



UNIVERSITE
VINCENNES – SAINT-DENIS

Département Musique

UFR Arts, Philosophie, Esthétique

Mémoire de DEA
Ethnomusicologie

*Aspects musicaux du rituel thérapeutique
chez le Ştumbâlî de Sfax*

Rédigé par :

Hamdi Makhlouf

Sous la direction de :

Rosalia Martinez
Fouzia Belhachemi

Octobre 2004

A ma famille

A ma fiancée

A tous ceux qui m'aiment et croient en tout ce que je fais

Je dédie ce travail

Remerciements

Je tiens à exprimer, à travers ces mots, les remerciements les plus vifs à Madame Rosalia Martinez, ma directrice de recherches, pour son soutien constant et ses exigences méthodologiques rigoureuses tout au long de la réalisation de ce travail.

Je remercie également ma tutrice Madame Fouzia Belhachemi pour sa bienveillance et ses précieux conseils.

Je tiens de même à remercier Sandrine Loncke et Anne-Florence Borneuf pour leurs utiles suggestions au cours de leurs réalisations des deux séminaires de DEA : Epistémologie du terrain et recherche en ethnomusicologie.

Je voudrais témoigner aussi ma sincère gratitude aux membres de la communauté *Ştumbâli* pour leur grande patience à l'égard de mes besoins et pour l'aide inestimable qu'ils m'ont apporté dans mon travail d'enregistrement.

Je n'oublierais jamais l'aimable accueil de ma cousine Salwa et de son mari Serge dans mes premiers jours à Paris et tout au long de l'année. Qu'ils comprennent la défaillance des expressions de reconnaissance.

Merci également pour tous mes amis qui m'ont tout le temps soulevé le moral, en particulier Rym, Mouna, Dalli, Moez, Nizar, Anis, Ines, Imed, Imen, Sonda, Sawsen, Asma ainsi que mes cousins Mejdi, Jabert, Anis, Rym, Fatima, Line, Caroline, Wahid et Nadia.

Table des matières

Introduction	10
---------------------------	----

Chapitre premier _ Une population noire en Afrique septentrionale : Jalons historiques

1. Données préhistoriques.....	16
2. Origines historiques et économiques : période musulmane.....	18
2.1. L'esclavage : une source prédominante.....	18
2.2. Les échanges commerciaux.....	19
2.3. Les conflits intracontinentaux.....	21
3. Origines culturelles et religieuses.....	22
4. Situation actuelle des communautés noires en Tunisie.....	22
4.1. Etat social et culturel dans la société contemporaine.....	23
4.2. Le <i>Ştumbâlî</i> : une forme de subsistance ontologique.....	24

Chapitre deuxième _ Les manifestations musico-rituelles du *Ştumbâlî* sfaxien : le culte de *sîdî* Manşûr

1. Présentation du terrain.....	26
1.1. La vie musicale.....	27
2. Le <i>Ştumbâlî</i> de Sfax : une cérémonie saisonnière commémorative.....	29
2.1. Le culte maraboutique.....	29
2.1.1. <i>Sîdî</i> Manşûr : le père emblématique de la communauté...30	30
2.2. La <i>ziyâra</i> de <i>sîdî</i> Manşûr : enchaînement rituel.....	33
2.2.1. <i>al-Kharja</i>	33
2.2.2. <i>al-Dakhla</i>	37
2.2.3. <i>al-Zahwiyya</i>	39
2.2.4. <i>al-Dhbîha</i>	41
2.3. Rôle social, culturel et économique du festival.....	43

Chapitre troisième _ Une séance musicale, une séance de thérapie

1. La pré-séance : étape de la possession.....	46
1.1. Les causes de la possession.....	48
1.2. Les principaux symptômes.....	49
2. Description d'une séance.....	50
2.1. Préparations préliminaires.....	51
2.2. La séance musico-thérapeutique.....	52
2.3. Description des principaux résultats.....	55
2.3.1. Le cas d'une guérison immédiate : exorcisme.....	56
2.3.2. Le cas de la longue guérison : adorcisme.....	57
3. Dégénérescence de la séance et quasi-disparition.....	60

Chapitre quatrième _ La musique *Ştumbâlî* dans la *zahwiyya* : processus musico-thérapeutique

1. Description générale de la <i>zahwiyya</i>	64
2. La performance des musiciens.....	66
2.1. Structure générale du répertoire musical.....	67
2.2.1. Structure formelle : distribution des parties linéaires.....	68
2.2.2. Structure rythmique	74
2.2.3. Structure mélodique : échelles	76
2.2. Hiérarchisation des composantes de la musique.....	78
2.2.1. Les paroles.....	78
2.2.2. La mélodie.....	79
2.2.3. Le rythme.....	80
3. Evolution de la danse de l'adepte.....	82
3.1. Importance de l'instrumentarium.....	82
3.2. Importance de la section rythmique dans la danse.....	84
3.3. Aspects thérapeutiques : cas de l'adorcisme.....	87

Conclusion	89
Annexes.....	93
Glossaire des termes vernaculaires.....	109
Bibliographie.....	112
Filmographie et discographie.....	117
Table des illustrations et des schémas.....	118
Descriptif du CD audio.....	119

Système de translittération des lettres alphabétiques arabes et dialectales

Notre terrain de recherche a nécessité le recours à un système de translittération ⁽¹⁾ des lettres alphabétiques arabes et dialectales qui utilise des différents signes figurant dans plusieurs recherches précédentes. Les tableaux ci-dessous donneront une explication détaillée de ces signes, leurs noms et leurs modes de prononciation.

Les Consonnes

Lettre en arabe	Nom	Translittération	Prononciation
ب	<i>bâ°</i> « باء »	b	Comme dans le mot banque .
ت	<i>tâ°</i> « تاء »	t	Comme dans le mot tartine .
ث	<i>thâ°</i> « ثاء »	<u>th</u>	Comme dans le mot anglais « think ».
ج	<i>jîm</i> « جيم »	j	Un « j » un peu lourd, comme s'il est précédé d'un « d ». Ex : le mot jazz
ح	<i>hâ°</i> « حاء »	h	Un « h » fortement expiré du fond de la gorge, sans faire résonner les cordes vocales.
خ	<i>Khâ°</i> « خاء »	<u>kh</u>	Comme dans le mot allemand « nacht ».
د	<i>dâl</i> « دال »	d	Comme dans le mot degré .
ذ	<i>dhâl</i> « ذال »	dh	Comme dans le mot anglais « the »
ر	<i>râ°</i> « راء »	r	Comme dans le mot anglais « right ».
ز	<i>zay</i> « زاي »	z	Comme dans le mot zinzolin .
س	<i>sîn</i> « سين »	s	Comme dans le mot sol
ش	<i>shîn</i> « شين »	<u>sh</u>	Comme dans le mot échelle .

(1) Cette translittération est sélectionnée du *Recueil des sources arabes* de Joseph M. Cuq (voir la bibliographie). Elle a été légèrement modifiée pour l'adapter à notre langage informatique. La modification suit les normes prises en considération par les recherches arabisantes.

