Aspects du spectaculaire au Maroc : « l'Homme vêtu de peaux »

Ahmed Badry

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ht/670>

DOI : 10.4000/ht.670

ISSN : 2678-5420

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2015

Pagination : 28-40

ISSN : 2261-4591

Référence électronique

Ahmed Badry, « Aspects du spectaculaire au Maroc : « l'Homme vêtu de peaux » », *Horizons/Théâtre* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2017, consulté le 23 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ht/670> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ht.670>

La revue *Horizons/Théâtre* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

AHMED BADRY

Ahmed Badry est ancien doyen de la Faculté des Lettres de Marrakech, directeur fondateur de l'Institut supérieur d'arts dramatiques et d'animation culturelle (ISADAC), membre fondateur de l'Institut international du théâtre méditerranéen. Publications significatives : « Le théâtre et l'anomie : un indicateur esthétique, les mamelles de Tirésias de G. Apollinaire », *Actes du Premier congrès mondial de sociologie du théâtre*, Rome, 27-28-29 juin 1986, Roma, Bulzonieditore, 1988, p. 261-270 ; « Le théâtre au Maroc », dans Michel Corvin (sous la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 533-537 ; (avec José Monleon), « La fête, le théâtre, la musique et danse », dans Paul Balta (sous la dir. de), *La Méditerranée réinventée*, Paris, La Découverte, 1991, p. 288-302 ; « Image fugitive », dans *Le Théâtre et le temps qui passe*, Bruxelles, Lansman, 1995, p. 15-16.

Mail : ahmedbadry@outlook.com

RÉSUMÉ : Nous nous proposons dans cette communication d'évoquer quelques aspects du spectaculaire au Maroc. Dans un premier temps, nous nous arrêtons sur l'analyse du contexte socio-culturel dans lequel s'enracinent ces formes spectaculaires. Un contexte marqué par une attitude paradoxale, faite de rejets et de surestimations, que l'on a tendance à adopter vis-à-vis de ce patrimoine.

Après avoir montré la grande richesse d'un champ de pratiques spectaculaires, encore peu étudiées, notre propos se focalise sur « *Bu-islikhen* », l'homme vêtu de peaux : sa dramaturgie, fonctions et quelques hypothèses d'interprétation.

MOTS-CLÉS : ethnoscnéologie, spectaculaire, spectacle, patrimoine, Maroc, dramaturgie

ABSTRACT: In this paper we propose to evoke aspects of the spectacular in Morocco. We first analyze the socio-cultural context in which these forms of the spectacular are rooted. A context shaped by perceptions toward these spectacular forms that either reject or over-estimate such a heritage. After showing the great variety of these spec-

tacular practices, where is little research available to date we do focus on "*Bu-Islikhen*", the "man clad in the animal skin": in its dramaturgy, functions and interpretation hypothesis.

KEYWORDS: ethnoscenology, spectacular, Moroccan heritage, dramaturgy

Aspects du spectaculaire au Maroc : « l'Homme vêtu de peaux »

L'ETHNOSCÉNOLOGIE OUVRE AUX ÉTUDES ET AUX ANALYSES des pratiques spectaculaires de nouvelles perspectives d'être examinées dans leur spécificité. Voilà qui devrait stimuler intérêts et recherches relatifs aux multiples modes de représentations spectaculaires, souvent rangées, ici et ailleurs, avec un certain dédain dans les rubriques « folklore », « pré-théâtre », « représentations primitives », etc.

Dans cette perspective, nous nous proposons, ici, d'amorcer l'étude de certains aspects de ces pratiques culturelles au Maroc, en montrant leurs diversité et foisonnement, l'ambivalence de l'attitude de l'intelligentsia marocaine à leur égard avant de focaliser notre propos sur *Bu-Islikhen*¹ que les ethnologues de la période coloniale désignaient de : l'« Homme vêtu de peaux ». Nous en fixerons le contexte, procéderons à une indispensable reconstitution de sa structure dramaturgique, tant les altérations ont été dévastatrices. Des analogies avec des formes spectaculaires méditerranéennes et des hypothèses d'interprétations nous permettront d'ouvrir le contexte local de ces formes de représentations spectaculaires à l'espace méditerranéen.

