Brussels Studies

La revue scientifique électronique pour les recherches
sur Bruxelles / Het elektronisch wetenschappelijk
tijdschrift voor onderzoek over Brussel / The e-journal
for academic research on Brussels

Collection générale | 2015

Les musiciens gnawa à Bruxelles : une reconfiguration culturelle

Gnawa-muzikanten in Brussel: een culturele herconfiguratie

The Gnawa musicians in Brussels: a cultural reorganisation

Hélène Secheyaye et Stéphanie Weisser

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/brussels/1290>

DOI : 10.4000/brussels.1290

ISSN : 2031-0293

Éditeur

Université Saint-Louis Bruxelles

Référence électronique

Hélène Secheyaye et Stéphanie Weisser, « Les musiciens gnawa à Bruxelles :
une reconfiguration culturelle », *Brussels Studies* [En ligne], Collection générale, n° 90, mis en ligne le
24 août 2015, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/brussels/1290> ; DOI :
10.4000/brussels.1290

Licence CC BY

Numéro 90, 24 août 2015. ISSN 2031-0293

Hélène Secheyaye et Stéphanie Weisser

Les musiciens gnawa à Bruxelles : une reconfiguration culturelle

Cet article étudie les pratiques musicales gnawa à Bruxelles par le biais de l'ethnomusicologie. Les Gnawa, appartenant à une communauté originaire du Maroc, ont intégré à leurs pratiques des éléments nouveaux dont l'adoption pourrait s'expliquer par leur relocalisation à l'étranger. Plus encore, la comparaison avec la situation dans d'autres diasporas permet de supposer que la situation bruxelloise présente un caractère unique. On observe des changements dans les modes d'apprentissage, l'apparition de la mixité tant dans la pratique musicale profane que rituelle, mais aussi la diversification des contextes de jeu, qui pousse les musiciens gnawa à s'approprier d'autres styles musicaux marocains dans lesquels ils n'hésitent pas à puiser de l'inspiration pour leur répertoire gnawa, théoriquement fermé à l'intégration d'éléments extérieurs. Loin de déplorer une hypothétique perte d'authenticité due à leur migration, les Gnawa bruxellois redéfinissent leurs pratiques musicales et leurs modalités de fonctionnement, adaptant celles-ci à leur nouvel espace de résidence. Ce faisant, ils opèrent une négociation identitaire continuelle, qui leur permet de s'inscrire à la fois dans un héritage culturel et social très spécifique tout en investissant des territoires nouveaux.

Hélène Secheyaye, titulaire d'un Master en Musicologie de l'Université Libre de Bruxelles, commence une thèse de doctorat portant sur les Gnawa de Bruxelles en cotutelle entre l'Université Libre de Bruxelles et l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne (France). Elle travaille actuellement chez Muziekpubliek, une association promouvant les musiques traditionnelles du monde à Bruxelles.

Stéphanie Weisser est maître de conférence en ethnomusicologie à l'Université Libre de Bruxelles et a été chargée de recherches et conservatrice a.i. au Musée des Instruments de Musique de Bruxelles. Ses recherches portent sur des répertoires musicaux africains (des Amhara d'Ethiopie et des Gusii du Kenya) et indiens. Elle a publié de nombreux articles scientifiques et deux disques aux Archives Internationales de Musique Populaire (Musée Ethnographique, Genève), dont le plus récent a reçu en 2014 le prix « Coup de Cœur Musiques du Monde » de l'Académie Charles Cros (France).

Hélène Secheyaye, helenesecheyaye@gmail.com

Stéphanie Weisser, stephanieweisser@gmail.com

Benjamin Wayens (Secrétaire de rédaction), +32(0)2 211 78 22, bwayens@brusselsstudies.be

Introduction

1. En 2014, la Belgique commémore le cinquantième anniversaire de la signature de la convention belgo-marocaine du 17 février 1964, qui permet à de nombreux travailleurs marocains de venir gagner leur vie en Belgique. Suite à la signature de cette convention, le nombre de Marocains installés à Bruxelles augmente de manière significative : de 461 en 1961, on en dénombre 39.294 en 1970 [Loriaux, 2004]. Cinquante ans plus tard, en 2014, il est fait état de 191.292 Marocains, naturalisés belges, ou Belges de parents marocains naturalisés habitant à Bruxelles, ce qui place la capitale en tête des lieux de vie investis par cette communauté en Belgique¹. La migration marocaine se distingue par son extraordinaire étendue géographique – plus de cent pays – et par son importance, puisque 10% de la population marocaine vit aujourd'hui à l'étranger. Cependant, la régularité des retours annuels au pays (55% des Marocains vivant hors du Maroc y sont revenus pour un séjour de courte durée en 2013) prouve l'attachement qu'entretiennent les migrants marocains envers leur terre d'origine [Alaoui, 2013].

2. Une importante diversité culturelle caractérise cette population souvent considérée à tort comme une entité homogène. Cet article se propose d'analyser une facette spécifique de cette culture diasporique marocaine dans la capitale de l'Europe : les Gnawa à Bruxelles². Nous envisagerons ici les Gnawa comme part d'une vaste communauté transnationale marocaine, définie par Riva Kastoryano comme « une communauté composée d'individus ou de groupes établis au sein de différentes sociétés nationales, qui agissent à partir d'intérêts et de références communs (références territoriales, religieuses, linguistiques) et qui s'appuient sur des réseaux transnationaux pour renforcer leur solidarité par-delà les frontières nationales » [Alaoui, 2013].

3. Cette recherche se fonde sur des données collectées à Bruxelles, par l'observation participante, méthode qui permet de s'immerger directement dans un contexte de jeu et d'être en contact permanent avec les musiciens. Dans ce cadre, l'enregistrement de sept performances réalisées entre avril et juillet 2014 constitue l'essentiel de notre corpus d'analyse.

