

## Entre deux mondes

Redéfinitions contemporaines du statut de Gnawi

Jean Pouchelon

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1876>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 9-23

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Jean Pouchelon, « Entre deux mondes », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1876>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

---

# Entre deux mondes

Redéfinitions contemporaines du statut de Gnawi

Jean Pouchelon

---

- 1 Les Gnawa (m. sg. : Gnawi, f. sg. : Gnawiyya) sont connus pour être une communauté de musiciens, d'officiants et d'adeptes d'origine subsaharienne pratiquant les danses de possession au sein d'un rituel appelé *lila*. Présents également en Algérie, ils ont surtout été étudiés au Maroc (Chlyeh 1999, Fuson 2009, Hell 2002, Langlois 1998, Lapassade 1998, Pâques 1991, Schuyler 1981, Sum 2011). Depuis une cinquantaine d'années ceux-ci ont connu des bouleversements notables : entrée sur des scènes modernes, ouverture de la confrérie aux étrangers. Ces bouleversements posent la question de la redéfinition des statuts.
- 2 Traditionnellement au Maroc, le statut de maître artisan (*maallem*) est réservé. Chez les Gnawa, il désigne à la fois un bon percussionniste (crotales), un bon luthiste, un bon tambourinaire, un bon danseur, un bon chanteur, mais aussi celui qui maîtrise le répertoire, la gestion des danses de possession, ainsi qu'un officiant qui, au même titre que la prêtresse (*moqaddma*), peut effectuer le culte.
- 3 Bertrand Hell raconte qu'autrefois le maître était intronisé par ses aînés à l'occasion d'une cérémonie (la *gasaa*<sup>1</sup>) où il devait jouer le répertoire au sein du sanctuaire (*zaouiyya*)<sup>2</sup> (2002 : 352).
- 4 Le maître Mahmoud, âgé aujourd'hui d'une soixantaine d'années, raconte dans un entretien avec Abdelqâder Mana, comment, alors qu'il était jeune homme, les Gnawa d'Essaouira lui firent une cérémonie (Mana 2012).
- 5 Sliman, un informateur privilégié descendant d'une famille de Gnawa oujdis qui a repris la tradition familiale, me parle d'un enfermement nocturne dans un abattoir, lieu prisé par les génies, où le prétendant maître devait jouer toutes les cohortes de génies<sup>3</sup> jusqu'au petit matin et par là même triompher de la mort pour achever le long apprentissage que demandait cette vocation.
- 6 Je n'ai jamais assisté à des telles cérémonies. À peine ai-je vu une prêtresse marrakchie plaisanter sur le fait, pour qui veut devenir *maallem*, qu'il est requis de se rendre au

mausolée de Sidi Jaaber<sup>4</sup>, près de Bab Taghzout à Marrakech, et d'entrer « un peu » en transe.

- 7 Mes observations sont semblables à celles de Bertrand Hell (*op. cit.*) : ces intronisations ne se pratiquent plus. J'ai plutôt l'impression que les jeunes vont au métier progressivement, apprenant simultanément les crotales, le luth, le tambour et la danse. Si l'occasion se présente en rituel alors ils se partageront le luth. Mais point de passation formelle de l'instrument comme le racontent les anciens. Le maître Mahmoud le dit, non sans être critique envers la jeune génération, dans l'entretien cité ci-dessus :

C'est de cette manière qu'ils m'avaient reconnu en tant que maître par la *gasaa*. Ce n'est pas le premier venu qu'on recrutait ainsi. N'importe quel profane qui apprend sur cassette se prétend maintenant *maâlem*. Pour le devenir vraiment, il faut l'avoir mérité à force de peines. *Maâlem*, cela veut dire beaucoup de choses. Il faut être vraiment initié à tout ce qui touche aux Gnaoua : apprendre à danser Kouyou [les danses liminaires des musiciens pendant le rituel], à jouer du tambour, à chanter les Oulad Bambara [un moment de la partie liminaire du rituel], à bien exécuter les claquettes de la *noukcha* [un autre moment de cette partie liminaire]. Il faut savoir tout jouer avant de toucher au *gunbri*, qu'on doit recevoir progressivement de son maître. Maintenant, le tout venant porte le *gunbri* et le tout venant veut devenir *maâlem*. (Mana : *op. cit.*)

- 8 Est-ce à dire qu'aujourd'hui n'importe quel bon luthiste peut s'introniser maître ? N'y a-t-il pas, pour prétendre à ce titre, d'autres obligations auxquelles il faut toujours souscrire ? Si des changements ont eu lieu, sont-ils uniquement générationnels ? Comment cela se passe-t-il dans la diaspora ?
- 9 La vocation de cet article sera de préciser les contours d'un statut que nous penserons en pleine redéfinition, de manière diachronique (entre les générations), et, synchronique (entre le pays et la diaspora). Pour ce faire, j'illustrerai mon propos en confrontant quatre portraits de musiciens gnawa de trois générations différentes vivant respectivement à Paris, à Montréal et à Marrakech.