Un vaste champs d'investigations pour l'ethnoscénologie

La situation géoculturelle du Maroc lui confère la position d'un foyer dense en pratiques et expressions imaginaires variées. Un imaginaire à trois caractéristiques essentielles : la dimension africaine au Sud, la dimension méditerranéenne au Nord et la dimension arabo-musulmane par laquelle s'est opérée son ouverture sur l'Orient. Il est donc tout à fait normal que l'on ait à faire à une sédimentation de cet imaginaire en couches civilisationnelles et culturelles diverses. On pourrait parler d'un formidable « mille-feuilles » épais de plusieurs millénaires, que les découvertes archéologiques font remonter à plus de deux millions d'années.

Pour mettre en perspective ce foisonnement, contentons-nous de mentionner que plus de soixante modes d'expressions corporelles ont été recensés. Les termes qui les désignent d'habitude : « arts populaires », « danses

populaires » ou encore « danses folkloriques », donnent un sens confus à ces techniques d'expressions corporelles. Il s'agit de véritables chorégraphies qui mettent en jeu les relations du corps, de l'instinct et de la musique. Certaines de ces danses : « musique des mouvements du corps pour le mouvement des yeux », comme Diderot aimait à définir la danse, semblent se rattacher à des rites agraires. Il s'agit souvent de véritables « drames » sur des fables puisées dans les relations que les hommes entretiennent avec les forces de la Nature : des antagonismes suivis de la réconciliation du paysan avec les abeilles dans les chorégraphies de la région de Mgouna dans l'Atlas. D'autres renvoient à des passions légendaires, à des rites de mariage... dont les significations d'ordre ésotériques et spirituelles se perdent dans le temps. C'est le cas, par exemple, des danses de la *Guedra* ou de *Tissint* dans les régions sahariennes.

Une troisième catégorie de ces chorégraphies renvoie aux faits et gestes guerriers et de résistance. Relativement récentes, par rapport aux catégories précédentes, on les rencontre dans les régions orientales. D'autres confréries développent, notamment durant des séances nocturnes, des cérémonies mêlant rythmes, prières, sacrifices et transe : le cas des *nuits Gnawi*, par exemple, ou encore les cérémonies dramatico-rituelles de la confrérie des *Aissaouas*, qui avaient impressionné Antonin Artaud, lors de l'exposition coloniale de 1932, à Marseille, au point de lui faire dire que le « théâtre occidental » est mort-né, face à ces pratiques spectaculaires et à celles des Balinais.

Des pratiques spectaculaires dédaignées, falsifiées ou surestimées

Jean Duvignaud, dans une introduction de l'ouvrage de Mohammed Sijel-massi sur *Les arts traditionnels au Maroc*, après avoir rappelé que « [l]e Maroc est une des régions où les matrices de l'invention non écrites sont parmi les plus fécondes », met en garde contre la réduction de l'inconnu au connu : « Encore faut-il savoir déchiffrer les signes qui ne s'adressent jamais à nous, spectateurs étrangers ou modernes. Car il ne s'agit pas de musée ni de folklore, mais d'une activité vivante trop souvent dédaignée ou falsifiée². » Dédaignée et falsifiée ? Une grande part de ces pratiques l'ont été par le passé. Elles le sont encore dans l'esprit d'une partie de l'intelligentsia marocaine qui les considère comme signes d'infériorité culturelle et « marques de décadence » :

La ville de Marrakech, que les touristes de tous les pays considèrent comme un vaste musée vivant, était sous le protectorat un objet de nausée pour les jeunes nationalistes à tel point qu'ils organisèrent une vaste campagne de dénigrement contre les marques de décadence qu'on y voyait et qu'ils les firent interdire, à l'indépendance, formellement interdire³.

La position négative de la part d'une élite à l'égard de cette partie du patrimoine culturel a connu, avec le temps, une évolution. La parenthèse coloniale fermée, les arts ruraux, comme certaines formes du spectaculaire « traditionnel » ont été valorisés par une partie la « bourgeoisie moderne ». Une valorisation qui se fait à travers le regard de « l'autre » : touriste, esthète ou collectionneur étranger friand d'objets exotiques.

