

RTMMAM

Revue des Traditions Musicales
des Mondes Arabe et Méditerranéen

Musicologie des Traditions Religieuses

François Picard, *Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant*

Frédéric Lagrange, *Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne)*

Jean-Philippe Amar, *Réflexions sur la Thora cantillée*

Nicolas Meeùs, *Vox et littera dans la théorie musicale médiévale*

Nidaa Abou Mrad, *Prolégomènes à une approche vectorielle neumatique de la modalité*

Sasan Fatemi, *Le tasnif iranien ancien, sa rationalisation et son rapport avec les genres vocaux religieux*

Hamdi Makhlouf, *Dimension musicothérapeutique du rite Ştumbālī de Sfax (Tunisie)*

Dimension musicothérapeutique du rite *Ṣḥumbālī* de Sfax (Tunisie)

Hamdi MAKHLOUF *

L'une des pistes désormais privilégiées de recherche sur les traditions musicales vivantes est celle de l'investigation des interconnexions entre systèmes musicaux et socioculturels. C'est dans cette perspective que s'inscrit ce texte ¹ qui propose une investigation d'ordre systémique d'une pratique rituelle précise, celle du *Ṣḥumbālī* de la ville de Sfax ² en Tunisie.

Deux approches définitionnelles sommaires, distinctes et complémentaires concernent ce rite. La première approche, particulièrement privilégiée par les habitants de la région, consiste à considérer cette pratique musicale comme étant réservée exclusivement aux populations des noirs du pays et ce, dans le cadre des visites saisonnières rendues aux sanctuaires des saints ³ et des marabouts ⁴. Notons à ce titre que le rite *Ṣḥumbālī* de Sfax est rattaché au marabout *Sīdī ManṢūr*, le plus célèbre de la ville et de toute la région. Quant à la deuxième approche, elle consiste précisément dans les pratiques musicales rituelles, liées

* Doctorant en musique et musicologie à l'Université Paris-Sorbonne. Groupe de recherche Patrimoines et Langages Musicaux.

¹ Ce texte est une synthèse de mon mémoire de DEA : Makhlouf, Hamdi, 2004, *Aspects musicaux du rituel thérapeutique chez le Ṣḥumbālī de Sfax*, Mémoire de DEA, Université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis.

² Sfax est une ville du centre du littoral Est de la Tunisie.

³ Les saints sont désignés en islam, notamment mystique, par le terme *awliyā'*, pluriel de *walī* : « ami de Dieu ».

⁴ Le marabout (*murābit*, en arabe classique) est un sage musulman (ou un saint), dans le contexte traditionnel d'Afrique du Nord, qui est parfois doué de pouvoirs de divination ou de guérison, extrêmement vénéré pendant sa vie et après sa mort.

à la transe et à la thérapie, lesquelles se tiennent parallèlement aux cérémonies des visites. C'est bien autour de ce dernier aspect que ma réflexion s'est articulée et ce, principalement à partir des deux questionnements ainsi formulés :

1/ Quelles sont les formes de l'intervention de la musique dans le processus thérapeutique chez le *Ṣṭumbālī* ?

2/ Comment établir une relation entre la musique et la thérapie à partir d'une modélisation de cette musique ?

Il s'avère nécessaire à ce stade d'exposer une vue perspective des différentes étapes de ce rituel. Notons toutefois qu'un problème d'ordre épistémologique est apparu au cours de l'investigation et qui a consisté dans le fait que les musiciens du *Ṣṭumbālī* ont trop peu parlé de leur pratique musicale par rapport aux autres pratiques rituelles. Or, l'épistémè est ici en liaison directe avec les discours des membres du groupe social accueillant. Ainsi m'était-il, en conséquence, nécessaire de recourir à des expériences significatives sur le terrain pour aborder la problématique et comprendre la dimension musicothérapeutique de ce rite.⁵

1- Le rituel *Ṣṭumbālī*

De nos jours, le *Ṣṭumbālī* se réalise pendant une période de chaque été dans le contexte de la visite du sanctuaire du marabout *Sīdī Manṣūr*⁶, situé à dix kilomètres environ au Nord-Est de Sfax.

Le maraboutisme consiste en une activité sociale qui se définit par un « ensemble de comportements religieux se rapportant aux saints, aux sanctuaires qui abritent leur dépouille, et aux objets et lieux (la grotte, l'arbre, la source, les pierres...) qui leur sont intimement liés, et qui sont également détenteurs de *baraka* [bénédiction] » (Aouattah, 1995, p. 33).

Répandu au Maghreb, notamment en Tunisie, le culte des saints a pris deux dimensions essentielles : une dimension ascétique et une autre animiste (Ferchiou, 1972, p. 48). L'ascétisme présente une doctrine fondée par le soufisme. Elle vise le rapprochement maximal au Dieu créateur en se consacrant à la

⁵ En ethnomusicologie, la frontière entre l'objectivité du chercheur et sa subjectivité est très fine. Cela pose la question suivante : fallait-il s'intégrer dans le groupe social ou non pour comprendre les différents faits sociaux qu'on étudie ? (Séminaire d'ethnomusicologie de Bernard Lortat-Jacob sur son article *L'ethnomusicologie : une science assujettie ?* le 12/01/2004, laboratoire d'ethnomusicologie au musée de l'homme à Paris). Voir aussi De Sardan, Jean-Pierre Olivier, « La politique du terrain. Sur la production des données en Anthropologie », *Enquête*, N°1, 1995, p. 77.