## Sliman de Paris

- 10 Sliman, aujourd'hui âgé de 37 ans, est un ami et un des premiers Gnawa que j'ai rencontrés à Paris en 2003. Cet élégant Noir m'a laissé sa carte en me disant qu'il organisait des *lila*<sup>5</sup> chez sa mère. À cette époque, j'avais également fait la rencontre d'immigrés marocains qui étaient gnawa ou amateurs de cette musique. Je fis la connexion : les « Gnawa de Paris » étaient nés.
- 11 L'appartement de sa mère, situé dans le 14<sup>e</sup> arrondissement, dispose d'un *diwân*, c'est-à-dire des instruments permettant de conduire un rituel<sup>6</sup>. La possibilité que nous avons de nous y réunir pour jouer en fait un véritable petit sanctuaire, une petite *zaouiyya*.
- 12 C'est véritablement là-bas que j'ai commencé à pratiquer de manière régulière les instruments des Gnawa. Autant le dire tout de suite : le niveau n'est pas celui du bled. Mais qu'importe, il y a tout pour organiser des rituels : des musiciens et des possédés, en premier chef « Nanak », la mère de Sliman<sup>7</sup>.
- 13 Une brouille met fin aux « Gnawa de Paris » en 2005, mais d'autres Gnawa arrivent du bled, qui renouvellent – sans compter les fidèles « français » – le contingent marocain de la troupe éphémère que Sliman convoque pour ses *lila*. Le niveau musical s'améliore. Enfin, les cousines oujdies viennent renforcer le rang des possédés.

- 14 Le parcours de Sliman dans le monde des Gnawa est tumultueux. Né en France, il se voit, petit garçon, poser sur les jambes la tête du taureau sanguinolant après le sacrifice (*l-aâr*) lors d'un retour au pays oujdi de la famille. À l'adolescence, les Gnawa viennent le tourmenter : il souffre d'hallucinations, à tel point que sa mère l'emmène consulter un guérisseur traditionnel (un *fqih*). Jeune adulte, il va décider d'apprendre les instruments des Gnawa et, au premier chef, l'instrument formulant les devises aux génies, le luth *gimbri*, tout en débutant parallèlement l'apprentissage de possédé rituel (*jaddâb*).
- 15 Il se rend au Maroc plusieurs fois, séjourne dans sa famille oujdie mais se rend également au mausolée du saint Moulay Ibrahim (dans la région de Marrakech) où une prêtresse lui dit qu'il devra choisir entre suivre une vocation de possédé ou de *maallem*. Sliman choisira celle de *maallem*, mais continuera en fait de danser régulièrement sur l'aire de possession. Il se rend alors chez deux maîtres afin qu'ils « ouvrent la porte » : Abbes B. à Marrakech et surtout Mahmoud G. à Essaouira.

Fig. 1. Sliman chez Nanak à l'occasion d'un rituel.



Photo : Stephanie Bakouche.

- 16 Dans sa famille, où l'on vit dans le monde des Gnawa depuis au moins deux générations, il ne saurait s'agir d'un legs heureux. Gnawa, c'est un nom lourd à porter et Sliman assume le choix d'avoir repris le flambeau<sup>8</sup>. Il y a évidemment des raisons personnelles à cela – lesquelles ne relèvent pas de la mystique, mais de la stratégie familiale : petit dernier, Sliman a pressenti que devenir maître, ce qu'aucun de ses trois grands frères n'a fait, lui assurerait un avantage certain dans une famille de fortes personnalités où le nom Gnawa fait peur. Parallèlement à ce combat interne, il s'est imposé parmi « les autres », ceux du bled.

- 17 Comment Sliman, qui n'a somme toute pas passé beaucoup de temps au Maroc, a-t-il géré son image auprès de natifs marocains ? Comment s'est-il fait accepter comme Gnawi et, par-dessus tout, comme maître ? Car dès ses débuts, bien que conscient de certaines insuffisances techniques, celui-ci n'hésita pas à se proclamer jeune maître.
- 18 Pour tracer sa voie, Sliman a joué de plusieurs atouts : le premier est indubitablement sa technique de jeu tout à fait honorable dont (aujourd'hui) il maîtrise les grandes articulations. Mais à ses débuts, il lui a fallu user d'autres stratagèmes pour s'attirer les faveurs de musiciens marocains : son *diwân* constituait un faire-valoir certain pour ces musiciens partis sans leurs prêtresses. Ceux-ci trouvaient chez la mère de Sliman un endroit où jouer aussi en situation rituelle – les femmes y entraient en transe. L'héritage et les pratiques familiales de Sliman ont donc été centraux dans cette consécration. Enfin, le fait que Sliman soit noir a joué également pour être considéré comme *Gnawi*. Sans doute parce que les Gnawa noirs suscitent à la fois de la curiosité et du respect, mais un respect transgressif vis-à-vis de l'idéal esthétique dominant, un respect pour ce qui vient d'ailleurs, un respect pour ce qui est étranger au modèle de l'Arabe<sup>9</sup>.