Dans ce contexte d'hésitation relative à notre relation avec le patrimoine culturel, les formes spectaculaires font encore aujourd'hui l'objet à la fois de rejet et de surestimation : méprisées en tant que signes de « sous-développement », de retard historique et de marques de « décadences » chez certains, elles sont exhibées par d'autres comme signes d'authenticité et marques identitaires. C'est le cas, par exemple, dans certaines revendications d'un théâtre « authentiquement marocain » face à des valeurs dominantes de l'esthétique occidentale⁴ : *Al halqa*, *Al bsat*, *Sid Al Katfi*, *Soltan tolba*⁵ sont cités de manière récurrente dans cette revendication d'une tradition « théâtrale » spécifiquement marocaine. Moins souvent convoqué sur cette scène de la quête de reconnaissance, *Bu-Islikhen*, littéralement, « l'Homme vêtu de peaux », sur lequel nous nous arrêtons pour en fixer le contexte, reconstituer une structure dramaturgique en voie de dislocation et, pour terminer, suggérer quelques pistes d'interprétation.

***Bu-Islikhen* ou « l'Homme vêtu de peaux »**

Présent dans plusieurs régions du Maghreb, ce mode de représentation spectaculaire est connu au Maroc sous des appellations qui varient en fonction de la diversité linguistique du pays. C'est ainsi qu'on le désigne par *Bu-Islikhen*, en langue *tamazight*⁶ du Moyen Atlas, *Bu-Ilmaoun*, en *tachelhit* dans la région de Souss, *Bu-Jloud* ou encore *Bu-Btayan* en arabe dialectal dans le reste du pays.

Bu-Islikhen est composé de la particule « *bu* » qui indique l'appartenance ou bien ce qui est propre à un être, et de *Islikhen* : pluriel de « *islikh* » ou « *aslikh* » signifiant « peau » ... Dans tous ces cas, ce « comportement spectaculaire organisé » est désigné par le nom donné au personnage principal mis en scène à savoir : un homme masqué, revêtant un ou plusieurs morceaux de peaux d'un ou de plusieurs animaux sacrifiés. On rencontre, ici et là dans tout le Maghreb, d'autres dénominations pour désigner le même phénomène : *Akho* ou *Bakho* dont les sonorités évoquent l'ogre ou le monstre, ou encore *Herma* (le décrépité). Trois désignations qui mettent l'accent sur le côté fantastique, monstrueux, horrible et terrifiant du personnage-titre

évoluant dans un mélange de violence verbale, de grotesque gestuelle et de dérision généralisée.

La scène : un espace ni spécifique ni autonome

Le spectacle se déploie dans un espace qui n'est ni spécifique ni autonome. La scène, en effet, ne se limite pas à une place circonscrite, encore moins à un bâtiment, un temple ou une estrade. C'est le village dans toute son étendue qui se transforme, durant un, deux ou plusieurs jours selon la durée de la manifestation, en un vaste plateau à multiples espaces scéniques : la place du village, les ruelles, les intérieurs et les terrasses des maisons.

Les croyances populaires, que cristallise la « peur du mauvais sort », font que toutes les portes des demeures et échoppes restent ouvertes pour accueillir, quand il s'y présente, l'« Homme vêtu de peaux » et son cortège. Tout se passe comme si le village échappait à tout contrôle moral : soustrait à l'autorité des chefs de familles, obligés selon les croyances admises et les coutumes de le quitter provisoirement le temps que durent les festivités. Le village est alors livré à sa jeunesse. Des garçons sont chargés de se déguiser et d'endosser des rôles entourant « l'Homme vêtu de peaux ». D'autres jeunes, garçons et filles, aident aux préparatifs en confectionnant accessoires et déguisements.