⁶ *Sīdī Manṣūr* se révèle être l'ancêtre le plus ancien et le plus fort grâce à l'affirmation de ses pouvoirs surnaturels liés à une légende souvent racontée par les adeptes du *Ṣṭumbālī* (Makhoulf, 2004, p. 30-33).

prière dans des endroits isolés et en s'éloignant de toute activité sociale profane. Les comportements attribués aux soufis ont beaucoup influé sur la pensée religieuse des musulmans. Ceux qui ont montré une grande piété étaient considérés comme les plus proches du comportement du Prophète. Ils ont acquis ainsi une figure emblématique qui est devenue un modèle à suivre au niveau de la pratique religieuse islamique. Quant à l'animisme, il constitue l'autre aspect patent dans le mécanisme de la sainteté et du culte maraboutique. Il s'agit d'un ensemble de croyances valorisant des animaux ou des objets en relation directe avec tel ou tel saint ou marabout. Très présent dans la pensée religieuse populaire, cet animisme se manifeste par l'attribution de charismes au saint (Der-menghem, p. 11-12), en signe de grand dévouement, lesquels charismes représentent, aux yeux du maraboutisme, des pouvoirs surnaturels établis par la puissance inaccessible des *jnūn* (génies, *djinnns*, esprits), serviteurs du saint. En effet, le marabout est supposé détenir un *dīwān*, ou « groupe d'esprits », ces esprits étant susceptibles de posséder des êtres humains appelés à participer au rituel concerné. L'intervention des *jnūn* est souvent maléfique. Elle est contrecarrée par celle des saints, ce qui fonde l'attribution à ces derniers de vertus thérapeutiques caractérisant ce type de culte, présent dans tout le Maghreb. Plus particulièrement, les adeptes du *Ṣṭumbālī* de Sfax considèrent les saints et les marabouts - sujets de leurs chants et de leurs activités rituelles - comme autant d'ancêtres dont il faut honorer et célébrer les charismes.

Ce rituel s'inscrit dans le contexte d'une *ziyāra* (visite, pèlerinage) périodiquement rendue au sanctuaire de *Sīdī Manṣūr*. A son origine, cette *ziyāra* est organisée par les membres de la confrérie concernée dans le cadre d'une activité saisonnière commémorant le marabout et représentant une dévotion et une croyance religieuse particulières. Depuis 1962 la *ziyāra* s'inscrit dans le cadre du festival régional de *Sīdī Manṣūr*. La politique gouvernementale, en effet, encourage l'organisation de telles manifestations qui mettent en valeur les patrimoines culturels et musicaux des différentes régions. La *ziyāra* de *Sīdī Manṣūr* se réalise en quatre étapes :

1-1- Al-ḥarja (la sortie)

Le terme signifie littéralement « la sortie ». Il est utilisé en l'occurrence pour désigner les déambulations en procession des groupes musicaux *Ṣṭumbālī* dans les rues de la ville déclenchant ainsi l'arrivée du moment du pèlerinage. A cette occasion, les musiciens portent leurs uniformes, leurs instruments de musique,

essentiellement à percussion ⁷, et se font accompagner d'un bouc noir revêtu d'un drap vert et de rubans multicolores attachés à ses cornes.

1-2- **Al-daḥla (l'entrée)**

Le séjour auprès du père sacré de la communauté commence suite à la réalisation de cette étape. Elle permet aussi de commémorer la découverte des vertus charismatiques du marabout.

« Le trajet que nous parcourons est très important pour nous. Toute la famille [la communauté] doit y participer. [...] Tu me dis pourquoi ! C'est parce qu'en fait, ce trajet est le même que celui qui a été traversé par la mule de *Sīdī Manṣūr* lors de sa mort. [...] Tu demandes pourquoi ça commence du palmier ! C'était évidemment le lieu de la sieste de *Sīdī Manṣūr* à l'abri du soleil, où il a été trouvé par son maître *Sīdī 'Alī al-Karrāy* ⁸ qui le cherchait après avoir vu la charrue seule en train de labourer la terre » ⁹.

Le chant de *Sīdī Manṣūr*, tout comme la majorité du répertoire musical du *Ṣṭumbālī*, invoque principalement les charismes du *walī* (saint ou marabout) ainsi que son histoire. Une fois le trajet parcouru, les musiciens accèdent au sanctuaire de *Sīdī Manṣūr* et y jouent le même chant : la *daḥla* s'achève à ce stade.

1-3- **Al-zahwiyya (la veille festive)**

Pendant le séjour auprès du *walī Sīdī Manṣūr*, il arrive souvent que les musiciens du *Ṣṭumbālī* réalisent plusieurs performances musicales généralement dans le cadre de réunions familiales ¹⁰. Non loin du sanctuaire, ces performances se déroulent actuellement dans une ambiance festive où on danse souvent, on discute, on partage les émotions, on se félicite d'avoir visité *Sīdī Manṣūr* et on échange les idées et les points de vue liés à la vie quotidienne. Certaines conduites, fréquemment observées chez les danseurs, sont susceptibles d'induire la transe. Il s'agit de danses frénétiques, accompagnées de cris inopinés à caractère déchaîné, qui se terminent couramment par un dépérisse-

⁷ L'*instrumentarium* du *Ṣṭumbālī* comporte quatre instruments fondamentaux : un *gumbūrī* (luth muni d'une caisse de résonance cylindrique et d'un long manche monté de trois cordes), une *banga* (un grand tambour), des *krākīb* (castagnettes forgées) et un *kurkutū* (récipient à percussion).

⁸ « Mort à la fin du XV^{ème} [...] Au début de sa vie, il [*Sīdī 'Alī al-Karrāy*] était enclen à la solitude [...]. Majestueux, éloquent, il fut particulièrement vénéré par les soufis de son époque. Il atteignit le rang du *quṭb* (pôle) le plus élevé dans la hiérarchie mystique. » (Siala, 1994, p. 72).

⁹ Entretiens avec Muṣṭafā Trābilsī, le 04/08/2002, et Ḥāmid Ġidāwī, le 13/08/2002.

¹⁰ Une assistance extérieure est fréquemment possible.

ment du corps, voire une perte de connaissance. La musique joue un rôle très important dans l'induction de cette transe, bien que le terme dialectal *zahwiyya* - renvoyant au champ sémantique du divertissement (*zahu*) nocturne - ne les atteste pas d'une manière directe. Les musiciens interprètent, en effet, à cette occasion, la totalité du répertoire du *Ṣṭumbālī*, aussi bien vocal qu'instrumental.