س	<i>šād</i> « صاد »	š	Un « s » moyennement lourd.
د	<i>dād</i> « داد »	d	Pas de correspondance, on appelle d'ailleurs la langue arabe celle de la lettre « <i>dād</i> ».
ط	<i>tâ°</i> « طاء »	ṭ	Un « t » moyennement lourd.
ظ	<i>ẓa°</i> « ظاء »	ẓ	Cette lettre se prononce pratiquement comme la lettre « <i>ح</i> ».
ع	<i>'ayn</i> « عین »	'	une petite apostrophe inversée précédant le signe diacritique. C'est une lettre qui sort avec un léger étouffement du larynx.
غ	<i>Ghayn</i> « غین »	gh	Une lettre proche du « r » parisien.
ف	<i>fâ°</i> « فاء »	f	Comme dans le mot fête.
ق ⁽¹⁾	<i>qâf</i> « قاف »	q	Un « k » prononcé du fond de la gorge.
ك	<i>kâf</i> « كاف »	k	Comme dans le mot octave ou kilo.
ل	<i>lâm</i> « لام »	l	Comme dans le mot lourd.
م	<i>mîm</i> « میم »	m	Comme dans le mot musique.
ن	<i>nûn</i> « نون »	n	Comme dans le mot nomade.
ه	<i>hâ°</i> « هاء »	h	Comme dans le anglais « <i>high</i> ».
و	<i>wâw</i> « واء »	w	Comme dans le mot anglais « <i>well</i> ».
ي	<i>yâ°</i> « ياء »	y	Comme dans le mot anglais « <i>yet</i> ».

(1) Il existe une lettre dialectale équivalente à la lettre Qâf. Elle se transcrit de la manière suivante :

Lettre en arabe	Nom	Translittération	Prononciation
ق	<i>Gâf</i> « قاف »	g	Comme dans le mot gastronomie.

Les signes diacritiques pour les voyelles

Lettre en arabe	Nom	Translittération	Prononciation
<i>Les courtes voyelles</i>			
ا / ـَ	<i>fatha</i>	a	Comme dans le mot casser .
و / ـُ	<i>damma</i>	u	Comme dans le mot cor .
ي / ـِ	<i>kasra</i>	i	Comme dans le mot kit .
ل / ـْ	<i>sukûn</i>	o Généralement à la fin du signe diacritique	Un coup brusque du larynx qui émet un son avec la coupure de l'air tout en le faisant sortir des poumons. On le trouve généralement à la fin des mots.
<i>Les longues voyelles</i>			
آ	<i>fatha ṭawîla</i>	â	C'est un « a » allongé.
أ	<i>damma ṭawîla</i>	û	On le rencontre généralement sous la forme de « ou ».
إ	<i>Kasra ṭawîla</i>	î	C'est un « i » allongé.

- Remarques :*
- */ Nous avons respecté les pluriels des mots arabes littéraires ou dialectales utilisés. Exemple : *'rîfa* _ *'râyef*.
 - */ Nous étions en revanche indifférents en ce qui concerne les déterminants précédant les mots : le ; la ; les ou *al-*
 - */ Il est assez fréquent de trouver, dans la langue arabe, des lettres accentuées. Le signe suivant (ـَ) est utilisé pour désigner l'accentuation. Elle est translittérée par un dédoublement de la lettre.
Exemple : [Le terme « زهوية » se translittère « *zahwiyya* »]

Introduction

En Tunisie, dans la ville de Sfax et de sa proche région, il arrive des moments durant la période estivale où l'on entend une musique particulière jouée par un groupe de musiciens noirs portant un costume multicolore. Déambulant dans les rues, ces musiciens forment une procession avec des gens venus d'ici et de là attirés par le vacarme des grands tambours et des crotales en fer : « c'est le *Ştumbâlî* de la ville, c'est le groupe de *sîdî* Manşûr », disent les habitants. C'est à partir de cet événement que s'articulera notre réflexion.

La tradition *Ştumbâlî* présente en effet deux aspects fondamentaux :

- * le premier aspect est particulièrement connu par les habitants de la région. Il consiste dans le fait que la pratique musicale est exclusive aux populations des noirs du pays. Ces populations assurent saisonnièrement des visites aux sanctuaires des saints et des marabouts. Le *Ştumbâlî* de Sfax est rattaché au marabout *sîdî* Manşûr, le plus célèbre de la ville et de toute la région.
- * le deuxième aspect est beaucoup moins connu dans la région. Il consiste à des pratiques musico-rituelles, en parallèle avec les cérémonies des visites, liées à la transe et à la thérapie.

L'étude de la transe, phénomène universel répandu dans le monde entier, ⁽¹⁾ a intéressé plusieurs chercheurs. Les anthropologues, d'un côté, définissent la transe en tant que phénomène participant à un système de pensée, et par suite à un système social bien défini. Les ethno-psychologues, ⁽²⁾ d'un autre côté, abordent le phénomène d'un point de vue psychanalytique et psychothérapeutique, esquissant ainsi les relations entre la transe et la thérapie. Les ethnomusicologues, quant à eux, essayent de l'étudier dans ses rapports avec la musique. Leur intention théorique consiste à comprendre le phénomène à partir du décryptage des différentes particularités musicales de telle ou telle tradition. Il importe de signaler que toutes ces disciplines, que nous venons d'évoquer, peuvent converger vers une même recherche scientifique. L'étude des différents événements attachés à la transe exige la transdisciplinarité de la recherche.

⁽¹⁾ Dans son livre *La musique et la transe*, Gilbert Rouget renvoie l'universalité de la transe à Erika Bourguignon (G. ROUGET 1990 : 39) dans son introduction : *A framework for the comparative study of altered states of consciousness*. (Voir la bibliographie, Ibid. 565)

⁽²⁾ Tels que Georges Lapassade et France Scott-Billmann. (Voir la bibliographie)

Dans cette perspective, la présente recherche, dans une forme monographique, tend d'étudier les aspects du rite *Ştumbâlî* de la ville de Sfax ainsi que sa dimension musico-thérapeutique.

Le rite consiste, avons-nous dit, à réaliser, avant tout, une visite annuelle au sanctuaire de *sîdî* Manşûr dans le cadre d'un culte maraboutique montrant une certaine forme de piété mise sur le compte de la religion musulmane. La visite, qu'on nomme en langue dialectale *ziyâra*, reste pratiquement la seule manifestation rituelle qui caractérise le *Ştumbâlî* ; une manifestation qui, à part sa religiosité, connote des enjeux économiques et culturels. Le culte de *sîdî* Manşûr implique en fait une dévotion maraboutique construite à partir d'un récit légendaire qui présente les charismes et les vertus thérapeutiques de ce dernier. La visite, autour de laquelle gravite la pratique musicale, sert à célébrer le marabout et à bénéficier de ses vertus de guérison; ceci renvoie au deuxième aspect, de ce rite, que nous avons désigné plus haut par "la dimension musico-thérapeutique".