Les préparatifs du « spectacle » ont lieu dans une demeure ou un refuge hors du village, un endroit dérobé au regard du reste des villageois : « Nous nous déguisons dans une maison abandonnée afin que les autres ne devinent pas l'identité de ceux qui sont déguisés. Ils savent que quelques personnes manquent au village mais ils n'arrivent pas à les reconnaître une fois masqués. »

Nomenclature des personnages structurants

Hormis le personnage-titre, dont les caractéristiques, à quelques détails près, sont constantes, les autres masques varient, selon la région, en nombre, en identités, rôles et fonctions dans le spectacle. Néanmoins, il nous est possible d'établir une nomenclature de personnages structurants en faisant des recoupements à partir des informations fournies par les études consultées et une étude réalisée en 1983 dans le cadre d'un séminaire⁷.

Bu-Islikhen ou « l'Homme vêtu de peaux » est le personnage pivot autour duquel s'articule le spectacle. Son rôle est le plus souvent confié à un berger ou à un jeune marginal du village à condition qu'il soit marié⁸. S'il n'est pas volontaire, le groupe le choisit et le contraint à tenir ce rôle. Dénudé, le jeune homme revêt la peau d'un bouc, d'une chèvre, d'un mouton ou de plusieurs morceaux de peaux cousus : « [l]a partie de la peau plaquée sur les bras est ar-

rangée de telle sorte que les sabots de l'animal pendent au bout des mains ». Des courges évidées, percées au niveau des yeux et de la bouche, lui servent de masque que prolonge une coiffure faite de mâchoires et/ou de cornes d'un animal. La coiffure est agrémentée de fruits et de plumes. Un chapelet fait de coquilles d'escargot lui pend au cou. Pour ses déplacements, il s'appuie sur un ou deux bâtons dont il se sert également pour frapper et provoquer les « spectateurs », notamment les femmes, qu'il poursuit en exhibant un phallus gigantesque en érection fixé au niveau du bassin. Selon d'autres versions le personnage semble être de sexe féminin, à voir sortir au centre de sa poitrine une énorme mamelle. La synthèse de toutes les versions consultées brouille les codes du déguisement et nous oriente davantage vers une créature qui n'est ni homme ni femme. Créature hybride, elle renvoie à quelque figure fantastique tenant de l'humain et de l'animal monstrueux.

Autour du personnage-pivot se trouvent :

- Deux à quatre couples de vieillards musulmans : les *amghars N'oukhsay*, sont habillés en haillons. Les hommes sont affublés de barbes faites de toisons collées au menton, ou bien de masques faits de courges asséchées, de racines de végétaux en guise de nez. Les épouses, également en haillons, alternent, dans leur jeu, gestes de séduction et grimaces de sorcières terrifiantes.

- Deux masques figurent un rabbin et son épouse. Cette dernière, enceinte, met en avant un ventre au volume démesuré.

- D'autres masques représentent des démons, monstres et animaux (panthère, lion, mule, chameau, bœuf, chacal, sanglier, hyène, ours).

- Des représentants de la justice (les juges), des agents de l'autorité (notamment, le *caïd*), des médecins européens, des ambassadeurs, des officiers de l'armée française et des colons ont été introduits pendant la période coloniale. Cette galerie de personnages est en constante évolution en parallèle avec l'actualité, les changements et le développement de la vie sociale. C'est ainsi que cette galerie s'enrichit, aujourd'hui, de personnages représentant des touristes non plus seulement européens mais arabes avec des costumes traditionnels du Golfe. Des masques représentent des dictateurs africains...

Les scènes typiques

Plus proche du *happening* que d'une pièce théâtrale⁹, il n'est pas question dans *Bu-Islikhen* de faire une représentation d'une histoire ou d'un récit. L'action des personnages ne repose que sur des caractères types ouverts à l'interaction avec le public-participant. Ce sont les personnages qui créent le « drame » en donnant lieu à des situations improvisées. Le nombre de

scènes qu'ils tissent ainsi et leurs durées sont sans limite. Leur nature varie d'une région et d'une époque à l'autre. Cependant, on peut dégager les scènes typiques que l'on retrouve dans la quasi-totalité des descriptions consultées de *Bu-Islikhen*. Des scènes que l'on peut répartir en deux séries : les scènes intérieures : celles ayant pour espace l'intérieur des maisons ; les scènes extérieures : celles qui se jouent sur la place publique et dans les rues.