1-4- **Al-ḍbīḥa** (le sacrifice)

Le séjour auprès du sanctuaire du marabout dure une semaine pendant laquelle on organise plusieurs soirées musicales *zahwiyyāt* (pl. de *zahwiyya*). La dernière étape de la *ziyāra* s'établit au matin du dernier jour de la semaine. La *ḍbīḥa*, ou sacrifice, consiste à honorer le marabout en lui faisant une offrande, visant à s'attirer la *baraka* du *walī*, laquelle consiste à sacrifier le bouc noir, apporté lors de la *ḥarja*. Il s'agit de fétichisme dans la mesure où est accordée à cet animal une dimension sacrée et une prépondérance dans le processus de la légitimation et de la validation du rituel de la *ziyāra*.

Entre le milieu social interne (celui de la communauté) et le milieu social externe (celui de toute la région), nous relevons deux aspects rituels communs :

1. La sainteté, acception relevant du milieu socioreligieux maghrébin, joue un rôle très important dans les manifestations rituelles du *Ṣṭumbālī*. C'est un besoin religieux qui joue le rôle de régulateur dans la vie quotidienne des adeptes.
2. La présence du saint ou marabout, en elle-même, est fondamentale pour le déroulement du rituel. Selon Rahal (1990, p. 77) « Il apparaît (...) que le saint remplit une fonction de régulateur social. C'est une instance d'intégration, de contrôle et de cohésion sociale. Du fait qu'il représente une autorité stable, impartiale et indéfectible, il est le garant de la sécurité de l'ensemble du groupe social ».

La présence des *jnūn* est en relation avec celle (spirituelle) des saints et marabouts, bien qu'elle ne soit pas toujours déclarée. La plupart du temps, la présence des *jnūn* est considérée comme étant maléfique, nécessitant exorcisme ou, du moins, évitement de leurs atteintes. Selon les adeptes du *Ṣṭumbālī* ce rituel représente le moyen le plus efficace pour l'accomplissement de cette tâche ¹¹.

¹¹ Appartenant au monde de l'invisible, les *jnūn* relèvent de la croyance musulmane plutôt que d'un animisme attaché aux forces des ancêtres et aux panthéons africains. Dans le cas du *Ṣṭumbālī*, les effets de la force surnaturelle sur la nature humaine sont toujours traités en tant que cas particuliers, qu'ils soient bénéfiques ou maléfiques.

2- Structure formelle des chants *Ştumbālī*

2-1- Répartition linéaire d'un chant

Un chant de *Ştumbālī* est introduit par un court prélude instrumental joué au luth *gumbrī*. La formule mélodico-rythmique du prélude est spécifique du chant introduit. Elle est importante dans la mesure où elle indique aux autres musiciens la rythmique de la pièce et qu'elle occupe aussi une place centrale quant à la reconnaissance des chants et à leur perception.

La pièce elle-même est constituée d'un nombre indéfini de thèmes successifs. Chaque thème correspond à une strophe et s'organise autour d'un motif musical principal (a) selon un schéma responsorial faisant alterner la voix soliste du *m'allim* et le chœur des *Şnāy'yya*. Le motif principal (a) est chanté en premier par le soliste et repris à l'identique par le chœur. Le soliste interprète ensuite des motifs secondaires (a'), (a''), variantes du motif principal (a), et ce, en alternance avec le répons (a), constamment chanté par le chœur. La répétition de ces motifs est variable selon le contexte de l'interprétation. Toujours est-il que le thème de la première strophe constitue le thème principal de toute la pièce organisée en structure strophique, comme le montre le schéma N° 1.

$$\left[\begin{array}{cc} \underline{a} & a \\ \underline{a'} & a \\ \underline{a''} & a \end{array} \right] \left[\begin{array}{cc} \underline{b} & b \\ \underline{b'} & b \\ \underline{b''} & b \end{array} \right] (\dots) \left[\begin{array}{cc} \underline{c} & c \\ \underline{c'} & c \\ \underline{c''} & c \end{array} \right]$$

[1^{ère} strophe] [2^{ème} strophe] (...) [n^{ème} strophe]

Schéma N° 1 : Structure formelle générale des fragments musicaux d'une pièce *Ştumbālī*¹²

La forme responsoriale est fondamentale dans l'ensemble de l'interprétation de ces chants. Les motifs alternés par le soliste et le chœur se superposent, quelquefois, pendant un court laps de temps donnant lieu ainsi à un tuilage.

Entre les strophes, sont improvisés des interludes instrumentaux de durées variables, qui reprennent certains aspects mélodiques et rythmiques du chant.

Plus généralement, le tempo subit une accélération continue et uniforme du début jusqu'à la fin.

La fin du chant est marquée par un motif mélodico-rythmique, voire seulement rythmique, accéléré. L'aspect mélodique de ce motif est variable, étant donné qu'il s'agit d'une improvisation au *gumbrī* (luth). La durée en est variable et

¹² Les motifs en solo sont soulignés, les répons du chœur ne l'étant pas.

dépend de deux facteurs : l'absence ou la présence d'un danseur, d'une part, et, d'autre part, l'état de conscience de ce dernier.

Ce motif rythmique est pratiquement le même pour toutes les pièces du répertoire. Il est conçu en tant que phase terminale qui conduit à une coupure brusque de la musique marquant ainsi la cadence finale. Il succède à un thème dans tous les cas.

L'addition des éléments successifs d'une pièce *Ṣṭumbālī*, permet de révéler la structure générale linéaire de la pièce, laquelle peut être approchée par le biais d'un modèle théorique qui sera utile pour la compréhension de la dimension musicothérapeutique du rituel étudié. Cette modélisation s'appuie sur la méthode analytique utilisée par Jean-Michel Beudet (1997, p. 103) lors de son travail sur les orchestres tulle des Wayāpi en Guyane française.