## Ftah et Rachid de Montréal

- 19 J'ai connu Ftah et Rachid lorsque je résidais comme étudiant à Montréal. À l'hiver 2011, je passais ma première soirée dans le quartier de Longueuil en compagnie de mes nouveaux amis marocains. Nous nous réunissions chez Mohamed pour jouer Gnawa, un peu à la manière d'une *lila*, mais entre hommes : habillés et exécutant une partie des couleurs<sup>10</sup> dans leur ordre rituel. Mais il est vrai, point de transes (très peu de femmes), ni de sacrifice, ni d'encens.
- 20 Mohamed était venu me chercher avant de passer prendre celui qu'il appelait le « *maallem* » dans notre quartier de Villeray Saint-Michel, sur le boulevard Jean Talon Est. Je vis arriver Ftah, un jeune homme métis, vigoureusement charpenté, la vingtaine passée. Très discret, donnant l'impression de jouer avec un coup d'avance.
- 21 Puis Rachid revint du Maroc. Je le connaissais. J'avais passé une partie des fêtes de Chaabâne<sup>11</sup> en 2007 en compagnie de sa troupe à Casablanca. À l'époque, Rachid, qui était parmi les jeunes du groupe, donnait déjà toute sa voix au chœur.
- 22 Nouvelle invitation des amis montréalais marocains. Tout le monde était là : Nazir, qui nous recevait dans ce quartier de Villeray Saint-Michel, Mohamed, Khalil, Rachid, Smaïl ; mais cette fois-ci pas de Ftah. J'apprendrai que, la dernière fois que les deux jeunes maîtres étaient réunis, c'était à l'automne précédent, à l'occasion d'un concert un peu terne en cette fin de Ramadan. Leurs amis n'avaient pas réussi à réconcilier Rachid et Ftah après une brouille.
- 23 Puis, par l'entremise industrielle de Khalil et à cause du malheureux décès de Nazir, la réconciliation verra enfin le jour. Il n'est pas étonnant d'ailleurs qu'une dispute ait éclaté entre les deux jeunes lions : à un âge où il est difficile de partager la gloire (25 ans environ), ils sont aussi les seuls « vrais » Gnawa du groupe – en tout cas ceux qui se définissent comme tels. Khalil a certes vécu avec les Gnawa dans sa ville de Fès, mais il a d'autres horizons esthétiques, notamment son groupe de rock, Bambara Trans. Nazir a toujours rêvé d'être Gnawi, mais sur scène, pour jouer. Mohammed se fait appeler « Gnawi » dans le café du quartier où il a ses habitudes, mais son rôle est avant tout celui

d'organisateur, d'accompagnateur, de chauffeur etc. Enfin, Smaïl, a un emploi confortable et joue de la musique pour son plaisir. Alors que Rachid et Ftah « sont » gnawa.

- 24 Rachid a fait ses classes dans la troupe de Hassan B. de Casablanca. Dans sa famille, son oncle maternel, un *mejdoub* (possédé mystique), invitait les grands maîtres de Casablanca ou d'Essaouira. Certes, Rachid exerçait un travail de nuit (emballeur de fruits) lorsque je l'ai revu à Montréal, mais ce à quoi il pensait, ce à quoi il rêvait, c'était bien de devenir un maître. Il joue bien du luth *gimbri* et du tambour, chante et connaît le répertoire.
- 25 Ftah est marrakchi et a également commencé au Maroc. Sa grand-mère, L-houaouiyya (la galante) était une *mejdouba* connue à Marrakech. Dans la famille, on faisait des *lila* où Ftah jouait les instruments des Gnawa. Remarquant très tôt l'avantage d'internet, il a aussi tourné et diffusé un certain nombre de réunions où l'on jouait dans des rituels. Ftah rêve lui aussi d'être *maallem*, de sortir un disque, de faire des tournées et il a comme atout d'être un excellent joueur de *gimbri*.
- 26 Rachid et Ftah ont une approche « light » (les avantages sans les inconvénients), moderne, du métier. Un jour, nous sortions du café et nous nous rendions dans la voiture de Khalil. Je me mets à côté du conducteur et Rachid vient m'en déloger : « c'est la place du *maallem* », me serine-t-il. Je lui réponds qu'il n'est pas maître : il n'est ni Hmida B., ni Ould Sidi Amara<sup>12</sup>. « Oui, ça c'était le sens d'avant, me répond-il, mais je l'entendais dans le sens actuel ». Rachid a donc conscience que le statut se démocratise : aujourd'hui est maître celui qui joue du luth *gimbri*.

Fig. 2. Rachid (à gauche) et Ftah (à droite) au festival Nuits d'Afrique 2011 (Montréal) accompagnant aux crotales le groupe Bambara Trans.



Photo : Ahmad Kenya.

- 27 Mais, en dépit de ces aspirations communes, leurs personnalités s'opposent : Ftah est marrakchi, mondain, costaud, parle anglais, soigne son apparence. Rachid est casablançais, famélique, ténébreux, ne fréquente que des marocains à Montréal. Quoi de mieux, me direz-vous, pour sceller une alliance entre le luthiste (Ftah a indéniablement



un style plus fleuri) et le chanteur soliste (Rachid a *une voix*) ? Cette alliance demeure néanmoins fragile : bien souvent ils se relaient, assurant eux-mêmes le luth et le chant solo. Mais ce qui explique la résistance de celle-ci, c'est sans doute la petitesse du milieu gnawi à Montréal. La communauté marocaine comptant dans cette ville à peu près 30000 âmes<sup>13</sup>, il n'y a pas de mal à imaginer ce que représente l'infime pourcentage de Gnawa dans ce milieu. Dans ces conditions (un réseau de diffusion unique), il est meilleur d'être ensemble que d'être contre et de diviser le nombre – très restreint – de musiciens pouvant vous accompagner.

