



Clio. Femmes, Genre, Histoire

25 | 2007
Musiciennes

Femme, musique et Islam. De l'interdit à la scène

Aline Tauzin



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clio/3062>

DOI : [10.4000/clio.3062](https://doi.org/10.4000/clio.3062)

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2007

Pagination : 133-153

ISBN : 978-2-85816-900-9

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Aline Tauzin, « Femme, musique et Islam. De l'interdit à la scène », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 25 | 2007, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 22 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clio/3062> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.3062>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2022.

Tous droits réservés

Femme, musique et Islam. De l'interdit à la scène

Aline Tauzin

- 1 La musique est femme. Certes, une telle affirmation n'est pas l'apanage des sociétés arabo-musulmanes, elle est présente dans les trois monothéismes et même au-delà. Mais en terre d'Islam, ses conséquences en sont poussées jusqu'à leur terme logique. Ce qui va donc nous retenir ici, c'est le sens à donner à cette équivalence posée par le dogme musulman entre musique et féminin, l'exclusion de l'un et de l'autre du champ du religieux et les évolutions, telles qu'elles s'ébauchent dans la période contemporaine, quant à la place des femmes dans ce même champ et par le biais de la musique¹.

La méfiance des religieux

- 2 Pour rendre compte de la méfiance professée par les docteurs de la Loi à l'endroit de la musique, puis de son bannissement de la sphère sacrée, on invoque souvent la défense des bonnes mœurs, dont l'Islam, dès ses débuts, se serait fait le champion. Le nouveau monothéisme a certes dénoncé, de la période préislamique, la *Jâhiliya* c'est-à-dire l'ignorance, la rencontre qui s'y faisait de la musique, de l'alcool et de la fornication. En effet, les *qaynât*, des esclaves-chanteuses installées dans les cités commerçantes de la Péninsule arabique, avaient en ce temps coutume de recevoir les voyageurs et de les régaler à la fois de leurs chants, de leurs charmes et du vin qu'elles leur servaient. Mais l'argument se révèle notoirement insuffisant pour rendre compte de la double exclusion mentionnée plus haut. Le lien entre musique et féminin se situe ailleurs. L'examen des discussions qui ont vu s'affronter, tout au long des siècles, les deux courants, canonique et mystique, de l'Islam, de même que le traitement fait par nombre de sociétés arabo-musulmanes de la question du genre et de l'éventuel passage d'un sexe à l'autre, revendiqué par certains de leurs sujets, s'avère autrement plus fructueux.
- 3 La présence de la musique dans le rituel religieux a d'emblée fait problème pour l'Islam. Dès les tout débuts de celui-ci, le dogme s'est montré très réticent à son endroit, au point de préférer l'interdire, tandis que, à l'opposé, le soufisme – la mystique

musulmane – en faisait son moyen privilégié d'accès au divin. Le point fondamental sur lequel se sont opposés ces deux courants peut se résumer ainsi : le dogme, d'un côté, prône une relation à Dieu fondée sur la hiérarchie et l'obéissance aux commandements édictés par Lui, et la mystique, de l'autre, se voue à la recherche de l'anéantissement dans cette même figure divine.

- 4 Le Coran ne condamne pas formellement la musique. Les hadiths, les Dits du Prophète, qui ont force de loi à l'égal du Livre saint, soutiennent à son propos des positions contrastées. Pour ce qui est de l'Islam sunnite, celui qui nous occupe ici, c'est dans les quatre écoles juridiques qui l'organisent et inscrivent la croyance dans les organisations sociales que le rejet est le plus marqué. Tenons-nous en au droit malékite, en vigueur dans la quasi totalité du nord de l'Afrique. Mâlik, son fondateur, disait à propos du chant : « Ne le pratiquent chez nous que les pervers ». Raconter qu'il jouait du luth équivalait à le calomnier². Al-Qayrawânî, théoricien postérieur de cette même école, a écrit, dans un texte toujours de référence : « Il n'est pas licite de chercher à écouter des choses injustes ou vaines, quelles qu'elles soient, ni de tirer jouissance des propos d'une femme qui n'est point licite pour toi, ni d'écouter la musique et le chant profanes, ni de réciter le Coran avec des accents cadencés comme dans le chant profane. Le Livre d'Allâh a trop de majesté pour qu'on se permette de le réciter autrement qu'avec une grave componction et dans des conditions telles qu'on soit persuadé qu'Allâh en sera satisfait et l'aura pour agréable et en portant toute son attention à cette pieuse récitation »³.
- 5 La langue arabe elle-même porte la marque de telles prises de position. Ainsi, la cantillation du Coran s'y nomme-t-elle communément *tartîl*, un terme dont Kazimirski précise, dans son dictionnaire, qu'il signifie le fait de « lire, déclamer le Coran distinctement, d'une voix douce et en appuyant sur chaque mot », la racine verbale dont il dérive ayant le sens d' « agencer, disposer avec ordre (son discours, ses paroles) ». Un autre mot, *tajwîd*, lui aussi d'un usage fréquent, se rattache à une racine verbale signifiant « faire bien ou dire bien quelque chose ». Autant de dénominations qui affirment la nécessité d'un discours ordonné garantissant la compréhension du message divin et empêchant l'attention du croyant de s'en laisser détourner.
- 6 Les positions, canonique et mystique, irréconciliables, ont conduit à des affrontements, dont la teneur avait aussi, indéniablement, un contenu politique. Le plus célèbre d'entre eux s'est clos sur la mise à mort, au Xe siècle, de Hallâj, figure emblématique du soufisme, emprisonné pour avoir proclamé son union consubstantielle avec Dieu. Mais le désir de rapprochement des deux positions n'en a pas disparu pour autant. Il a perduré à travers les siècles, plus justement sous la forme d'une tentative, toujours renouvelée, jamais tout à fait abandonnée, de réintroduire la musique dans le champ du sacré. Al-Ghazzâlî en est l'illustrateur le plus fameux, qui vécut au XIe siècle et tenta de départager, dans son œuvre, les pratiques musicales licites de celles qui ne l'étaient pas, de même que les instruments de musique licites de ceux qui ne l'étaient pas. A l'opposé, d'autres penseurs se sont acharnés à condamner la musique dans sa globalité, depuis les fondateurs des quatre écoles mentionnées plus haut jusqu'aux fondamentalistes de la période contemporaine.
- 7 L'extrême méfiance des théologiens vis-à-vis de la musique tient, en réalité, à sa féminité, qu'ils ont parfaitement repérée et n'ont eu de cesse de dénoncer. A les lire, le risque, inhérent à l'écoute et à la pratique musicales, est bien celui d'une féminisation des sujets qui s'y adonnent, féminisation qui aurait pour conséquence inéluctable

l'effondrement de sociétés dont le trait majeur est d'être construites sur la patrilinéarité et la patriarcalité, autour du principe masculin.