Ce modèle s'écrit :

$$I + [E] + F$$

$$E = [n' (t) + (n' - 1) i]$$

$$\text{Avec } (t = nm)$$

Où I représente la formule introductive, E l'ensemble des thèmes t et des interludes i et F la phase finale. Les facteurs n et n' représentent respectivement le nombre de répétitions des motifs m et le nombre de répétitions des thèmes t.

2-2- Structure rythmique

Nous distinguons, dans l'ensemble percussif du *Ṣṭumbālī*, quatre lignes rythmiques superposées : la ligne rythmique du *gumbrī*, celle de la *banga* (tambour), celle des *krākib* (castagnettes) et celle du *kurkutū* (récipient à percussion). Les *krākib* et le *kurkutū* sont deux instruments d'accompagnement. Ils exécutent des *patterns* rythmiques périodiques qui ne changent pas de forme et qui subissent toujours une accélération continue uniforme jusqu'à la fin du chant. En général, *kurkutū* et *krākib* exécutent les mêmes *patterns* rythmiques. Il s'agit en général de deux types de *patterns* : un type ternaire à trois brèves égales et un type binaire composé d'une brève suivie de deux semi-brèves. Ces deux *patterns* peuvent se jouer ensemble en synchronisation de type *hémiole*¹³. Par ailleurs, il existe un troisième *pattern* utilisé uniquement dans le chant de *bū Sa'diyya*. Il est constitué de deux temps à décomposition ternaire : longue, brève, brève, brève, brève.

¹³ L'hémiole, par exemple dans le contexte de la musique de la Renaissance européenne, correspond à un regroupement rythmique binaire au sein d'une mesure ternaire.

La *banga* et le *gumbrī* présentent en revanche des caractéristiques rythmiques différentes des *krākib* et du *kurkutū*. Selon les musiciens, on utilise rarement les deux instruments d'une façon simultanée : le volume sonore de la *banga* est plus important que celui du *gumbrī*.

Chacun de ces instruments s'inscrit dans deux mouvements rythmiques successifs dans chaque pièce :

- le premier mouvement (R) est composé d'un ensemble de figures rythmiques (r), variables d'une pièce à une autre et introduisant les différentes pièces ;
- le deuxième mouvement (Rf), commençant au milieu de la partie linéaire [E], est accéléré et présente le *pattern* (1), joué par le *gumbrī*, et le *pattern* (2), joué par la *banga*, comme suit :

Transcription N° 1 : Pattern (1) utilisé par le *gumbrī* en accompagnement d'un chant



Transcription N° 2 : Pattern (2) utilisé par la *banga* en accompagnement d'un chant



Pour qualifier leurs chants, les musiciens *Ṣṭumbālī* utilisent le terme dialectal *nagga*. Ce terme, dont le champ sémantique gravite autour des verbes "frapper" ou "percuter", signifie en premier lieu l'exécution d'une pièce sur un instrument¹⁴. Il désigne ensuite la formule introductive d'une pièce. Certes, la *nagga* représente l'interprétation complète d'une pièce. En revanche et comme montré précédemment, plusieurs éléments de cette interprétation subissent des variations et des changements d'un moment à l'autre. Il reste ici à savoir s'il y a, au moins, un élément qui reste invariable dans une pièce au fil de ses interprétations.

L'expérience suivante que j'ai menée lors d'un entretien général, avec quatre musiciens¹⁵, est éclairante à ce sujet. Il s'agit d'une séance consacrée à

¹⁴ On parle souvent de "la *nagga* de *Sīdī Manṣūr* sur le *gumbrī* ou bien sur la *banga*".

¹⁵ Enregistrement des pièces et entretien effectués le 22 février 2004 à 15:00 heures avec Muḥammad Sūdānī, Samīr Siāla, Muḥammad Ḥamrūnī et Muḥammad Snūsī au domicile de ce dernier.

l'interprétation du chant de *Sīdī Manṣūr*. Étaient présents un *gumbrī*, une *banga* et deux *krākib*. Au milieu de la performance, j'ai demandé de faire taire successivement les castagnettes, le tambour et le *gumbrī*. Seul le chant a persisté. Au bout d'un petit moment, le *m'allim* (voix soliste) a soudain repris la formule (r) de la partie rythmique "R" du *gumbrī* pour soutenir le chant.

En réitérant cette expérience pour l'ensemble des chants *Ṣūmbālī*, j'ai pu relever ces petites formules rythmiques :

Transcription N° 3 : Formule rythmique du chant de *Sīdī Manṣūr*



Transcription N° 4 : Formule rythmique du chant de *Lilla Samrā Ġarbiyya*



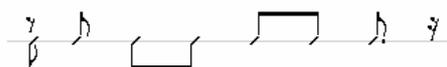
Transcription N° 5 : Formule du chant de *sīdī 'Abd Al-Qādir*



Transcription N° 6 : Formule rythmique du chant de *sīdī 'Abd Al-Slām*



Transcription N° 7 : Formule rythmique du chant de *sīdī Fraj*



Transcription N° 8 : Formule rythmique du chant de *Jerma Bilāl*



Transcription N° 9 : Formule rythmique de *Bū Sa'diyya*



Transcription N° 10 : Formule rythmique de *Baḥriyya*



Au décours de cette expérience et en tenant compte de la notion de *nagga* et de la structuration du rythme, nous constatons que la formule rythmique (r), réitérée au cours de la formule introductive (I) et du premier mouvement rythmique (R) constitue un élément crucial de la signature d'un chant. La reprise spontanée de ces formules par le *m'allim* met en exergue la perception intrinsèque de leurs chants par les musiciens. S'il est clair que les formules rythmiques (r) sont bien différenciées par les acteurs musicaux de la cérémonie, il reste à savoir comment interagissent ces éléments de la syntaxe musicale du chant avec la danse d'un adepte, notamment dans la perspective thérapeutique visée par la précédente étude.