1. Les Gnawa, de l'esclavage à la renommée internationale

4. Communauté minoritaire du Maroc³, les Gnawa se revendiquent comme descendants d'esclaves d'Afrique de l'Ouest qui auraient développé une pratique culturelle spécifique vers la fin du XIX^e siècle [Becker, 2011]. Bien que les Gnawa soient de confession musulmane⁴, leurs pratiques rituelles, mêlant animisme, adoration des saints et musique, ne correspondent pas à celles prônées par l'orthodoxie islamique. En outre, du fait de leurs racines africaines, les Gnawa ont longtemps été plus marginalisés que d'autres confréries, dont les pratiques sont pourtant assez similaires [El-Hamel, 2008 ; Sum, 2012].

5. Les Gnawa se produisent dans deux contextes : le rituel, où est joué un répertoire de musique sacrée dans un cadre religieux, et le concert public, où le répertoire est tant profane que sacré, en présence d'un public qui n'est pas majoritairement au fait des pratiques rituelles. Bien que certaines études tendent à présenter le volet rituel comme plus important historiquement [Hell 2002 ; Kapchan 2008], d'autres soulignent la complémentarité des deux pratiques depuis les origines [Majdouli 2007 ; Becker 2011]. Créé en 1998, le *Festival Gnaoua et Musiques du Monde* d'Essaouira (Maroc) met en scène ces deux dimensions et attire des centaines de milliers de visiteurs (figure 1). Selon l'historienne Cynthia Becker, ce succès est le résultat d'un processus

¹ Source : Jan Hertogen, NP Data, 2011 et Le Soir, 15 février 2014 ; MCRME Maroc, cités dans l'exposition Nass Belgica, Botanique (Bruxelles), février – avril 2014.

² Le mode de transcription choisi pour les termes en dialecte marocain se veut simple, ne faisant pas état des variations d'un mot. L'accord des noms et des adjectifs, au vu des nombreux pluriels irréguliers que compte la langue arabe, sera le même indépendamment de son nombre : ainsi, le mot Gnawa sera utilisé tant au masculin qu'au féminin, au singulier et au pluriel.

³ De par leurs origines et pratiques rituelles semblables, les Gnawa sont spirituellement très proches d'autres groupes du nord de l'Afrique : Stambouli (Tunisie), Sambani (Libye), Bilali (Algérie), Zar (Soudan) et Bori (Haoussas du Nigeria et Niger) [El-Hamel, 2008].

⁴ À l'exception d'une communauté de confession juive à Fès [communications personnelles avec les musiciens Karim [prénom d'emprunt] et Hicham Bilali, juillet 2014].

Figure 1. Musiciens gnawa au festival d'Essaouira. Parmi eux, les maalem Rida et Abdelwahid Stitou, Mohamed-Saïd Aksari et d'autres musiciens actifs en Belgique. Photo : Chim'ss Shaadi (avec la permission de l'auteur)

de valorisation et de légitimation de soi auprès des populations marocaines et occidentales, entamé par les Gnawa dès la fin du XIX^e siècle [Becker, 2011].

6. Durant les rituels, appelés *lila* (« nuit »), sacrifice, trances, possessions et pratiques fakiriques sont pratiqués à huis clos, sur des chants honorant Dieu, les saints et les entités du monde invisible (les *mluk*). Le luth *guembri*, dont le rôle est central lors des performances gnawa, est

réputé pouvoir attirer les esprits, qui sont convoqués et présents lors des *lila*. L'aura mystique de ces rituels a suscité beaucoup d'intérêt, et c'est souvent par ce biais qu'est abordé l'univers gnawa [Pâques, 1978, 1991 ; Lapassade, 1998 ; Chlyeh, 1999, 2000 ; Hell, 2002 ; Baldassare, 2005 ; Kapchan 2000, 2004, 2008, 2011].

7. Néanmoins, et bien que « les Gnawa insistent beaucoup sur la fonction primordiale de la musique et de la danse » [Hell, 2002], le fait musical gnawa demeure relativement peu étudié : hormis Timothy Fusion, dont les travaux n'ont pu être consultés, et Maisie Sum [Sum, 2012], les études se limitent à une présentation succincte des instruments et les grandes lignes du répertoire, [Baldassare, 1999 ; Aydoun, 1992 et 1999]. Cette lacune a constitué l'un des points de départ de la présente recherche, de même que l'intérêt grandissant (relativement récent) de la communauté scientifique pour l'étude des pratiques musicales dans un contexte transnational et diasporique. Si Mark Slobin affirmait déjà en 1994 que « la pratique musicale intra-diasporique mérite véritablement plus d'attention, même parmi les ethnomusicologues. Elle nécessite à la fois un gros-plan et une vue panoramique » [2012, notre traduction], ce champ n'a été que plus récemment investi en Europe. Ainsi, Jean Pouchelon s'est centré dans ses travaux récents sur les populations gnawa ayant vécu une expérience migratoire à Paris et Montréal [Pouchelon, 2014 et 2015].

8. Malgré les dimensions relativement restreintes de son territoire, la Belgique est, par ordre d'importance, le quatrième pays au monde où habite la diaspora marocaine⁵ [Alaoui, 2013]. Bruxelles se singularise par l'importance de sa communauté gnawa (comprise au sens large) : bien que des communautés gnawa existent dans d'autres villes européennes et nord-américaines (Paris, Londres, Montréal, Barcelone), il semblerait que la communauté gnawa bruxelloise soit numériquement parmi les plus importantes.

9. Dans ce contexte particulier, il semble pertinent d'analyser les pratiques musicales gnawa à Bruxelles : qui en sont les acteurs princi-

⁵ Après la France (32, 27% de la diaspora marocaine y a élu domicile), l'Espagne (20,06%) et l'Italie (12,01%) [Alaoui, 2013].