- 8 L'histoire de l'origine de la musique, telle que l'ont rapportée – et façonnée à l'aune de leurs présupposés – ces mêmes théologiens des débuts de l'Islam, illustre clairement un tel enjeu⁴. Au début, disent-ils, la musique était féminine et collective. Puis, après la Révélation coranique, et à travers toute une série d'étapes, elle est devenue masculine et individuelle. Elle a été créée par deux femmes dont le surnom, les Deux Sauterelles, suffit à signaler ses effets désastreux sur ceux qui s'y livrent. En effet, pour les peuples du désert, ces insectes sont terrifiants : ils se multiplient à la faveur de pluies par ailleurs ardemment souhaitées car elles vont permettre aux terres brûlées par le soleil de reverdir, et parviennent, en quelques heures ou quelques jours, à engloutir les jeunes pousses d'herbe, les feuilles à peine dépliées, et à rendre le paysage à cette terrible aridité qu'il venait tout juste de quitter. Les Deux Sauterelles, à suivre les récits laissés par les chroniqueurs, ont eu des actions aux résultats tout à fait antinomiques. Capables du pire comme du meilleur, par la simple modulation de leur chant, elles ont, selon les cas, sauvé une tribu de la mort et provoqué l'extinction d'une autre. Ainsi, Tabarî rapporte, par exemple, que l'un de ces groupes, menacé par une grave sécheresse, envoya une délégation d'hommes à la recherche d'hypothétiques pâturages. Or, cette dernière s'est très vite laissée captiver par le chant des deux femmes, oubliant l'objet de son voyage et entraînant la mort de ceux qui attendaient. Mas'ûdî, de son côté, relate que cette même tribu fut sauvée par les chants de ces deux femmes, qui eurent au contraire pour conséquence de faire tomber la pluie salvatrice⁵.
- 9 De ces mythes d'origine, on retiendra deux choses. La musique a à voir avec la vie et la mort. Elle avait, du reste, dans ses tout débuts, partie liée avec des cultes de fécondité. Et, parce qu'elle est pratiquée par des femmes et a des effets antinomiques, elle signale l'ambivalence du féminin. Mais revenons aux chroniqueurs. Progressivement, nous disent-ils, la fonction de la musique s'est affadie, elle a perdu de son pouvoir, jusqu'à devenir simple exercice mondain, les musiciennes laissant la place aux musiciens. Malgré tout, le risque subsistait que ces derniers soient gagnés par ce qu'ils nomment la « mollesse », autrement dit qu'ils perdent leur virilité, et que la société s'effondre. Mieux valait interdire la production de sons dans l'enceinte du sacré et s'en tenir à la plus extrême vigilance à l'endroit des femmes.

Musique, ruse féminine et séduction

- 10 Alors, qu'en est-il vraiment de cette équivalence musique/féminin ? Les matériaux mauritaniens vont permettre d'en cerner la signification. Intéressons-nous d'abord à l'ambivalence, que le mythe des Deux Sauterelles donne comme un trait constitutif de la femme. Ces personnages ont leurs semblables dans la société maure⁶, dans le registre de la littérature orale. De plus, la femme, dans la vie ordinaire, y est connue pour sa capacité à manier la trahison. « Une femme, disait un de mes interlocuteurs, elle peut te vendre sans que sa marche en soit troublée ou sans bouger de sa place. Elle peut te passer un couteau sur la gorge sans que tu saches quand elle l'a fait. Elle peut te dire qu'elle t'aime, te le montrer avec ses yeux, son visage, et en même temps te tuer. Tout ça, c'est à cause de leur bravoure, de leur existence et de leur ruse. Il n'y a rien de comparable aux femmes ». Pas même la mer qui, à en croire un dicton, est deux fois moins étrange et imprévisible qu'elles. Cette ruse, intrinsèquement féminine donc, on la trouve explicitée, détaillée, dans ce que nous nommerions des contes, ou mieux des mythes, mais que la société maure considère comme des histoires vraies intervenues

dans un passé originaire et auxquelles elle a recours pour fournir la preuve, au détour d'une conversation, de la fourberie féminine. On attribue à ces histoires l'intitulé générique de ruse des femmes, une expression empruntée au Coran, à la sourate XII, dite de Joseph, très précisément. Pour résumer ce corpus, on pourrait dire que les femmes s'y font fort de transgresser toutes les lois, des plus ordinaires aux plus fondamentales – comme celles du respect dû aux morts ou de l'interdit de l'inceste –, tout en donnant l'illusion de les respecter. A quoi s'ajoute le fait que, malgré les mises en garde et le savoir accumulé sur les turpitudes dont elles sont capables, elles exercent une séduction à laquelle les hommes ne parviennent pas à résister.

- 11 D'autres récits existent, grâce auxquels on prend la mesure de ce qu'il advient aux hommes lorsqu'ils se laissent prendre dans les rets de cette séduction. Ils sont produits lorsque l'un d'eux affiche une grande mélancolie, ou encore semble plongé dans une dépression profonde, a un comportement asocial ou refuse de se plier aux attentes de ceux qui l'entourent, en particulier ne consent pas à se marier ou délaisse son épouse après avoir fini par accepter de le faire. On dit alors qu'il a secrètement épousé une *jenniyya*, une démonsse, que c'est là la raison de son repliement sur lui-même, les récits évoqués étant destinés à conforter l'explication avancée. Ceux-ci présentent toujours la même trame, celle de la rencontre d'un homme, parti seul dans le désert, avec une très belle femme, voire plusieurs, rencontre suivie d'un épisode d'amusement et de plaisirs puis, invariablement, d'une chute brutale. A la fin, l'homme se retrouve en position de déchet parmi d'autres déchets, reste muet, paralysé ou fou. Un détail est présent dans nombre de ces récits : l'entrevue avec la femme très belle est souvent précédée par l'audition d'un chant ou d'une musique, qui attire l'homme vers le lieu où se trouve cette femme, en quoi l'on voit bien que la séduction opère autant par le biais de l'œuvre sonore que de la beauté féminine.
- 12 Pour déchiffrer ce qui, jusque-là, demeure énigmatique dans l'assertion de l'équivalence posée entre femme et musique, j'ai fait appel à des concepts empruntés à la psychanalyse, que je vais tenter de résumer ici.
- 13 Partons de la littérature orale et d'une remarque que fait Freud à son sujet, dans *L'inquiétante étrangeté*. Lorsque le corpus, dit-il, est organisé en deux types d'histoires, ce qui est le cas dans de nombreuses sociétés, et l'est bien chez les Maures, on peut en analyser les fonctions de la façon suivante : les contes de fées, autrement dit le conte authentique, ont à voir avec la toute puissance des idées et des désirs, tandis que les histoires qu'il qualifie de fantastiques, voire de fantasmatiques – celles que les Maures considèrent comme des histoires vraies - renvoient toujours au complexe infantile de castration. Une castration entendue par lui comme ablation de l'organe. C'est bien ce qu'expose la société maure dans ses récits : la castration y est radicale puisqu'elle concerne l'homme dans sa globalité et qu'il s'y révèle atteint d'une impuissance tout autant sociale que sexuelle⁷. Or Freud affirme, à partir de son expérience clinique, que cette peur de la castration n'est pas le résultat d'un pur fantasme mais qu'elle répond à un désir préalable féminin, celui précisément de sectionner l'organe sur le corps de l'homme.
- 14 Un tel désir, Lacan va également le repérer un certain nombre d'années plus tard, lorsque, établissant une phénoménologie des rapports entre les sexes, il met au jour une scission, observable à l'intérieur de chacun d'eux, entre amour et désir. Freud avait déjà observé cette scission, mais seulement du côté de l'homme. Une scission, qu'il ancrerait dans l'interdit de l'inceste, entre l'amour pour la mère et le désir pour la