3- Musique, transe, danse et thérapie

Mon séjour auprès de la communauté du *Ṣṭumbālī* m'a fait remarquer la primauté de la *zahwiyya*. Cette soirée musicale, qui se déroule près du sanctuaire, est un rassemblement familial récurrent tout au long de la période du séjour des membres du culte. La *zahwiyya* est un moment très important dans le rituel du pèlerinage (*ziyāra*). Ce moment donne lieu à une communion collective. Tout le monde est présent pour exprimer ses vœux, discuter de la vie quotidienne et se féliciter de commémorer (ou d'avoir commémoré) leur marabout. La discussion la plus récurrente concerne les légendes des saints et des marabouts qui bénissent le rituel. La légende de *Sīdī Manṣūr* occupe la place centrale au sein de ces discussions : c'est un vrai moyen de remémoration et d'attachement au culte. Ceci participe aussi du (ou se rattache au) fait que « le culte trouve sa consécration collective et où des liens se tissent et se consolident » entre tous les membres de la communauté (Rahal, 2000, p. 49-50).

L'activité musicale est principale dans la *zahwiyya*. Les musiciens *Ṣṭumbālī* apportent leurs instruments de musique et interprètent une partie de leur répertoire à la demande des assistants (ou de l'assistance). Les musiciens s'installent en formant un demi-cercle. Le chef des musiciens (*m'allim*) joueur de *gumbrī* occupe toujours la place centrale. À ses côtés, s'installent les autres musiciens : les joueurs de *krākib*, de *banga* et de *kurkutū*. Devant les musiciens, s'assoient les membres de la communauté, ainsi qu'un éventuel public extérieur, et participent au chant. La danse des femmes et des jeunes filles est très fréquente dans la *zahwiyya*. Elle acquiert en général un aspect d'animation et de festivité. La réjouissance et le défoulement la caractérisent dans la plupart des cas. Cependant, cette danse, à la fois figurative et communielle, peut se substituer à la danse de possession à intention thérapeutique. À travers ce deuxième aspect de la danse, une approche analytique peut être établie au niveau d'une observation détaillée montrant les différentes articulations phénoménologiques de la musique, de la transe, de la danse et de la thérapie.

La pensée théologique islamique confirme l'existence des *jnūn* (esprits) dans la vie des musulmans. Le Coran rappelle cette existence dans un bon nombre de sourates, notamment dans la sourate *al-Raḥmān* [le Miséricordieux] et *al-Jinn* [l'Esprit], là où elles attestent leur intégration dans la vie humaine, leurs différentes natures, leurs modes de vie ainsi que leurs religions. Les adeptes du *Ṣūmbālī* suivent évidemment les prédictions de l'Islam, bien qu'ils accordent aux *jnūn* une hiérarchie topologique qui ne figure pas dans le texte coranique. Dans le cadre de cette hiérarchie, Ahmed Rahal établit en l'occurrence une distinction entre quatre origines : les *jnūn* de la terre, ceux de l'eau, ceux de l'air et ceux du feu (Rahal, 2000, p. 67-70). Le Coran (sourate *al-Raḥmān*), quant à lui, n'atteste que le feu comme nature des esprits. Les trois autres éléments, cités également par Dubouloz-Laffin (1946, p. 19-33), sont revendiqués par les adeptes sans proposer d'explications. L'intervention maléfique des esprits, selon ces adeptes, se manifeste dans son incarnation dans le corps d'une personne. Un ensemble de termes vernaculaires est utilisé pour qualifier ce phénomène :

- *maḍrūb* : littéralement « frappé » ;
- *maḥyūz* : « possédé ». le possesseur (*jinn*) a un droit total d'utiliser celui qu'il a possédé de la manière qui lui plaît ;
- *mamlūk* : veut dire littéralement possédé.

La possession est donc conçue d'emblée comme la cause de la maladie, voire la maladie elle-même. Gilbert Rouget (1990, pp. 79-80) la définit par le fait qu'elle : « consiste en ce que, pendant la transe, le sujet est vu comme ayant changé de personnalité, celle d'un dieu, d'un esprit, [...], d'une divinité, ayant pris possession de son corps [...], agissant à sa place ». On distingue deux genres de possédés chez le *Ṣūmbālī* : Le néophyte et l'initié. Il s'agit ici de déterminer l'évolution des danses de ces deux genres en observant leurs comportements et leurs réactions à l'égard de la performance musicale.

3-1- Rôle de l'*instrumentarium*

« Le *gumbrī* est un instrument qui parle. Les autres instruments peuvent parler aussi », affirment les musiciens. Que veut-on dire par un instrument de musique parlant ? Comment un instrument de musique parle-t-il ? Vu que les chants *Ṣūmbālī* contiennent des textes d'invocation de marabouts et d'esprits, il est probable que les instruments parlent à travers ces textes. Néanmoins, plusieurs membres de la communauté m'ont affirmé que, dès le début du jeu du *gumbrī*, il y a plusieurs danseurs qui commencent à danser, ce qui confère au jeu instrumental un rôle autonome par rapport au vocal et qui lui est en quelque sorte équivalent.

En interrogeant le *ḥāfiẓ* (le « conservateur » ou l'homme qui entretient le sanctuaire) de *Sīdī Manṣūr* sur la relation qui existe entre le culte du marabout et le *Ṣṭumbālī* en tant que musique, j'ai eu la réponse suivante : « *Sīdī Manṣūr*, lui-même, n'a aucune relation avec le *Ṣṭumbālī*. Ce n'est pas lui qui l'a inventé. Le *Ṣṭumbālī* est, en réalité, fait pour son *dīwān*¹⁶. Tous les instruments de musique appartiennent au *dīwān*. Le *gumbrī* est son instrument préféré. C'est le *dīwān* qui choisit le musicien capable de le faire parler et qui l'incite à jouer dessus. Le *dīwān* a créé le *Ṣṭumbālī* pour que le culte de *Sīdī Manṣūr* persiste ». ¹⁷

Ces propos confirment que la nature des instruments de musique utilisés dans le *Ṣṭumbālī* est un facteur important dans leur qualification d'instruments parlants. Il existe en effet « un métalangage vernaculaire sacré », selon la croyance des adeptes, qui assure la communication entre les instruments et les *jnūn*, et par suite les excite et les pousse à se manifester à travers une danse et une possession. Il importe de s'interroger, dans ce cas, s'il y a un lien entre les critères organologiques ou sonores et ce métalangage.