Figure 2. Le groupe Kerkerba, accompagné par la fanfare Remork, en parade dans les rues en 2012. Photo : Leen Lagrou (avec la permission de l'auteur).

poux? Comment s'organisent-ils ? Comment leurs performances génèrent-elles du sens en Belgique ?

10. Les musiciens gnawa, au Maroc comme en diaspora⁶, sont à la fois danseurs, chanteurs et instrumentistes. Ils se transmettent la musique oralement. L'apprentissage se pratique par imprégnation, au fur et à mesure de la participation aux performances. Les règles qui président à l'exécution musicale et dansée sont acquises par l'exposition répétée à la musique et l'imitation des maîtres. Dans la grande majorité des cas, la pratique musicale gnawa ne passe pas par l'écrit⁷.

11. Bien que relevant d'une tradition orale, le répertoire musical gnawa est étonnamment codifié et comprend un nombre déterminé de chants, de danses, qui s'exécutent dans un ordre précis. Pourtant, une performance diffère toujours de l'autre, dans sa structure générale ou dans des détails plus spécifiques, comme les motifs musicaux. Comme, dans leur discours, les Gnawa insistent sur l'importance du respect de la tradition, le sens donné à la pratique est donc à chercher dans les espaces de liberté que s'accordent les musiciens, qui par là orientent un discours formaté [Sum, 2012]. Dans cette optique, les différences entre le jeu au Maroc et en Belgique sont à étudier comme potentiellement porteuses de sens.

2. La communauté musicale gnawa bruxelloise : observations

2.1. Des Gnawa à Bruxelles aux Gnawa de Bruxelles : naissance d'une pratique

12. Il est difficile situer avec précision l'arrivée des Gnawa en Belgique. Le jazzman Luc Mishalle, très actif avec les communautés culturelles d'origine étrangère depuis 1980, se rappelle : « Je n'ai noté leur présence que vers la fin des années 1980. Il s'agissait alors de groupes de musiciens inspirés par la musique traditionnelle gnawa, mais aucun n'était dirigé par un *maalem*, c'étaient des groupements musicaux plutôt que culturels⁸ ». L'arrivée à Bruxelles en 1998 du *maalem* Rida Stitou, fils du *maalem* tangérois Abdelwahid « Stitou » Barrady, marque un tournant dans l'histoire de la communauté. Rapidement, Rida fédère autour de lui des musiciens - pas forcément issus de familles gnawa - et forme un groupe⁹ qui joue lors d'occasions diverses, tant pour les *lila* que pour les mariages ou les festivités de quartier (figure 2). Deux ans

⁶ Le terme « diaspora » est utilisé ici dans le sens que lui donne Wang Gung-Wu, qui « met l'accent non tant sur l'exil d'un lieu originel et les liens avec ce lieu que sur la multiplicité des liens tissés entre des communautés issues de la dispersion d'une population » [Berry, 2006].

⁷ Un exemple de notation de l'ordre des pièces dans une *lila* par un *maalem* a été signalé [Kapchan, 2007].

⁸ Luc Mishalle, communication personnelle, 23 juin 2014.

⁹ Extrait vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=R8dbunyaexk> Le groupe Karkaba, né des répétitions hebdomadaires mises sur pieds par les Gnawa de Bruxelles et l'association Met-X, accompagne ici la fanfare Remork. Le morceau joué est une composition de Luc Mishalle, le créateur de Met-X, basée sur les rythmes gnawa joués aux *tbal* (tambours) et aux *qraqeb* (crotales).

plus tard, l'ASBL *Arts et folklore gnawa* est créée à l'initiative de Rida et Mohamed-Saïd Aksari¹⁰, qui veulent par ce geste donner une légitimité à leurs activités. Ils espèrent ainsi présenter une structure claire aux personnes désireuses de les connaître, ainsi qu'aux organisateurs d'événements voulant les engager pour une prestation. Autour des concerts et des *lila* viennent s'ajouter de nombreuses activités, généralement effectuées bénévolement par les musiciens : séances d'information dans les écoles sur la culture gnawa, présentation de spectacles pour les personnes âgées, et même des séances de formation pour les novices.

13. La création de l'ASBL a donc aussi une vocation sociale : les fondateurs insistent sur les valeurs positives qu'apporte la connaissance de la musique et de la culture dans le bien-être des individus, principalement des enfants. L'ASBL se veut être une association de quartier, dans laquelle les jeunes peuvent trouver un moteur qui les pousse vers l'avant. Le co-fondateur de l'ASBL Mohamed-Saïd décrit la structure comme un « cachet, une signature » qui lui permet de se différencier des autres groupes jouant les musiques traditionnelles marocaines. Toutefois, le groupe fait aujourd'hui face à un manque de reconnaissance de la part des autorités : plus aucune aide matérielle ne lui est accordée, les musiciens financent personnellement l'entretien et l'achat des instruments et des costumes, la location d'un local de réunion et de répétition, ainsi que les frais de déplacement pour les concerts¹¹.

14. Les membres de l'ASBL ont en outre fait le choix de ne pas solliciter de subventions en provenance du Maroc, affirmant par là leur ancrage en Belgique : « à partir du moment où on reçoit des subsides du Maroc, on est obligés de faire des échanges avec le pays, et ce n'est pas possible. La collaboration doit se faire en Belgique, où on vit, pas au Maroc¹² ». Les *Gnawa de Bruxelles* souhaitent donc se développer à Bruxelles, construire des ponts avec les autorités locales, et s'adapter aux modes de fonctionnement en vigueur dans leur pays d'accueil, même si les procédés s'avèrent lents et complexes.