femme, ce dernier étant soutenu par un trait qui, souvent, renvoie à la mère, en ce qu'elle a constitué le premier objet des pulsions enfantines. Poursuivant cette logique, Lacan avance qu'un tel dédoublement existe aussi du côté de la femme, avant d'employer à son sujet le terme de « duplicité ». On le voit, ce terme entre en résonance singulière avec celui de ruse en usage dans le monde arabe. La logique lacanienne est la suivante : pour chacun des deux sexes, l'objet est divisé entre objet d'amour et cause du désir. Et, ajoute-t-il, du côté de la femme, la scission de l'objet implique la castration de l'homme. Car, si le désir a besoin d'un trait sur lequel se fixer, l'amour, lui, suppose que le manque soit inscrit dans l'objet, un manque que celui qui aime va se proposer de combler. Du côté de la femme, le désir va s'adresser à l'organe sexuel de l'homme, dont elle entend obtenir sa propre jouissance, tandis que l'amour va impliquer qu'elle installe le manque dans le corps de l'homme, c'est-à-dire qu'elle en sectionne l'organe. C'est là que Lacan situe la duplicité de la femme, dans cette cohabitation entre le désir pour un organe et l'amour qui ne peut exister qu'au prix du manque de ce même organe. On le voit, la ressemblance est grande avec ce que la société maure dénonce chez les femmes : « elle peut te dire qu'elle t'aime... et en même temps te tuer ».

- 15 A cette étape de l'analyse, la crainte de la séduction exercée par la femme se donne comme angoisse de castration dont l'effet le plus extrême est la ruine de la société. Mais, dans le même temps, il est dit avec insistance que l'attrait demeure irrésistible, et ce malgré, je le rappelle, les avertissements prodigués par le groupe social et, particulièrement, par ceux que l'on nomme en Mauritanie les « gens de la mosquée », des hommes d'âge mûr à la piété et à la sagesse reconnues. Or cette attirance, on s'en souvient, s'éprouve souvent à l'audition d'une musique ou d'un chant, avant même, par conséquent, que la beauté de la femme ait été entrevue.

Des musiciens « hommes/femmes » en Mauritanie

- 16 Sur ce qu'ont en commun – maintenant de façon patente – la musique et la femme, la société maure fournit encore quelque éclairage, à travers les modalités de gestion qu'elle a mises en place de faits de transsexualisme récemment apparus. Depuis trois décennies environ, en effet, on assiste à l'émergence et à l'affirmation d'un groupe dont les membres sont désignés, dans le dialecte, par un terme signifiant « homme/femme ». Pour ma part, je les nomme transsexuels, puisqu'il s'agit d'hommes revendiquant une identité féminine, bien que leur anatomie relève du masculin, ce qu'ils considèrent comme une erreur de la nature. Deux points sont intéressants pour mon propos, dans le traitement que fait la société maure de cette catégorie de sujets, et dans le discours qu'elle produit quant à la causalité de ce phénomène. Dans l'un et l'autre, la musique est en jeu. Tout d'abord, ce à quoi ces transsexuels se trouvent assignés, c'est précisément à la pratique de la musique. Or cette dernière ne peut être le fait, encore de nos jours, et hormis cette exception notable⁸, que d'une quasi caste, celle des griots. Et pourtant, aucune fête de mariage digne de ce nom, dans la période contemporaine, ne se conçoit plus sans la participation active de ces « hommes-femmes » devenus des percussionnistes virtuoses et des danseurs innovants. Alors que, dans le même temps, leurs revendications quant aux choix vestimentaires et de métiers, par exemple, qu'ils souhaiteraient plus « féminins », sont loin d'être jugées recevables. Ensuite, l'on dit que si des hommes se prétendent femmes, s'ils se réclament du féminin, dans une société qui n'autorise en rien la confusion entre les catégories de sexe, c'est qu'ils ont trop écouté de musique lorsqu'ils étaient enfants. Ils accompagnaient leur mère à toutes les fêtes auxquelles elles se trouvaient invitées et y ont fait l'apprentissage de la danse, selon des modalités habituellement réservées aux fillettes. De même, on rapporte que

nombre d'entre eux ont reçu dans leur jeune âge un tambour en présent. Or, par le fait de la colonisation, l'instrument, de guerrier est devenu féminin, et l'on a vu combien ils excellent à en jouer de nos jours. La musique, pour reprendre l'adjectif en vigueur dans le dialecte, les a « gâtés », comme un fruit peut l'être, ou une voiture, ce qui les rend impropres, inutilisables.

- 17 Ainsi, des hommes dérogent à leur sexe à cause de la musique et se voient, de ce fait, assignés à une place de musiciens. Voilà qui lie, indubitablement, cette dernière à la féminité. On notera au passage que la société maure gère ce fait de la modernité que constitue la revendication transsexuelle en recourant à des catégories de genre qui, elles, relèvent du schéma traditionnel. Il faut ajouter que la société maure professe cette même incompatibilité entre religion et musique que j'ai soulignée plus haut à propos du dogme musulman. Chez les Maures, la musique est absente de tous les rituels religieux. De même, le groupe social des marabouts, détenteur de l'ensemble des fonctions en lien avec l'Islam, n'a jamais compté de griots, de musiciens statutaires, en son sein. L'opposition est ancienne puisque, déjà, les Almoravides, au XI^e siècle, lors d'une expansion qui les mena jusqu'en Andalousie, s'appliquèrent à briser les instruments de musique dans les villes où ils séjournèrent, en particulier à Sijilmasa. A cette opposition du religieux à la musique, inscrite dans le fonctionnement des différents groupes sociaux, s'ajoute une différenciation en termes de catégories de sexe : dans les groupes dominants, les hommes ne sont pas autorisés à chanter, alors que les femmes le sont. Ils créent des poèmes à l'adresse des femmes, mais ils ne les chantent pas. Ce sont les griots qui s'en chargent ou, à défaut, leurs destinataires. De même, les interdits sont très forts, entre les générations d'hommes, pour tout ce qui renvoie, de fait, à la notion de plaisir – fumer ou écouter de la musique par exemple –, alors qu'ils sont grandement atténués entre les générations de femmes.