Certes, les timbres du *gumbrī* et de la *banga*, mélangés à ceux des *krākib* et du *kurkutū*, constituent une sonorité assez particulière¹⁸. Toutefois, il est, à vrai dire, difficile, voire vain, de spécifier une ou plusieurs particularités acoustiques, pour le *gumbrī* ou pour la *banga* par exemple, responsables de cette communication. Il faudra peut-être entamer un long travail psychoacoustique basé sur des expériences rigoureuses et des analyses cognitives spectrales pour vérifier une telle hypothèse. Rouget montre que ce n'est pas *l'impact physique* des instruments de musique qui engendre la transe¹⁹, et, par suite, qui assure cette communication. Pouvons-nous dire alors que la matière sonore en est responsable ? Et de quelle matière sonore s'agit-il si cette hypothèse est vérifiée ?

3-2- Rôle de la section rythmique dans la danse

Le rythme occupe une place capitale dans la musique *Ṣṭumbālī*. Cela est patent en considérant la formation instrumentale dominée par la percussion. En outre, tous les danseurs participant aux cérémonies du pèlerinage à *Sīdī Manṣūr*²⁰ ont

¹⁶ L'ensemble des *jnūn* du marabout ; ceux qu'ils l'ont aidé à disposer de charismes et de vertus thérapeutiques comme on l'a vu plus haut.

¹⁷ Entretien avec Manṣūr Bin 'Omar Bin Sādaq, le 19-08-2004 au sanctuaire de *Sīdī Manṣūr*.

¹⁸ La particularité de cette sonorité est attestée par les musiciens. Ils la considèrent aussi bien provocante qu'évocatrice des entités surnaturelles. Le vacarme des instruments paraît inéluctable aux adeptes, ce qui les pousse à se manifester en dansant.

¹⁹ Rouget, Gilbert, « Instruments de musique et musique de la possession », *Musique en jeu*, N° 28 Ethnomusicologie, Paris, 1977, p. 73

²⁰ Il s'agit du pèlerinage qui a eu lieu entre le 12 et le 15 août 2004.

affirmé que, lors de leurs danses, ils n'étaient en train d'écouter que le rythme et le son des instruments à percussion. Cela implique que la matière sonore mélodique n'exerce pas de fonction particulière dans le processus de la danse, lequel dépend essentiellement de la matière rythmique.

De ce fait et en récapitulant les dires du *ḥāfīz* et des musiciens, le chant, plus précisément, en sa formule introductive (I), est l'outil de communication avec les esprits. En particulier, les formules rythmiques du *gumbrī*, déjà relevées plus haut, font appel au « métalangage vernaculaire sacré » que le *dīwān* (les esprits) comprend et auquel il réagit. Le déclenchement de la danse se fait au moment où la reconnaissance de la formule rythmique s'établit ; c'est-à-dire à un moment aléatoire au sein de la phase rythmique "R".

Cependant, il existe une grande différence entre la danse du néophyte et celle de l'adepte initié.

Danse du néophyte : La danse du néophyte est supposée imprévue ; c'est que le danseur (ou la danseuse) ne sait pas encore qu'il est atteint ou possédé. On ne sait même pas de quel air propice il s'agit. Sa danse se déclenche (d_0) inopinément au cours de la phase ou formule introductive (I). Elle se caractérise par des mouvements désordonnés. Ceux-ci s'accroissent progressivement (d_1) entre les phases (I) et (E), autrement dit, jusqu'à la fin de (R). Ils deviennent paroxystiques et frénétiques (d_2) au cours de la phase (F) ou (Rf) et s'achèvent par un écroulement brusque et total du corps (e). Cet écroulement atteste l'occurrence de la maladie et demande de suite l'organisation d'une séance privée de *Ṣṭumbālī* qui vise à découvrir les causes et les remèdes nécessaires à la guérison.

Danse de l'initié : Quant à la danse de l'adepte initié, contrairement à celle du néophyte, elle se caractérise par des mouvements ordonnés : un mouvement des bras comme si on ramait dans la mer, des accentuations rythmiques faites par le buste et les pieds et un agenouillement accompagné par un balancement de la tête plus ou moins violent. La danse de l'initié est voulue : « c'est le danseur qui demande la danse par obéissance à ses esprits possesseurs »²¹.

Le déclenchement (d'_0) se fait au cours de la première moitié de la phase (E). Son mouvement (d'_1) s'accroît en douceur jusqu'à la fin de cette phase (R). Ce mouvement est ensuite (Rf) accéléré d'une manière uniforme, tout en étant à la fois frénétique et ordonné (d'_2), jusqu'au paradoxe intervenant à la fin de (F) ou (Rf). Un apaisement progressif (a) conclut le tout.

²¹ Entretien avec So'ād Jīrīdī (adepte initiée) le 12-08-2004

Au décours des deux cheminements décrits, la phase rythmique "Rf" se révèle cruciale dans le processus de la danse. Contrairement à la phase (d_2) de la danse du néophyte, s'arrêtant brusquement, la phase (d'_2) de la danse de l'initié est suivie par une partie *post-musicale* (a) où le danseur éprouve un soulagement qu'il qualifie à la fois de physique et de psychique. La frénésie de la danse, dans les deux cas, suit l'accélération du tempo et la croissance (*crescendo* final) de la dynamique de la percussion et ce, en conformité par rapport à l'hypothèse proposée par Gilbert Rouget pour définir le rôle des sections rythmiques dans le déclenchement des trances à induction musicale²². Un musicien peut échanger le *gumbrī* contre la *banga* pour créer une différence de dynamique. Il est fort probable que le passage au *fortissimo* favorise l'accès à la transe, d'autant plus que certains adeptes²³ interprètent l'agenouillement du danseur initié en tant que signe exprimant la volonté des esprits d'entendre plus forts et plus clairs les coups du tambour, ce qui explique le passage de la frappe des mains à la percussion par le biais d'une baguette en bois.