Les scènes intérieures se jouent sans public dans la mesure où seuls l'« Homme vêtu de peaux » et ses masques-compagnons pénètrent à l'intérieur des maisons visitées. La foule des badauds (le public) doit rester dehors et attendre leur sortie. L'obligation faite aux chefs de famille de demeurer hors du village, et partant du domicile conjugal, trouve vraisemblablement là une explication : les scènes intérieures donnent lieu à des jeux de libertinage, sans aucun interdit, auxquels les épouses se livrent avec *Bu-Islikhen* et ses masques : paroles, gestes et attouchements érotiques dans une ambiance de bonne humeur relative au plaisir que les femmes prennent à ce jeu :

[...] Nous l'avons vu à l'œuvre [l'Homme vêtu de peaux] dans une maison appartenant à un ami du village. Il a d'abord poursuivi les femmes qui se sont réfugiées sur la terrasse où il est monté les rejoindre. Là, il s'est approché d'elles de très près, les touchant de ses pattes sur les épaules et la poitrine et esquissant quelques gestes galants. Les femmes jouent alors une scène où elles montrent simultanément le désir de s'approcher et celui de s'éloigner¹⁰.

Dans cette autre scène typique, l'homme travesti en rabbin joue au marchand ambulant des campagnes. Ils proposent aux épouses, dans une série de scènes, des remèdes de toutes sortes, aphrodisiaques pour garder le mari, talismans pour des actions miracles comme « marcher sur les cendres sans laisser de trace et passer sur une plante sans qu'elle plie [*sic*] ». Le tout avec des jeux de mots, un langage équivoque à fortes connotations sexuelles.

La thématique des scènes extérieures s'articule autour de deux axes principaux : les travaux agricoles et la satire de mœurs et de la vie sociale. Chacun de ces deux axes donne lieu à des sous-thèmes avec essentiellement pour le premier : les préparatifs des travaux, les semences, la fécondation et les prières destinées à fertiliser la terre.

Pour ce premier axe, les scènes significatives mettent en scène le travail du forgeron, celui du laboureur et enfin l'envers d'une prière collective musulmane : « l'Homme vêtu de peaux » se couche sur le dos dans une attitude de femme, tout en mimant le soufflet du forgeron. Il lève et baisse ses jambes écartées. En face de lui, un autre masque, figure le forgeron faisant semblant de manipuler le soufflet pour attiser le feu et aiguiser le socle du labour. Pour

la scène du labour, notre personnage-pivot mime une vache de trait. Il se met en position de l'animal tirant la charrue. Un autre masque parmi « les vieillards » figure le laboureur en proie à la nature rocailleuse du terrain et aux difficultés que créent les caprices de l'animal récalcitrant. En guise de graines de semence le laboureur épargille de la cendre sur la foule des spectateurs. La scène de la prière est franchement l'envers de celle, plus spécialement respectée par les musulmans, du vendredi : le visage tourné dans le sens contraire à la direction de La Mecque, les masques s'alignent et se mettent en rang devant l'un des « vieillards » parodiant l'imam prononçant le prêche. Le masque-imam tire de sa poche un quelconque papier froissé. Il fait semblant de le lire, et tourne en dérision le sermon du vendredi, prononçant d'une manière caricaturale des paroles obscènes en guise de prières. Jacques Berque a assisté à l'une de ces célébrations dans le Haut Atlas et nous en rapporte cette description :

[...] voici les prières hyperboliques ; en sonorités arabes plus au moins caricaturales, l'ALLAH AKBAR sur tous les tons de l'élan mystique, de la tartufferie, etc. [...]. La scène doit se prolonger en obscénités et fantaisie déchainée. Véritable sens scénique et liberté d'esprit extraordinaire¹¹.

La satire des mœurs et de la vie quotidienne, quant à elle, donne lieu à des bouffonneries mettant en scène les élucubrations d'une vieille femme se refusant aux ardeurs de son époux, les caprices d'une épouse qui simule la mort puis ressuscite... Un vieillard cherchant son épouse enlevée par le juge, une simulation de circoncision d'un spectateur intégré au jeu souvent par force. L'instrument chirurgical à utiliser dans ce numéro « clownesque » est une énorme paire de ciseaux servant habituellement à tondre les moutons !