Nouveau détour par la psychanalyse

- 18 C'est encore un détour par la psychanalyse qui m'a permis d'explicitier non seulement cette homologie entre musique et féminin qui ne cesse de s'affirmer, aussi bien dans l'Islam canonique que dans la lecture que font les sociétés qui s'en réclament, mais aussi les enjeux inhérents à la séduction, l'attirance, irrésistible et mortelle, qu'éprouvent les hommes à l'égard des femmes. Et tout d'abord par l'observation, menée par Freud, à la fois de sujets souffrant de névroses traumatiques, conséquences de la guerre ou d'un accident, et de son petit-fils jouant avec une bobine de fil qu'il s'appliquait tour à tour à faire disparaître puis à ramener vers lui. Dans les deux cas, le sujet privilégie le souvenir de la souffrance ou de la perte : les victimes revenaient sans cesse, dans leurs rêves, sur l'événement douloureux et non sur l'état qu'ils connaissaient antérieurement, tandis que l'enfant, lui, répétait plus souvent l'épisode durant lequel la bobine était loin et cachée de lui (*fort*) que celui dans lequel elle était près de lui (*da*), rejouant ainsi les absences de sa mère avec plus d'assiduité que ses retours. Freud en déduisait alors que non seulement il existe en l'homme une pulsion de mort, telle qu'elle se donne là, mais que cette dernière est plus originaire, plus pulsionnelle que le principe de plaisir, et qu'elle s'appuie sur l'existence d'un « résidu », d'un au-delà de ce principe, et sur la quête, tendant vers la mort, d'un objet qu'il a qualifié de perdu.
- 19 Là encore dans la poursuite des travaux de Freud, Lacan va faire de ce principe de répétition un des « quatre concepts de la psychanalyse » et de cet objet perdu un objet absolu de désir, dont la caractéristique est qu'il est impossible à atteindre et qu'il va

nommer la Chose. Parce que l'homme est un être de désir et non pas de besoin, sa plénitude est d'emblée posée comme manquante. Rien, dans la liste des objets possibles, n'est prédéterminé, en adéquation parfaite avec les différents manques qui l'affectent et en mesure de les combler. Qui plus est, son désir est marqué, à l'origine, du sceau du désir de l'Autre et il est inscrit dans l'ordre du langage.

- 20 Pour tenter d'atteindre la Chose, autrement dit cette plénitude toujours repoussée, l'homme va mettre en œuvre différents objets partiels de désir. Il en est un que Lacan va ajouter à ceux que Freud avait déjà dégagés, celui de la voix, dont on voit bien que les enjeux de quête et de perte, parce qu'ils sont articulés autour de l'émission sonore, vont permettre d'élucider ce qui se joue autour de la question de la musique dans les sociétés arabes. Reprenons le schéma dégagé par Lacan, schéma dont on comprend qu'il ne peut être qu'une déduction a posteriori puisqu'il met en scène le nouveau-né. Ce dernier, à la faveur d'un déplaisir éprouvé - la faim, un lange mouillé etc -, va pousser un cri. A ce stade, il s'agit d'une pure émission vocale. Ce n'est pas encore une demande. Une réponse va lui être apportée, en fonction du sens que l'Autre, en général la mère, va conférer à ce cri - et l'on entrevoit bien, ici, le rôle de ce grand Autre dans la détermination du désir propre du sujet. Un soulagement est obtenu par l'enfant tandis que, dans le même temps, une perte s'inscrit en lui, celle de la matérialité sonore pure, par le fait même que l'Autre lui a donné le statut d'un appel. A l'étape suivante, le second cri poussé par l'enfant est déjà une demande. Mais la réponse, on le conçoit aisément, ne sera pas absolument identique à la première. A nouveau, par-delà la satisfaction obtenue, s'imprime dans le corps de l'enfant l'expérience d'une perte. C'est donc cette perte à double rebond qui préside à l'inscription de l'enfant dans l'ordre du langage et de la castration symbolique. Va demeurer, plus ou moins intensément pour chacun des sujets, la tentative vaine mais toujours renouvelée d'atteindre à une plénitude dont j'ai déjà dit qu'elle était d'emblée posée comme manquante, dans laquelle Lacan va ancrer ce qu'il nomme la jouissance.
- 21 Revenons à la musique. Au fond, elle n'est rien d'autre que cette matérialité sonore pure évoquée à l'instant, celle-là même qui s'est constituée en « reste » dès le premier cri de l'enfant. Elle n'a que faire du sens des mots, elle se situe en dehors de lui et souvent le submerge, comme en témoignent bon nombre de genres chantés de par le monde, de l'opéra au flamenco en passant par toutes les polyphonies possibles et imaginables. L'on se souvient de la crainte sans cesse réaffirmée par les théologiens de l'Islam à son endroit. Outre le risque de féminiser ceux qui s'y adonnent et, à terme, de détruire la société en son entier, elle comporte celui de procurer un plaisir tel que les commandements divins s'en trouvent occultés, que la prière passe au second plan. Aussi faut-il qu'en toutes circonstances le texte coranique demeure intelligible. Cette intelligibilité de la parole, on l'a vu, est au fondement des termes qui, en arabe, désignent la cantillation du Coran. A l'opposé, il est un mot, *tarab*, qui a fini par désigner, après avoir eu un champ sémantique plus vaste, le seul plaisir musical. Sous l'effet de son emprise, les auditeurs peuvent lacérer leurs vêtements, s'évanouir, distribuer tous leurs biens, et jusqu'à mourir.
- 22 En réalité, ces deux risques, celui de la féminisation de la société et celui du hors sens du message coranique, sont liés. En effet, la jouissance de la musique est, structurellement, du côté de la femme. Ni l'une ni l'autre ne sont entièrement prises dans l'ordre du langage, elles l'excèdent. Et le hors sens de la musique peut s'entendre comme un au-delà du phallus propre à la position féminine. Les sons dépassent les mots

et, parfois, ils en brouillent le sens. Pour ce qui est de la femme, on l'a vu plus haut, quelque chose la fait aimer l'homme au point de sa défaillance et la pousse à désirer sa castration. Du fait de l'amour qu'elle lui porte, elle cherche à atteindre en lui un point situé au-delà de la castration. Par ailleurs, la jouissance féminine est une jouissance bien sûr liée à son organe sexuel, mais pas seulement, ne serait-ce que parce qu'elle n'est pas tout entière prise dans l'alternance puissance/détumescence, autrement dit jouissance phallique/castration, de l'organe masculin. C'est aussi une jouissance délocalisée sur l'ensemble du corps et qui, de plus, peut s'obtenir par la douleur. Elle est à la fois jouissance phallique, c'est-à-dire jouissance de l'organe, et, selon l'expression de Lacan, jouissance supplémentaire ou jouissance autre, qu'il a également nommée jouissance féminine.