La quasi-totalité des études qui ont abordé le sujet de la transe et de la thérapie, à l'exception de celle de Gilbert Rouget, ⁽¹⁾ n'ont pas mis le point sur l'importance de la musique en rapport avec ce sujet. L'ethnographie descriptive est la méthode la plus utilisée dans ces études. Cette méthode a été d'une grande utilité pour le présent travail : la description, s'approchant le plus possible des détails, est un outil de recherche qui sert à dégager des constatations relevant plus de la logique des faits que de leur systématisation structurale. Par ailleurs, l'utilisation du terme "musico-thérapie" ⁽²⁾ exige la nécessité de la compréhension aussi bien des formes de la musique que les formes de la thérapie en l'occurrence chez le *Ştumbâlî*. Une des manières de la compréhension de la musique, en tant qu'objet sonore, consiste en une modélisation théorique ; une modélisation qui tente de configurer les différents paramètres musicaux du répertoire concerné. Les questions qui pourraient être posées, dans la détermination de la dimension musico-thérapeutique, seraient :

⁽¹⁾ L'étude ethnomusicologique la plus exhaustive sur le plan du traitement des maintes relations entre la musique et la transe est celle de Gilbert Rouget. Bien qu'il ne s'est pas focalisé sur l'étude d'une seule tradition, l'auteur a consacré une partie où il discute minutieusement les faits proprement musicaux en rapport avec la transe et la possession. (G. ROUGET 1990 : 139-238)

⁽²⁾ C'est uniquement dans le sens où l'on désigne, par l'emploi de ce terme, une forme de thérapie par le biais d'une musique.

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

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

Il s'avère ainsi nécessaire de procéder à une vue perspective de tout l'ensemble du rituel en passant par les indications historiques, précisément sur les communautés des noirs en Tunisie, jusqu'à l'arrivée à l'observation directe et l'analyse des faits qui forment l'objet de l'étude. La vue perspective est un enjeu ethnomusicologique très important. Cela tient de l'épistémologie du terrain de recherche ; de la manière dont l'ethnomusicologue procède à traiter son objet d'étude ⁽¹⁾. L'épistémè, en l'occurrence, est en liaison directe avec les discours des membres du groupe accueillant. Pour le cas présent, il importe de mentionner que les musiciens du *Ştumbâlî* ont trop peu parlé de leur pratique musicale par rapport aux autres pratiques rituelles. Il a donc fallu essayer des expériences sur le terrain pour expliciter la pensée des gens en vue d'une conceptualisation émiqque sur les différentes pratiques.

En conséquence, nous avons réparti ce travail en quatre chapitres selon un ordre qui part de la description générale du rite vers l'analyse de ses petites particularités :

* Le premier chapitre essaye de tracer quelques jalons historiques sur les rapports géoculturels entre l'Afrique subsaharienne et l'Afrique septentrionale. Dans une démarche chronologique qui remonte jusqu'à la préhistoire, le propos de ce chapitre tente de montrer les différents enjeux sociaux, économiques et culturels qui ont favorisé la présence des traditions des noirs au Maghreb, notamment le *Ştumbâlî* en Tunisie.

* Le deuxième chapitre consiste en une description détaillée du rituel de la visite au sanctuaire. Il présente aussi le terrain de recherche et tente de placer le *Ştumbâlî* dans son cadre musical et rituel. Suivant la démarche de la description ethnographique, nous nous sommes essentiellement basé sur l'observation et l'énumération des différentes

⁽¹⁾ 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 J-P O. DE SARDAN 1995 : 77).

étapes de la visite. L'hypothèse qui sous-tend ce chapitre est de montrer l'importance de ce rituel dans la revivification des croyances et dans le rôle qu'elle joue que ce soit dans la société de la région ou au sein du *Ştumbâlî* lui-même.

* Le troisième chapitre s'intéresse à l'aspect rituel lié aux pratiques thérapeutiques de la communauté. La rédaction de ce chapitre s'est basée profusément sur les discours des gens ⁽¹⁾ et sur les travaux de Ahmed Rahal. ⁽²⁾ L'étude du processus thérapeutique, organisé sous forme de séances musicales de *Ştumbâlî*, nous a semblé importante dans la compréhension du rituel. Cela a aussi pour but de placer la pratique musicale dans son évolution chronologique tout au long de ce processus.

* Le quatrième chapitre s'efforcera à discerner la relation entre le processus musical et le processus thérapeutique. La proposition de ce chapitre consiste en l'observation du déroulement de la danse de possession en rapport avec la démarche musicale suivie lors de l'interprétation des chants *Ştumbâlî*. Il s'agit en effet de voir s'il y a un lien entre la finalité thérapeutique et les paramètres purement musicaux (structure formelle, mélodie, rythmicité, ...). L'analyse musicologique abordée dans ce chapitre tend à expliciter la pensée musicale des musiciens, bien qu'ils ne disposent guère d'un discours explicite et propre à leur pratique musicale.

⁽¹⁾ Cet aspect du rite s'avère de nos jours trop rare ce qui m'a privé l'occasion de l'observer.

⁽²⁾ Voir la bibliographie.

Chapitre premier

**Une population noire
en Afrique septentrionale :
jalons historiques**

Il importe dans cette étude d'établir une vision panoramique sur les diverses circonstances de la présence des noirs dans le Maghreb, notamment en Tunisie, pour essayer de comprendre de tels échanges intracontinentaux ; principalement du point de vue social, économique, culturel et religieux. Pour effectuer cette démarche, il nous a été indispensable de consulter des documents essentiellement historiques. Ce chapitre constitue en l'occurrence un recours à l'origine historique de ces noirs qui s'étale de la préhistoire générale jusqu'à l'époque actuelle, ce qui nous permettra par la suite de nous baser sur ces origines pour les mettre en rapport avec les différentes particularités socio-musicales de ces communautés en Tunisie.

1. Données préhistoriques

En ce qui concerne le continent africain, il existe plusieurs recherches préhistoriques sur l'homme et sur son ancienneté aussi bien en Afrique subsaharienne que septentrionale. Nous parlons ici de deux extrémités continentales ayant deux modes de vie différents. Les caractéristiques physiologiques des habitants de part et d'autre du Sahara, gigantesque territoire quasiment désertique qui dispose de peu de traces de vie humaine, présentent de même plusieurs différences.

La découverte des traces de l'homme subsaharien dans plusieurs régions - particulièrement au Maroc, en Algérie et au sud de la Tunisie - a attiré l'attention des archéologues dans leurs recherches en Afrique transsaharienne.