15. Bien que Rida conserve des liens très étroits avec un groupe gnawa de Tanger, au sein duquel il continue d'officier au long de l'année en tant que *maalem*, les *Gnawa de Bruxelles* s'implantent dans le paysage belge. Le groupe se compose actuellement de musiciens d'origine gnawa, et d'autres, spécialisés dans un autre style de musique marocaine, mais dont la connaissance du répertoire gnawa permet une intégration ponctuelle lors de certaines prestations. Cette intégration de musiciens a aussi pour effet d'élargir le répertoire du groupe : les *Gnawa de Bruxelles* commencent à jouer également de la musique populaire marocaine ou du répertoire d'autres confréries.

16. L'ASBL possède une visibilité et une reconnaissance notables à Bruxelles, au point que des jeunes d'origine marocaine, n'ayant aucun lien préalable avec le monde gnawa, s'y investissent jusqu'à devenir des membres de la troupe complètement intégrés. Le cas de Yassine est particulièrement éloquent à cet égard : d'origine marocaine, ayant grandi à Bruxelles dans une famille sans lien avec les Gnawa, il a fréquenté les *Gnawa de Bruxelles* dans son quartier depuis son enfance et s'est progressivement mis à jouer les *qraqeb* (grandes castagnettes métalliques spécifiques à la musique gnawa), puis à apprendre le chant, la danse, et le tambour. Aujourd'hui, il accompagne Rida dans ses concerts à l'étranger, et a épousé cet été la fille d'un célèbre *maalem* marocain, officialisant son union spirituelle avec l'univers gnawa.

17. Les caractéristiques musicales du répertoire joué par les *Gnawa de Bruxelles* reflètent également cette redéfinition des catégories habituelles de l'univers gnawa. Ainsi, le *maalem* Rida, originaire de Tanger, joue un style spécifique de cette région, appelé *shamali* (« du nord »), alors que beaucoup de ses musiciens pratiquent le style *marasaoui*, présent dans le reste du pays. La différence entre ces deux styles musicaux est perceptible dans le jeu du *guembri*, plutôt mélodique au nord et percussif au sud¹³, mais aussi dans les autres éléments musicaux (tambour, chant) et la danse. La collaboration inévitable entre des musi-

¹⁰ Mohamed-Saïd Aksari, actuel président de l'ASBL Arts et folklore gnawa, communication personnelle, 24 avril 2014.

¹¹ Maalem Rida « Stitou » Barrady, communication personnelle, 23 avril 2014.

¹² Mohamed-Saïd Aksari, communication personnelle, 24 avril 2014.

¹³ Source : différents entretiens et analyses musicales effectués avec les musiciens Rida Stitou, Imane Guemssy et Karim entre avril et juillet 2014.

ciens issus de ces deux traditions crée un jeu incorporant des caractéristiques *shamali* et *marasaoui*.

18. Aujourd'hui, les Gnawa de Bruxelles sont plus actifs sur la scène profane que rituelle : Rida part généralement faire des *lila* au Maroc, mais en joue peu à Bruxelles. Il est régulièrement en tournée à l'étranger, accompagné d'un ou de plusieurs de ses musiciens bruxellois, jouant aux côtés de jazzmen ou d'autres groupes occidentaux reconnus. Il est également *maalem* d'un groupe gnawa d'Amsterdam. Peut-être cette situation explique-t-elle l'arrivée sur la scène bruxelloise d'un nouveau groupe gnawa, les *Gnawa Al Manar*¹⁴.

2.2. D'autres Gnawa à Bruxelles : extension et diversification

19. En 2007, plusieurs Gnawa arrivent du Maroc pour s'installer en Belgique. Outre Rida « Stitou », deux autres *maalem* vivent désormais sur le territoire bruxellois : ils maîtrisent le jeu de tous les instruments, connaissent le répertoire musical et sont capables de veiller au bon déroulement d'une *lila* en gérant les contacts avec le monde invisible.

20. Karim (prénom d'emprunt) est le fils d'un *maalem* de Fès, qui l'a initié. En Belgique, il a choisi de rester aux côtés des *Gnawa de Bruxelles* et est aujourd'hui en charge de séances de répétition organisées hebdomadairement. Ces séances, mises sur pied suite à un désir de collaboration entre musiciens amateurs et gnawa, marquent une formalisation de l'apprentissage extérieur à l'univers gnawa. Lors des répétitions, le *maalem* Karim montre les pas aux débutants, et n'hésite pas à recommencer un même geste de nombreuses fois, jusqu'à ce que les « élèves » soient aptes à le reproduire. Le groupe d'apprentis est appelé *Kerkeba* (une des translittérations du nom des castagnettes métalliques gnawa). Il joue soit seul, soit en collaboration avec une fanfare amateur dirigée par Luc Mishalle, un répertoire composé de compositions jazzy dans lesquels s'intègrent les rythmes gnawa, et de morceaux gnawa accompagnés par les cuivres. En plus de cette activité,

Karim participe à tous les concerts des *Gnawa de Bruxelles* et joue du *guembri* dans les *lila*. Malgré son statut de *maalem*, Karim n'a pas réuni de troupe autour de lui et semble rester proche de Rida. Sa situation personnelle le confine à ce rôle : il ne peut pas accepter de cachets à son nom, ni voyager hors du territoire belge.

