

La marque musicale distinctive, la musique Gnawa entre authenticité et changement

Meriem Alaoui Btarny

Doctorante

Université de Nice Sophia Antipolis - LIRCES EA 31 59

alaouibtarny@gmail.com

Rendant audible notre rapport au monde au travers de l'attraction plus ou moins insistante d'une mélodie, la musique est engagée tant dans des systèmes de représentations, que dans des processus émotionnels. Le fait musical, qu'il soit geste individuel ou collectif est un projet esthétique socialement signifiant : le considérer sous ses strictes composantes formelles revient à nier son efficacité et ses fonctions actives. Attribut majeur des rituels, les formules mélodiques ou rythmiques traduisent souvent l'identité des divinités, comme l'exprime l'expression des Gnawa selon laquelle la musique est « *la manière d'allier l'âme et le corps*¹ », elle raconte ce que l'on fait ensemble.

Cependant, si les rythmes passent facilement au corps et le font vibrer, les outils de description et d'analyse des pratiques musicales se révèlent d'une extrême complexité. Considéré comme fait social doté de réalité structurelle, l'analyse des pratiques musicales permet la jonction entre l'aspect technique (matériaux et outils) et l'aspect fonctionnel (représentations sociales et culturelles). Néanmoins on se retrouve rapidement confronté aux limites du discours face à la multidimensionnalité de la question des pratiques musicales. La difficulté étant dans l'exercice de traduction des signes de la performance musicale en signes cohérents du langage. En outre, la « fabrication » de la musique répond à certaines caractéristiques et procédés faisant écho au corps social dans son entier (Rouget, 1990). Se pose alors la question des modalités de production des connaissances en ethnologie : comment saisir le caractère empirique des pratiques musicales ?

La musique et la danse constituent le noyau de la vie religieuse d'une communauté au statut particulier, par rapport aux autres confréries du *tasawwuf*² marocain, il s'agit des adeptes gnawa. Constituant un groupe de personnes au statut social et professionnel souvent inférieur, les Gnawa se donnent pour origine géographique et culturelle l'ancien Soudan. Suivant le modèle des confréries religieuses marocaines appartenant au soufisme, les musiciens, voyantes et adeptes gnawa se sont constitué en communauté religieuse au travers de plusieurs villes du pays. Aujourd'hui largement métissés, leurs activités étant à la fois musicales, divinatoires, initiatiques et thérapeutiques, les Gnawa combinent harmonieusement les apports africains, berbères et arabo-musulmans.

Les sacrements administrés lors du rituel de possession, la *lila*³, se déroulent au rythme d'un répertoire chorético-musical essentiel à la compréhension de l'espace rituel et de ses configurations. Célébrée par une voyante affiliée aux Gnawa et par des adeptes, la *lila* est animée à la fois par un maître musicien, le *maâlem* et sa troupe. Pendant le rituel le *maâlem* invoque, à l'aide de son *guembri*⁴ et des devises chantées, les saints et les entités surnaturelles, les *mlouk*, permettant ainsi la possession des corps et des esprits des adeptes.

¹ Entretien Maâlem Si Mohammed Chaouqui, avril 2010.

² *Tasawwuf* ou soufisme : connaissance spirituelle et élan de l'âme menant à une quête ontologique et spirituelle dans l'islam mystique.

³ La *lila* signifiant littéralement la nuit, est un des rituels centraux de la confrérie des Gnawa. Durant toute la nuit y sont célébrés des rites de possession à valeur thérapeutique.

⁴ Le *guembri* ou *hajhouj*, est un luth-tambour à trois cordes, réservé au *maâlem* Gnawa.

La dynamique culturelle actuelle tend à rapprocher mystique et divertissement, et cette évolution se situe justement dans l'intérêt croissant accordé à cette communauté longtemps marginalisée. Depuis quelques années les activités traditionnelles des Gnawa évoluent dans un espace bien différent, celui du monde du spectacle. Depuis les années 1980, l'art gnawa considéré comme patrimoine oral national, est devenu le lieu privilégié du métissage musical. Cette visibilité accrue a ouvert des possibles à investir, autant pour les musiciens-artistes que pour les programmeurs de spectacles, qui voient dans ces pratiques musicales et scéniques une identité différentielle à exploiter.

L'émergence de ces nouvelles formes artistiques amène à questionner le social au travers de l'une de ses productions les plus fécondes, les pratiques musicales. Ainsi quels changements s'opèrent, lorsqu'une pratique rituelle comme la musique gnawa circule dans de nouveaux contextes et est associée à de nouvelles pratiques ? Comment dans les discours et dans les pratiques se trouvent liées Musiques du monde et sociétés plurielles, inventivité sociale et création musicale ? Comment les musiciens gnawa réinterprètent et mettent en scène les notions d'authentique, d'exotique ou d'Ailleurs musical sans se contenter de le refléter passivement ?