- 23 La femme et la musique ayant en commun cette jouissance située dans un au-delà du langage, un au-delà de la castration symbolique, on comprend alors pourquoi faire l'expérience de la jouissance musicale expose l'homme à sa féminisation. Dans le registre du social, organisé à partir du principe masculin, et parce qu'elle le menace, la musique sera bannie du noyau autour duquel il se structure, le lieu du sacré. Mais sans que l'organisation sociale puisse résoudre, de façon durable, et même si, à certaines époques, elle en connaît la tentation, la question de cette jouissance autre, des traces qu'elle a laissées dans le sujet, que ce soit sur le versant de la quête ou sur celui de la haine. Ce qui est donné comme franchissement de la limite entre les sexes, on l'a vu, la société maure le figure comme déplacement dans l'espace, vers l'extérieur de la mosquée – lieu par excellence du rapport au divin, dont, du reste, les femmes étaient traditionnellement exclues –, vers le désert, endroit de prédilection des diables et démons, de tous ces êtres qui ressemblent aux humains mais n'obéissent pas à leurs lois, voire jouent à les bafouer. Un franchissement qui aboutit à faire de l'homme un être castré, c'est-à-dire un déchet. Mais, chez l'homme, le désir de musique, la quête de la jouissance autre ne sont pas jugulés aussi aisément. L'interdit et les mises en garde ne suffisent pas à les empêcher. Et les transgressions, aux conséquences désastreuses, sont nombreuses et sans cesse répétées. Quant à la femme en tant qu'être sexué, elle devient l'incarnation de cette jouissance et du dérèglement que cette dernière est susceptible d'entraîner si l'on consent à l'éprouver. Le voile qui occulte son corps n'est plus alors simplement l'instrument d'une mascarade nécessaire au surgissement du désir masculin mais un rideau destiné à masquer l'horreur d'une jouissance qui dépasse l'homme et contient sa négation.

L'orchestre féminin de la Hadra au Maroc

- 24 Telle est donc la position du dogme religieux et de certaines sociétés quant à la question des femmes et de la musique. La société maure, je le répète, n'est pas un cas unique, elle m'a simplement permis d'en expliciter la logique. Je voudrais maintenant prendre l'exemple du Maroc. La situation y semble quelque peu différente, mais on verra que, sur le fond, il n'en est rien. En effet, dans la société marocaine, la musique se trouve au cœur du religieux, puisque l'Islam pratiqué se revendique du soufisme, pour l'essentiel. Nombreuses y sont les confréries, qui voient se regrouper les fidèles dans les mosquées dépendant d'elles ou autour des tombeaux de leurs saints fondateurs. On connaît l'importance des fêtes annuelles autour de ces mêmes tombeaux, dénommées *mousses*(s). On connaît aussi le rôle de la musique et de la transe dans la relation au divin et, pour certaines de ces confréries, dans la thérapie de divers troubles. Pour autant, la dénonciation des dangers que recèle la musique n'est pas absente de cette société⁹. Et surtout, l'adhésion pleine et entière des femmes aux confréries, leur

participation à leurs différents rituels ne s'y observent pas, hormis lorsque ces derniers ont, justement, des visées curatives¹⁰. Ce n'est donc qu'à condition d'être malades ou possédées par quelque esprit malfaisant que les femmes peuvent se mêler à la société des hommes le temps d'une *lila*, d'un rituel nocturne au cours duquel la musique tente de venir à leur secours, sous la conduite d'un *moqaddem*, d'un responsable masculin à la fois maître de cérémonie et chef religieux. En aucun cas, elles ne font partie de ces confréries à l'égal des hommes, ni ne chantent avec eux dans le but de louer le divin et d'entrer en communion avec lui. Elles ne sont pas davantage autorisées à former des confréries parallèles à celles des hommes, qui ainsi respecteraient la ségrégation entre les sexes en vigueur dans la société. Elles sont tout simplement exclues de cette sphère-là. Or, dans la mesure où le dogme demeure présent en arrière-fond des pratiques soufies, comme en témoignent aussi bien les exemples fournis par A. Cheddadi que les prises de position actuelles de certains groupes fondamentalistes, on peut émettre l'hypothèse que cette exclusion permet de fait d'occulter le risque de féminisation sans cesse dénoncé par les théologiens. En ne tolérant pas les femmes, le soufisme, tel qu'il est pratiqué là, demeure en conformité avec la loi canonique et avec la hiérarchie entre les sexes qui est au fondement du religieux et du social. C'est peut-être la condition qu'il lui faut remplir pour ignorer ce danger inhérent à la musique de déstructuration de l'ensemble de la construction sociale et symbolique. Plus encore, sans doute peut-on avancer l'idée que l'exclusion des femmes, leur relégation dans l'espace privé de la maison, autorisent les hommes à jouir du féminin en toute impunité, en quelque sorte, puisque la chose se déroule dans l'entre soi des confréries. Il y aurait là, dans le même temps, l'expérimentation de la féminité et son déni, par le biais de l'élimination des femmes du lieu où s'élabore la musique sacrée.

- 25 En dehors de la sphère du religieux, les femmes pratiquent la musique et le chant, à l'occasion de diverses fêtes ou dans le simple but de se distraire, mais à la condition expresse que soit respectée la ségrégation entre les sexes¹¹. Un genre musical échappe à la règle et s'en trouve d'autant plus décrié, celui de la *'éta* : chants politiques et chants d'amour y sont interprétés par des formations mixtes, pour un public masculin qui ne dédaigne pas d'en agrémenter l'écoute par la consommation d'alcool. La ressemblance, sur certains points, avec les esclaves-chanteuses de l'anté-Islam, de celles que l'on nomme *chikhât* est évidente, et leur condamnation tout aussi virulente. Le terme qui les désigne renvoie à la notion de maître ou de chef, à la forme féminine. Faut-il y voir une allusion à une possible position de maîtrise que la femme occuperait par le biais de la musique, justement ? En tout état de cause, elles ne sont que l'exception qui confirme la règle.
- 26 Mais ce cadre, schématiquement évoqué, qui organise les liens entre femme et musique au Maroc, n'est déjà plus tout à fait d'actualité. Car la société marocaine contemporaine est traversée par une remise en cause de la définition traditionnelle des rapports de genre, dont le religieux n'est désormais plus tenu à l'écart. Un tel questionnement a déjà quelques décennies. Il a surgi à la faveur de la lutte anti-coloniale, parmi les élites nationalistes soucieuses d'afficher une modernité comparable à celle de la puissance étrangère dont elles exigeaient le retrait, et s'est conforté, après l'indépendance, à travers le développement de mouvements féministes. Et même si, dans la toute dernière période, la revendication de modernité semble entrer en conflit avec des exigences formulées en termes d'authenticité et, partant, de conformité au dogme religieux, cette modernité ne cesse de marquer des points dans le fonctionnement

social, y compris là où l'on s'y attendrait le moins, fût-ce au prix d'évidentes ambivalences ou contradictions.