21. Hicham Bilali a été initié auprès du *maalem* Hamid, également à Fès, où il a grandi dans l'entourage de Karim. Suite à des tournées en Europe, il s'est installé à Bruxelles, ville qui l'intéressait car on y trouvait selon lui les seuls Gnawa professionnels en Europe¹⁵. Après quelques années de collaboration avec Rida, il a préféré quitter le groupe des *Gnawa de Bruxelles* pour rejoindre un autre groupe appelé *Daqqa Al Manar*, fondé vers 2007, et qui se produit également à Bruxelles dans le registre de la musique traditionnelle marocaine. Depuis 2009, Hicham y dirige tout ce qui a trait à la musique gnawa, et a réuni un groupe de musiciens gnawa. Bien qu'ils ne se soient pas constitués en ASBL, les *Gnawa Al Manar* ont un public, demandeur tant de performances pour les cérémonies ou des concerts que pour les *lila*. Contrairement aux *Gnawa de Bruxelles*, les *Gnawa Al Manar* organisent systématiquement au moins une *lila* par an à Bruxelles, durant le mois précédant le Ramadan.

22. Les membres des *Gnawa de Bruxelles* et des *Gnawa Al Manar* se connaissent et s'estiment, mais il existe entre eux une concurrence qui rend leurs relations délicates. Ainsi, le *maalem* Rida n'hésite pas à affirmer « qu'il n'y a qu'un seul groupe gnawa traditionnel à Bruxelles »¹⁶. Pourtant, non seulement Rida connaît l'existence de cet autre groupe, mais il les fréquente et quelques musiciens des *Gnawa de Bruxelles* se mêlent ponctuellement aux *Gnawa Al Manar* et vice versa.

23. Il est important de noter que l'univers gnawa à Bruxelles a été récemment le théâtre d'un événement qui remet bien plus fondamentalement en question les constructions traditionnelles, et en particulier la

¹⁴ Extrait vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=8iAkNPYDkoU> (Commencer à lire la vidéo dès 0'43). Le groupe *Gnawa al Manar*, rebaptisé *Black Koyo* depuis peu et mené par Hicham Bilali (au *guembri*), est ici dans une configuration qui rappelle les *lila* traditionnelles : assis en ligne le long d'un mur. Dans cet extrait, ils jouent différents morceaux issus du répertoire sacré. Malgré la présence manifeste d'un ampli lors de la réalisation de la vidéo, le son du *guembri* est difficilement audible, tout comme il l'était lors des performances traditionnellement acoustiques. Toutefois, à l'heure actuelle les *guembri* sont amplifiés à chaque apparition publique, tant profane que sacrée.

¹⁵ Hicham Bilali, communication personnelle, 9 novembre 2014.

¹⁶ Rida Stitou, communication personnelle, 24 avril 2014.

répartition sexuée des rôles dans le rituel et la performance. Imane Guemssy, jeune Casablancaise arrivée à Bruxelles en 2013, a rejoint les *Gnawa de Bruxelles*. Autodidacte, elle n'a pas suivi d'enseignement au Maroc, où traditionnellement, chez les Gnawa, les femmes n'exercent que deux rôles : celui de la *moqaddema*, voyante thérapeute et/ou médium responsable du déroulement du rituel et de la communication avec les entités invisibles dont dépend la réussite de la *lila*, et celui de la personne qui entre en transe, comme l'affirme Hell [2002]. Il est très rarement question de femmes jouant de la musique gnawa. Au Maroc, de manière très générale, une femme musicienne est mal considérée, d'autant plus si elle joue d'un instrument à cordes [Aydoun, 1992]. Bien que cette injonction négative perde petit à petit de sa force, peu de musiciens gnawa sont des musiciennes. Et, lorsqu'elles sont présentes, il s'agit généralement d'occasions profanes : aucune femme ne joue dans les *lila* [Sum, 2012].

24. À Bruxelles, cette « règle » n'est pas respectée : Imane joue parmi un groupe d'hommes lors de concerts profanes, dans lesquels elle se comporte comme les autres musiciens. Certes, elle n'a ni accès aux danses ni à la rangée des musiciens assis autour du *maalem*, mais cet état de fait est dû à son statut de débutante et non de femme¹⁷. Elle a également joué lors de la *lila* qui a eu lieu à Bruxelles en juin 2014, sans le fait n'ait suscité de réactions particulières. La présence de femmes dans le groupe des *Gnawa de Bruxelles* n'est pas entièrement nouvelle : Karim, le *maalem* en charge des répétitions, se rappelle avoir compté il y a quelques années trois ou quatre femmes dans le groupe gnawa, qui étaient, d'après lui, plus intéressées par un autre style musical, ne suivant les répétitions que pour apprendre les rythmes. La démarche d'Imane est entièrement différente : son but est de maîtriser le répertoire gnawa en entier, et pour finir de pouvoir diriger son propre groupe gnawa féminin en tant que *maalema*¹⁸.

25. Cette démarche est particulièrement intéressante lorsqu'elle est mise en perspective avec la sécularisation croissante des pratiques gnawa, observée notamment par Kapchan. Selon cette dernière, la

perte de sens et d'intérêt du rôle rituel de la *moqaddema*, devenu inutile lors des concerts, renverrait la femme gnawa à un état d'inaction [Kapchan, 2011]. Imane, en se fixant pour objectif de devenir musicienne et maîtresse du rituel, vise donc à se réapproprier la puissance mystique et assumer la direction de la performance musicale.

3. Les Gnawa à Bruxelles, ambassadeurs culturels

3.1. Une facette de la culture marocaine en Belgique

26. Par la mise en avant de musiques, danses, costumes et vision du monde issus du Maroc, les Gnawa intègrent leur exotisme au paysage artistique bruxellois. Ils participent à la vie de la capitale, tant par des activités destinées au divertissement que par des activités de découverte et d'éducation à une autre culture. Cette attitude, nous l'avons vu, relève tant d'un désir de faire découvrir une culture que d'un désir de la vendre, de se vendre. D'où le soin extrême que portent depuis toujours les Gnawa à la mise en scène (costumes, parfums, danses). Ils ont également développé des discours dans lesquels la référence à la tradition est très prégnante. Ce processus de folklorisation, mis en place dès le XIX^e siècle chez les Gnawa du Maroc [Becker, 2011] a été observé ailleurs, notamment chez les Mursi d'Éthiopie [Ferran, 2012].