« Certes, la présence des noirs en Afrique du nord est attestée depuis la préhistoire, comme nous le verrons en examinant quelques données archéologiques. »⁽¹⁾

Cette certitude, affirmée par Pâques, est basée sur des travaux antérieurs sur L'homme en Afrique du nord de la part de deux archéologues : Bretholon et Chantre. Elle cite en l'occurrence :

« Au Maghreb, Bretholon et Chantre, dans une carte de répartition d'après l'indice nasal (...) marquent (...) en Tunisie, la série de hauteurs qui de Mahrès se dirigent sur

⁽¹⁾ V. PÂQUES 1964 : 439

Gafsa, (...) dans cette zone la limite septentrionale du fort métissage noir. »⁽¹⁾

Cette forme de métissage⁽²⁾ est étudié par D^f Vallois en 1934 et D^f Shaeffer. Ces études portent sur des recherches paléontologiques de la physionomie de l'homme ancien dans un espace qui s'étend du rivage Sud sahélien tunisien jusqu'au centre Sud. L'analyse des débris et des fossiles crâniens de l'ethnie Capsienne et qui ont montré la présence de l'homme noir dans les territoires berbères (le sud de la Tunisie et de l'Algérie) à l'époque néolithique.⁽³⁾

« (...) il y a lieu d'ajouter une tête osseuse provenant de Bir Hamairia, près de Metlaoui (Tunisie). Découverte à une date imprécise (...) par un ouvrier (...), elle fut remise par celui-ci à son employeur (...) le Dr Shaeffer en fit une étude (...) le document appartenait à un type négroïde. »⁽⁴⁾

L'expression de « l'ethnie Capsienne », dans le cas présent, désigne la population qui a habité la région signalée plus haut et dont le terme dérive du toponyme "Capsa", le nom antique de l'actuelle Gafsa en Tunisie.⁽⁵⁾

Ainsi nous remarquons bien, d'après ces données, qu'il existait une certaine relation entre les peuples habitant les deux extrémités du Sahara, qui date depuis l'époque néolithique selon les découvertes archéologiques les plus récentes. Cette relation témoigne de plusieurs infiltrations relativement constantes des deux peuples qui justifie également un certain brassage ethnique confirmé au sein de l'histoire ainsi qu'à l'époque actuelle.

⁽¹⁾ Pâques se réfère ici aux travaux de Sergio Sergi figurants dans son ouvrage intitulé "Le reliquie dei Garamanti" (Ibid. : 441)

⁽²⁾ La notion de métissage est en l'occurrence très ambiguë. L'utilisation de ce terme suppose l'existence d'une relation très ancienne, entre la population noire et celle des pays nordiques, qui a contribué à la création d'une population métissée ; ce qui peut présumer que cette population noire existait toujours en Afrique du nord, voire même présentait sa population indigène.

⁽³⁾ L. BALOUT 1955 : 430-435

⁽⁴⁾ Ibid. : 431

⁽⁵⁾ Ibid. : 387

2. Origines historiques et économiques : période musulmane

Il est très important, en l'occurrence, d'observer les principales raisons socio-économiques qui ont participé à l'établissement d'un rapport entre le monde subsaharien et le monde transsaharien. Ces raisons sont essentiellement liées à l'esclavage qui a été introduit par le commerce et par des institutions guerrières. ⁽¹⁾ L'époque la plus ancienne dont parlent ici les historiens remonte jusqu'au milieu du 8^{ème} siècle. Il existe alors entre l'époque préhistorique et l'époque historique, dans ce cas, une rupture qui dure environ huit siècles. Aucune information n'est fournie sur ce qui se passait au cours de cet intervalle de temps.

2.1. L'esclavage : une source prédominante

L'esclavage occupe une place prépondérante dans l'histoire de l'Afrique du Nord. Nous disposons ici de plusieurs documents qui ont longuement épilogué sur ce thème et qui se situent majoritairement à l'époque du moyen âge européen. Bernard Lewis cite que :

« L'importation d'esclaves noirs dans les pays islamiques du centre a commencé au moment des conquêtes et s'est poursuivie jusqu'à notre siècle » ⁽²⁾

Nous distinguons dans ce cas un itinéraire très patent, s'intégrant dans les circonstances de la présence des noirs au Maghreb, qui indique le trajet d'une population du sud vers le nord. Les conquêtes qui témoignent d'une interrelation intracontinentale constituent un facteur important dans le processus de l'esclavage. Ce processus a été aussi mené, selon Maurice Lombard par « des routes caravanières vers le Soudan » qui transportaient « des esclaves noirs » datant du milieu du 8^{ème} siècle. ⁽³⁾ D'autre part, Murray Gordon a signalé qu' « Au 9^{ème} siècle, on utilisa aussi des esclaves pour le drainage des terrains isolés en *Ifriqiyya*, c'est-à-dire dans l'Est du Maghreb ». ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ C. MEILLASSOUX 1986 : 43

⁽²⁾ *Les pays islamiques du centre* désignent en l'occurrence les pays du nord africain, (B. LEWIS 1982 : 87)

⁽³⁾ M. LOMBARD 1971 : 75

⁽⁴⁾ M. GORDAN 1987 : 54

Par ailleurs, nous constatons la persistance de la traite esclavagiste d'une manière accrue à partir du 11^{ème} siècle.

« Ces exportations d'esclaves sont mentionnés à différents moments de l'histoire du Maghreb : al-Biruni vers 1050, al-Zuhri vers 1154-1161, al-Sharishi vers 1223, Ibn Khaldun vers 1375. en 1416, al-Makrisi signale encore "qu'arriva une caravane de Takrur pour le pèlerinage (de la Mecque) avec 1700 têtes d'esclaves, hommes et femmes et une grande quantité d'or" » ⁽¹⁾

Plusieurs historiens insistent ici sur le même itinéraire de déplacement des noirs vers le Maghreb par le biais de l'esclavage. Nous constatons de même que l'activité commerciale a aussi participé à l'établissement de tels rapports entre les deux populations. L'un des parcours, empruntant ce réseau, est celui qui prend comme point de départ la ville de *igginaw* ⁽²⁾ et comme points d'arrivées le Maroc, l'Algérie et à la Tunisie. ⁽³⁾

2.2. Les échanges commerciaux

L'activité commerciale est une autre caractéristique importante dans la construction de plusieurs circuits par lesquels les noirs se sont déplacés au Maghreb.

« Les données de l'histoire de la traite dans cette région sont toutes présentes dans ces courts extraits : fondations d'états militaires, pillage au sud du Sahara par ces états de populations noires (...); organisation de réseaux marchands s'étendant du Sudan au Maghreb. » ⁽⁴⁾

Vers la fin du 11^{ème} siècle et le début du 12^{ème}, le Maghreb a connu sous la paix des Almohades ⁽⁵⁾ une civilisation développée et dotée d'une richesse matérielle due à la

⁽¹⁾ C. MEILLASSOUX 1986 : 45

⁽²⁾ Le mot *Igginaw* est, selon Lewis, le pluriel de mot *Gnawa* qui signifie littéralement "noir". Le mot *Gnâwa* est le toponyme du mot "Guinée", le pays qui se situe actuellement en Afrique occidentale. (B. LEWIS 1982 : 88)

⁽³⁾ Ibid.

⁽⁴⁾ C. MEILLASSOUX 1986 : 45

⁽⁵⁾ Les Almohades sont « des adeptes du mouvement réformiste lancé par Muhammad Ibn Tumart entre (1078 et 1081-1130), dont les dirigeants ont fondé une dynastie berbère qui régna sur le nord de l'Afrique et sur l'Andalousie de 1147 à 1269 » (Le Petit Larousse 2003 : 1124)

croissance du mouvement commercial avec l'Orient et l'Afrique. ⁽¹⁾ Au 12^{ème} siècle, les activités commerciales et la transportation de l'or et des esclaves atteignent leur point culminant. Une intensification des voyages à travers le désert s'est établie.