## Aziz « Rasta » de Marrakech

- 28 Aziz a quarante-cinq ans. Nous nous sommes rencontrés en 2010. Je cherchais où loger à Marrakech et le fils du maître Abdeltif « Ould Sidi Amara » me l'a présenté. Aziz est à la fois un musicien accompli et un collaborateur du vieux Abdeltif. Sa garde-robe, qui va d'un blouson de cuir cintré à une djellaba de laine à la mode de Tanger, illustre bien sa faculté à se fondre dans deux univers : le Marrakech cosmopolite et celui des Gnawa, qui cultive un certain traditionalisme. Il y a plus d'une dizaine d'années, celui-ci s'est installé en Espagne alors qu'il faisait déjà carrière comme Gnawi dans des groupes de fusion (*Nass Marrakech*<sup>14</sup> puis *08001*<sup>15</sup>). Il avait déjà une solide réputation dans le milieu traditionnel lorsqu'il est parti du Maroc. Sa femme est catalane. Pourtant, il le dit lui-même, « difficile de changer de disque » entre le Maroc et l'Espagne.

Fig. 3. *Maallem* Aziz « Rasta ».



Photo : Jean Pouchelon.

- 29 Comment se définit-il ? « Comme un musicien », affirma-t-il lors d'un échange vif que nous avions sur sa légitimité à prendre des décisions comme Gnawi – laquelle était

paradoxalement affirmée en amont de la discussion. Et le fait est qu'Aziz, avec une modestie parfois travaillée, ne se présente jamais comme « maître ». Celui qu'il désigne ainsi, c'est Abdeltif – sans pour autant se présenter comme son apprenti non plus. Pour lui, les règles on d'ailleurs changé, notamment du point de vue financier : aujourd'hui tout le monde est payé à parts égales et non plus selon le bon vouloir du *maallem*, qui se réservait traditionnellement « une part et demie » (*qesma o ns*).

- 30 Pourtant Aziz a une activité rituelle régulière mais en « free-lance » si j'ose dire. Un jour que je lui demandais pourquoi il n'avait pas de groupe attiré, il me répondit qu'il pouvait en monter un quand il voulait, sur un simple claquement de doigt. Même s'il affirme constamment sa différence avec les autres Gnawa, il reste définitivement l'un d'entre eux, mais qui aurait *autre chose* à côté : il traîne peu dans les endroits où les autres vont, il traîne peu après la *lïla* ; en somme, il remplit avec excellence l'exercice primordial de Gnawi (jouer), tout en minorant ce qui est secondaire (traîner entre Gnawa). C'est peut-être cela la définition du Gnawi moderne...

## Abdeltif « Ould Sidi Amara » de Marrakech

- 31 Nul ne pourrait contester la qualité de grand maître à cet homme âgé de 68 ans, qui est un des derniers témoins des bouleversements survenus dans la vie des Gnawa à partir des années 1970. Pourtant, il joue peu – quelques concerts dans l'année, dont parfois au festival d'Essaouira, et quelques *lïla*. Nous nous sommes rencontrés une première fois en 2002 à l'occasion d'un concert à Palaiseau puis retrouvés en 2008 à l'occasion d'un concert à Ris Orangis. Depuis je vais le voir régulièrement à Marrakech.
- 32 Chaque matin, il part voir où en sont les travaux de sa maison à Tamesloht, à côté de Marrakech. Le soir, on peut le trouver dans son petit studio du quartier du Mouqf. Il reçoit avec affabilité, fait tout avec temps et précision : le thé, la *gamila*, le *kiff*<sup>6</sup>. Il ne sort jamais l'instrument et se contente de vous passer des enregistrements sauvages de lui en *lïla*, en concert, ou même du Abdelwahab<sup>17</sup>. Parfois, il se met à parler et consent à partager, avec folie et emportement, un peu du trésor historique et symbolique qu'il cultive en toute humilité depuis son adolescence, lorsque les Gnawa accueillirent ce jeune orphelin qui vivra dans les quartiers du centre ville historique de Ryâd Laarouss, puis de Sidi Amara – d'où son surnom de « fils de Sidi Amara ».
- 33 Ce maître occupe une position singulière chez les Gnawa : vivant seul, séparé de sa famille, il n'a pas voulu transmettre ce qu'on nomme parfois une « pique » ou une « contagion » à ses fils. Sans doute a-t-il estimé qu'ils n'auraient pas les épaules assez solides pour intégrer ce monde, jour et nuit. Car à l'évidence, ce marginal est habité et vit tout le temps avec ses esprits (*mlouk*). La nuit, son visage bienveillant laisse entrevoir quelques éclats sataniques. Il est un maître, il connaît le bien et le mal.
- 34 Celui qu'on surnomme *hmaq ej-jinn* (« celui qui rend le jinn fou ») a un style marginal, parfois difficile au luth *gimbri*, mais il a dédié ses plus belles heures à la maîtrise parfaite de l'instrument. Connu pour être un des seuls à jouer *Bala Bala Dima*, un des morceaux les plus dangereux des génies noirs de la forêt, il n'est pourtant guère visité par ses pairs. Il est d'ailleurs très critique vis à vis de la génération actuelle qui « ne connaît rien. « Tous s'improvisent maîtres, clame-t-il en puissance. Ils se mettent une tunique et hop ! ils sont *maallem* ! Mais ils ne connaissent rien, ils mélangent tout. »



