

L'ahwash berbère du Maroc

Le passage difficile d'un « col musical »

The Ahwash in Morocco: a Perillous Musical Pass

Bernard Lortat-Jacob



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/2055>

DOI : 10.4000/clo.2055

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2013

ISBN : 978-2-85831-217-7

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Bernard Lortat-Jacob, « L'ahwash berbère du Maroc », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 73-74 | 2013, mis en ligne le 11 mai 2015, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/clo/2055> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.2055>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juillet 2021.



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'ahwash berbère du Maroc

Le passage difficile d'un « col musical »

The Ahwash in Morocco: a Perillous Musical Pass

Bernard Lortat-Jacob

- 1 Soumis à une cyclicité climatique inexorable – presque aussi drastique que celle que vivent les Inuit du Grand Nord –, les Berbères du Haut Atlas, paysans et sédentaires de longue date, connaissent un mode d'existence contrasté. Là-haut, à plus de deux mille mètres d'altitude et durant l'été chaud et sec, on vit dehors pour le pacage des animaux et le soin des cultures (maïs et orge surtout), avant la récolte qui devra couvrir les besoins de toute l'année. Puis, sitôt passés les premiers orages d'automne, on vit chez soi autour du feu, sans avoir la possibilité de sortir, car la neige bloque les chemins. Les routes quant à elles sont totalement inexistantes et maintiennent les hautes vallées dans un grand isolement.
- 2 Ces contraintes rigoureuses – et changements de rythme imposés par le climat – ont bien entendu des répercussions sur le « vivre ensemble ». L'hiver ne permet pas de grands rassemblements ; il ne se passe pas grand-chose socialement et pas grand-chose musicalement. Et puisque la musique est d'essence collective et qu'il n'y a pas grand sens à chanter seul, l'hiver prend la forme d'un long silence. Chacun vit dans l'espoir que la mauvaise saison ne sera pas trop dure afin que la petite pyramide d'orge entassée dans le grenier à grain permettant la survie ne fonde pas trop vite. La famine et la faim marquent les consciences et obligent chacun à être vigilant, économe, attentif, et bien sûr solidaire avec ses semblables. L'emprunt peut éventuellement pallier la pénurie endémique, mais on sait bien qu'il coûte cher et débouche sur des dettes irréversibles, souvent génératrices de conflits.

La saison des fêtes et les « jeunes noceurs » (*lâamt*)

- 3 L'hiver est donc la saison du repli. Il entre en complet contraste avec la saison des fêtes, bruyante, poétique et musicale, laquelle commence chaque année, aux alentours du mois de juin, par un rassemblement festif : c'est la fête de la *lâamt* – la fête des

festoyeurs, pourrait-on dire. La *lâamt* est en effet une association villageoise (chaque village, en principe, a la sienne¹), à charge pour elle de faire la fête justement, c'est-à-dire de partager de longs moments ensemble à parler, à manger, à rire, et tout autant à musiquer, à « poéter » et à danser.

- 4 Une *lâamt* regroupe la plus grande partie des jeunes hommes² célibataires du village ; les hommes mariés y sont rares. On y entre librement, par un contrat saisonnier, quitte bien entendu à renouveler ce contrat l'année suivante. Les raisons d'appartenance ou de non-appartenance à une *lâamt* reposent cependant sur une règle tacite : un adulte ne doit plus aller à celle de son village dès lors que son fils aîné la fréquente. Il y a là un principe d'exclusion générationnelle³ qui passe par le respect de règles de partage et de non-partage de certaines conduites ou paroles (Lortat-Jacob, 1980). En d'autres termes, seuls les hommes célibataires, ou mariés sans enfants (ou encore ayant des enfants très jeunes) peuvent entrer en *lâamt* sans encourir le risque de partager la compagnie d'un père, d'un oncle ou d'un beau-père. Enfin, certains garçons, puritains par tradition familiale ou choix personnel, se tiennent à l'écart de cette assemblée de « noceurs » dont le rôle est d'animer les fêtes de mariage ou de circoncision. En résumé, une *lâamt* regroupe sinon la totalité, du moins une grande majorité de jeunes villageois. Dès lors, son fonctionnement oblige à une réglementation stricte et passe par un véritable statut institutionnel, d'autant plus discuté qu'il relève d'une tradition vivante et de la plus stricte oralité.
- 5 Dans les activités d'une *lâamt*, la musique occupe une place centrale. Ses membres se réunissent souvent pour le plaisir, et les après-midis d'été sont souvent consacrées à chanter, à « poéter », jouer du tambour, danser et aussi à se raconter des histoires – dans tous les sens du terme. Ce jeu que l'on qualifiera de musical, mais qui, de fait, associe la poésie, le chant, le jeu du tambour et la danse, a un nom générique : *ahwash*.
- 6 Un *ahwash* est à la fois une institution sonore et une forme musicale obéissant à des règles strictes, quoique à géométrie variable⁴. Un petit *ahwash* peut être exécuté à la sauvette par trois garçons⁵ (jamais moins de trois cependant) et dure une petite dizaine de minutes. Les garçons doivent avoir en main un tambour – mais le cas échéant, n'importe quel corps résonant, comme une caisse, un carton et même des pierres sonores peuvent faire l'affaire. Un grand *ahwash*, quant à lui, dure deux fois plus longtemps – soit une vingtaine de minutes – et mobilise une soixantaine de villageois, encore qu'il n'y ait pas de limites théoriques à ce nombre. Cet *ahwash*-là a un aspect nettement plus cérémoniel : il est la marque des grands mariages et des circoncisions ; il associe en une action conjuguée un grand nombre de personnes – hommes et femmes – et réclame un grand nombre de tambours sur cadre.
- 7 Ce tambour est dénommé sur place *tagnza* (il s'agit d'une onomatopée reproduisant les frappes les plus communes que l'on obtient sur l'instrument). Il a aussi pour nom *allun* (le tamis). Pourquoi cette expression métaphorique ? Parce que, pour les agriculteurs berbères de la montagne, l'instrument a tout d'un tamis, hormis la peau qui l'habille et le rend sonore. De la famille du *bendir* arabe, c'est un tambour circulaire d'environ soixante centimètres de diamètre. Sur le cadre est tendue – et même très tendue – une peau de chèvre. L'instrument est fabriqué sur place ; les noyers ne manquent pas pour offrir un bois de qualité.
- 8 À celui qui l'entend ou le voit pour la première fois, l'*ahwash* donne l'impression d'être une grosse « machine sonore » reposant sur une solide assise rythmique coordonnant tous les convives de la fête de façon quasi continue durant plusieurs nuits consécutives