- 27 Cette modernité au cœur du religieux, on en déchiffre les effets dans la création, récente, d'un ensemble musical exclusivement féminin, ensemble pour lequel on éprouve quelque difficulté à qualifier la relation qu'il entretient avec la confrérie dont il interprète le répertoire, celle de la Bakkalia. Sans doute parce qu'il s'agit d'un processus en train de s'accomplir et, par le fait, en redéfinition constante. Sa fondatrice en est une femme, Rhoum Bakkali. Le patronyme de cette dernière indique que sa famille appartient à la lignée des bâtisseurs de la *zaouïa*¹², née au XVI^e siècle dans un village situé à une quarantaine de kilomètres de la ville de Chefchaouen. Rhoum Bakkali a donné à son ensemble le nom de *Akhawat Al Fan Al Assil* (littéralement « Les sœurs de l'art pur »). Il se consacre à l'exécution de chants et danses accompagnés de percussions, un corpus auparavant réservé aux seuls disciples masculins de cette confrérie et auquel on donne le titre générique de Hadra de Chefchaouen¹³.
- 28 L'exemple est, pour l'heure, unique au Maroc¹⁴. La démarche, quant à elle, s'appuie sur une revendication souvent résumée en une phrase : « Pourquoi pas nous ? » Une revendication dont on entend qu'elle s'ancre dans la mouvance féministe, ou plus justement, qu'elle a été rendue possible par le développement de cette dernière. Autrefois, les chants confrériques étaient connus des femmes appartenant à des familles dont les hommes comptaient parmi les disciples de *zaouïas*. Ils étaient appris d'oreille, à l'intérieur de la maison, par le fait même que les femmes entendaient leurs père, frère ou mari s'y exercer. Mais elles n'étaient pas autorisées à les chanter pour autant. La démarche de Rhoum Bakkali, donc, en ce qu'elle introduit une rupture avec ce fonctionnement antérieur, est intéressante, et ce à plus d'un titre. Rhoum Bakkali, âgée de quarante ans, née donc quelques années après que le Maroc ait obtenu son indépendance, précise que, dès son enfance, elle aimait beaucoup la musique. La raison semblait suffisante, déjà, pour qu'elle entame, en 1978, des études au Conservatoire de la ville, un Conservatoire qui, lui-même, venait tout juste d'être fondé, en 1975 très précisément. Rhoum Bakkali avait alors douze ans. Sa famille l'encourageait dans son projet. C'est du reste son frère qui lui a offert le piano sur lequel elle continue de pratiquer. On mesure, grâce aux détails concernant la biographie de cette pionnière, les changements intervenus dans la gestion de la différence des sexes au sein de la société marocaine post-coloniale. Certes, Rhoum Bakkali fait mention de critiques entendues au long de sa scolarisation, mais on note que celle-ci n'a pas souffert d'oppositions majeures, bien au contraire. Certes, certaines familles n'ont pas manqué de formuler des réticences, lorsqu'elle a créé l'école où apprennent les membres de son ensemble. Mais, très vite, ajoute-t-elle, il lui a fallu refuser de nouvelles inscriptions, par manque de place. Revenons à sa formation. Au Conservatoire, elle a étudié durant dix ans le solfège puis, les dix années suivantes, la musique arabo-andalouse. Son cursus s'est soldé par un premier prix dans chacune des deux disciplines, un fait sur la rareté duquel elle insiste beaucoup. Actuellement, elle y enseigne.
- 29 Quelques mots sur la ville de Chefchaouen, dans laquelle s'inscrit son action. Elle se situe au nord du Maroc, sur le flanc occidental du massif montagneux du Rif. C'est une ville arabophone, entourée de zones rurales berbérophones. Fondée à la fin du XV^e siècle pour défendre l'intérieur du pays contre les incursions portugaises et espagnoles, la ville constitua très vite un refuge pour les musulmans chassés d'Espagne après le Reconquête catholique, qui étaient autant d'ardents défenseurs de leur foi. Elle est

connue pour son rigorisme religieux et resta très longtemps fermée aux non musulmans. On évoque souvent, à ce propos, la façon dont Charles de Foucauld y pénétra, en 1883 : en se faisant passer pour juif et en ne s'y arrêtant que pour une très courte étape. C'est une ville qui, jusqu'à tout récemment, se distinguait par son austérité, et par une stricte ségrégation entre les sexes dont le corollaire était l'enfermement des femmes. Lorsque ces dernières avaient à sortir de leurs maisons, elles se drapaient dans une pièce de tissu blanc ne laissant apparaître qu'un œil. Il arrive que l'on croise quelque femme âgée portant toujours ce vêtement. Le musée installé dans la Qasba, l'ancienne forteresse, en montre un exemplaire, à côté de pièces provenant du monde rural voisin ou de costumes de fête.