- 35 On aura tous recueilli sur nos terrains des critiques semblables provenant des générations antérieures. Toujours est-il que les Gnawa ont dû affronter d'importantes transformations sociologiques en à peine un demi-siècle : avant les années 1970, les Gnawa exerçaient d'autres métiers et considéraient « la voie des Gnawa » (*tagnawît*) comme un mode de vie à part entière. Aujourd'hui, Gnawi est d'abord un métier, certes ambivalent puisqu'il doit être exercé à la fois sur les scènes modernes et dans les maisons. Mais, ce vieux *maallem* parle d'un temps où les Gnawa n'étaient pas encore devenus des ambassadeurs du Maroc<sup>18</sup>, où ne restaient dans les *lîla* que les gens concernés par le soin. D'un temps où les sphères mondaines et traditionnelles ne se confondaient pas.

## Comment est employé le mot de *maallem* dans ces quatre contextes ?

### « Nostalgique » et « opportuniste » ?

- 36 Pour Sliman, le mot est d'autant plus connoté d'ésotérisme qu'il est importé du Maroc sans sa gangue contextuelle. Dès le début de sa formation, il affirme qu'être Gnawi reste avant tout une thérapie, et ce malgré le changement du statut des musiciens. Cette définition repose largement sur son vécu : Sliman a été malade et se « soulage » en jouant Gnawa, mais aussi en entrant en transe. Il était sans doute objet de médisances en *catimini*, mais nul ne pouvait lui objecter, en public (c'est à dire dans la sphère où l'honneur se joue), de vouloir faire les choses « à l'ancienne », d'inviter les génies et d'observer les « règles » qui leur étaient dues à la moindre manifestation musicale.
- 37 Chez Ftah et Rachid, le mot revêt au contraire une connotation pragmatique. Est *maallem*, peu importe le contexte, celui qui assure d'abord le luth *guimbri*. Bien sûr, pour ces jeunes Gnawa le contexte rituel a autant d'importance que la scène et ils ne confondent pas les deux – à l'instar d'un Ftah qui me disait que pour le travail de scène le tambour apparaît toujours en premier, contrairement à la *lîla*. Mais l'influence de l'une sur l'autre est flagrante : qui imaginerait aujourd'hui ne pas mettre les fameuses tuniques colorées, les *qachaba*, avant d'aller jouer sur scène ou en rituel ? Il y a trente ans, les Gnawa mettaient leurs *djellabas* pour jouer et nul n'avait cette injonction de porter ce nouvel uniforme. Ce dernier va évidemment de pair avec la professionnalisation d'une musique qui est passée d'un recrutement exclusivement initiatique à un engagement professionnel. Aujourd'hui, les jeunes tels Ftah et Rachid aspirent à ne faire que cela : jouer sur scène et en rituel. Car, je le répète, on n'imagine pas l'un sans l'autre si l'on veut être Gnawi, comme l'atteste la *lîla* que Ftah donnait pendant son dernier séjour à Marrakech, en invitant des Gnawa de la génération précédente.
- 38 Une ligne de fracture se dessine, qui est celle de la « nostalgie » contre « l'opportunisme ». Aziz, Ftah et Rachid ne sont pas nostalgiques d'une époque antérieure. Ils sont de plein pied dans cette réalité qui veut faire alterner concerts et travail rituel. Ce n'est pas le cas d'Abdeltif – qui a connu l'ancien temps – et de Slimane – qui s'estime heureux d'avoir pu au moins « sentir l'odeur de l'encens après la *lîla* » c'est-à-dire d'avoir pu toucher le souvenir d'une époque où l'on pratiquait la « discipline », comme dit le maître Abdeltif.

## Mystique ou possédé ?

- 39 De la génération suivante, Aziz, a d'une certaine manière entériné cette double activité comme incluse dans les prérogatives du Gnawi moderne. D'un côté il a déjà réussi à intégrer d'autres musiques, et, de l'autre, à s'imposer comme un (futur) *maallem* à Marrakech. Ceci explique sans doute qu'il se sente d'autant plus libre vis-à-vis du statut de maître – il ne se définit jamais comme tel – qu'il n'a plus rien à prouver. Aziz a des qualités musicales exceptionnelles auxquelles il doit (aussi) son succès : bon interprète de chant, il est également bon danseur et excellent luthiste – sans oublier sa faculté d'adaptation à d'autres musiques.
- 40 Mais son rapport au monde des Gnawa n'est pas si ouvertement lié à sa propre thérapie. Comme pour Ftah et Rachid, c'est également vrai de la plupart des musiciens gnawa : la majorité d'entre eux ne dansent pas les possessions<sup>19</sup>. Pourtant Ftah et Aziz connaissent les pas associés au rituel : un soir après une répétition, Ftah nous a montré, sur le *gimbri* de Rachid, la danse des *Moussaouiyyine* (les « génies bleus de la mer ») qui consiste d'abord à entrer dans une ronde puis à danser seul, un bol sur la tête, et ensuite à faire des mouvements de brasse au sol avec ce bol avant de stopper le morceau en l'adressant au maître ; quant à Aziz, il m'a montré les mêmes pas chez lui. Mais ces musiciens ne se risqueront pas à « se lever » et à laisser leur luth à autrui en contexte de *lïla*. C'est une différence fondamentale avec Sliman et avec le maître Abdeltif.