« Des relations commerciales se sont poursuivies entre l'Afrique noire et l'Afrique blanche, qui comprenaient déjà de nombreux éléments noirs. Le Sahara a toujours été régulièrement traversé par des routes difficiles, certes, mais non impraticables pour les caravanes bien organisés. » ⁽²⁾

Les différentes données historiques montrent que ces caravanes de marchandises transféraient en parallèle plusieurs autres éléments : les esclaves noirs ont certainement transporté avec eux toutes les formes d'héritages culturels. La diversité des styles musicaux qui se trouvent dans la zone du sud maghrébin témoigne d'un tel patrimoine. On citait même que plusieurs chanteurs et chanteuses ont été ramenés dans les caravanes de commerce. ⁽³⁾

L'attestation des circuits de ces caravanes est mentionnée encore par Pâques à travers un ensemble de routes principales reliant les villes subsahariennes avec celles du Maghreb. Elle entame la classification d'une dizaine de routes dont la troisième prend son départ de la ville de Ouargla où aboutissaient les caravanes de Tunis, Kairouan et Constantine, traversant ensuite Hoggar et l'Aïr en direction d'Agadès pour gagner enfin la Nigeria. ⁽⁴⁾ Un tel échange a bien gardé son degré d'intensification jusqu'à une période relativement avancée : le marché des esclaves ne s'est arrêté qu'après quelques années de la déclaration de l'abolition de l'esclavage à la fin du 19^{ème} siècle.

Une interrelation historique entre l'esclavage, les guerres et le commerce, est donc existante d'emblée dans le processus de l'intégration perpétuée et ininterrompue des populations noires dans les sociétés nord-africaines. Ce processus, en lui-même, implique une persistance des traits culturels et religieux qui se sont infiltrés progressivement avec la migration.

⁽¹⁾ Y. LACOSTE 1957 : 17

⁽²⁾ V. PAQUES 1964 : 448

⁽³⁾ Z. GOUJA 1986-1987 : 10

⁽⁴⁾ V. PÂQUES 1964 : 448-449

2. 3. Les conflits intracontinentaux

Les dynasties régnant de part et d'autre du Sahara africain ont joué un rôle très important dans le processus d'échanges intracontinentaux. En effet, l'époque la plus ancienne à laquelle on a déjà fait référence remonte à la fin du 7^{ème} siècle. Talbi remarque à cet effet que :

« (...) les armées arabes de la fin du 7^{ème} siècle, opérant à partir de l'Égypte, avaient perçu certains tributs, au titre de la *gizya*,⁽¹⁾ entièrement ou partiellement en nature, sous forme de lots d'esclaves. »⁽²⁾

Le paiement des impôts était un moyen nécessaire pour éviter aux populations du Sud saharien la conquête des arabes du nord. De l'autre côté, il y a eu d'autres dynasties qui ont régné au Sud du Sahara vers le 11^{ème} siècle. C'est l'époque de la fondation de plusieurs empires et de plusieurs États soudanais qui disposaient d'armées de captifs noirs.⁽³⁾ Ces formations politiques et militaires se sont longuement basées sur l'esclavage pour renforcer leurs armées pour les guerres entre les États et contre les populations du Nord africain.⁽⁴⁾ Il s'agit ici d'un deuxième type d'infiltration des noirs dans le Maghreb. La conquête du Maroc, par le biais d'une armée d'esclaves noirs soumis par les souverains des États sahélo-soudanais, constitue un événement marquant de ce deuxième type de brassage intracontinental. Paques cite en ce sujet :

« La soudure est donc constamment attestée entre les berbères venus du nord et les noirs du Soudan. L'exemple historique le plus célèbre est celui du mouvement almoravide : ce sont des *Lemtouna* soudanais (des vassaux des souverains de Ghana) et des bandes venues du Sénégal qui conquièrent le Maroc au XI^{ème} siècle et fondèrent Marrakech. »⁽⁵⁾

(1) Les impôts.

(2) M. TALBI 1966 : 30

(3) Les États soudanais (Barisa, Silla, Takrûr, Ghâna et Ghiyaro) s'étendent sur tout le territoire juste au dessous du Sahara. (GOUJA, 1986-1987, p. 9) Ce sont en effet des dynasties africaines qui ont soumises des minorités tribales africaines à l'esclavage pour renforcer leurs armées.

(4) C. MEILLASSOUX 1986 : 45-47

(5) V. PAQUES 1964 : 447

Le mouvement almoravide, qui est une dynastie régnant sur le Maroc suite à sa conquête, insiste encore sur cet aspect de mouvement des *'abîd* (esclaves) et des *mujâhidûn* (guerriers) à travers le Sahara par le biais des guerres et des conflits. ⁽¹⁾

3. Origines culturelles et religieuses

Plusieurs traits culturels et religieux de l'Afrique subsaharienne ont été véhiculés par les noirs tout au long de leurs trajets du Sud vers le Nord. Ces traits, selon Honorat Aguessy, participent à « rendre un culte à une force ou à un être suprême en passant par la médiation du monde des ancêtres garants de l'intégrité et de la vie de la communauté ». ⁽²⁾ Par ailleurs, le milieu culturel et religieux maghrébin ⁽³⁾ est caractérisé par la sainteté et le maraboutisme qui forment l'« ensemble des croyances et pratiques qui se rapportent aux personnes et aux lieux auxquels les populations musulmanes attribuent un certain pouvoir surnaturel. » ⁽⁴⁾ Il existe, par suite, des traits culturels communs entre les deux milieux qui ont favorisé la persistance de cette relation inter-saharienne.

Ainsi, il semblerait qu'il y ait une longue fréquentation entre le monde subsaharien et le monde transsaharien en raison du développement des réseaux commerciaux et des pratiques politiques. L'exemple de la naissance du célèbre Abû Yazîd ⁽⁵⁾ montre qu'il y avait des relations matrimoniales entre les blancs et les noirs. Y a-t-il donc d'autres rapports autres que l'esclavage ?

4. Situation actuelle des communautés noires en Tunisie

La Tunisie, étant un pays situé à l'extrême Nord du Maghreb entre l'Algérie et la Libye, n'a pas échappé, comme nous l'avons déjà vu plus haut, au brassage entre ses habitants et ceux de l'Afrique subsaharienne. Son cas ne présente pas une exception par

⁽¹⁾ C-A. JULIEN 1952 : 229-231

⁽²⁾ H. AGUESSY 1972 : 27

⁽³⁾ Nous parlons ici de L'Islam maghrébin. Cela ne veut pas dire que nous négligeons une influence probable de la culture maghrébine antéislamique sur les spécificités culturelles actuelles du territoire.