D'une maison à l'autre, s'arrêtant sur la place du village, devant des échoppes, au coin de la rue, « l'Homme vêtu de peaux » et son cortège de masques interpellent les passants faisant mine de les provoquer, de les agresser, notamment quand il s'agit de jeunes femmes. Les scènes se succèdent, alimentées par des interventions physiques et verbales de la foule. Passant d'un thème à l'autre avec comme transition des danses et pour final la parodie d'une demande en mariage burlesque, tout autant que sa célébration. Un repas collectif préparé avec les dons recueillis réunit la communauté des villageois. Auparavant les « masques » se sont lavés, débarrassés de leurs déguisements et ont prié Dieu pour qu'Il pardonne leurs offenses. La parenthèse est fermée, chacun retrouvera, le lendemain, ses occupations régulières.

Hypothèses et pistes d'interrogations

À considérer la galerie des personnages, la thématique et les matériaux, essentiellement végétaux, utilisés dans la confection des accessoires et des masques nécessaires à son organisation, *Bu-Islikhen* s'apparente à des célébrations collectives spectaculaires que l'on rencontre tout au long du bassin méditerranéen. Julio Caro Baroja, dans un ouvrage de référence consacré aux « cultes populaires de l'Europe occidentale¹² », analysant les mascarades d'hiver en Grèce, met en évidence les ressemblances entre les mascarades thraces, espagnoles et françaises. Il évoque un probable lien entre ces mascarades et le culte de Dionysos, tout en faisant remarquer que les aspects agraires qui leur sont communs ne suffisent pas à valider scientifiquement cette hypothèse. Il conclut ce chapitre en notant que « [...] certaines mascarades d'Afrique du Nord, de Berbérie par exemple, ont des éléments communs ou apparentés à celles d'Europe [...] ». Il serait intéressant – écrit-il – qu'un spécialiste vienne compléter les éléments connus¹³ ».

La comparaison de la galerie des personnages de *Bu-Islikhen* avec le « stock » des personnages des mascarades de la rive nord de la Méditerranée révèle de frappantes analogies. À la liste des personnages de *Bu-Islikhen* que nous avons reconstituée ci-dessus correspond celle des mascarades « européennes » établie par Julio Caro Baroja :

Un ou plusieurs couples de vieux, un personnage animal, important, étroitement lié au premier couple, diverses représentations d'animaux, divers couples caractérisés par un métier : médecins, forgerons, etc. Des travestis aux caractères mystérieux et terrifiants, des travestis de caractère désordonné avec des traits féminins¹⁴.

L'analogie ne se limite pas à la catégorie des personnages et à leur déguisement moyennant des masques confectionnés avec la peau de bouc ou de mouton. Comme dans *Bu-Islikhen*, les travestis des mascarades thraces faisaient le tour du village, s'arrêtaient à chaque maison pour quêter, se livraient à des scènes obscènes et éparpillaient de la cendre sur les passants. La « scène du forgeron », précédant celle du labour dans les mascarades de Thrace, est quasi identique à celle décrite plus haut dans *Bu-Islikhen*. En effet, dans la mascarade de Thrace, « [...] le *katsivelos* s'asseyait par terre [...] tandis que la femme elle aussi accroupie, levait puis baissait ses jupes. Cette scène tendait à imiter l'acte de forger un socle de charrue¹⁵... » Ces analogies rappellent une réalité que l'on a tendance à oublier. Le socle culturel commun aux pays méditerranéens.