Fig. 4. Le *maallem* Abdeltif chez lui, 2012.



Photo : Jean Pouchelon.

- 41 Je n'ai jamais pu observer le maître jouer en *lïla* et l'ai vu uniquement dans des concerts empruntant au rituel<sup>20</sup>. Mais son attitude était déjà double en ce qu'il ne pouvait rester

que d'un côté de la place, si j'ose dire. Que le maître danse – ce que font tous les Gnawa – dans les parties dévolues aux danses des musiciens, est normal. Mais qu'il « remplisse l'aire des danses » (*aammar er-rahba*), le place hors de la simple catégorie de maître. Car, sur le répertoire des Mlouk (génies), Abdeltif se lève, donne son luth à un musicien l'accompagnant et va danser, une paire de crotales à la main. En cela il est un *mejdoub*, un illuminé, un mystique. Et Sliman en est aussi un, lui qui peut passer son luth à un autre musicien et aller « transer » sur les génies noirs Sergou.

- 42 Est-ce à dire qu'Aziz va animer les rituels comme il irait à un concert ? Je ne le crois pas. Tout d'abord, il affirme qu'il faut aussi bien « entrer » que « laisser entrer » pour être maître. Il insiste bien sur le fait qu'il faut être « possédé » pour jouer et pour danser<sup>21</sup>. C'est donc comme habitant et comme habité, comme possesseur et comme possédé que le maître doit s'imposer. À cela il ajoute que le vrai maître est « ailleurs » pendant son jeu, qu'il n'est pas là pour draguer les filles ni pour chercher de l'argent.
- 43 Sans doute, les anciens acceptaient-ils de prendre le risque de « se lever » plus facilement que les modernes<sup>22</sup>. Toujours est-il que le lien à l'état mystique (*hâl*) ne semble pas s'être altéré d'une génération à l'autre : il faut être en transe au luth pour faire entrer en transe les possédés.

## Conclusion

- 44 Malgré des divergences qui ne sont pas toutes imputables, nous l'avons vu, uniquement à la génération et à l'éloignement du pays, les « lois » de la passation du titre ont-elles foncièrement changé entre hier et aujourd'hui ? Ne suffit-il pas d'être bon instrumentiste pour être maître aujourd'hui ?
- 45 Certes, le statut s'est démocratisé parmi les Gnawa. En particulier à l'étranger, où la concurrence est réduite. Le niveau des compétences apparaît alors comme supérieur à ce qu'il pourrait paraître au pays : ceux qui ne pouvaient encore prétendre à un statut de maître au Maroc peuvent se positionner comme tels en France ou au Canada.
- 46 Mais on voit bien à travers ces quatre exemples que l'activité musicale, seule, ne suffit pas. Certains instrumentistes s'avèrent d'un aussi bon niveau – voire meilleur – que certains des musiciens présentés ici (au tambour, au luth, aux crotales ou en danse) mais ils ne jouent jamais en *lila*. Il faut savoir animer ces dernières pour devenir maître, c'est-à-dire, conduire des possessions dans un ordre précis. Et même s'il se dessine parmi les personnages dépeints ici une ligne de fracture entre les « nostalgiques » (Abdeltif et Slimane) et les « opportunistes » (Aziz et sans doute Ftah et Rachid), ces cinq protagonistes ont un lien direct avec le milieu culturel et jouent tous en *lila*.
- 47 L'avis des pairs et la constitution d'un réseau sont également essentiels pour prétendre au statut de maître : les autres musiciens qui n'étaient pas gnawa au pays peuvent moins le revendiquer dans la diaspora. Mais si le fait d'avoir du sang gnawi n'en fait pas une condition suffisante – d'autant moins dans le cas de mauvais musiciens – elle demeure un avantage certain sur ceux qui sont « entrés » dans le but de porter l'épithète soudanais.
- 48 Mais alors à quel niveau y a-t-il changement ? Au niveau du rituel lui-même. Les exhibitions extra-rituelles des Gnawa existent de longue date – sans compter l'aumône (*krima*) qui ne se pratique qu'aux crotales et au tambour – mais celles-ci sont bien plus nombreuses qu'avant, au point qu'elles représentent aujourd'hui près de la moitié de l'activité d'un musicien<sup>23</sup>. Comment ne pas en subir l'influence dans les rituels ? Ce qui

aurait changé, c'est donc le regard que l'on porte sur les musiciens dans les *lila* où ne viennent plus seulement ceux qui désirent être soignés (comme cela ressortait des témoignages du *maallem* Abdeltif), mais aussi des aficionados (*mouhîb*) de musique gnawiyya.