- 30 C'est donc dans cet environnement qu'a été fondé l'orchestre féminin de la *Hadra*. La première prestation publique de cet ensemble a eu lieu en 2004. D'autres ont suivi, au Maroc et en Europe. Elles interviennent dans des festivals ou dans des salles spécialisées, lors de concerts. C'est là un choix délibéré de la part de la responsable, qui refuse de se produire dans des festivités de mariage, malgré les demandes insistantes qui lui sont adressées. Elle y voit la condition nécessaire pour conserver à la musique sa pureté, pour éviter les compromissions, en particulier avec ceux qui invitent : se produire dans un mariage influe sur le choix des morceaux interprétés, souvent le rythme en est modifié pour qu'ils soient plus conformes à l'idée de fête, c'est-à-dire plus dansants. Et le temps consacré à travailler et à enseigner s'en trouve réduit d'autant.
- 31 L'enseignement que dispense Rhoum Bakkali est gratuit et se déroule à son domicile, lors de séances quasi quotidiennes durant lesquelles un apprentissage du solfège est également effectué. Seules les femmes y ont accès. Ce sont en fait, majoritairement, des jeunes filles, âgées de quinze ans environ, un âge où l'on est libre de son temps et disponible pour travailler intensément. Elles sont une trentaine, la plupart élèves du collège ou du lycée. D'autres, issues de milieux défavorisés, ont déjà quitté l'école. Un des objectifs que Rhoum Bakkali se fixe est, du reste, de former ces dernières à une discipline dont, plus tard, elles pourront faire un métier.
- 32 Pour la première fois en 2006, l'ensemble s'est produit lors du *moussem* de la confrérie. Celui-ci se déroule le jour de la naissance du Prophète et voit se rassembler des fidèles en provenance de tout le Maroc. Comme à l'accoutumée, les hommes âgés de la *zaouïa*, ceux que l'on nomme les *chouyoukh*, ont dansé et joué de la musique sur la place, tandis que l'ensemble des jeunes femmes se produisait dans une grande maison, au sein d'une assemblée mixte et en présence des autorités politiques régionales.
- 33 On le voit, l'arrivée des femmes musiciennes dans l'enceinte du sacré, alors même que le dogme religieux rejette la musique précisément au nom de sa féminité et que le soufisme a longtemps dénié sa place à cette dernière, fonctionne comme symptôme des mutations en cours dans la société marocaine. Elle indique un remaniement du statut dévolu à chacun des sexes et, en conséquence, de leur définition. Tout d'abord, l'opposition traditionnelle entre les deux espaces, l'un public et masculin, l'autre privé et féminin, s'y trouve abolie, de même que son corollaire formulé en termes d'honneur et de honte qui sont – ou étaient, pourrait-on commencer à écrire – au fondement de l'organisation symbolique de ces sociétés. On le mesure dans le fait, par exemple, que la visibilité d'une femme, sur une scène, ou mieux encore à la télévision, n'est plus un facteur de déshonneur pour sa famille mais au contraire un motif de fierté. Ce n'est plus son enfermement, à l'abri de tout regard étranger, qui est recherché mais, à

l'opposé, sa mise en spectacle et la reconnaissance par le plus grand nombre de qualités dont on considère qu'elles lui sont propres – elle chante bien, elle est bonne musicienne – et qu'elles se jouent de la différence des sexes.

- 34 Par ailleurs, l'inscription de la musique dans une sphère publique d'un type nouveau, celle des concerts et des festivals, redoublée par la présence de femmes musiciennes, indique que ce que j'ai nommé plus haut, reprenant les termes de Lacan, la jouissance autre acquiert une place dans la société qui, jusque-là, lui était refusée¹⁵ ou, à tout le moins, masquée, voire déniée. Or, que cette jouissance autre, celle qui, on l'a vu, à la fois s'éprouve dans la musique et relève de la catégorie du féminin, s'affiche de nos jours sous des formes publiques et mixtes implique que la frontière entre les sexes ne soit plus aussi imperméable et rigide qu'elle l'était dans la société traditionnelle¹⁶. De plus, on peut faire l'hypothèse que la différence entre les sexes ne suit plus aussi nettement que par le passé la sexuation des corps. Elle s'autorise à transcender le biologique et à s'effectuer, le cas échéant, indépendamment de lui ou à l'intérieur de chaque sujet. C'est là un des signes de l'inscription de la société concernée dans la modernité, avec pour corollaire le fait que la femme n'est plus condamnée à son exclusion antérieure et que sa dangerosité, socle sur lequel se fondait jusque-là la construction symbolique des rapports de genre, est remise en question.
- 35 Un autre signe, intimement lié à cet ébranlement de la définition antérieure des catégories de genre, réside dans la revendication d'une démarche créatrice et dans l'apparition conjointe de la notion d'art. Pour en revenir à Rhoum Bakkali, en ce qu'elle est emblématique de ces évolutions, elle se définit comme « artiste » sur sa carte de visite et se dit très attachée à la valorisation de ce statut. Avant d'ajouter qu'elle a eu « envie de travailler sur la *hadra* de manière scientifique et de l'enseigner de manière académique », que sa démarche se veut personnelle et qu'elle ne s'inscrit pas seulement dans la transmission. S'il s'agit pour elle, tout d'abord, de fixer la musique, dont l'apprentissage est encore entièrement oral - les textes ayant déjà été consignés par ceux qui les ont composés et ont été des membres éminents de la confrérie à diverses époques -, il s'agit aussi de lui faire subir des innovations. Rhoum Bakkali affirme ne pas vouloir se contenter de la répétition pure et simple du corpus qu'elle s'est approprié. Et les vieux religieux disent beaucoup apprécier son action : certes, elle fait connaître la *zaouïa* à un plus grand nombre, mais les changements qu'elle introduit, dans le chant proprement dit, eux aussi, sont jugés intéressants. Autrement dit, se trouve désormais mis en avant un cheminement individuel, celui d'un sujet qui ne se définit plus seulement ni par son appartenance au groupe ni par son identité sexuelle mais qui, au contraire, en cherchant sa voie propre, veut en modifier les attendus. L'émergence des femmes en tant qu'actrices de leur propre destin à laquelle on assiste s'effectue corrélativement avec celle de la notion de sujet. Sous d'autres cieux, il n'y a pas si longtemps, ce furent les conditions de la naissance de la modernité.

BIBLIOGRAPHIE

- CHEDDADI Abdelkhalek, 2000, « Le statut de la musique dans la société marocaine. Approche mâlikite et diversité des vécus actuels », *Horizons maghrébins, Rihla / Traversée du Maroc*, 43, pp. 141-156.
- D'ERLANGER Rodolphe, 1930, *La musique arabe*, Paris, Geuthner.
- FREUD Sigmund, 1982, *La vie sexuelle*, Paris, PUF.
- _____, 1985, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard.
- HOMÈRE, 1997, *L'Odyssée*, Paris, LGF.
- LACAN Jacques, 1966, *Écrits*, Paris, Seuil.
- _____, 1994, *La relation d'objet*, Paris, Seuil.
- MICHOT Jean R., 1991, *Musique et danse selon Ibn Taymiyya*, Paris, J. Vrin.
- POCHÉ Christian, 1989, « La femme et la musique. Le partage des tâches », *Les Cahiers de l'Orient*, 13, pp. 11-21.
- POIZAT Michel, 1991, *La voix du diable*, Paris, A. M. Métailié.
- AL-QAYRAWÂNI, 1949, *La Risâla ou Epître sur les éléments du dogme et de la loi de l'Islâm selon le rite mâlikite* (traduction Léon Bercher), Alger, Carbonnel.
- TAUZIN Aline, 2001, *Figures du féminin dans la société maure*, Paris, Karthala.
- _____, 2005a, « La musique et l'Islam : orthodoxie et mystique », *Actes du colloque Musique et sacré, Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay*, pp. 107-124.
- _____, 2005b, « L'émotion musicale dans la civilisation arabo-musulmane », *Actes du Colloque Transe, ravissement, extase, Centre Culturel de Rencontre d'Ambronay* (sous presse).