⁽⁴⁾ S. FERCHIOU 1972 : 47

⁽⁵⁾ L'historien Ibn Hammâd (617/1220) qui citait : « *Kidâd, (...), qui habitait Takiûs (village près de Tozeur), (...), allait et venait, parmi les marchants, vers le pays des Sûdân. Ayant acheté une esclave nommée Sabîka, il eut d'elle un enfant (...); il l'appela Abû Yazîd* » (J.M. CUOQ 1985 : 181-182)

rapport aux autres pays, mais il présente quand même des spécificités dans un système social bien défini. Les noirs provenant de l'Afrique subsaharienne constituent une population minoritaire qui s'est installée à l'extérieur des villes, dans des quartiers pauvres et surtout dans les oasis au Sud du pays. ⁽¹⁾

4.1. Etat social et culturel dans la société contemporaine

De nos jours, la population noire s'est intégrée dans la société tunisienne. La suppression de l'esclavage en 1864 ⁽²⁾ est un événement majeure pour la population noire. Cependant, l'égalité des droits, malgré son attestation officielle, n'est pas complètement établie. L'héritage de la traite esclavagiste et les traditions familiales tunisiennes sont deux contraintes sociales qui inhibent l'achèvement de cette égalité. Par exemple, le mariage des noirs avec les blancs n'a pas été admis dans la société. ⁽³⁾

En outre, une nomenclature appellative reste encore utilisée par les tunisiens. Ils différencient entre deux termes : le premier est *wṣīf* (noir), le deuxième est *ḥurr* (libre). Ce deuxième terme, toujours utilisé même par des noirs, implique l'idée de l'inégalité qui existe entre les deux. Elle dénote, de même, une pensée esclavagiste. Une autre expression dialectale est aussi utilisée lors des manifestations rituelles de ces communautés ⁽⁴⁾ : *ṭal'it la'bīd*, qui se traduit par "la montée ou l'émergence des esclaves", renvoie à la perception des blancs de la différenciation ethnique et sociale encore en cours.

Sur le plan culturel, notamment au niveau des pratiques traditionnelles religieuses et profanes, nous pouvons détecter des différents traits culturels manifestés, dans la plupart des cas, par des adhésions confrériques différentes d'une région à une autre. La pratique musicale, avec ses différentes formes, est d'emblée une caractéristique très apparente qui nous permet de différencier entre ces traits culturels.

⁽¹⁾ H. TIMOUMI 1997 : 19

⁽²⁾ Ibid.

⁽³⁾ Ce n'est une vérité absolue. On trouve des mulâtres mais très rarement.

⁽⁴⁾ Ces manifestations rituelles concernent la visite des sanctuaires des marabouts qu'on attribut à ces communautés. Ce détail sera traité dans le chapitre qui suit.

4.2. Le *Ştumbâlî* : une forme de subsistance ontologique

Les pratiques des communautés noires, dont nous venons de parler, consistent à une activité musico-rituelle particulière qui porte des traits culturels originels à la fois subsahariens et maghrébins. Cette musique, appelée *Ştumbâlî*, forme « une expression d'un peuple noir déplacé géographiquement de son milieu naturel, (...) qui a souffert dans l'histoire, qui avait sa culture locale, ses croyances animistes et qui, se trouvant en Tunisie, (...) s'est islamisé tout en gardant dans sa mémoire sa culture préislamique. »⁽¹⁾ Nous constatons ainsi, d'après ce que mentionne Dekhil, que le *Ştumbâlî* forme à priori une pratique propre à cette population étrangère au Maghreb qui continue à préserver une culture antérieure dans la mémoire.

En outre, l'étymologie du terme *Ştumbâlî* est inconnue. On ne trouve le sens ni dans les ouvrages ni dans les dictionnaires encyclopédiques. Les pratiquants de cet art n'en savent rien non plus. Le terme *Ştumbâlî* renvoie autant aux manifestations rituelles qu'à l'élément musical qui comprend le répertoire et les instruments de musique.

⁽¹⁾ E. DEKHIL 2000 : 10

Chapitre deuxième

**Les manifestations musico-rituelles
du *Ştumbâlî* sfaxien : le culte de *sîdî* Manşûr**

Conformément à ce que nous avons vu dans le chapitre précédent, le *Ştumbâlî* constitue la forme d'expression culturelle des minorités noires installées dans le territoire tunisien. Le Sud du pays est privilégié par l'existence de ces minorités ⁽¹⁾ : plus on monte vers le Nord plus on perd de leurs traces. Ceci n'exclut pas en revanche la présence du *Ştumbâlî* dans différents points du rivage nord tunisien.

Notre intérêt dans cette étude porte sur la ville de Sfax au littoral Est de la Tunisie. Il se trouve que la tradition *Ştumbâlî* existe dans la région, depuis plusieurs années, perpétuant son rituel et conservant une partie de son héritage musical. Il s'avère très important en l'occurrence de procéder à une étude détaillée des différentes parties de l'enchaînement rituel du *Ştumbâlî* dans cette région. Il s'agira de mettre en évidence les faits sociaux qui forment l'objet fondamental de cette recherche en rapport avec l'activité musicale. Dans ce cadre, une ressemblance apparente entre les différents traits rituels du *Ştumbâlî* dans les régions du pays est évidemment remarquée d'emblée. En outre, la prépondérance du terrain est marquée par une différence incontestable aussi bien au niveau des critères musicaux du répertoire que des contextes sociaux liés aux jeux de la musique.

1. Présentation du terrain

Située sur le littoral Est de la Tunisie ⁽²⁾, Sfax est une ville qui, depuis l'antiquité, a occupé un rôle très important dans la vie économique et culturelle du pays. La ville a été fondée par les romains après la chute de Carthage sous le nom de *Taparura* ⁽³⁾ dont les Aghlabides se sont servi pour construire la cité musulmane au 9^{ème} siècle. ⁽⁴⁾ Sa position géographique s'avère stratégique au niveau des liens qu'elle entame entre le Nord et le Sud du pays. De même, la ville et sa région occupent une place prépondérante dans le processus du développement économique du pays : son climat sec a favorisé l'arboriculture des oliviers ce qui lui a permis d'être la première à l'échelle nationale dans la production des olives et de l'huile.

⁽¹⁾ H. TIMOUMI 1997 : 19

⁽²⁾ Voir la carte à la page suivante.

⁽³⁾ D. CHEIKHA 1995 : 2

⁽⁴⁾ Voir le site Web suivant <http://perso.wanadoo.fr/yannick.simon/site/sfax.htm>, consulté le 20 Mars 2004.



Photo N°1
Carte de la Tunisie
(Sfax est encadrée)



Photo N°2
Carte de Sfax

L'Islam a joué un rôle prépondérant dans le développement des fondations confrériques religieuses dans la ville ; ce qui a donné, par la suite, une ampleur considérable aux répertoires d'appels à dieu et à une certaine orientation pieuse. ⁽¹⁾ De ce fait, la vie musicale, étant liée aux pratiques religieuses de ces confréries, a pris une grande importance dans le processus de l'invocation des saints et des marabouts. Dans le même contexte, la musique *Ştumbâlî* a véhiculé une dimension religieuse par l'intermédiaire d'un répertoire musical panégyrique qui invoque des saints et des marabouts spécifiques et qui adopte les traits rituels de l'Islam maghrébin.