Enfin l'observation et l'analyse de leurs performances musicales dans de nouveaux espaces pose la question de la posture de l'observateur : Observe-t-on l'action musicale ou les résultats de cette action ? Comment à partir d'une expérience concrète de la musique émerge un questionnement heuristique et méthodologique né de l'observation et de la description de ces pratiques musicales ? Cette perspective permet de retracer les enjeux et les processus mis en œuvre par les musiciens gnawa pour circuler entre des espaces scéniques qui semblent antagonistes, la pratique de leur musique pouvant être tout aussi rituelle que scénique.

La créativité de leur action musicale permet aux Gnawa d'intégrer une catégorie instituée, celle des Musiques du monde. Cette nouvelle culture musicale a participé à l'émergence d'une catégorie du sacré festif au sein de l'industrie du loisir, où les Gnawa sont conçus comme un patrimoine à sauvegarder. Les enjeux dépassent ainsi toujours le niveau local, il s'y joue toujours plus que ce que l'on peut observer, ce qui conduit à concevoir le « régional », le « local » ou le « global » non en termes essentialistes, mais comme des rapports construits par les acteurs, susceptibles de reconfigurations permanentes. Cette situation d'enquête met en lumière les modalités d'appréhension et de performance de la tradition, de l'identité et de l'altérité. S'inscrivant à la fois dans une trame historique et dans un régime de singularité basé sur les aléas du terrain. Or les terrains se modifient et les regards se renouvellent, ce qui permet de saisir les nuances ce sont les modalités d'enquêtes.

Les métamorphoses Gnawa, du rituel et de la scène

Un long chemin sablonneux mène aux jardins du *Chellah* à Rabat, cette large forteresse historique datant de l'empire Romain qui surplombe la vallée du Bou Regrag et offre une vue stratégique sur la ville de Salé en contrebas. C'est là que les *Oulad El Abdi* gnawa de Rabat « s'asseyent » durant la journée. Il y a là le *maâlem* Si Mohamed, son frère cadet et selon les jours deux de ses fils aînés. Monument historique et donc touristique de la ville, la kasbah du *Chellah* attire des touristes nationaux ou internationaux tous les jours, fournissant ainsi l'occasion de voir les fils du *maâlem* en représentation face aux visiteurs. Dès qu'une voiture ou un car touristique s'engage sur le chemin du *Chellah*, les fils de Si Mohammed se lèvent, le premier fait entendre le son du tambour, le *tbal*, le second fait claquer les castagnettes en fer, les *graqueb*, chacun ayant au préalable revêtu des vestes aux couleurs flamboyantes. En contrepartie de cette introduction musicale les visiteurs généreux offrent quelques pièces de monnaie. Cette quête est réservée aux jeunes apprentis qui y exécutent uniquement le répertoire profane.

Le *maâlem* Si Mohammed est un ancien Gnawa du palais royal, son aptitude à diriger les cérémonies rituelles lui a été léguée comme *baraka*⁵ par sa grand-mère d'origine soudanaise. Son parcours initiatique l'a ensuite conduit chez différents maîtres musiciens au travers du pays, le plus notable étant le *maâlem El Abdi* dont il a hérité l'art et le nom. Si Mohamed a des allures de patriarche qui contrastent avec sa saisissante vigueur durant le rituel, enchaîner tous les chants de la *lila* pendant huit heures de suite ne lui pose aucun problème. Il est l'un des plus anciens *maâlem* du royaume et fut parmi les premiers musiciens Gnawa appelés à jouer en dehors des frontières du pays.

D'un autre côté, les *Oulad El Abdi* se sont produits dans les années 1990 à plusieurs reprises en France, au *Divan du monde* à Paris, et dans le cadre de plusieurs festivals à Montpellier, Marseille, Essaouira ou encore Rabat. Cependant à la différence notable de certains *maâlem*, Si Mohammed a toujours refusé de dévoyer la musique sacrée des Gnawa en déclinant à plusieurs reprises des collaborations avec des artistes étrangers. L'engagement *du maâlem* dans sa pratique musicale le relie à un protocole de sens (Lenclud, 1998) ordonnant le monde qui l'entoure et lui permettant d'associer son action musicienne à une institution collective, le rituel ou la scène. Cette description des *Oulad El Abdi* fournit quelques éléments informatifs sur la pratique musicale des Gnawa mais ne prétend guère à l'exhaustivité. La production de données ethnographiques étant inconditionnellement liée au lieu, au temps et aux acteurs, dont l'ethnologue fait partie.