27. Les Gnawa vivant à Bruxelles, lorsqu'ils jouent avec des musiciens belges, confrontent ces derniers à d'autres modes d'apprentissage. Alors qu'en Belgique, la musique est souvent appréhendée comme requérant un savoir théorique et une spécialisation dans un instrument, les Gnawa prônent un apprentissage par la pratique d'un répertoire considéré comme un tout, où chacun connaît et maîtrise non seulement les instruments, mais également la danse et le chant. La mise sur pied de leçons hebdomadaires n'est pas seulement dirigée vers les Belges d'origine non marocaine, elle se donne également pour but de « réapprendre la culture marocaine aux Marocains¹⁹ », c'est-à-dire de faire connaître à une population immigrée une partie de ses racines.

¹⁷ Hicham Bilali, communication personnelle, 26 février 2015.

¹⁸ Imane Guemssy, communications personnelles, avril-juillet 2014.

¹⁹ Mohamed-Saïd Aksari, communication personnelle, 24 avril 2014.

Dans cette optique, l'appartenance des Gnawa à une communauté transnationale marocaine est assumée, voire revendiquée : lien entre la Belgique et le Maroc, ils endossent fièrement ce rôle.

3.2. Les Gnawa à l'occidentale

28. Pouchelon [2012] et Hell [2002] insistent sur la démocratisation de la société gnawa suite à l'intérêt qu'y portent les Occidentaux. Les conséquences de cette démocratisation sont clairement visibles à Bruxelles. Alors que les discours prônent une adéquation totale à des valeurs dites traditionnelles, la réalité est quelque peu différente. Le projet d'Imane de devenir *maalema* n'est pas découragé par les autres musiciens, même si la possibilité de l'arrivée sur la scène belge d'une femme jouant le *guembri* suscite l'inquiétude parmi la communauté. Imane risque en effet de devenir une concurrente déloyale, de par sa position unique, pour l'obtention de contrats auprès des organisateurs d'événements. L'instauration de répétitions née de la collaboration entre les *Gnawa de Bruxelles* et Met-X, association visant à mélanger pratique musicale amateur et musiques issues de l'immigration, a introduit une nouvelle méthode d'apprentissage, complètement étrangère aux coutumes gnawa, basée sur l'apprentissage formalisé hors contexte (figure 3). Par ailleurs, Bruxelles, où vivent certes beaucoup de Marocains, mais pas assez pour qu'un nombre suffisant d'entre eux soit gnawa d'origine, implique l'intégration de nombreux musiciens dans le groupe qui ne sont pas du tout issus de ce milieu. L'assimilation de personnes extérieures à la tradition est préférée à une association entre tous les musiciens gnawa à Bruxelles, démontrant l'existence d'une concurrence entre les groupes malgré un réseau de diffusion restreint, contrairement à ce qui est observé à Montréal [Pouchelon, 2012]. Plus qu'une filiation familiale, l'essentiel de l'identité gnawa telle que définie par les musiciens à Bruxelles semble être liée au projet de participer à faire vivre la mémoire musicale gnawa par la pratique, en s'inscrivant dans des filiations spirituelles.

29. Enfin, cette recontextualisation des pratiques gnawa a donné naissance à des phénomènes de verbalisation des pratiques, initiées par les Gnawa eux-mêmes. Ainsi, les *Gnawa de Bruxelles* animent ré-

Figure 3. Cours de musique gnawa donné par le maalem Rida Stitou dans les locaux de l'association Met-X. Photo : Mohamed-Saïd Aksari (avec la permission de l'auteur).

gulièrement des activités visant à expliquer leurs pratiques musicales et rituelles. Hicham développe actuellement un projet qui mettrait en scène des *lila* à destination d'un public non connaisseur²⁰, dont le but serait double : d'une part, espérer gagner l'intérêt de personnes qui pourraient par la suite engager le groupe *Gnawa Al Manar*, et d'autre part se créer de nouveaux espaces de pratique musicale dans un contexte qui, actuellement, laisse peu de place aux cérémonies gnawa. Hicham espère, par ce projet, raviver la demande de *lila* à Bruxelles (qu'elles soient commanditées dans un but rituel ou non), et continuer à officier en tant que *maalem* dans ce nouveau cadre performatif.

3.3. Bruxelles, un lieu de rencontre idéal

30. Deux groupes gnawa organisés cohabitent à Bruxelles, fait apparemment unique parmi la diaspora marocaine. Comme évoqué ci-des-

²⁰ Diverses communications personnelles avec Hicham Bilali, août-septembre 2014.

sus, ces groupes ne fonctionnent cependant pas indépendamment l'un de l'autre : il arrive que certains musiciens apparentés à un groupe jouent dans l'autre groupe à l'occasion, ou se rassemblent lors de *lila*. Chaque groupe a son registre musical gnawa (*shamali* ou *marasaoui*), mais joue également d'autres répertoires que le gnawa (*daqqa marrakchiyya*, *'issawa*, *ghayta*). Le fait qu'il n'y ait pas tant de musiciens marocains en Belgique les pousse sans doute à rassembler en un seul lieu différentes sous-cultures marocaines, créant par là des ponts entre celles-ci. Martin Stokes fait le même constat lorsqu'il décrit : « En situation diasporique, la musique [...] unit les communautés de la diaspora en mettant en place des contextes musicaux où le pays d'origine est évoqué de façon sémiotique par le son » [Stokes, 1994].