Les éléments communs et les ressemblances constatées ne doivent pas, cependant, effacer les spécificités locales. La coïncidence de *Bu-Islikhen* avec la célébration de l'*Aïd Al Kabîr*, la plus grande fête musulmane, reste toujours un objet de spéculation sur l'origine et la nature de ce que les ethnologues du début du ^{xx}^e siècle ont étiqueté de « carnaval berbère », « carnaval africain », « mascarade »¹⁶. Tout en constatant que cette manifestation est célébrée, à l'occasion de la fête musulmane de l'*Aïd Al Kabîr*, ces ethnologues font remonter ses origines aux périodes antéislamiques : fête saisonnière, à caractère rural, elle aurait été célébrée, avant la conquête musulmane de l'Afrique du Nord, au mois de janvier du calendrier Julien. Selon cette hypothèse, l'*Aïd Al Kabîr* se serait substitué à une fête *amazighe* en Afrique du Nord, célébrée avant l'islamisation de la région, au cours de laquelle on sacrifiait un bélier et on se revêtait de sa dépouille. *Bu-Islikhen* serait alors une survivance de pratiques « zoolâtriques » :

*[N]ous nous demandons, écrit Émile Laoust, si le rapprochement entre les deux fêtes, entre la musulmane et la païenne, est tout à fait fortuit, le résultat du pur hasard, ou intentionnel [...] nous serons amenés à conjecturer que l'Aïd el Kabîr s'est substitué, en berbérie à une fête similaire qui existait déjà et au cours de laquelle les indigènes sacrifiaient un bélier et se revêtaient de sa dépouille*¹⁷.

À l'opposé de cette thèse, inscrite dans le sillage de la théorie des origines et survivances, Abdallah Hammoudi¹⁸ rejette le parti pris idéologique de ces études, lié au contexte colonial de l'époque, visant à promouvoir l'idée d'une islamisation superficielle de l'Afrique du Nord et de l'existence d'une autre religion concurrente. Il rejette l'idée de disjoindre la solennité accompagnant la fête musulmane de l'*Aïd Al Kabîr* des « jeux païens » concomitants que constitue la « mascarade ». *Bu-Islikhen*, selon cette vision, serait une composante de la fête de l'*Aïd Al Kabîr* par laquelle s'opère le débordement du cadre religieux en une alliance de termes contradictoires : d'un côté, il y a la fête musulmane, marquée par le souvenir du sacrifice, moment de recueillement de prières solennelles, de regroupements et repas familiaux, de soins apportés à l'habillement, de l'autre côté, il y a débordement, licence, obscénité et transgression. Les deux aspects se lient et se joignent sans s'exclure.

Au final, la question des origines historiques de « l'Homme vêtu de peaux » est assez factice. *Bu-Islikhen* est-il de l'ordre des survivances de rites païens en Afrique du Nord ? Est-il un vestige d'un rituel dionysiaque encore vivant sur la rive méditerranéenne nord ? Sa coïncidence avec la célébration de l'*Aïd Al Kabîr* relève-t-elle ou non d'un processus d'assimilation par la

religion musulmane ? Était-il, dans le passé, un rite de fertilité, de conjuration de sorts, ou bien est-il aujourd'hui, pour une jeunesse qui aspire à l'affirmation de l'identité amazighe, une marque d'identité culturelle originelle ? Ces spéculations et pistes d'interprétations, tout en nous alertant sur la complexité de « l'Homme vêtu de peaux », ne nous expliquent pas sa pérennité.

Ce qui a permis à cet aspect du spectaculaire « traditionnel » de survivre et de résister aux rejets et anathèmes, de se voir repris et développé, d'une manière ou d'une autre, par les générations successives est moins la force d'une origine ou une fonction utilitaire que sa valeur esthétique, cette « satisfaction en dehors du besoin immédiat », cette « joie sensuelle mais désintéressée » dont parle Marcel Mauss. Un ensemble de sensations liées aux jeux, aux déguisements, à la jouissance que procure la conscience d'être autrement que dans la vie de tous les jours, la sortie de « soi-même, de transcender sa situation particulière ». C'est ce que l'un des « acteurs », ayant endossé la peau de *Bu-Islikhen*, confie lorsqu'il explique ce qu'il ressent dans ce jeu : « quand on endosse ces peaux, on se transforme ».

Conclusion

Nous avons insisté sur la densité des manifestations de l'imaginaire au Maroc, sur leurs diversités et variantes. Encore qu'il ne s'agit, notamment, que de ce que les ethnologues, voyageurs et officiers de renseignements de la période coloniale nous ont légué dans leurs études et mémoires. Un legs précieux, il faut le souligner, auquel se sont ajoutés, aux premiers jours de l'indépendance du Maroc, recueils et enregistrements de danses et expressions populaires qui allaient alimenter les premiers « Festivals des arts populaires de Marrakech » avant d'être transformés en produits de consommation pour touristes... Que faire alors du foisonnement de ces formes de représentations spectaculaires ?