Le mouvement rythmique "Rf", qui coïncide avec la phase finale (F) du chant, acquiert un rôle capital dans la détermination du déroulement aussi bien de la danse du néophyte que de celle de l'initié. Reste à savoir comment le danseur initié est en mesure d'exprimer son soulagement, et ce, à la suite d'une danse déchaînée et de durée relativement longue.

3-3- Aspect thérapeutique : adorcisme

La danse de l'adepte initié constitue un cas d'adorcisme²⁴. Elle fait partie du rituel personnel (objet de l'alliance avec les esprits) de l'initié. Elle s'intègre également au rituel collectif (réalisation de la visite (*ziyāra*) dans toutes ses étapes) entamé par tous les membres de la communauté. Le pacte de l'alliance nécessite l'obéissance complète aux esprits possesseurs, ces derniers transmettant leurs demandes aux initiés par le biais de malaises physiques ou psychiques. L'observance des commandements du *dīwān* permet ainsi de préserver la bonne santé de l'initié contre toutes sortes de maladies. L'initiée Su'ād Jridi²⁵ avance que : « Quelques jours avant l'arrivée de la *ziyāra* (visite), il

²² Rouget (1977, p.76-80) attribue un rôle primordial au rythme par *accelerando* et *sforzando* dans le déclenchement de la transe.

²³ Entretien avec Mustāfā Trābilsī (adepte initié), le 05-08-2004.

²⁴ Le terme « adorcisme », par opposition à l'exorcisme, consiste à établir une alliance entre l'être humain et la divinité envahissante. Il a été utilisé par l'ethnologue Ahmed Rahal (1993, p. 3) pour la qualification des rites de célébration du *ṣṭumbālī* de Tunis. L'adorcisme concerne les malades qui ont recours au *ṣṭumbālī* régulièrement à des fins thérapeutiques.

²⁵ Entretien le 12-08-2004 au lieu du séjour de cette adepte auprès du sanctuaire.

m'est arrivé fréquemment que je ne me sente plus à l'aise. Je ne dormais plus correctement. Je sentais des douleurs dans plusieurs parties de mon corps. Ce sont des signes de leur part (désignant ses esprits) ; ils voulaient que je visite *Sīdī Manṣūr* et que je danse ».

L'initié ne connaît pas, comme le néophyte, de chute brutale à la fin de la danse, mais bien un soulagement, éprouvé pendant la phase *post-musicale* (a), qui est attribué à l'effet bénéfique de la musique sur le danseur, autrement dit aux esprits qui possèdent le danseur. Lorsque les esprits sont satisfaits de la performance musicale et chorégraphique ils cessent de gêner l'adepte possédé. Le fait de danser constitue donc un remède rétablissant la santé. Rahal (1993, p. 6) rapporte ce phénomène à une « émergence des dispositions psychophysiologiques caractéristiques de la transe [... laquelle] se caractérise par une induction sur une musique rythmée, une période d'initiation et/ou d'hypoglycémie et à l'hyperventilation, période d'attaque, d'activité motrice et enfin retour à l'état normal ». Aussi la musique, notamment dans sa composante rythmique, déclenche-t-elle et assure-t-elle la continuité de la danse, et, par suite, celle du processus thérapeutique : l'hyperactivité musculaire augmente la consommation d'énergie, donc accélère et la circulation sanguine et la ventilation, induisant *in fine* l'état particulier observé à l'arrêt du chant.

La danse relève également d'un processus psychique, s'agissant d'un impératif rituel de la transe, lequel est communiqué par des esprits agressifs à travers un malaise mental pouvant engendrer de lourdes perturbations psychologiques que seule la danse au *Ṣṭumbālī* est en mesure de dissiper. De même, le maintien de la posture après la danse dénote une longue expérience chez l'initié, doublée d'un savoir-faire acquis quant à la satisfaction des esprits.

Au total, la phase *post-musicale* (a) traduit un processus musicothérapeutique en rapport avec une « libération "momentanée" des limites du corps, vécue pendant la transe [...]. La musique, en induisant la transe, reste le point de convergence entre le corps et "l'esprit", donc un trait d'union entre le somatique et le psychique » (Rahal, 1993, p. 8).

Conclusion

L'analyse de la dimension musicothérapeutique du rituel *Ṣṭumbālī* sfaxien, permet d'intégrer celle-ci au système de croyances véhiculé par la pratique musico-rituelle de la communauté. Le culte maraboutique, représenté par le pèlerinage et la visite annuelle au sanctuaire de *Sīdī Manṣūr*, lui confère pleinement son sens. Il donne aussi une identité et un statut culturel et musical au *Ṣṭumbālī*. La pratique du pèlerinage reflète le rôle de la sainteté et du maraboutisme dans la gestion des croyances en termes de bénédiction et de pouvoirs

suraturels des saints et des esprits (*jnūn*). C'est à travers ces croyances que la dimension thérapeutique, véhiculée par la performance musicale, se met en œuvre.

La notion d'atteinte maléfique ou de maladie est conçue comme une étape préliminaire à une adhésion socioculturelle et religieuse aux valeurs communautaires du *Ṣṭumbālī*. L'"adorcisme" - notion opposée par Rahal à celle d'"exorcisme" – apparaît comme un pacte spirituel *signé* entre le possédé (le malade) et ses esprits possesseurs (cause de la maladie). Le rituel thérapeutique acquiert son importance dans le rôle que joue la musique dans le décèlement des raisons pour lesquelles on est malade et dans la découverte des remèdes nécessaires, en termes d'adorcisme et, plus rarement d'exorcisme (laquelle constitue une pratique bien plus rarement observée que celle de l'adorcisme).