au cours desquelles on ne se lasse pas d'enchaîner des *ahwash* les uns après les autres. En tant que forme, il regroupe un ensemble d'actions poétiques, musicales, chorales et chorégraphiques. Ceux qui chantent, jouent et dansent sont au centre de la place, les autres (qui joueront à leur tour) sont des acteurs seconds : ils se tiennent autour, souvent assis en tailleur sur les terrasses, emmitoufflés dans leurs burnous pour se protéger du froid des longues nuits d'été. C'est ainsi que chacun vit la fête (*tamghra*⁶), entre terre et ciel, en tant que performeur/auditeur. Et ce, souvent durant toute une nuit, voire plusieurs nuits consécutives. Une *tamghra* réussie est celle dans laquelle on joue, chante et danse beaucoup, et où « chacun prend sa place », au sens propre et figuré. Cette place vit de l'effervescence de tous et en son centre, un feu brûle en continu pour une triple fonction : (ré)chauffer, éclairer, régler adéquatement la tension de la peau des tambours que détend le froid de la nuit.

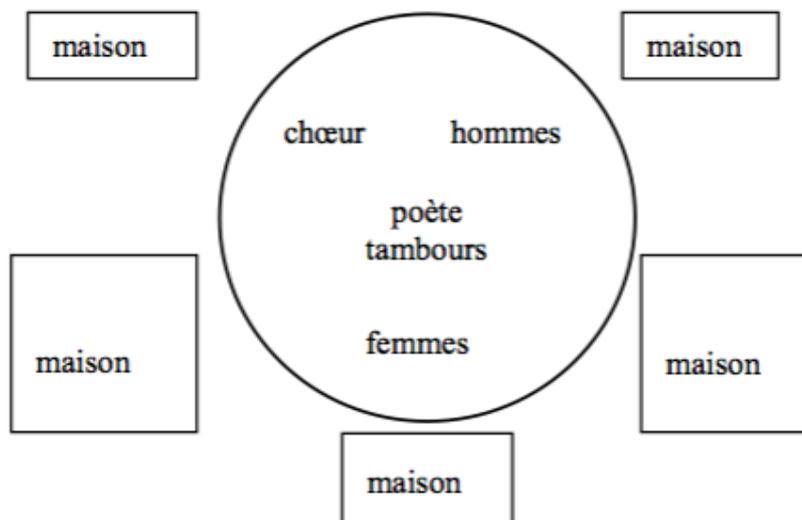
L'ahwash et ses acteurs

- 9 Avant d'être une forme poétique, musicale et chorégraphique, l'*ahwash* est une organisation impliquant différents acteurs en vue d'une action concertée et concertante. Or, durant les grandes fêtes d'été – essentiellement mariage et secondairement circoncision – cette organisation est surtout l'affaire des *lâamt*. Lorsque plusieurs villages sont rassemblés, c'est donc plusieurs *lâamt* qui entrent en concurrence à tour de rôle, chacune sous la direction de son chef (*amghar*). Mais celui-ci n'est en rien un chef d'orchestre. Il a principalement pour fonction d'inviter (et parfois d'obliger) chacun à jouer, de limiter les prérogatives abusives et de régler les différents conflits. Souvent – mais de façon non systématique – le chef de *lâamt* dispose de bonnes compétences pour le jeu du tambour, la poésie et la danse, ce qui l'autorise à jouer et chanter davantage que ses compagnons. La règle veut cependant que chacun puisse participer au jeu collectif et qu'il ait, plusieurs fois dans la soirée, la possibilité de se diriger vers le centre de la place pour se produire, passant ainsi de spectateur à acteur.
- 10 En tant que forme, l'*ahwash* met en œuvre trois ensembles organiquement liés :
 - un poète-chanteur⁷ (plusieurs interviendront, mais à tour de rôle) qui « ouvrira » l'*ahwash* par un distique « mélodisé » ;
 - de nombreux tambourinaires (reprenant également en chœur le distique du poète) ;
 - des choristes-danseurs (hommes et femmes).
- 11 Les deux vers entonnés par le poète-chanteur sont moins choisis pour le sens qu'ils recèlent que pour leurs propriétés rythmiques. Le distique d'*ahwash* a en effet pour fonction première de servir la danse et doit adopter une configuration métrique qui cadre avec le cycle rythmique rigoureux des tambours. Les mots de cette poésie valent surtout pour leurs qualités phoniques et dans les rumeurs et l'acoustique large de la fête, une grande attention est nécessaire pour les comprendre. En outre, la phonologie de la langue comprenant de nombreuses consonnes et pas plus de trois voyelles oblige le chanteur à multiplier les voyelles d'appui interconsonantique. Et au fond, il semble bien que les vers de l'*ahwash* soient relativement secondaires ; lorsqu'on commente la réussite d'un *ahwash*, jamais on n'évoque la beauté du distique qui a été chanté. On est en revanche surtout sensible à la dynamique de l'ensemble impliquant le battage énergétique des tambours, l'intensité des youyous des femmes et des cris modulés des hommes, la force des claquements de mains et l'entrain général de la danse. Ajoutons que le texte poétique versifié peut se voir remplacé par une simple formule abstraite,