D'abord, de la considération pour ce qu'elles sont – ce à quoi nous invite l'ethnoscénologie – en dehors de toute complaisance populiste et/ou marchandée, non plus par références, ni positives ni négatives aux valeurs dominantes de l'esthétique théâtrale. C'est souvent le cas dans notre région arabo-africaine. Quand on évoque le « No », le « Kabuki » et autres formes de représentations spectaculaires, c'est à tort, nous semble-t-il, qu'on parle « théâtre japonais »... Ce qui n'empêche pas le Japon d'avoir un théâtre issu de l'évolution de l'art dramatique inventé en Grèce...

Ensuite, et c'est également un signe de considération, leur consacrer dans nos universités et instituts un espace propre, pluridisciplinaire et adéquat, pour prendre en charge non seulement les études et recherches, dans l'esprit que tente de développer l'ethnoscénologie, mais aussi des foyers d'émergences de nouvelles formes de représentations spectaculaires. On se souviendra que dans le domaine des arts plastiques, une école marocaine et un style propre dans la pratique picturale ont émergé à partir de la prise en charge dans l'enseignement des arts plastique de l'étude des signes dans les tapis, *Zelige*¹⁹, tatouages...

Un vœu pour finir : que la Faculté Polydisciplinaire de Taza, qui nous réunit aujourd'hui, fasse que nos débats et réflexions aboutissent à la mise en chantier d'un laboratoire consacré aux domaine des arts et formes de représentations spectaculaires...

Notes

1. Sur les différentes appellations voir plus loin.
2. Mohammed Sijelmassi, *Les arts traditionnels au Maroc*, Paris, Flammarion, 1974, p. 8.
3. Abdallah Laroui, *L'Idéologie arabe contemporaine*, Paris, Maspero, 1967 p. 175.
4. Cette revendication revient comme une rengaine. Elle demeurera ainsi tant qu'un travail de fond sur les techniques propres à ces formes ne sera pas fait.
5. Pour ces formes, voir l'article d'Ahmed Badry, « Le théâtre au Maroc », in *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 533-537.
6. *Tamazight*, *tachalhit*, *tarifit* sont les trois dialectes de la langue « berbère » : un terme impropre pour désigner la langue amazigh ou tamazight.
7. Bouzidi Mokhtar, *Le rituel de Bouilmaoun et ses aspects théâtraux*, mémoire de fin d'études, sous la direction de Ahmed Badry, Faculté des lettres, Rabat, 1983-1984.
8. Cette exigence semble avoir pour but la limitation des débordements dans les scènes et propos aux références sexuelles. Voir plus loin.
9. Nous ne cherchons pas à ramener *Bu-Islikhen* au *happening* et encore moins à la pièce de théâtre mais à le situer avec sa spécifié dans la catégorie générale des formes de représentations spectaculaires...
10. Abdallah Hammoudi, *La victime et ses masques. Essai sur le sacrifice et la mascarade au Maghreb*, Paris, Éd. du Seuil, 1988, p. 118-119.
11. Jacques Berque, *Structures sociales du Haut Atlas*, Paris, PUF, 1955, p. 252.
12. Julio Caro Baroja, *Le carnaval*, traduction française Sylvie Sesse-Leger, Paris, Gallimard, 1979.
13. Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 288.
14. *Ibid.*, p. 291-292.

15. *Ibid.*, p. 278.
16. Le terme « *forja* », « réjouissances », en langue arabe rend compte de l'aspect festif de Bu-Islikhen.
17. Émile Laoust, « Le carnaval berbère », in *Hespéris*, tome 1, 3^e trimestre, 1921, p. 258.
18. Abdallah Hammoudi, *La victime et ses masques. Essai sur le sacrifice et la mascarade au Maghreb*, Paris, Éd. du Seuil, 1988.
19. L'art de la céramique.