L'action musicienne se déployant dans l'instant de son exécution est un fait institutionnel, car elle dépend d'un accord entre les hommes. C'est dans cette liaison entre le sens et le geste que la pratique musicale s'articule à une action de diffusion d'idées et de représentations des Gnawa qui diffère d'un contexte à l'autre. Les *Oulad El Abdi* au travers de leurs aptitudes à se produire sur scène, témoigne d'un apprentissage et d'une habileté reconnue, leur permettant de transformer leur art selon les attentes de leurs spectateurs, faisant ainsi glisser leur activité musicale du cadre rituel au cadre scénique. Leur musique qui jusque-là était réservée à un public d'initiés, est aujourd'hui jouée sur des plateaux à l'italienne. Cet espace est à l'évidence porteur de nouveaux enjeux pour les musiciens Gnawa, où leurs pratiques musicales sont conçues comme représentatives d'une identité afro-marocaine. Les *maâlem* font l'objet d'une nouvelle forme de promotion et leurs compétences passent du statut de connaissances populaires à celui de savoir musical savant.

Ces deux sphères de la performance développent différents types de pratiques et d'apprentissages alternatifs au sein de la troupe Gnawa. Les enjeux communicationnels de la pratique musicale ne sont pas les mêmes dans ces deux espaces. Dans le cadre rituel la cohérence musicale de la cérémonie se construit par l'expérience individuelle et collective des participants. Le compte-rendu de l'expérience musicale est rendu possible par l'apprentissage des codes et des règles régissant cette forme de socialisation qu'est la *lila* rituelle. L'analyse des performances musicales gnawa sur scène s'attache à divers éléments interdépendants comme le contenu, la configuration ou encore le décor, autant de critères qui permettent de saisir la logique performative du spectacle rituel présenté sous la forme d'un concert.

Pratiques publiques de l'Ailleurs musical

Les pratiques musicales des Gnawa sont ainsi fluctuantes à l'image des mondes contemporains dans lesquels elles évoluent. Ancrés dans ce contexte mondial de circulation des Arts vivants, les musiciens Gnawa se sont aisément insérés dans le label Musiques de monde, leurs performances sur les scènes nationales et internationales ont induit des transformations du statut symbolique de leur musique. Comme tous les acteurs de la sphère magico-religieuse, les Gnawa doivent faire face aux mutations que subit la société marocaine,

⁵ *Baraka* : force bienfaitrice circulant dans le corps et dans l'âme des individus. La *baraka* reste une notion polymorphe, recouvrant un champ de pensée et d'action très large.

prise dans un système mondial de marchandisation des biens culturels. La médiatisation des Gnawa répond à des enjeux économiques et politico-touristiques de mise en évidence d'éléments exotiques pour valoriser le territoire. Ce choix découle de l'idée que chants et danses sont l'expression d'une culture différente, il fonctionne sur un schéma implicite d'opposition à la civilisation occidentale qui convient à son objectif premier : vendre de l'évasion et du dépaysement (Majdouli, 2007). Il est donc intéressant de poursuivre la réflexion sur cette disposition des musiciens à la (mise en) scène.

La pratique musicale du groupe est sujette à des modifications, qui affectent les éléments techniques et esthétiques permettant aux Gnawa de se représenter dans la sphère profane. Il s'agit donc pour les acteurs de sélectionner et de mettre en avant des traits culturels faciles à repérer, quitte à survaloriser certains aspects au profit d'autres. Les Gnawa se doivent de répondre aux exigences du monde de l'art dans lequel ils évoluent. Ainsi l'inclusion de costumes, de danses et de la transe sont des conditions nécessaires pour suggérer le monde traditionnel qui est censé être le leur. Le respect de ses standards est une règle admise par les musiciens, car leur capital symbolique est totalement lié à leurs compétences traditionnelles, exotiques et mystiques.

Il apparaît que ces éléments de mise en scène sont des référents essentiels fonctionnant en tant que critères d'évaluation et d'efficacité des performances. L'art de paraître se donne donc comme un moyen de base de la représentation de soi. Ces conditions du paraître soulignent les tendances actuelles des spectacles des Arts Vivants, d'un côté les stratégies d'attractions du regard sont devenues les conditions de la reconnaissance de la musique gnawa ; d'un autre côté la consécration d'une troupe de musiciens gnawa ou d'une individualité est devenue une valeur centrale. La visibilité semble ainsi être un attribut naturel du pouvoir et de la notoriété, l'on observe ainsi un glissement du principe de conviction à celui de séduction (Lipovetsky, 1983). Mais peut-on séduire sans conquérir ? De ce point de vue la musique des Gnawa est à la fois une substance artefactuelle dont la représentation détermine la nature et une structure accompagnée de ses moyens d'exécution.