L'analyse musicologique des dimensions mélodique et rythmique des chants *Ṣṭumbālī* met en exergue d'importants rapports existant entre pratique musicale et processus thérapeutique. La modélisation théorique des phases du processus musical révèle la corrélation des phases successives de la danse avec celles des chants, aussi bien chez le néophyte que chez l'adepte initié. Les deux processus se concluent sur des événements *post-musicaux* : un écroulement subit par le danseur néophyte - signalant sa maladie - d'une part, et, d'autre part, un soulagement psychosomatique éprouvé pendant un laps de temps relativement long par un danseur initié se maintenant dans une posture adéquate. La thérapie, sous forme de soulagement éprouvé, constitue la finalité et de la musique et de la danse. La modélisation montre l'importance de la section rythmique dans l'achèvement de ce soulagement. Il en résulte donc l'évolution suivante :



Schéma N° 2 : Représentation du processus musicothérapeutique chez le *Ṣṭumbālī*

La danse et la transe semblent former un événement médiateur dont l'importance consiste à retrouver un ordre socioculturel. D'après Rouget (1990, p. 85-86), « La possession elle-même est un comportement socialisé de l'individu [...] il s'opère en lui un changement ayant pour effet qu'à sa personnalité habituelle, réglant son comportement de tous les jours, se substitue celle de la divinité, qui lui dicte des comportements différents [...] ; l'identification ainsi réalisée constitue une alliance (... un pacte de coexistence pacifique) ». Cela constitue une forme de réintégration sociale selon ce processus de guérison. L'adorcisme permet au malade de retrouver une vie normale. Le malade

guérit et devient un des adeptes du *Ṣūmbālī* par le biais de cette alliance dans laquelle il s'identifie au groupe et à son système de pensée.

Bibliographie

- AOUATTAH, Ali, 1995, « Anthropologie du pèlerinage et de la sainteté dans le maraboutisme marocain », *I.B.L.A. (Institut Des Belles Lettres Arabes)*, N°175, p. 31-54
- BEAUDET, Jean-Michel, 1997, *Souffles d'Amazonie : Les orchestres tute des Wayāpi*, Nanterre, société d'ethnologie, 212 p.
- DERMENGHEM, Emile, 1954, *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard, 351 p.
- DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier, 1995, « La politique du terrain. Sur la production des données en Anthropologie », *Enquête*, N°1, p. 71-109.
- DUBOULOZ-LAFFIN, Marie-Louise, 1946, *Le Bou Mergoud Folklore tunisien : croyances et coutumes populaires de Sfax et de sa région*, Paris, G.P. Maisonneuve, 313 p.
- FERCHIOU, Sophie, « Survivances mystiques et culte de possession dans le maraboutisme tunisien », *L'homme : revue française d'anthropologie*, N°3, 1972, p. 47-69.
- MAKHLOUF, Hamdi, 2004, *Aspects musicaux du rituel thérapeutique chez le Ṣūmbālī de Sfax*, Mémoire de DEA, Université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 119 p.
- RAHAL, Ahmed, 1990, *Les bilaliens de Tunis : ethnographie des pratiques d'une confrérie afro-maghrébine*, Thèse de Doctorat, Anthropologie ethnologie sciences des religions, Université de Paris VII, p. 387 p.
- RAHAL, Ahmed, 1993, « La transe et l'induction musicale », *Rawāfid müsiqiyya (ruisseaux musicaux) : Revue musicale de l'Institut Supérieur de musique de Tunis*, N°1, p. 1-8.
- RAHAL, Ahmed, 2000, *La communauté noire de Tunis : thérapie initiatique et rite de possession*, Paris, L'Harmattan., 158 p.
- ROUGET, Gilbert, 1977, « Instruments de musique et musique de la possession », *Musique en jeu, Ethnomusicologie*, N° 28, Paris, p. 68-91
- ROUGET, Gilbert, 1990, *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 621 p.

SIALA, Mourad, 1994, *La ḥadra de Sfax : rite soufi et musique de fête*, Thèse de Doctorat, laboratoire d'ethnomusicologie, Université de Paris X – Nanterre, 668 p.

La Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen (RTMMAM) est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions musicales vivantes et/ou anciennes appartenant aux espaces culturels arabe et méditerranéen, ainsi qu'aux sphères apparentées, de l'Europe à l'Asie centrale, et ce, dans une perspective musicologique analytique se nourrissant d'interdisciplinarité et s'inscrivant dans le projet d'élaboration d'une musicologie générale des traditions.

La RTMMAM, qui est publiée au Liban par les Éditions de l'Université Antonine (UPA), est le résultat d'une étroite collaboration entre l'Institut Supérieur de Musique (ISM) de l'Université Antonine (UPA, Hadeth-Baabda, Liban) – en particulier, le Centre des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen (CTM) - et l'Unité de Formation et de Recherche de Musique et Musicologie de l'Université Paris Sorbonne, Paris IV – en particulier, le Centre de recherche « Patrimoines et Langages Musicaux ».

Le N° 2 - 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».

Prix d'un exemplaire du numéro 2 (Musicologie des traditions religieuses) :
10500 livres libanaises, soit 7 dollars américains.

Pour complément d'information et écoute d'exemples sonores cités dans les articles du n°2, prière de consulter la page consacrée à la RTMMAM sur le site électronique de l'Université Antonine : <http://www.upa.edu.lb/RTMMAM>

Publication :

Les Éditions de l'Université Antonine
B.P. : 40016, Hadath-Baabda, LIBAN
Tél. : + 961 (5) 924073/4/6
Télécopie : + 961 (5) 924815
<http://www.upa.edu.lb> - contact@upa.edu.lb

Distribution :

Les Éditions Dar An-Nahar
38, rue Andraos, imm. Media Center, 7e étage - Achrafieh
B.P.: 11-0226 Riad el Solh, Beyrouth,
11 07 2020 - LIBAN
Tél. : + 961 (1) 561687/8
Télécopie : + 961 (1) 561693
<http://www.darannahar.com> - darannahar@darannahar.com

ISBN : 978-9953-74-241-0



9 789953 742410
ISBN 978-9953-74-241-0

Éditions de
l'Université Antonine