31. Viviana Pâques avait déjà remarqué que la musique gnawa avait influencé les autres musiques traditionnelles du Maroc : « [les traditions gnawa] ont beaucoup influencé les autres confréries, qui à la fin de leurs cérémonies chantées et dansées ajoutent, comme le font par exemple les Aïssawa, une partie gnawia, avec les voiles de couleur caractéristiques de leur voyage mystique » [Pâques, 1999]. À Bruxelles, l'inverse s'observe également et des innovations se produisent. Ainsi, lors d'une performance en 2012²¹, le groupe *Gnawa de Bruxelles* a utilisé des trompettes issues du répertoire profane *daqqa marrakchiyya*, tout en présentant l'ensemble comme un spectacle de musique gnawa. Ce mélange ne semble pas avoir de précédent dans l'histoire gnawa. S'il est vrai que la fusion fait partie désormais de la culture gnawa, les musiciens présents dans cette circonstance particulière se revendiquaient comme Gnawa jouant la tradition, non comme créant une fusion.

3.4. La musique gnawa à Bruxelles, perpétuation d'une tradition du métissage

32. La spécificité de la situation à Bruxelles mène les musiciens gnawa qui y habitent à jouer fréquemment²² avec d'autres musiciens marocains, ce qui semble opérer un changement de statut sur cette dernière. La culture gnawa passe d'un statut de culture « africaine »,

qu'elle portait au Maroc, vers un statut de culture « marocaine » en Belgique. Il est d'ailleurs fréquent d'observer que, lors des processions qu'effectuent les *Gnawa de Bruxelles* ou *Al Manar* dans l'espace public, de nombreuses personnes d'origine marocaine se retournent et s'arrêtent pour regarder, voire pour danser - même si, au Maroc, la confrérie Gnawa est encore considérée comme marginale par une grande partie de la population [Hell, 2002 ; El-Hamel, 2008]. Si la notion de métissage présuppose « un mélange de styles initialement non mixés » [Stokes, 2012], la musique gnawa de Bruxelles, bien que métissée, intègre de nouvelles caractéristiques provenant d'autres cultures marocaines. Cette authenticité recherchée par le public correspondrait alors plus au concept défini par Laurent Aubert : elle ne se trouverait pas dans le respect de règles supposées immuables, mais dans la sincérité dans la démarche, la faculté d'adaptation à un contexte et la capacité à répondre à une demande [Aubert, 2005].

33. Dans cette communauté que forment les Gnawa à Bruxelles, l'ouverture aux autres est une condition *sine qua non* de la survie de la culture. Spatialement éloignés du centre névralgique gnawa au Maroc, pays dans le patrimoine duquel ils vont chercher des éléments musicaux nouveaux, ils réinvestissent et réinventent des pratiques ancestrales pour s'adapter à leur environnement et permettre à la culture gnawa de subsister, créant par là une culture gnawa bruxelloise spécifique, respectant au final l'esprit une tradition définie, dès son origine, par le métissage.

Conclusion

34. Parmi les villes investies par la diaspora marocaine, Bruxelles serait celle dans laquelle évoluent et s'organisent le plus de musiciens gnawa. Organisés en deux groupes distincts, ces artistes ont intégré à leurs pratiques des éléments nouveaux, dont l'adoption pourrait s'expliquer par leur relocalisation à l'étranger. Plus encore, la comparaison avec la situation dans d'autres diasporas (notamment Paris et Montréal)

²¹ Concert donné dans le cadre du Festival Midis-Minimes à Bruxelles le 9 juillet 2012.

²² Suivant les saisons, les musiciens sont amenés à jouer dans les mariages et soirées principalement de deux fois par mois à plusieurs fois par semaine.

permet de supposer que la situation bruxelloise présente un caractère unique.

35. Les modes d'apprentissage de la pratique musicale, jusqu'alors non-verbalisés, font désormais dans l'un des groupes l'objet d'une formalisation afin de répondre à une demande venue de l'extérieur. Ensuite, la présence de femmes, mélangées aux hommes non seulement dans la pratique musicale profane mais aussi rituelle, est un bouleversement qui semble découler de l'éloignement du centre névralgique gnawa, le Maroc. La persévérance d'une jeune musicienne dans son projet de devenir *maalema* pourrait s'avérer plus porteuse de résultats en Belgique qu'au Maroc. Enfin, la diversification des contextes de jeu due à la demande de musique gnawa traditionnelle très faible à Bruxelles pousse les musiciens gnawa à s'approprier d'autres styles musicaux marocains, dans lesquels ils n'hésitent pas à puiser de l'inspiration pour leur répertoire gnawa, théoriquement non ouvert à l'intégration d'éléments extérieurs.

36. Cette multiplication des types de performances, prouvant la capacité des Gnawa à s'adapter à leur terre d'accueil, serait intéressante à investiguer par la suite. Loin d'être des activités annexes, ces nouveaux espaces de performances semblent participer pleinement aux activités usuelles des musiciens gnawa, remettant ainsi en question la notion même d'identité gnawa. Dès lors qu'ils ne sont plus uniquement des hommes, plus uniquement nés au Maroc, qu'ils n'apprennent plus seulement par imprégnation et mimétisme, comment se définissent aujourd'hui les Gnawa à Bruxelles ? Leur identité paraît plutôt liée à une volonté de perpétuer la mémoire gnawa, tant par la pratique musicale que par des filiations spirituelles.

37. Ainsi, loin de déplorer une hypothétique perte d'authenticité due à leur migration, les Gnawa bruxellois redéfinissent leurs pratiques musicales et leurs modalités de fonctionnement, en adaptant celles-ci à leur nouvel espace de résidence. Ce faisant, ils opèrent une négociation identitaire continue, qui leur permet de s'inscrire à la fois dans un héritage culturel et social très spécifique tout en investissant des territoires nouveaux.