- 49 Ces jeunes (hommes) sont un peu comme les bourgeois qui venaient s'encanailler au son du jazz à Harlem à partir des années 1920 (Gennari 2006 : 19-34)<sup>24</sup> : leur présence est signe d'ouverture, mais aussi de changement de paradigme d'une musique<sup>25</sup>. Pourtant, je ne pense pas qu'on arrêtera de danser sur la musique des Gnawa comme on a arrêté de danser sur le jazz, ni même d'y entrer en transe. Mais aujourd'hui, en se présentant sur scène, les Gnawa sortent des marges où les confinait la société dominante : des « nègres » qui agissent sur les esprits, dignes de mépris mais dont il fallait tout de même se méfier. Leur activité rituelle, loin d'être en désuétude rappelons-le, s'ouvre et se modifie dans le même sens que leur entrée en scène : les Gnawa ont franchi un seuil de respectabilité qui, paradoxalement, leur ôte un peu de leur secret et de leur ésotérisme, et c'est peut-être en soi un nouveau paradigme.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- CHLYEH Abdelhafid 1999 *Les Gnaoua du Maroc. Itinéraires initiatiques, transe et possession*. Grenoble : La pensée sauvage.
- FUSON Tim 2009 *Musicking Moves and Ritual Grooves across the Moroccan Gnawa Night*, Ph.D dissertation. Berkeley : University of California Berkeley.
- GENNARI John 2006 *Blowin' Hot and Cool : Jazz and Its Critics*. Chicago : University of Chicago, Press.
- HALLEN Frederick Lewis 1986 [1972] *Since Yesterday : the 1930s in America – September 3, 1929 – September 3, 1939*. New York : Perennial Library.
- HELL Bertrand 2002 *Le tourbillon des génies : au Maroc avec les Gnawa*. Paris : Flammarion.
- JANKOWSKY Richard C. 2010 *Stambeli : Music, Trance, and Alterity in Tunisia*. Chicago : University of Chicago Press.
- LANGLOIS Tony 1998 « The Gnawa of Oujda : Music at the Margins in Morocco » *The World of Music* 40(1) : 135-156.
- LAPASSADE Georges 1982 *Gens de l'Ombre*. Paris : Méridiens/Anthropos.
- 1998 *Derdeba : la nuit des Gnaoua*. Marrakech : Traces du Présent.
- MANA Abdelkader 2012 « Tabal, L'Africain », *Rivages d'Essaouira*, 09.12.2011, <<http://rivagesdessaouira.hautetfort.com/psychotherapie/>>
- PÂQUES Viviana 1991 *La Religion des Esclaves : Recherches sur la Confrérie Marocaine des Gnawa*. Bergamo : Moretti e Vitali.
- SCHUYLER Philipp. D. 1981 « Music and Meaning among the Gnawa Religious Brotherhood of Morocco », *The World of Music* 23(1) : 3-13.

SUM Maisie 2011 « Staging the Sacred. Musical Structure and Processes of the Gnawa Lila in Morocco », *Ethnomusicology* 55/1 : 77-111.

WILLEMONT Jacques, réal. 2012 *Gnawa : Au-delà de la Musique*. (film, 50'), ESPACES – European Society For Promotion and Action in Culture, Education and Science.

## NOTES

1. La *gasaa* est le nom donné au plat dans lequel on sert le couscous.
2. Lieu de réunion d'une confrérie.
3. Les Gnawa invoquent des esprits qu'ils appellent *mlouk* et qui sont réunis à l'heure actuelle en 7 familles de couleurs différentes : Blancs, Bariolés, Noirs, Bleus, Rouges, Verts, Jaunes (ordre donné par Viviana Pâques pour Marrakech, d'après J. Willemont 2012). Chacune de ces familles, le *mhella*, possède un répertoire précis.
4. Connue dans les textes comme « *moul el-gnâber* » (« maître des *guimbri* »).
5. Le rituel (*lila*) suit un ordre précis : sacrifice (*dbiha*) puis danses des musiciens (*kouyou*) puis génies (*mlouk*). Ces derniers ont chacun un encens leur correspondant.
6. Le *diwân* (litt. l'assemblée) désigne les objets du rituel à Oujda : panier d'osier où sont posés les encens nourrissant les sept familles (*tbiqa*), voiles de couleur (*hmâl*), accessoires utilisés pendant la transe (couteaux, fouet en nerfs de bœuf *boulalât...*), et enfin les instruments de musiques canoniques : luth (*guimbri*), crotales (*qrâqeb*) et tambours (*tôbôl*).
7. Ces rituels « extradés » peuvent apparaître hétérodoxes aux yeux du puriste. Au Maroc, il y aurait certainement une prêtresse et ses assistantes (*aarifât*). Mais à Paris, le groupe des musiciens et le groupe des possédés viennent d'eux-mêmes aider à la liturgie : passer les voiles de couleurs, mettre le bon encens lorsque une couleur est jouée, soutenir un possédé etc. Or ici, nous sommes dans un cadre domestique. Nanak est la mère de la fratrie et reçoit ses hôtes. Et lorsqu'elle tombe en transe sur *Jilala*, quelqu'un d'autre va automatiquement veiller sur elle. Il s'agit d'un soulagement, d'un « soin » fait en famille comme se plaisait à le répéter Sliman.
8. Son père était possédé et chanteur soliste aux côtés d'un maître (en Algérie et à Oujda : *kouyoubongo*).
9. Jankowsky distingue très bien les deux interprétations de la négritude en Tunisie. D'un côté elle est objet de mépris (société dominante) et de l'autre objet de valorisation et de réconciliation (2010 : 198) : il semble que dans le contexte très métissé des réunions publiques gnawa, ces deux appréhensions coexistent au Maroc.
10. Cf. note 3.
11. Fêtes rituelles du mois de Chaabâne : pendant lesquelles les Gnawa renouvellent leurs alliances avec leurs génies avant la retraite du Ramadan.
12. Il s'agit de grands *maalle*m historiques (le second est toujours en vie – cf. supra).
13. Les données concernant la population immigrée marocaine proviennent des sites gouvernementaux suivants : *Statistique Canada, Recensement de 2006, numéro 97-564-XCB2006007 au catalogue et compilation spéciale du MICC, Statistique Canada, Recensement de 2001, 97F0010XCB01040*, et *Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles, Direction de la recherche et de l'analyse prospective*.
14. Fondé en 1991, d'après la page qui lui est consacré, et installé à Barcelone en 1998 (<<http://www.dellamore.it/nass/bio.html>>).
15. Voir le site du groupe <<http://www.08001.org>>
16. La *gamila* désigne le contenant (la « gamelle ») dans lequel on prépare un plat à base de viande (parties nobles ou maigres du bœuf, pieds de moutons etc.), mais qui est décliné de mille

