 42-54.
- SAUSSURE (DE), Ferdinand (1922). *Cours de Linguistique générale*. Paris: Payot.
- SCHOTT-BILLMANN, France (1985). *Possession, Danse et Thérapie*. Paris: Sand.
- SCHUYLER, Philip D. (1981). "Music and Meaning among the Gnawa Religious Brotherhood of Morocco", *The World of Music*, 23(1), pp. 3-13.
- SCHUYLER, Philip D. (1996). "Jamaa el-Fna", *Natural History* 105(5), pp. 38-45.
- SEBIANE, Maho (2007). "Le Statut socio-économique de la pratique musicale aux Émirats Arabes Unis : la tradition du leiwah à Dubai", *Chroniques Yéménites* 14, pp. 117-136.
- SEEGER, Charles (1958). "Prescriptive and descriptive music-writing", *The Musical Quarterly* 44, pp. 184-195.
- SHILOAH, Amnon (1968). "L'Islam et la musique" In PORTE, Jacques (Ed.), *Encyclopédie des musiques sacrées* (Vol. 1 - Le Sacré en Extrême-Orient, Méditerranée, Afrique et Amérique). Paris: Labergerie, pp. 414-421.
- SHILOAH, Amnon (2002). *La musique dans le monde de l'Islam*. Paris: Fayard.
- SHINAR, Pessah (1983). *Islam Maghrébin Contemporain, bibliographie annotée*. Paris:

- Éditions du CNRS.
- SIRON, Jacques (1992). *La partition intérieure: Jazz, musiques improvisées*. Paris: Outre Mesure.
- SPERBER, Dan, & WILSON, Deirdre (1989). *La Pertinence. Communication et Cognition*. Paris: Editions de Minuit.
- STEHLY, Ralph (1995). *Le sahih de bukhari, texte avec versions parallèles, traduction et commentaire des hadiths 1 à 25, contribution à l'étude du hadith*. Université Bordeaux 3, Bordeaux.
- STOICHITA, Victor (2013). *The ontology of musical experience: an anthropological approach*. Graz: Centre for Systematic Musicology, Karl Franzens Universität.
- SUM, Maisie (2010). "Analysis of Sonic Structure in Gnawa Music", *First International Conference On Analytical Approaches To World Music 2010*. University of Massachusetts : Amherst.
- SUM, Maisie (2011). "Staging the Sacred : Musical Structure and Processes of the Gnawa Lila in Morocco", *Ethnomusicology* 55(1), pp. 77-111.
- SUM, Maisie (2012). *Music of the Gnawa of Morocco: Evolving Spaces and Times*, The University of British Columbia, Vancouver.
- TAGG, Philip (2009). " Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes »", *Volume !* 6, pp. 135-161.
- TERSIS-SURUGUE, Nicole (1972). *Le dendi (Niger): Phonologie, lexique dendi-français, emprunts (arabe, hausa, français, anglais)*. Paris: Selaf.
- TILLION, Germaine (1966). *Le Harem et les cousins*. Paris : Editions du Seuil.
- TREMEARNE, Arthur John Newman (1968). *The Ban of the Bori: Demons and Demon-dancing in West and North Africa*. London: F. Cass and Co.
- TURNER, Victor Witter (1990). *Le Phénomène rituel: structure et contre-structure* (GUILLET, Gérard, Trad). Paris: Presses Universitaires de France.
- VAJDA, Georges (1980). "Un libellé contre la danse des soufis", *Studia Islamica*, pp. 165-177.
- VENDEVILLE, Stephanette (2007). *Le Living Theatre; de la toile à la scène (1945-1985)*. Paris: l'Harmattan.
- VERGER, Pierre (1954). *Dieux d'Afrique: culte des Orishas et Vodouns: l'ancienne Côte*