répétée en ritournelle, laquelle figure la forme métrique d'un vers⁸. Cette formule composée de syllabes sans signification est un substitut de vers à partir duquel l'auditeur peut imaginer les mots qu'il veut – à condition qu'il le souhaite bien entendu. Elle a également une fonction générative pour le chanteur : c'est à partir d'elle qu'il construit sa ligne mélodique en utilisant les nombreuses ressources d'une échelle pentatonique.

- 12 Il en résulte que celui qui entonne l'*ahwash* est davantage un chanteur-poète qu'un poète-chanteur : tout villageois, s'il a quelques vers en tête, une certaine autorité (donc pas trop jeune) et, bien sûr, s'il est doté d'une voix claire⁹, peut tenir ce rôle. Prise ou concédée, cette autorité lui permet de tenir en outre le rôle de premier tambour (cf. infra). Ce n'est pas une obligation, mais dans ce cas, le chanteur-poète devient aussi le principal musicien, le maître de l'agogique, le chef (*amghar*) de la danse et in fine, le principal responsable de la réussite (ou de l'échec) de l'*ahwash*.
- 13 La danse est essentiellement animée par le jeu des tambours. Une bonne quinzaine jouant en bonne synchronie est nécessaire. Mais il n'y a pas de *numerus clausus* – plus ils sont nombreux, mieux c'est – et ce nombre renvoie moins aux tambourinaires aptes à jouer qu'aux d'instruments en état de fonctionnement, de sorte que selon les situations et la richesse des villages, la quantité de tambours est très variable. Parmi ces tambours, deux ont un rôle singulier – j'y reviendrai – tous les autres ont une seule et unique fonction : marquer dans un parfait ensemble les temps forts et périodiques de la danse, en produisant un son grave, ce qui implique que la peau des instruments ne soit pas trop chauffée.
- 14 Le chœur dansant est double : hommes d'un côté, femmes de l'autre, séparés spatialement et chantant en alternance, c'est-à-dire jamais ensemble. Les deux « ailes » de l'*ahwash* se font ainsi face, formant deux arcs encerclant le poète et les musiciens tambourinaires regroupés au centre de la place (figure n° 1).

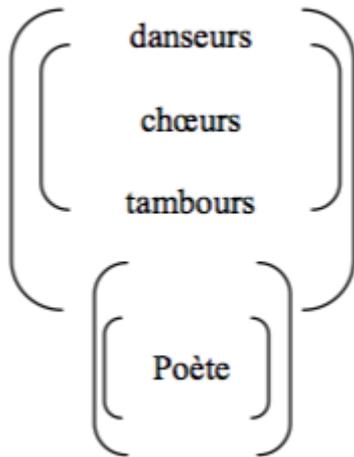
Figure n° 1



La place et ses protagonistes ; autour d'elle, les maisons aux toits en terrasse, sur lesquels se tiennent les *bu uhwash* (littéralement : les amateurs d'*ahwash*).

- 15 On notera qu'au sein de l'ensemble organique statutairement constitué par le poète, les tambourinaires et les choristes-chanteurs, les rôles sont complémentaires et fonctionnellement enclavés ; ils partagent des propriétés communes : le poète est chanteur et tambourinaire ; les tambourinaires sont aussi choristes (mais non-danseurs), les chœurs chantent et dansent (figure n° 2).

Figure n° 2

Les rôles enclavés pour l'exécution de l'*ahwash*

- 16 Et tous ensemble soulignent de la voix, de la main et avec tout le corps une pulsation rythmique commune et fortement tambourinée, dotée d'une grande force motrice.

Figure n° 3

Un *ahwash* de dimension moyenne ; le poète au centre, flanqué d'une dizaine de tambourinaires et encerclé par un double chœur : hommes d'un côté, femmes de l'autre. [Cliché B. L.-J., 1971].