Bibliographie

- ALAOUI, R., 2013. Peut-on parler de diaspora marocaine ? In : *Hommes et migrations. Diasporas marocaines*, 2013, n°1303, pp.7-15.
- AUBERT, L. (dir.), 2005. *Musiques migrantes, de l'exil à la consécration*. Genève : Musée d'ethnographie.
- AYDOUN, A., 1992. *Musiques du Maroc*. Casablanca : Eddif.
- BALDASSARRE, A., 1999. Musique et danse des Gnawa. La lila/der-deba comme hypertexte. In : CHLYEH, A. (dir.), *L'Univers des Gnaoua*. Casablanca : La Pensée sauvage, pp. 87-103.
- BECKER, C., 2011. Hunter, Sufis, Soldiers, and Minstrels. The Diaspora Aesthetics of the Moroccan Gnawa. In : *RES : Anthropology and Aesthetics*, 2011, n°59-60, pp. 124-145.
- CHLYEH, A. (dir.), 2000. *La Transe*. Maroc : Éditions Marsam.
- FERRAN, H., 2012. Construction nationale et mouvements évangéliques. Deux facteurs de professionnalisation musicale en Éthiopie (de 1860 à nos jours). In : *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2012, n°25, pp. 75-92.
- HELL, B., 2002. *Le Tourbillon des génies : au Maroc avec les Gnawa*. Paris : Flammarion.
- HELL, B., 2006. Ouvrir le poing : écoute, parcours initiatique et possession (Maroc, Mayotte). In : *Cahiers de musiques traditionnelles*, 2006, n°19, pp. 161-178.
- HELLY, D., 2006. Diaspora : un enjeu politique, un symbole, un concept ? In : *Espace populations sociétés* [En ligne], 2006, n°1, consulté le 24 novembre 2014. URL : <http://eps.revues.org/960>.
- KAPCHAN, D., 1994. Moroccan Female Performers Defining the Social Body. In : *The Journal of American Folklore*, vol.107, n°423, hiver 1994, pp. 82-105.
- KAPCHAN, D., 2007. Dar Gnawa : Creating Heritage and the African Diaspora through Sound, Image and Word. In : *Congrès des Musiques dans le monde de l'islam*, Conférence. Assilah. 8-13 août 2007.

- KAPCHAN, D., 2008. The Festive Sacred and the Fetish of Trance : Performing the Sacred at the Essaouira Gnawa Festival of World Music. In : *Gradhiva : revue d'anthropologie et de muséologie*, 2008, n°7 (1), pp. 52-67.
- KAPCHAN, D., 2011. Possessed by Heritage : A Sub-Saharan Tradition on Display in Tangier. In : SKOUNTI, A. et TEBBAA, O. (dir.), *De l'immatérialité du patrimoine culturel*. Rabat : UNESCO.
- LORIAUX, F., 2004. *L'Immigration marocaine en Belgique*. Bruxelles. Centre d'animation et de recherche en histoire ouvrière et populaire.
- MAJDOULI, Z., 2007. *Trajectoires des musiciens gnawa : approche ethnographique des cérémonies domestiques et des festivals de musiques du monde*. Paris : L'Harmattan.
- PÂQUES, V., 1999. Couleurs et génies au Maghreb. In : CHLYEH, A. (dir.), *L'Univers des Gnaoua*. Casablanca : La Pensée sauvage, pp. 52-63.
- POUCHELON, J., 2012. Entre deux mondes. Redéfinitions contemporaines du statut de Gnawi. In : *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2012, n°25, pp. 9-23.
- POUCHELON, J., 2014. Gnawa de Paris et de Montréal, une relève reterritorisée ? In : *La Transnationalisation du religieux par la musique*. Colloque international. Montréal, 16-18 octobre 2014.
- POUCHELON, J., 2015. *Les Gnawa du Maroc : intercesseurs de la différence ? : étude ethnomusicologique, ethnopoétique et ethnochoréologique*. Thèse de doctorat en ethnomusicologie. Nanterre. Université Paris Ouest.
- RAMNARINE, T. K., 2007. Musical Performance in the Diaspora : Introduction. In : *Ethnomusicology Forum*, 2007, v.16, n°1, pp. 1-17.
- STOKES, M., 1994. *Ethnicity, Identity and Music*. Providence; Berg.
- STOKES, M., 2012. Globalization and the Politics of World Music. In : CLAYTON, M., HERBERT, T. and MIDDLETON, R., *The Cultural Study of Music*, New York : Taylor & Francis, pp.107-116.
- SUM, M., 2012. *Music of the Gnawa of Morocco : Evolving Spaces and Times*. Thèse de doctorat en musique. Vancouver. University of British Columbia.

Soutien financier

Brussels Studies est publié avec le soutien de :

Innoviris, l'Institut Bruxellois pour la Recherche et l'Innovation

Fondation Universitaire

Fonds international Wernaers pour la recherche et la diffusion des connaissances

Pour citer ce texte

SECHEHAYE, Hélène et WEISSER, Stéphanie, 2015. Les musiciens gnawa à Bruxelles : une reconfiguration culturelle, In : *Brussels Studies*, Numéro 90, 24 août 2015, www.brusselsstudies.be.

Liens

D'autres versions de ce texte sont disponibles

ePub FR : <http://tinyurl.com/BRUS90FREPUBLIC>

ePub NL : <http://tinyurl.com/BRUS90NLEPUBLIC>

ePub EN : <http://tinyurl.com/BRUS90ENEPUBLIC>

pdf FR : <http://tinyurl.com/BRUS90FRPDF>

pdf NL : <http://tinyurl.com/BRUS90NLPDF>

pdf EN : <http://tinyurl.com/BRUS90ENPDF>

Les vidéos publiées dans *Brussels Studies* sont visibles sur la chaîne Vimeo de *Brussels Studies* à l'adresse suivante : <http://vimeo.com/channels/BruS>