- des esclaves en Afrique et Bahia, la baie de tous les saints au Brésil*. Paris: P. Hartmann.
- VERSTEEGH, Kees et al. (Eds.). (2005-2009). *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*. Leiden, Boston: Brill.
- VIROLLE, Marie (1999). "Sacrifices et deuils en Kabylie. Réflexions sur quelques éléments d'un système sacrificiel" In BONTE, Pierre, BRISEBARRE, Anne-Marie & GOKALP, Altan (Eds.), *Sacrifices en Islam : espaces et temps d'un rituel*. Paris: CNRS Editions, pp. 177-195.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2009). *Métaphysiques Cannibales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- VOINOT, Louis (1937). "Les zaouïas de Marrakech et de la région voisine", *Bulletin de la Société de Géographie du Maroc XVI*, pp. 5-53.
- WEBER, Max (1965). *Essais sur la théorie de la science* (FREUND, Julien, Trad.). Paris: Plon.
- WELTE, Frank Maurice (1990). *Der Gnawa-Kult: Trancespiele, Geisterbeschwörung und Besessenheit in Marokko* (Vol. XIX - Ethnologie). Frankfurt am Main : Peter Lang.
- WELTE, Frank Maurice (2000). "Perception intérieure et extérieure de la transe", (SINZ, Éric Trad.) in Chlyeh (Ed.) *La Transe*. [Rabat]: Marsam Editions, 143-156.
- WELTE, Frank Maurice & AGUADÉ, Jordi (1996). *Die Lieder der Gnawa aus Meknes*. Marburg: Diagonal-Verlag.
- WESTERMARCK, Edward (1926). *Ritual and Belief in Morocco*. Londres: Macmillan.
- WILLIAMSON, Kay (1967). *Songhai word list, Gao dialect*. Ibadan: University of Ibadan.
- ZAFRANI, Haïm (2003). *Le judaïsme maghrébin: le Maroc, terre des rencontres des cultures et des civilisations*. Rabat: Marsam.
- ZEKRI, Camel (1996). "Musique et Transe d'Algérie. Le Diwan de Biskra", *Musicales* 5(13).
- ZEMPLÉNI, Andras (1981). "G. Rouget, La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession", *L'homme* 21(4), pp. 105-110.

ZEMPLANI, Andras (1984). "Possession et Sacrifice", *Le temps de la réflexion* 5, pp. 325-352.

ZIRARI, Hayat (1999). "Les deux sacrifices de la naissance: féminin et masculin en jeu (Maroc)" In BONTE, Pierre, BRISEBARRE, Anne-Marie & GOKALP, Altan (Eds.), *Sacrifices en Islam : espaces et temps d'un rituel* . Paris: CNRS Editions, pp. 161-176.

Filmographie

- BOUSSOU, Hmida (2007). *H'mida Boussou Interview* (2005) [Paradiso, Amsterdam].
<http://www.youtube.com/watch?v=5oRK0gcAJNk>.
- CASSENTI, Frank (2010) *Gnawa Music, Corps et Âmes* [52']. [s.l]: Oléos Films / Arte France.
- CASSENTI, Frank (2011) *La nuit de la possession* [83']. [s.l]: Oléos Films / Arte France.
- EL MAANOUNI, Ahmed (1981). *Trances / Transes / El Hal* [film, 87', couleur]. Maroc: OHRA / SOGEAV.
- FARDJAD, Hamid (1995). *Rainbow Trance* [film, couleur]. Sydney : SBS.
- GUICHENEY, Pierre (1999). *Le bal des Génies* [documentaire, 52'] [s.l]: Les films du village, TLT - Télé-Toulouse
- LE NESTOUR, Bella et ALLEN, John (2004). *Wijdan, the Mystery of Gnawa Music / Wijdan, le mystère de la musique de transe des Gnawa* [documentaire, 52']. Marrakech, Paris: Possible Pictures (USA) / Mandala Productions (France).
- RAOUT, Julien, & PIN, Sébastien (2003). *Les fils de Bilal* [s.l] : Troisième monde.
- WILLEMONT, J., & PÂQUES, V. (1988). "Entretien avec Al Ayachi", *Vanishing Worlds* [s.l] : Espaces - European Society For Promotion and Action in Culture, Education and Science.
- WILLEMONT, Jacques (2012). *Gnawa : Au-delà de la Musique* [s.l] : ESPACES - European Society For Promotion and Action in Culture, Education and Science.