De la progression au basculement : la *tizi*

- 17 Il nous faut revenir sur ce rythme partagé, car tout en étant le principal agent coordinateur de la danse, il n'en est pas moins très problématique. Il l'est, bien entendu, pour le musicologue, qui rencontre quelques difficultés à le transcrire convenablement à l'aide du solfège occidental, mais – chose bien singulière –, il l'est aussi pour les gens du Haut Atlas eux-mêmes. L'*ahwash* est un piège en ce sens qu'il invite ceux qui s'attellent à son exécution, non pas à exécuter un simple rythme, mais à composer une cellule rythmique en constante évolution, articulée autour d'une pulsation fortement exprimée, essentiellement par l'ensemble des tambours (cf. infra *thrrim*).
- 18 De fait, le rythme de l'*ahwash* est doté de deux caractéristiques contradictoires : il semble se répéter uniformément durant la vingtaine de minutes que dure la danse et cependant se transforme sans arrêt. Le moteur de cette transformation est une accélération constante et régulière, qui est sensible à chaque pulsation et parfaitement calibrée (elle est de l'ordre de quelques centièmes de seconde pour chaque mesure). La prégnance de la forme est si grande qu'une impression prévaut : ce ne sont pas les hommes et les femmes qui conduisent l'*ahwash*, c'est lui qui les conduit. Et d'ailleurs, le gros du travail des tambourinaires ne consiste pas à accélérer la danse, mais au contraire à en ralentir le débit métronomique et à le contrôler, comme si la forme était dotée d'une propension naturelle à se propulser dans l'accélération. Seuls les tambourinaires puissants et dotés d'autorité parviennent à contenir la forme dans ses propres règles et à faire en sorte qu'elle ne soit pas expédiée en une dizaine de minutes.
- 19 Cette continuité nécessaire, inscrite dans un *accelerando* régulier, cache en fait une solution de continuité qui se découvre aux deux tiers de la danse – c'est-à-dire plus près de sa fin que de son début. Intervient alors une rupture dans l'organisation de la cellule rythmique de base. Et cette rupture sollicite l'habileté des tambourinaires : ceux-ci doivent la cacher ou, plus exactement, faire en sorte qu'elle passe inaperçue, comme si le continuum rythmique ne devait pas être interrompu. En pratique, lorsque la transformation rythmique est habilement conduite, il est impossible de savoir à quel moment précis elle intervient ; ce n'est que lorsqu'on l'a réalisée qu'on peut dire que « quelque chose a changé ». Le chronomètre et le solfège offrent quelque recours pour décrire ce qui se produit à ce moment-là, mais ne rendent pas vraiment compte de l'effet ressenti. Il y a un évident « changement de paysage » ; quelque chose a été franchi, pourrait-on dire, et les Berbères du Haut Atlas utilisent une heureuse métaphore pour dénommer ce point de passage : c'est la *tizi* : le « col ». En effet, d'un côté et de l'autre du col, on ne voit pas la même chose. Ce qui existait auparavant a disparu et ce qu'on a soudain devant les yeux (et, en ce qui nous concerne, « aux oreilles ») est radicalement nouveau.
- 20 Ce passage est difficile et aucun villageois n'en sous-estime l'importance. Il n'est de bel *ahwash* sans *tizi* réussie et chacun écoute l'*ahwash* dans l'attente de ce moment hautement délicat. Un moment qui se laisse désirer, qu'il convient d'approcher le plus progressivement possible et qui trouble l'attention. De fait, il n'est pas possible, à la seconde près, de savoir quand le col est franchi ; et, le plus souvent, l'auditeur un peu familiarisé avec la forme en question se trouvera « de l'autre côté de la montagne », sans savoir exactement quand cela s'est produit, tout simplement parce qu'il y a été

habilement conduit et parce que, soudain – à la façon d'une *Gestalt* –, un basculement intervient.

- 21 Les gens du Haut Atlas, et tout particulièrement les hommes de la *lâamt*, parlent beaucoup de la *tizi* dans leurs commentaires de l'*ahwash*, c'est-à-dire après son exécution, lorsque les tambours encore chauds sont déposés à terre et mis à disposition pour le groupe suivant. Certains instrumentistes sont connus pour exceller dans cet art si particulier de la progression et du basculement ; d'autres, pour leur manque de réussite. Et il existe au moins un cas singulier, mais significatif : celui d'un musicien mûr et expérimenté, ayant une réputation d'excellent tambourinaire qui, au terme de plusieurs échecs, se confond en excuses et en regrets en avouant « qu'il n'y arrive plus ! » – ou en tout cas beaucoup moins bien qu'auparavant. Concernant cet aveu, on défendra la thèse suivante : l'homme est trop âgé (il s'agit d'âge social, bien entendu, car l'homme en question n'a pas quarante ans !) ; il n'a plus sa place parmi les jeunes de la *lâamt*. Son savoir-faire est celui d'un temps révolu. Il s'agirait moins de la perte d'un savoir technique que de l'abandon forcé de conditions sociales ayant la jeunesse pour cadre et la *lâamt* pour institution. L'explication qui prévaut est que le savoir-faire de la *tizi* (et des techniques de tambour en général) se cantonne en un lieu institutionnel sous la responsabilité d'une classe d'âge ciblée. Il relève d'un espace-temps localisé. Tout se passe alors comme si les compétences acquises à la *lâamt* y étaient restées. Celui qui pensait en être le réel détenteur s'est trompé : elles ne l'ont pas suivi. Quelques années suffissent en l'occurrence à créer – ou révéler – un inexorable hiatus.

Le texte chanté

- 22 On pourrait penser que le basculement concerne aussi le texte chanté, émis comme on le sait par le poète avant d'être repris par le chœur dans une stricte alternance hommes/femmes. Or il n'en est rien. Celui-ci est tout entier soumis à une accélération dont les tambours sont les puissants propulseurs. Contrairement à la danse musiquée et rythmée par les tambours, le distique initial, continuellement répété, demeure identique, mais en pratique, de moins en moins compréhensible. Du fait de l'accélération produite par les instruments (et dûment attendue par les danseurs), il est en quelque sorte écrasé et les paroles perdent progressivement de leur intelligibilité avant de se soumettre à une désarticulation régulière et finalement disparaître dans un *tacet* collectif – voir figure n° 3. Ainsi dans le distique correspondant à un exemple aisément consultable sur le Net¹⁰, les deux vers, énoncés avec une grande autorité par le poète – on dit qu'il « prend le chant » (*asi arasal*) – sont systématiquement pris en relais par le double chœur d'hommes et de femmes disposés en deux groupes distincts près de lui.