Cette dynamique de retraduction du répertoire musical dans de nouveaux contextes permet aux Gnawa de négocier une situation paradoxale, car tout en imposant une uniformisation au global, les règles de marketing commerciales réclament dans le même mouvement des éléments de différenciation locales. Conscients du phénomène du spectacle les Gnawa garantissent les conventions du concert en respectant les notions de durée, de style et de qualité formelle. Les trois temps de la *lila* sont reproduits sur les scènes de concert, les musiciens portent les costumes aux couleurs éclatantes et les chapeaux sertis de cauris, et la mise en scène des danses respectent des gestes codifiés. La scène devient un lieu d'évocation d'une réalité, une médiation (Hennion, 2007) entre le symbolique et le théâtral. Ainsi même si ils sont accompagnés d'instruments occidentaux, la musique résonne comme une musique de transe. La participation de l'assistance est intense et laisse apparaître cette forme de « transe festive » où les mouvements des participants obéissent à une gestuelle calibrée sur les danses de possession.

Ce passage du rituel à la scène ne se fait pas de manière linéaire mais est le fruit d'un processus complexe, toujours en mouvement. La dynamique actuelle de l'industrie musicale, conduite *via* les supports techniques modernes de commercialisation et de circulation (mp3, internet, piratage...) a rendu tout à fait concevable de passer d'une esthétique à une autre. Perdant de leur efficacité sociale et symbolique à cause des mutations socio-économiques, la marchandisation de la musique gnawa transforme les musiciens en véritables professionnels de la scène. Dans une recherche d'équilibre les musiciens se doivent de maîtriser divers outils, comme les mouvements associatifs, les instruments de communications, ou encore la

recherche de producteurs. Cette réappropriation des savoirs permet dans le même mouvement aux Gnawa de reconstruire et d'esthétiser l'objet sonore de leur rituel.

Désir d'authentique et activités créatives

A partir des années 1980⁶ l'expression Musiques du Monde se développe au titre de catégorie commerciale, de label marketing à l'usage des programmeurs culturels et des producteurs de spectacle. Cette formule générique et imprécise relègue les formes de musique non occidentales à une altérité globale, s'adressant à l'imaginaire du consommateur occidental (White, 2002). Les Musiques du monde évoquent, en fin de compte les mêmes formes musicales qui autrefois étaient appelées exotiques ou ethniques. Au travers des dénominations et des catégories descriptives par lesquelles elles furent et sont encore appréhendées, les Musiques du monde forment un analyseur du rapport à l'altérité.

Les identités musicales, telles qu'elles furent analysées par les ethnomusicologues, tendent à être définies comme un bien personnel pris dans des configurations et des attentes sociales. Il n'est donc pas audacieux d'avancer que la réalité des musiques étudiées tire son sens des contextes qui la font exister, elle se construit dans les rapports entre l'individu et le groupe. En ce sens la création du label *Musiques du monde* est signifiante car elle montre la difficulté de désigner une musique venue d'ailleurs et destinée au public occidental, elle porte en elle la question de ce que nous sommes et de ce que sont les autres. En cela la terminologie Musiques du monde reste politiquement correcte (ni exotique, ni folklorique) et neutre (ni traditionnelle, ni ethnique) de toute polémique identitaire.

Les nouvelles pratiques musicales gnawa s'affirment tant dans la démarche créative qui occupe les musiciens ou les producteurs, que dans la consommation de ces nouveaux produits musicaux (Becker, 1999). Cette production musicale est bien sûr retravaillée pour ne pas choquer par une altérité trop radicale. Les musiciens Gnawa qui interprètent leur art sur les scènes occidentales sont considérés comme les représentants de leur culture et non pas comme des artistes à part entière qui puissent affirmer une créativité singulière, ils ne peuvent donc que difficilement s'émanciper de cet univers « authentique » qui les définit. Le paradigme de l'authenticité est sans doute celui qui a le plus orienté la perception des spectateurs. Il témoigne d'un certain rapport à l'altérité : l'autre n'est pas appréhendé dans la complexité des dynamiques sociales et culturelles dont il est lui-même le moteur mais dans une sorte de permanence, d'immobilisme. C'est la nostalgie pour sa culture traditionnelle, telle qu'elle existait avant qu'elle ne se mette à prendre des traits de la culture globale dominante.