1.1. La vie musicale

A Sfax, ainsi que pour toutes les villes de la Tunisie, la vie musicale compose une énorme variété de genres musicaux différents. Des musiques occidentales englobant la musique classique européenne et le jazz commencent de nos jours à se répandre

⁽¹⁾ Selon un travail statistique de Ali Hachicha, les *zawâyâ* (plur. *zâwiya*), lieux où on invoque le dieu et les saints, comptait le nombre de 29 à Sfax, fondées successivement à partir de 1796 et attribuées à six confréries religieuses qui sont de suite : la *'Îsâwiyya*, la *Sulâmiyya*, la *'Awâmriyya*, la *Qâdiriyya*, la *'Alawiyya* et la *Madaniyya*. (A. HACHICHA 2000 : 12)

grâce à la multiplication du nombre des institutions de musique. Les styles afro-américains, qui joignent la techno, le rap, le reggae, etc., sont encore de plus en plus connus et préférés par les jeunes. Par ailleurs, nous pouvons classer les genres musicaux arabes en deux grandes catégories : les musiques syrio-egyptiennes et les musiques arabo-andalouses. Les premières proviennent de l'ensemble des pays du Moyen-Orient : en effet, la Tunisie a connue au début du 20^{ème} siècle des influences musicales, notamment égyptiennes, ⁽¹⁾ grâce à l'avènement de plusieurs maîtres de musique pour l'enseignement de la théorie et du solfège. ⁽²⁾ C'est ainsi qu'une partie considérable du patrimoine musical oriental s'est intégré dans la culture musicale du pays et a pris une dimension esthétique dans les principes de la composition chez les musiciens tunisiens dans une époque ultérieure. ⁽³⁾ En contrepartie, la musique arabo-andalouse, dite *mâlûf* en Tunisie, formant ici le répertoire musical classique dit "savant", a connu une régression remarquable avant qu'il soit transcrit en fascicules pour le conserver. Il demeure de nos jours enseigné par les conservatoires et les instituts de musique - aussi bien dans les milieux urbains que ruraux - par opposition à un grand nombre de répertoires musicaux traditionnels qui n'ont pas été encore étudiés d'une manière approfondie et qui sont très appréciés par le public tunisien. ⁽⁴⁾

Dans la vie musicale en Tunisie, notamment à Sfax, le *Ṣtumbâlî* constitue une manifestation musicale et rituelle particulière par rapport aux autres : elle ne concerne qu'une catégorie spécifique des gens. C'est une musique qui est, en tant que telle, très peu écoutée ; elle émerge en un seul moment de l'année dans son état actuel à part quelques occasions sous le cadre de telle ou telle manifestation culturelle.

⁽¹⁾ M. SALAH et M. MARZOUQI 1981 : 24

⁽²⁾ L'enseignement de la théorie de la musique en Tunisie s'est effectué au sein de l'institut de la musique tunisienne *al-Râshidiyya* en passant par deux expériences fondamentales dont celle de Ali Darwîch qui a aboutit à un bon résultat. (Ibid. : 68)

⁽³⁾ Nous citons en l'occurrence le cas du célèbre artiste tunisien *Khmayyes* Tamân qui a beaucoup fréquenté les cafés dans sa jeunesse « se délectant de musique *charqî* (orientale) et s'abreuvant aux *dawr* des *cheikhs* : 'Abdû al-Ḥamûlî, Ṣâlah 'Abdel Ḥay, (...) Salâma Ḥijâzî, (...) » (H. ABASSI 2000 : 14)

⁽⁴⁾ Parmi ces musiques, nous trouvons les répertoires à connotations religieuses tel que celui de la *ḥaḍra* et les répertoires à connotations profanes tel que les chansons populaires des fêtes de mariages et de circoncisions, le *mizwed* (cornemuse), etc.

2. Le *Ṣṭumbâli* de Sfax : une cérémonie saisonnière commémorative

De nos jours, le *Ṣṭumbâli* se réalise pendant une période de chaque été dans le but de visiter le sanctuaire du marabout *sîdî* Mansûr, situé à dix kilomètres environ au Nord Est de Sfax. La musique occupe une place prépondérante dans ce rite. Elle est toujours présentée à travers deux aspects principaux : un aspect festif qui utilise une ambiance spectaculaire et un aspect sacré lié à des pratiques religieuses.

Nous allons de suite contribuer à l'étude des étapes de ce rite en touchant aussi bien l'aspect festif que sacré. Il importe en l'occurrence d'étudier le contexte social d'une telle manifestation rituelle ainsi que le rôle de la musique dans la réalisation des objectifs visés par la confrérie.

2.1. Le culte maraboutique

Le maraboutisme consiste à 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 leurs sont intimement liés, et qui sont également détenteurs de *baraka* ». ⁽¹⁾ Répandu au Maghreb, notamment en Tunisie, le culte des saints a pris deux dimensions essentielles : une dimension ascétique et une autre animiste. ⁽²⁾ L'ascétisme présente une doctrine fondée par les *ṣūfiyyûn* (soufies). Elle vise le rapprochement maximal du Dieu créateur par l'intermédiaire de la marginalisation de toute activité sociale profane, avec une consécration totale à la prière. ⁽³⁾ De tels 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 acquièrent ainsi une figure emblématique qui serait un modèle à suivre au niveau de la pratique religieuse islamique.

L'animisme est un autre aspect, dont on a parlé plus haut, qui est très patent dans le mécanisme de la sainteté et du culte maraboutique. Cela gravite autour d'un ensemble

⁽¹⁾ A. AOUATTAH 1995 : 33

⁽²⁾ S. FERCHIOU 1972 : 48

⁽³⁾ IBN KHALDOUN : 517

de croyances qui valorisent des animaux ou des objets qui ont une relation directe avec tel ou tel saint ou marabout. Très présent dans la pensée religieuse populaire, la fortification de l'animisme est attestée par l'attribution d'un ou de plusieurs charismes au saint. ⁽¹⁾ C'est à travers ses charismes qu'on lui prouve un grand dévouement. D'autre part, ces mêmes charismes seront toujours considérés comme des pouvoirs surnaturels établis par l'inaccessible puissance des *jnûn* (esprits) serviteurs du saint. C'est ainsi que la malédiction, pensée continuellement comme un fait maléfique des *jnûn*, sera marquée par le recours absolu au marabout qui aura la capacité de l'éliminer par l'intermédiaire de ses puissances. ⁽²⁾ À l'issue de quoi, nous trouvons une grande attribution de vertus thérapeutiques aux saints ; ce qui caractérise l'aspect général de ce culte déployé notamment dans tout le Maghreb.

2.1.1. *Sîdî* Manṣûr : le père emblématique de la communauté

Les adeptes du *Ṣṭumbâlî* de Sfax se revendiquent comme étant la descendance de *sîdî* ⁽³⁾ Manṣûr, marabout le plus célèbre de la ville. Il importe de signaler en l'occurrence, à l'égard de cette affirmation, qu'il existe une différence de discours entre les membres du *Ṣṭumbâlî* sfaxien et ceux du *Ṣṭumbâlî* de la ville de Tunis. ⁽⁴⁾ Ces derniers, procédant à des caractéristiques rituelles similaires à celles de Sfax et renvoyant à une origine commune, attestent en revanche leur appartenance à la descendance de Bilâl Ibnu Rabâḥ. ⁽⁵⁾ Cette personnalité, en tant que figure emblématique de la patience envers l'adversité, de la grande capacité de résistance et surtout de l'exemple de l'affranchissement à l'Islam, n'est pas très présente dans l'aspect identitaire des noirs de Sfax bien qu'il s'y réfèrent dans leurs chants à travers un air intitulé *Jerma Bilâl*.