Wa Lan itbirn g umalu zuzwan

A xuya hlakiy a yan m grdin

Les colombes se reposent à l'ombre et se rafraîchissent

Heureux celui qui parvient à les domestiquer

- 23 Mais, en fin d'*ahwash*, ce texte constamment répété devient une esquisse de texte : sous l'essoufflement de la danse, les choristes ne prononcent plus que les syllabes calées sur leurs mouvements chorégraphiés. Les syllabes brèves, traitées en valeurs courtes par la musique, sont progressivement gommées au point de devenir à peine identifiables ; les longues accentuées (cf. figures n° 5 et 6) conservent quant à elles leur matérialité

phonique, au moins durant quelques minutes, avant de se voir effacées à leur tour. On assiste à un double écrasement : celui des mots et celui de la mélodie, laquelle perd sa structure pentatonique de base (sur cinq degrés) pour adopter un profil recto tono. La danse alors gouverne la diction. Elle est soutenue par les claquements de mains sonores des hommes et par ceux, plus discrets, des femmes dont les mouvements en s'accéléraient font tintinnabuler les bijoux.

- 24 Puis, une fois le col passé, et sur un signe explicite du tambour soliste, le chœur-danseur émet une longue clameur collective – *ahayyu* –, sur une note tenue, qui aboutit à un brouillage total du texte et de la mélodie qui le porte. De fait, un *ahayyu* peut se définir comme une vocalise plate. Il est à la fois un signal de fermeture (du chant) et de recentrement sur la danse et sa rythmique. À partir de là, le chœur ne chante plus. Seuls quelques cris individuels – apoétiques – sont autorisés et même bienvenus. Tout se passe comme si la danse l'avait emporté sur la poésie.

Figure n° 4

Ambiance de la place	Distique	reprise chœur H.	reprise chœur F	Entrée des tambours	.../	Passage du col	<i>ahayyu</i> [fin de la partie chantée]	Fin de l' <i>ahwash</i>
T : 00:00	00:15	00:37	00:50	01:18		circa 13:20	18:30 & 19:25	21:00

Déroulement minuté [T] de l'*ahwash* donné en référence. Libre d'accès sur le site du Crem.

Ensemble et distincts : les tambours

- 25 Pour comprendre dans le détail la transformation qui s'opère dans la *tizi*, il faut prendre en compte les différentes sections rythmiques assumées par les tambours et distinguer :
- les tambours d'ensemble (désignés par l'onomatopée « *thrrim* ») dont le nombre n'est pas limité. Ces tambours, peu chauffés, doivent produire un son grave et profond qui s'obtient à partir d'un mouvement de haut en bas : l'instrument, assez lourd lorsqu'il est en bois de noyer est mû par la main gauche. Pour résonner amplement, il vient heurter violemment en son bord la paume de la main droite, laquelle doit rester ferme à la hauteur de la taille du musicien. Le *thrrim* bénéficie généralement de l'aide d'un gros tambour cylindrique (*bngrri*) frappé par un seul homme à l'aide d'une batte en caoutchouc marquant le temps fort de la danse. Alors qu'il est fondamental pour la coordination de l'*ahwash* et qu'il est irrésistiblement ressenti, on notera que ce temps n'est pas « joué » par les corps des danseurs. Il est systématiquement esquivé, au profit d'une pulsation « *off beat* » [en dehors du temps fort] ;
 - émergeant du groupe, deux tambours ont des rôles solistes. Ce sont les « tambours du milieu ». Ils requièrent une technique toute différente : ils sont tenus à hauteur du visage, verticalement, et ce n'est pas la main gauche qui assure le mouvement percussif, mais la main droite, articulée à partir du coude ;
 - le deuxième soliste dénommé *assiff*, joue de façon très stable, sans variation et en synchronisant ses coups rigoureusement avec le *thrrim* par un monnayage rythmique régulier en valeurs courtes. Il émet un son aigu, quasi cristallin, grâce à sa membrane bien chauffée et très tendue. Il en résulte que l'*assiff* se détache non pas rythmiquement, mais timbriquement, du son puissant et grave des tambours d'ensemble. Pour bien se faire

entendre, il doit aussi jouer très fort afin de ne pas se laisser couvrir par les autres instruments ;

- le premier soliste, enfin, tient le rôle le plus important. C'est le *txllif*, qui est libre de ses choix et improvise (en pratique, il lui revient de s'arranger du mieux qu'il peut d'une charge importante). Non seulement, il est responsable de la progression lente de l'accélération et dirige le tempo général, mais, par de subtiles variations rythmiques, il assure le délicat passage de la *tizi*. Pourvu qu'il ait la vigueur et l'autorité nécessaires, un bon *txllif* peut ralentir l'accélération de tous les autres tambours en retardant insensiblement ses frappes, et en surveillant du regard ses compagnons pour bien signaler que, à sa façon, il est le chef d'orchestre. Quant au passage de la *tizi*, il réclame une intelligence rythmique particulière et la maîtrise d'un déplacement d'accent, subtil et continu, aboutissant à un rétrécissement du décompte des temps à l'intérieur de la cellule : de fait, on passe de quatre temps réguliers au départ de la danse à la mise en place de valeurs asymétriques et bancales qui ne relèvent pas d'une arithmétique simple – cf. les figures n° 5 à 7 qui donnent le détail de la transformation et la caractérisent à l'aide du solfège.

Figure n° 5

The figure displays a musical score for 'L'ahwash'. It is divided into three horizontal sections labeled I, II, and III. Section III (top) shows rhythmic notation for four instruments: *txllif*, *assiff*, *thrim*, and *bngrri*. The *txllif* part is marked 'partie solo / solo part' and is divided into four measures by vertical dashed lines. Section II (middle) shows two staves of vocal melody. Section I (bottom) shows the lyrics in Berber Chleuh and a corresponding metric scheme. The tempo is marked as $\text{♩} = 120$.