Discographie

- ADAMS, Iain (1972). *Rifi*. London : Sounds of Morocco.
- AÏT YOUSSEF, Mohammed (1965). *MAROC. Marrakech, Marrakech-Tensift-El Haouz*. [non publié]. Archives sonores du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM-CNRS). <http://archives.crem-cnrs.fr>
- AÏT YOUSSEF, Mohammed (1966). *Maroc, Marrakech; Musique de confrérie. Marrakech, Marrakech-Tensift-El Haouz*. [non publié]. Archives sonores du Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM-CNRS). <http://archives.crem-cnrs.fr>
- AUGIER, Pierre (1991). *Algeria : Sahara music of Gourara*. Unesco collection : musiques et musiciens du monde. France : Auvidis Unesco.
- BAH, Kwaku, & GANOUA. (1977). *Trance*. United Kingdom : Island Records.
- BAQBOU, Mustapha [s.d]. *El Fennân Mustapha Bakbou*. Casablanca: Editions Hassania.
- BAQBOU, Mustapha (1998). *Gnawa Trance Music of Morocco*. Morocco : Sounds of the World.
- BEN MOUIHA, Abdelkader, QUESSAB, Mouhib Mohammed, BEN JELLOUM, Daoudi Kacem, EL MESSARI, Driss, BIROT et al. (2000). *Maroc : Confrérie des Jilala / Morocco : Jilala Confraternity - Jilala de Fès*. Paris: Ocora Radio France.
- BENAISSA, Bahaz (2006). *Diwân*. Alger : Belda Diffusion.
- BOUSSOU, Hmida & al. (1992). *Gnawa Leila, Chants et Musiques Gnaoua du Maroc / Gnawa Songs and Musics from Morocco : Gnaoua Lila* (producer, liner notes, photography, engineer BALDASSARE, Antonio) Montreuil : Al Sur.
- BOUSSOU, Hmida, ZOURHBAT, Mohammed, & al (1995a). *La Suite du Blanc / The White Suite*. Coll. *Les Maîtres du Guembri - Gnaoua lila / The Masters of Guimbri - Gnawa Lila* (BALDASSARE, Antonio, prod.) Montreuil: Al Sur.
- BOUSSOU, Hmida, ZOURHBAT, Mohammed, & al (1995b). *Les Suites du Bleu / The Blue Suites*. Coll. *Les Maîtres du Guembri - Gnaoua lila / The Masters of Guimbri - Gnawa Lila Lila* (BALDASSARE, Antonio, prod.). Montreuil: Al Sur.

- BOUSSOU, Hmida, ZOURHBAT, Mohammed, & al (1995c). *Les Suites du Rouge et du Vert / The Red and Green Suites*. Coll. *Les Maîtres du Guembri - Gnaoua lila / The Masters of Guimbri - Gnawa Lila* (BALDASSARE, Antonio, prod.). Montreuil: Al Sur.
- BOUSSOU, Hmida, ZOURHBAT, Mohammed, & al (1995d). *Les Suites du Noir et du Jaune / The Dark and Yellow Suites*. Coll. *Les Maîtres du Guembri - Gnaoua lila / The Masters of Guimbri - Gnawa Lila* (BALDASSARE, Antonio, prod.). Montreuil: Al Sur.
- BOUSSOU, Hmida [n.d]. *Les Fils de Bambara - les Hossaouines*. Oujda: Al Hayat.
- BOWLES, Paul (1972). *Music of Morocco from the Archive of Folk Song*. (THE LIBRARY OF CONGRESS, (Ed.)). Washington: Library of Congress.
- BOWLES, Paul & GYSIN, Brion (1998). *Jilala*. (recorded in 1965). US : Akasha.
- CHAOUQI, Si Mohammed (1995). *Les Gnawa du Maroc : Ouled el 'Abdi*. [Rabat]: Auvidis.
- GADARI (EL), Abdenbi & GNAWA BAMBARA. (2006). *Sidi Mimoun*. Maroc / Italie : Dunya Records / Felmay.
- GANIA, Mokhtar, HOLLEUFER, Torben et al. [s.d]. *Gnawa Sufi Trance - Music of Morocco*. Copenhagen: standardrecords.
- GHANIA, Abdallah (1999). *Invocation : Gnawa Music Of Essaouira*. US : Baraka Foundation.
- GHANIA, Mahmoud, & SANDERS, Pharoah (1994). *The Trance Of Seven Colors*. US: Axiom.
- GNAWA FROM MARRAKESH (1996). *Songs for Sidi Mimoun*. Italy : Robi Droli (enregistré au Studio Cargo, Montreuil, par Antonio Baldassare).
- GNAWA MUSIC OF MARRAKESH (1990) *Night Spirit Masters* (BOWLES, Paul, Libret.) US : Axiom
- GUINIA, Mahmoud [s.d.]. *ûlâd Bambarâ*. On *Lîla Gnâwîya maa lmaallem Mahmoud Guiniâ*. Essaouira: Mogador Music.
- GUINIA, Mahmoud [s.d.]. *Ftough er-rahba*. On *Lîla Gnâwîya maa lmaallem Mahmoud Guiniâ*. Essaouira: Mogador Music.
- GUINIA, Mahmoud [s.d.]. *El Mwsâwîyîn*. On *Lîla Gnâwîya maa lmaallem Mahmoud*