NOTES

1. Certains des arguments développés ici – ceux qui se rapportent à la Mauritanie – sont repris de Tazuin 2001. Les données concernant le Maroc proviennent d'enquêtes récentes.
2. Cf. Michot 1991 : 116.
3. Cf. Al Qayrawâni 1949 : 301.
4. Cf. Poché 1989.
5. Tabarî (839-923), à la fois historien et commentateur du Coran. Qualifié d' « esprit universel » par C. E. Bosworth (*Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle Édition, XA, pp. 11-16), il a rédigé une *Histoire* en 12 volumes, somme du savoir disponible à l'époque et peinture détaillée des terres d'Islam occidentales et centrales. Il est connu pour son « orthodoxie » et son opposition à toutes les « innovations hérétiques ». Mas'ûdî (fin IXè-956), historien et voyageur, esprit encyclopédique curieux de tout, y compris des sociétés extérieures à l'Islam, ce dont témoigne l'un de ses deux ouvrages parvenu jusqu'à nous, *Les prairies d'or*. Adeptes du mu'tazilisme, doctrine musulmane fondée sur la logique discursive, il a été abondamment cité – et critiqué – par Ibn Khaldoun (Ch. Pellat, *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle Édition, VI, pp. 774-778).

6. Très brièvement, l'ethnie maure constitue une fraction de la population de la Mauritanie. Elle s'exprime dans un dialecte arabe, est de religion musulmane et pratiquait la nomadisation jusqu'à une période récente qui a vu sa sédentarisation et son urbanisation.
7. Un exemple en est donné par un récit contemporain dans lequel un homme, après avoir passé une soirée délicieuse en compagnie d'une très belle femme, dans les faubourgs de la capitale, se réveilla allongé sur un tas d'ordures, la tête posée sur une boîte de lait Gloria – à la fois base de tout petit-déjeuner qui se respecte et emblème moderne du détrit - , et à proximité de sa voiture par ailleurs bizarrement fermée à clé.
8. A laquelle on doit ajouter, dans un souci d'exhaustivité, celle, plus récente encore, des rappers, pour la plupart issus du groupe des anciens esclaves. Cf. Tauzin, « Rap et rappers à Nouakchott (Mauritanie) » (à paraître).
9. Cf. Cheddadi 2000.
10. Cela n'est pas propre à la société marocaine, c'est, au contraire, la norme.
11. Je m'en tiens ici au Maroc arabophone. On le sait, un pourcentage important de la population de ce pays est berbérophone. Les pratiques musicales diffèrent quelque peu, en son sein, du schéma esquissé ici, au moins dans le monde rural, gardant sans doute en cela la mémoire de la période préislamique. Par ailleurs, les influences réciproques ont toujours été nombreuses, entre les deux aires linguistiques, ce qui rend ardue la tâche d'explicitation ou d'attribution de chacune des pratiques sociales à telle ou telle origine.
12. Le terme désigne la confrérie, en arabe.
13. Hadra est un des termes servant à désigner une musique pouvant conduire à la transe, telle qu'elle se pratique dans le cadre d'une confrérie. Il dérive d'une racine qui, en arabe, exprime l'idée de présence, ici celle de Dieu.
14. Il semble n'en exister que très peu, ailleurs dans le monde musulman. Je n'ai connaissance, pour ma part, que d'un groupe de femmes récemment fondé en Turquie et rattaché à la confrérie soufie des Derviches tourneurs. Le Maroc contemporain en fournit un autre, hors de la sphère religieuse celui-là, et lié à la pratique de la fantasia. Les groupes de cavaliers, autrefois uniquement composés d'hommes, commencent à inclure des femmes qui, à l'égal de leurs confrères, non seulement montent à cheval mais tirent aussi au fusil. Plus encore, un groupe uniquement composé de cavalières a récemment vu le jour, à Mohammedia, une ville côtière proche de Casablanca, et prend part aux compétitions et festivals, aux côtés des troupes masculines.
15. Certains aspects de cette question sont envisagés dans Tauzin 2005b.
16. Tout ceci est le résultat, à la fois de maturations internes de la société marocaine et d'une volonté politique passant, entre autres choses, par la création récente de festivals de musique toujours plus nombreux. Ceux-ci constituent un des objets autour desquels s'affrontent les deux principaux courants de la vie politique marocaine, avec des oppositions en termes de : islamisme/soufisme ou encore, selon l'endroit d'où l'on parle, modernité/conservatisme ou aliénation à l'Occident/préservation des valeurs propres.

RÉSUMÉS

L'article montre tout d'abord, à travers l'étude de deux corpus de contes et de la gestion de faits récents de transsexualisme, en quoi la musique est constitutive de l'identité féminine dans l'ethnie maure de Mauritanie. La problématique est élargie au champ du religieux de l'aire arabo-musulmane, qui voit dans ce lien une menace pour l'ordre social et symbolique qu'il défend, avant d'être explicitée par le recours à des concepts issus de la psychanalyse. Puis il est question, à travers la description d'un orchestre de musique confrérique uniquement composé de femmes, de l'ébranlement de ce schéma dans le Maroc contemporain, sous l'effet des idées féministes et de la généralisation de pratiques d'égalité entre les sexes.

This article begins with the study of two collections of tales and the recent treatment of transsexualism to show how music constitutes an essential aspect of feminine identity for the Moors of Mauritania. It then considers how in Islamic, particularly Sunni, dogma, the link between women and music is considered a threat to the social and symbolic order; psychoanalytic concepts are then drawn on to explain this perception. Finally, it uses the description of the recent formation of a feminine orchestra of mystical music in Morocco to show how feminist ideas and the spread of greater equality between the sexes has affected the traditional islamic model.

INDEX

Index géographique : Maroc, Mauritanie

Keywords : Mauritania, Morocco, psychoanalysis, Woman

Mots-clés : Islam, musique, femme

AUTEUR

ALINE TAUZIN

Aline TAUZIN, anthropologue, chercheur au CNRS, est membre du Laboratoire *Psychanalyse et pratiques sociales* (CNRS/Paris VII). Elle est également chargée de cours à l'INALCO et à l'université de Paris VII. Outre de nombreux articles, elle a publié *Contes arabes de Mauritanie* (Karthala, 1993), *Le henné, art des femmes de Mauritanie* (Ibis Press/Unesco, 1998) et *Figures du féminin dans la société maure de Mauritanie* (Karthala, 2001).