III	<i>txllif</i>	partie solo	/	solo part						
	<i>assiff</i>									
	<i>thrim</i>									
	<i>bngrri</i>									
II	Musical notation for two vocal staves									
I	a	La	nit	bi	rn	gu	ma-	lu	zuz	wan
	a	xu	yah	la	kiya	yan	mi	grd	ni-	
	U	U	U	U	U	U	U	U	U	U
	a	la	lay,	la	li	la	lay,	la	lay	lal

L'ahwash, articulé en son début sur une structure régulière et symétrique à 4 temps (soit, par convention solfégique, 4 noires subdivisibles en 8 croches). La partie des tambours [III] se trouve en haut de la figure ; la partie chantée, sur deux portées en [II] ; les hommes chantent ce qui est sur la première portée (soit le premier distique), les femmes, ce qui est sur la seconde, c'est-à-dire le second distique ; en [I] figurent les paroles en berbère chleuh et le schéma métrique sous-jacent, ajouté par moi. Parfois, c'est seulement ce schéma que l'on chante en lieu et place d'un vers réel.

Figure n° 6

txllif

assiff 7

thrim 7

bngri 7

$\text{♩} = 270$

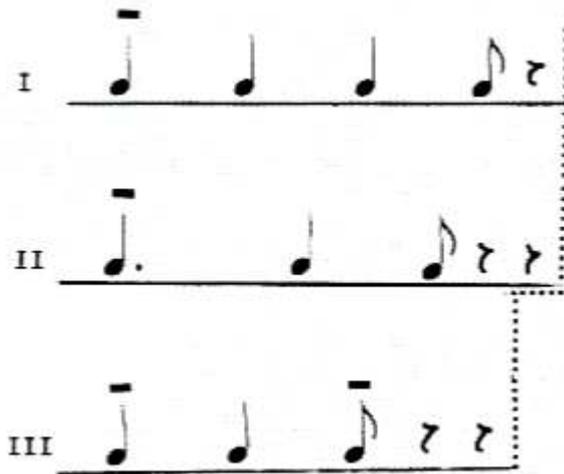
a La nit (m) gu ma-lu zuz wan
 a xu yah la (ki)ya yan mi grd ni-
 a la lay, la li la lay, la lay lal

L'ahwash à 16' du début, après le passage du col ayant abouti à la création d'une asymétrie par accélération et à un rétrécissement de la cellule rythmique de base.

Un piège à pensée

- 26 La *tizi* se caractérise donc par l'introduction, irréversible et troublante, d'une asymétrie (apparition progressive de deux temps de valeur inégale, irréductibles l'un à l'autre). Troublante, car elle se perçoit très clairement, mais se décrit mal. Pour ceux qui ne connaissent pas le solfège – et tout autant pour les Berbères du Haut Atlas –, seule une métaphore peut en rendre compte. Troublante encore par la force et l'effet qu'elle produit : on en vient à claudiquer sans savoir pourquoi ni comment cela a pu se produire.

Figure n° 7



Détail de la transformation rythmique (n'est figurée ici que la cellule de base réalisée par le tambour *assiff*). Le passage du col se situe entre II et III. Il intervient très progressivement au terme d'une partie préparatoire [I] s'amorçant, dans notre exemple, à partir de la treizième minute. Cela aboutit en III, à la suppression d'une valeur de croche. Avant le col, on pouvait dénombrer dans la cellule huit croches pour une mesure à quatre temps ; après son passage, on en dénombre sept, distribuées en deux temps majeurs et fondamentalement asymétriques, analysables en [4] + [3].

- 27 Mais l'impression qui prévaut est que la *tizi* n'est pas seulement un moment crucial. Elle est en tant que telle un véritable opérateur qui a la capacité de faire apparaître, sur la base d'ingrédients connus, une nouvelle forme à la fois attendue (on sait qu'elle doit venir) et inattendue (on ne sait pas exactement à quel moment cela se produira). Il y a là une véritable épiphanie. Les villageois ne s'y trompent pas : la *tizi* est la source d'enjeux constants qui concernent bien sûr les tambourinaires de la *lâamt*, mais aussi leurs familles et leurs alliés. Elle est motif d'orgueil pour ceux qui la maîtrisent et jette un trouble sur ceux qui s'y perdent.
- 28 Sur le plan théorique, on se rend compte, comme le souligne Maurice Bloch dans son introduction à Gell (2009, XIII), que « l'objet [sonore en l'occurrence et la *tizi* en tout premier lieu] est beaucoup plus qu'un simple relais dans les relations sociales. Il en est un acteur lui-même ». La *tizi* est en effet un piège – un piège à pensée¹¹ –, à cheval entre l'artefact et l'art et relevant d'une technologie fine et spécifique, chère à Alfred Gell. D'ordre cognitif, le piège est bien là en effet puisqu'il oblige à enchaîner deux rythmes organiquement distincts sans briser le continuum sonore ; la *tizi* tire son mystère et ses effets de la concaténation de catégories irréductibles l'une à l'autre ; sa maîtrise passe par une technique difficile au moyen de laquelle il s'agit de résoudre une relation entre stabilité (de la cellule rythmique de base) et mouvement (via un *accelerando* continu) ; elle s'accomplit à travers une montée progressive au cours de laquelle la rupture apparaît tardivement et seulement lorsqu'on en prend conscience – c'est-à-dire trop tard, lorsqu'elle est déjà passée. L'auditeur ou le danseur a encore le rythme stable du début en tête lorsque, comme par magie, son corps se prend à marquer une asymétrie à la fois déroutante et hautement désirée. La continuité que l'on croyait assurée se voit alors brisée. L'art que nécessite la *tizi* – et peut-être l'art en général – vit justement de cette capacité à proposer des confrontations entre des catégories de perception apparemment incompatibles, en investiguant l'impensable en quelque sorte.