- Guiniâ*. Essaouira: Mogador Music.
- GUINIA, Mahmoud [s.d.]. *Aïsha*. Essaouira: Azza Production.
- GUINIA, Mahmoud [s.d.]. [s.l.]: Fikriphone.
- HAGÈNE, Matthieu et al. (2011). *Stambeli : l'héritage des Noirs de Tunisie*. Paris : Les Chemins Production.
- HAYAT, Omar [s.d.]. *Noujoum Essaouira*. Essaouira: La voix des Etoiles.
- KASRI (EL), Hamid, BOUSSOU, Hamida, BOUSSOU, Hassan, MERCHANE, Abdelkebir, ZEF ZAF, Abdelqâder, AMLIL, Abdelqâder et al. (2006). *Gnawa Home Songs*. Paris: Accords Croisés.
- LECOMTE, Henri (2000). *Gnawa de Mostaganem : Rituels de la Layla et du Moussem*. (CHLYEH, A. libret. et trad.). Paris: Iris Music.
- MAHJOUR, Maallem (2003). *Maalem Mahjoub et les Gnawa de Marrakech*. France: Sound of World - Harmonia mundi.
- MANSOUM (EL), Ali [s.d.]. *Derdeba*. Casablanca: Rachad Production
- QASRÎ (EL), Hamid (2003). *Jza' El Uwwâl*. Rabat: Société Artistique et Culturelle Audio Visuelle (SACAV).
- QASRÎ (EL), Hamid (2004). *Jza' et-thânî*. Rabat: Société Artistique et Culturelle Audio Visuelle (SACAV).
- QASRÎ (EL), Hamid (2005). *Es-swsîya*. Rabat: Société Artistique et Culturelle Audio Visuelle (SACAV).
- QASRÎ (EL), Hamid (2007). *El Bwhâlâ*. Rabat: Société Artistique et Culturelle Audio Visuelle (SACAV).
- QASRÎ (EL), Hamid [s.d.]. *El-mwsâwiyîn - Esh-shorfâ*. Rabat: Société Artistique et Culturelle Audio Visuelle (SACAV).
- QASRÎ (EL), Hamid [s.d.]. *Ftûh er-rahba*. Rabat: Société Artistique et Culturelle Audio Visuelle (SACAV).
- QASRÎ (EL), Hamid [s.d.]. *Lîla Kamla Esh-shamalîya : Esh-shorfâ*. Rabat: Société Artistique et Culturelle Audio Visuelle (SACAV).
- QASRÎ (EL), Hamid [s.d.]. *Es-samâwîyîn - El-hwsîyîn*. Rabat: Société Artistique et Culturelle Audio Visuelle (SACAV).
- QASRÎ (EL), Hamid [s.d.]. *El hâl*. Rabat: Société Artistique et Culturelle Audio Visuelle

(SACAV).

SPLENDID MASTER GNAWA MUSICIANS OF MOROCCO (THE), featuring
RANDY WESTON (1994). *The Splendid Master Gnawa Musicians of Morocco*.
France : Verve World.

VUYLSTEKE, Herman, TOUREILLE, Pierre et al. (1993). *Maroc: Hâdra des Gnaoua
d'Essaouira (Musique Rituelle)*. Paris: Ocora Radio France.

Annexe : la *lîla* et l'arbre des *mlûk*.

Cf. DVD

Il s'agit d'un "arbre d'idées" qui se lit tel que l'on observe le végétal dans la nature. Chaque branche propose une synthèse des airs que l'on joue à Marrakech dans cette partie du tout qui représente la cérémonie des Gnawa, la *lîla*.

Il faut rappeler que ce "chemin" (*treq*), qui je l'ai répété dans ce travail est sans cesse réactualisé à chaque cérémonie, évolue dans le temps. Selon les *mcallemîn* Abdeltif "Ould Sidi Amara" et Salah Boblâne, *Mimûna* était auparavant jouée dans les *Bûhâla* et les *Samawîyîne* joués dans les *Shorfâ'*. De plus, approximativement depuis l'arrivée du style que l'on appelle *mersawi* à Marrakech, de nouveaux airs sont "entrés" dans le répertoire des Gnawa tels que les *rahhalîyîn*, renforçant le caractère inclusif de *tagnawît*.

Quant à Aïsha *l-ḥamdûshiya*, feu le *mqaddem* Layashi Qemshish de Marrakech disait qu'elle n'appartenait pas aux Gnawa mais aux Hmadsha. Or, dans sa maison, "Dar Ba Ayoush", on ne joue rien qu'Aïsha la soudanaise.