façons. Le *kiff* désigne des fleurs de cannabis séchées, broyées et mélangées à du tabac que les gnawa fument dans une pipe (le *sibsi*).

17. Mohammed Abdelwahab (1902-1991) est un compositeur et chanteur égyptien très populaire dans le monde arabe.

18. Avec ce paradoxe que le pays a choisi la musique la plus « étrangère » – subsaharienne (et longtemps déconsidérée) – pour s'exporter. Je m'appuierai notamment sur le duo – politiquement fort quand on sait que les frontières terrestres sont fermées entre les deux pays depuis 1994 – entre le Gnawi marocain Hâmid El Qasri et le chanteur de raï algérien Cheb Khaled autour de morceaux gnawa algériens.

19. Si je me remémore les *lila* auxquelles j'ai assisté (une bonne trentaine), je n'ai vu des musiciens entrer ainsi en transe que deux fois à Fès (en deux occasions différentes), deux fois à Casablanca (en deux occasions différentes) et une fois à Paris. Citons également deux exceptions parmi les maîtres historiques : Hmida B. et Mahmoud G.

20. En reprenant l'ordre des couleurs et le brasero où brûlait de l'encens.

21. Hisham, un autre ancien « gnawi de Paris » me rapportait que son propre père (un *moqaddem* célèbre de Asfi) insistait sur le fait qu'un maître devait entrer en transe s'il voulait animer une cérémonie.

22. C'est une vraie question à laquelle je ne peux répondre définitivement en l'état actuel de mes recherches.

23. Lapassade (1982 : 25) signale déjà une pratique du *guimbri* sur la place Jemaa El Fna, qu'il juge « touristique » – mais pour quels touristes ? Les marocains ou les étrangers ?

24. Je fais le parallèle pour la recherche d'exotisme avec la réserve que l'on ne s'encanaille théoriquement pas dans une *lila* (on ne peut y boire, ni fumer).

25. En l'occurrence, la vogue du *swing* dans les années 1930 dans la jeunesse américaine (Hallen : 265 et sq.).

## RÉSUMÉS

Chez les Gnawa du Maroc, le *maalle*m (le maître) est traditionnellement à la fois un bon percussionniste, un bon luthiste, un bon tambourinaire, un bon danseur, un bon chanteur mais aussi celui qui maîtrise le répertoire des danses de possession ainsi qu'un officiant capable de gérer le culte. En quoi le statut de maître a-t-il changé depuis cinquante ans ? Cet article tente de répondre à cette question en envisageant quatre portraits de musiciens gnawa représentant trois générations (-40 ans, +40 ans et +60 ans) et dans trois villes différentes (Paris, Marrakech, Montréal). Il existe bien des différences entre les différents musiciens approchés, mais celles-ci ne sont pas (seulement) dues à leur âge ou leur position géographique. En définitive, il semble que les règles se soient modernisées – comme le culte – mais qu'elles fonctionnent toujours sur l'appartenance au milieu culturel – et non uniquement sur le niveau musical.



## AUTEUR

### JEAN POUHELON

Jean Pouchelon est doctorant en Ethnomusicologie (Université de Paris Ouest Nanterre et Université de Montréal). Il travaille chez les Gnawa du Maroc. Son approche est double puisqu'à une ethnomusicologie classique il ajoute un questionnement sur la danse. « Quels sont les rapports entre danseurs et musiciens? » est une des questions fondamentales qu'il pose dans ce travail. Jean Pouchelon s'intéresse également au jazz, et en particulier au pianiste Erroll Garner et à ses déplacements rythmiques.