- 29 Les maîtres en *tizi* sont de ce point de vue de véritables artistes ; leur compétence est d'autant plus sollicitée qu'elle touche et mobilise beaucoup de monde – des voisins, des parents, des amis – dans une action commune. Le passage de la *tizi* implique une préparation se prolongeant sur plusieurs minutes, inscrite dans une très progressive accélération centrée sur le jeu du tambour et mettant en œuvre un insensible déplacement d'accentuations rythmiques. Ce moment de préparation a ceci de particulier qu'il enclenche un désarroi et offre paradoxalement quelques recettes plus ou moins secrètes (et en tout cas totalement indicibles) pour s'en affranchir. Cela ne se produit qu'au moment de la *tizi* proprement dite, lorsque, on ne sait trop comment ni pourquoi, on se trouve soudain hissé en haut du col.
- 30 Pour ces raisons, le passage de la *tizi* est bien plus qu'un simple changement de rythme ; c'est une expérience esthétique et une aventure cognitive opérant sur des ensembles catégoriels habituellement contrastés (lent/rapide, continu/discontinu, symétrie/asymétrie). Il équivaut à une devinette complexe qu'aucun mot ne peut expliciter et que l'on est pourtant appelé à appréhender sans la comprendre vraiment. C'est cette intrigante aventure cognitive que les Berbères du Haut Atlas – pour la plupart, à la fois paysans, poètes, danseurs et musiciens – se plaisent à vivre périodiquement, durant les fêtes d'été, individuellement et collectivement, de toute leur tête et de tout leur corps.

BIBLIOGRAPHIE

BLOCH, Maurice, 2009, Une nouvelle théorie de l'Art [introduction], in Maurice Bloch, *l'Art et ses agents*, Paris, Les Presses du réel, p. VII-XVII.

BOYER, Pascal, 1988, *Barricades mystérieuses et pièges à pensée : introduction à l'analyse des épopées Fang*, Paris, Société d'ethnologie.

GELL, Alfred, 2009, *l'Art et ses agents*, précédé d'une introduction de Maurice Bloch, Paris, Les Presses du réel. [Édition originale en anglais, 1998].

LORTAT-JACOB, Bernard, 1980, *Musique et fêtes au Haut Atlas*, Paris, Mouton.

JOUAD, Hassan, 1995, *le Calcul inconscient de l'improvisation, poésie berbère – rythme, nombre et sens*, Paris, Louvain, Peeters.

ROVING OLSEN, Miriam, 1997, *Chants et danses de l'Atlas (Maroc)*, Cité de la musique/Actes Sud.

STOICHITA, Victor, 2009, Pensée motivique et pièges à pensée, *l'Homme*, Revue française d'anthropologie, n° 192, p. 23-38.

Discographie

Disque 33 t., *Berbères du Maroc*, « Ahwash », 1990, Collection CNRS-Musée de l'Homme, Le Chant du monde, LD 74 705 [1^{re} éd., 1977].

En ligne : site du Centre de recherche en ethnomusicologie [CREM] http://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_E_1979_021_001/

et, pour l'exemple traité dans cet article : http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1979_021_001_001_02

NOTES

1. Un village regroupe un ensemble d'agnats formant ou non une famille nucléaire, et vivant sur un même territoire. Les petits villages ont une cinquantaine d'habitants; les plus gros, mille à deux mille. Ces informations, comme toutes celles contenues dans cet article, remontent au début des années soixante-dix.
2. Il existe également des *lâamt* de femmes, mais elles sont peu nombreuses et moins systématiques que celles d'hommes, lesquelles existent dans tous les villages du Haut Atlas.
3. Ce principe, rigoureusement suivi dans toutes les sociétés puritaines de l'Atlas, obéit au sentiment de l'*hshmat* (arabe « *hshuma* » que l'on peut traduire selon les contextes par « honte, vergogne et respect ». Plus précisément l'*hshuma* est la marque tangible, d'ordre émotionnel, d'un manque de respect. Certaines choses ne se disent pas devant son père, sa mère, et moins encore devant sa belle-famille. Cet ensemble d'interdits sociaux assez sophistiqués, renvoie directement ou indirectement au corps et à la sexualité et, à ce titre, concerne directement ou indirectement la pratique de la poésie et de la musique.
4. L'*ahwash* décrit ici est celui du Haut Atlas central (région comprise entre Demnate et Ouarzazate). Il en existe d'autres versions, plus ou moins différentes. Mais si le modèle abordé ici ne peut s'étendre à tous les *ahwash* marocains, il n'en reste pas moins qu'en dépit de sa cyclicité structurelle, chacun à sa façon comprend des pièges qui en rendent l'exécution périlleuse. Précisons qu'en général, les musiques réellement « simples » n'existent pas et que c'est bien souvent l'absence d'attention et d'acuité auditive de l'auditeur qui leur confère une supposée simplicité.
5. Le jeu du tambour est réservé aux hommes. Les femmes ne touchent jamais aux tambours. Cette observation ne vaut que pour le Haut Atlas central. Ailleurs au Maroc, elles peuvent en jouer mais (du moins au Moyen Atlas) seulement avec un statut de prostituées ou assimilées.
6. Le mot *tamghra* désigne la fête de mariage et, par extension, toute forme de fête donnant lieu à l'exécution de l'*ahwash*. Mais, qu'il soit « de mariage » ou « de circoncision », l'*ahwash* a toujours la même forme. Il acquiert en revanche une certaine densité par le nombre de personnes qu'il mobilise. Un simple *ahwash* de village est, de tout point de vue, moins important qu'un grand *ahwash* associant lors des mariages deux fractions ou tribus (*taqbilt*) voisines. En d'autres termes, la densité musicale – et, dirions-nous, la beauté de la forme – est étroitement proportionnée à la densité des interactions sociales qu'elle implique.
7. La poésie chantée, très riche chez les Berbères montagnards du Maroc, n'est pas, en tant que telle, au centre de la présente étude. On la connaît surtout à travers les performances des *imdyazn*, poètes-chanteurs itinérants professionnels ou spécialistes qui traversent de part en part la montagne marocaine durant la saison des fêtes pour délivrer une poésie édificatrice et tout autant raconter ou commenter des affaires locales. Mais la poésie au Haut Atlas n'est pas qu'une affaire de professionnels ; elle est