Cette production musicale présentée comme authentique étant fondée sur le changement et la transformation, le label Musiques du monde est dans ce sens une invention marketing, qu'il convient d'observer et non de décrire. Il est en effet important de placer au premier rang l'observation des pratiques qui participent au dynamisme de la catégorie des Musiques du monde et lui donnent du sens. Ces pratiques créatrices collectivement pensées et vécues permettent d'objectiver la musique des Gnawa par une marque musicale distinctive (Bourdieu, 2004) au sein du champ musical. Conduite *via* les supports techniques modernes de commercialisation et de circulation (format mp3, téléchargement Internet) la musique devient un argument de lutte et de visibilité. Dans cette perspective il est singulier de remarquer que la globalisation économique et technoscientifique ramène l'exotique et le traditionnel sur le devant de la scène.

⁶ Le label World Music fut créé en 1987 à Londres (Sweeney, 1991).

S'adaptant aux différents contextes, les productions originellement locales, en adoptant les idiomes internationaux, vont circuler dans des espaces de plus en plus éloignés manifestant ainsi leur participation à la modernité. Le temps de la musique globale, en tant qu'objet qui se détache de son espace d'origine et qui tend à exister comme un fétiche culturel quasi-autonome et autosuffisant est inhérent à la circulation globale des Arts Vivants (Kapchan, 2007). Le phénomène de la globalisation musicale loin d'être un fait nouveau, est traduit dans nos sociétés par une mise en relation généralisée et par une interdépendance des cultures et des hommes de ce monde.

En peu de temps, les mécanismes de transformations économiques, politiques et sociales ont ouvert le système musical des Gnawa à d'autres sonorités, comme c'est le cas dans le genre de la fusion. Il apparaît que la fabrication d'une musique est un processus d'ensemble où le compositeur, le producteur et le public participent à activer et à créer de nouvelles pratiques musicales. Les effets de la globalisation se perçoivent à tous les stades, et il est nécessaire de prendre en compte l'interaction entre les différents niveaux : individuel, collectif, organisationnel, sociétal, local et global. Sans ignorer que ces différents niveaux entretiennent des relations intimes d'interpénétration. Si les phénomènes de globalisation ne sont pas nouveaux, la réflexion se justifie par l'émergence de nouveaux systèmes musicaux et par la création de nouveaux objets ethnographiques reliés par des réseaux de plus en plus complexes. Ces nouveaux paysages sonores et cette nouvelle forme d'action prennent place au sein d'un terrain en constante transformation.

Références bibliographiques

- APPADURAI, A. (1995), *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Petite bibliothèque Payot.
- BACHIR-LOOPUYT, T. (2008), « Le tour du monde en musique. Les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique », in *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 21, pp. 11-34.
- BAZIN, J. (2004), « A chacun son Bambara » in Amselle J.-L, M'bokolo E. (dir.) *Au cœur de l'ethnie. Ethnie, tribalisme et Etat en Afrique*, Saint-Amand-Montrond, La Découverte, pp.87-127.
- BECKER, S. H. (1999), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BOURDIEU, P. (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- CLAISSE, P.-A. (2003), *Les Gnawa marocains de tradition loyaliste*, Paris, L'Harmattan.
- HENNION, A. (2007), *La passion musicale*, Paris, Métailié.
- KAPCHAN, D. (2007), *Travelling spirit masters. Moroccan Gnawa trance and music in the global marketplace*. Middletown, Connecticut, Wesleyan university press.
- LABORDE, D. (1996), *Repérer, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musique*, Paris, L'Harmattan.
- LENCLUD, G. (1998), « La culture s'attrape-t-elle ? » in *Enquête*, 66, pp. 165-183.
- Majdouli, Z. (2007), *Trajectoires des musiciens gnawa. Approche ethnographique des cérémonies domestiques et des festivals de Musiques du monde*, Paris, L'Harmattan.
- METALSI, M. (1999), « Les musiques traditionnelles et la scène : l'exemple des Gnaoua », in CHLYEH, A. (dir.) *L'univers des Gnaoua*, Casablanca, Le Fennec, pp 109-116.
- ROUGET, G. (1990), *La musique et la transe*, Saint-Amand, Gallimard.
- SWEENEY, P. (1991), *The Virgin Directory of music*, London, Virgin books.
- WHITE, W. B. (2002), « Réflexions sur un hymne continental : La musique africaine dans le monde » in *Cahiers d'études Africaines*, 168, pp. 633-644.