aussi un art villageois et communautaire. C'est ainsi qu'avant la danse *ahwash*, se pratique pendant de longs moments une poésie chantée développée et pouvant prendre la forme d'une joute entre plusieurs poètes (nom générique local : *lmsaq* ou *tagzzumt*), avec également l'intervention des chœurs. Cette poésie chantée, connue notamment à travers les travaux de Hassan JOUAD (1995), ne donne pas lieu aux transformations rythmiques spécifiques à l'*ahwash*.

8. De nombreuses formules sont possibles, et toutes sont dépourvues de mots signifiants. Celle de l'exemple que nous aurons à traiter : < A la, lay, la li la lay, la lay lal > comprend 10 pieds et – selon les règles relevées par JOUAD (1995) – joue sur la succession de syllabes brèves [*a, li, la*] et longues, lesquelles sont généralement accentuées [*lay, lal*].

9. Faut-il préciser qu'il n'existe aucun système d'amplification et que, dans la très grande majorité des cas, au début des années soixante-dix – période de mes principales enquêtes en tout cas –, le courant électrique n'atteignait pas les hautes vallées de l'Atlas ?

10. Site du Centre de recherche en ethnomusicologie [CREM] : LORTAT-JACOB, Bernard ; JOUAD, Hassan, Collection Berbères du Maroc « Ahwach », [Date d'enregistrement : 1 janvier 1975 – 31 décembre 1975].

11. « Piège à pensée » : la paternité de ce concept est dans notre domaine attribuable à Pascal BOYER, cf. son étude sur le *mvèt* des Fang du Gabon (1988). Plus récemment, Victor STOICHITA (2009) a repris cette idée pour une convaincante confrontation entre la tapisserie paysanne et l'art musical des musiciens professionnels de Roumanie.

RÉSUMÉS

Les Berbères du Haut Atlas célèbrent leurs fêtes (mariage et circoncision principalement) à travers la pratique collective d'une grande forme chantée et dansée conduite par le jeu des tambours : c'est l'*ahwash*. La forme s'ouvre par le chant d'un distique aussitôt pris en relais par deux chœurs en alternance (hommes et femmes) soutenus par le jeu des tambours. Cette forme est complexe : au cours de la vingtaine de minutes que dure un *ahwash*, les tambours doivent « franchir le col », la *tizi*, c'est-à-dire quitter une première structure rythmique symétrique et récurrente pour en adopter une seconde, asymétrique, irrésistible pour les danseurs. Ce changement de catégorie est radical (car, de fait les deux rythmes enchaînés sont bien distincts), mais le passage doit passer inaperçu et se réaliser à l'intérieur d'un continuum, au cours d'une lente accélération rythmique. Parallèlement, le mouvement et l'animation de la danse détruisent progressivement les paroles chantées, au point qu'elles deviennent inaudibles et que, in fine, les chœurs s'arrêtent, comme pour mieux être attentifs à la transformation qui s'annonce. La *tizi* est si importante qu'un passage de col bien réalisé prend la valeur d'un *ahwash* réussi. L'enjeu de cette réussite est proportionné aux interactions mises en œuvre et au nombre de personnes mobilisées sur la place du village – jusqu'à un millier durant les grandes fêtes de l'été.

In Morocco, Berber villagers in the High-Atlas celebrate their ritual feasts (mainly marriages and circumcision) by the collective practice of a large sung and danced form, led by the drums: it is called *ahwash*. It opens with the singing of a distich, which is alternately repeated by two choirs

(men and women), accompanied by the drums. It is a complex form: over some twenty minutes (the usual length), the drummers must “cross the pass”, the *tizi*, that is to say, leave a first rhythmical symmetrical structure, which is “heavy” and assertive, to adopt a second one, which is “light”, asymmetrical and irresistible for the dancers. This change in category is radical (for the two rhythms following each other are truly different), but the crossing of the “pass” must go unnoticed, without a break in continuity, over a slow rhythmical acceleration. At the same time, the movement and the liveliness of the dance progressively wreck the text of the song, to the extent that the words become inaudible and that, in fine, the choirs just stop, as though they wished to pay more attention to the transformation which is shaping up. The *tizi* is so important that, if the crossing of the pass is carried off correctly, the *ahwash* is considered a success. The stakes of this success are proportionate to the interactions implemented and to the number of people mobilized for the occasion – up to a thousand for the great summer feasts.

INDEX

Thèmes : ethnomusicologie

Index géographique : Maroc

nomsmotscles Berbères

Mots-clés : poésie chantée, danse, rythme, piège à pensée

Keywords : Ethnomusicology, Sung Poetry, Dance, Rhythm, Berbers, Morocco, Trap Thinking

AUTEUR

BERNARD LORTAT-JACOB

Directeur de recherche honoraire au Cnrs