⁽¹⁾ E. DERMENGHEM 1954 : 11-12

⁽²⁾ A. RAHAL 2000 : 59

⁽³⁾ Ce terme signifie mot à mot « mon maître »

⁽⁴⁾ A notre connaissance, la seule étude entreprise, d'une manière détaillée, au niveau d'une thèse portant sur les traditions noires en Tunisie est celle de Ahmed RAHAL, portant sur la confrérie de Tunis et dont l'approche demeure exclusivement anthropologique. (A. RAHAL 1990)

⁽⁵⁾ Bilâl Ibn Rabâḥ est une personnalité très connue dans l'histoire de l'Islam. Il fut l'un des compagnons importants du prophète Mohammed et il entama le rôle de *mu'adhdhin* (celui qui appelle à la prière). (Encyclopédie de l'Islam [tome I] 1960 : 1251). D'origine éthiopienne (Ibid), Bilâl présente une figure emblématique d'une personne revendiquée comme ancêtre spirituel du *Ṣṭumbâlî* de Tunis (A. RAHAL 2000 : 18). Cette revendication est sous-tendue par deux légendes principales qui relient la personnalité à une pratique musicale (une prétention indiquant que Bilâl jouait des *krâkib*, les castagnettes de fer typique des orchestres *Ṣṭumbâlî*). (V. PÂQUES 1964 : 479-480)

Réaffirmant leur identité, les adeptes du *Ṣṭumbâlî* de Sfax considèrent tous les saints et les marabouts, sujets fondamentaux de leurs chants et de leurs activités rituelles, comme leurs ancêtres dont ils doivent honorer et célébrer les charismes. *Sîdî* Manṣûr 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 ces adeptes.

« *Sîdî* Manṣûr était un *khḍîm 'ajmî sūdânî* (domestique noir, étranger de la terre du Soudan) chez *sîdî* 'Ali al-Karrây. ⁽¹⁾ Il était chargé de s'occuper des vastes champs de blé situés vers l'Est à dix kilomètres de la ville. Un jour, *sîdî* 'Ali décida de réaliser son pèlerinage à la Mecque pour l'application du cinquième pilier de l'Islam. Resté plus de deux mois loin de sa famille, la nostalgie de *sîdî* 'Ali s'est émergée lors d'un discours avec ses frères pèlerins, portant sur les spécialités de la cuisine sfaxienne : il eut grande envie d'une *marqa* (soupe de poissons). Au bout d'un moment, il vit un beau plat déposé auprès de lui réalisant ainsi son désir. Il fut alors une prière pour dieu le remerciant pour sa générosité. Une fois rentré, il raconta le miracle à sa femme. Celle-ci s'est souvenu que le *ghlâm* (domestique noir) Manṣûr lui rendit visite aux alentours de la même période du pèlerinage, voulant préparer une *marqa* pour son maître à la Mecque. *Sîdî* 'Ali eut alors beaucoup de doute envers cette histoire, il prit son cheval et rendit visite à *sîdî* Manṣûr là où il était censé labourer la terre. Lors de son arrivée, il remarqua que la bête tirait la charrue, arrivait au bout du champ et revenait sans être guidée par qui que ce soit. De suite, *sîdî* 'Ali fouilla la région à la recherche de *sîdî* Manṣûr. Il le trouva endormi sous un long palmier. Il le réveilla et lui dit : " tu possèdes autant de pouvoirs que moi, tu es un très grand maître, tu sera libre depuis ce moment et tous ces champs t'appartiendront." »⁽²⁾

Ce récit retrace la façon dont on découvrit les pouvoirs surnaturels de *sîdî* Manṣûr. Les interlocuteurs, dans leur interprétation de cette légende, rendent ce pouvoir à des entités supra-humaines, désignant les *jnûn* (esprits) qui étaient au service du marabout et assistés par la bénédiction du dieu. Etant répandu dans la région à

⁽¹⁾ *Sîdî* 'Alî al-Karray, « mort à la fin du XV^{ème} (...) Au début de sa vie, il était enclin 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. » (M. SIALA 1994 : 72)

⁽²⁾ Cette légende m'a été racontée par Muṣṭafa Trâbelsî, un musicien et un adepte du *Ṣṭumbâlî* le 04/08/2002 lors d'un entretien dans son magasin.

l'époque, les événements de cette légende ont incité plusieurs gens à visiter le marabout pour qu'ils bénéficient de ses charismes.⁽¹⁾

« Ayant vécu longtemps dans la région, *sîdî* Manşûr priait beaucoup dieu et le remerciait pour ses dons, s'occupait de ses terrains et recevait des gens de différentes catégories : certains voulaient puiser dans son savoir, d'autres venaient pour qu'il les soigne et pour qu'il prie dieu pour leur guérison. Au moment où *sîdî* Manşûr tomba malade, il se qu'il alla mourir. Il demanda alors à ces compagnons de le mettre sur sa mule et de l'enterrer après sa mort dans l'endroit où elle s'arrêtera. La bête s'est arrêtée à la place de sa sépulture actuelle. »⁽²⁾

La légende s'achève à ce point. Depuis, le sanctuaire de *sîdî* Manşûr est devenu un lieu de culte, de prière et de rassemblement des croyants et des adeptes. Par ailleurs, le *Ştumbâlî* n'est nulle part cité dans toute la légende : aucune activité musicale, telle qu'elle se présente maintenant, n'est mentionnée. La réponse des adeptes sur cette question oscille entre deux interprétations : certains disent que *sîdî* Manşûr aimait beaucoup le *Ştumbâlî* et surtout le *gumbrî* qui forme le seul instrument mélodico-rythmique utilisé par les musiciens ; d'autres indiquent que le *gumbri* est apprécié par les esprits qui étaient au service de *sîdî* Manşûr.⁽³⁾

Constatons ainsi que *sîdî* Manşûr, en plus de son rôle emblématique pour le *Ştumbâlî*, permettait l'affiliation de cette tradition au système de la sainteté et du maraboutisme régnant dans la ville. La légende témoigne d'une ancienneté remarquable.⁽⁴⁾ Les adeptes de la confrérie de *sîdî* 'Ali al-Karrây y croient de la même manière que les adeptes du *Ştumbâlî*, ce qui a favorisé, de plus, la légitimité de cette tradition.

⁽¹⁾ Le principe du soufisme, comme nous l'avons vu plus haut, admet une pratique qui fait rapprocher l'homme de Dieu. En outre, d'après les croyances des musulmans en général, toute personne douée de pratiques inhabituelles est exclusivement élue par Dieu, ce qui concourra à faire de cette personne un intermédiaire privilégié entre le créateur et les créatures. Or, dans le principe de l'Islam, seuls les prophètes sont admis comme des intermédiaires entre Dieu et l'homme. C'est pourquoi les charismes sont des pouvoirs attribués aux saints et aux marabouts en conséquence de leur grande piété. Toutefois, ceux-ci ne sont pas pour autant élevés aux rangs de prophètes. Ce qui explique ainsi le caractère hérétique du milieu de la sainteté et du maraboutisme.

⁽²⁾ Racontée par Muştafa Trâbelsî, Ibid.

⁽³⁾ Nous traiterons la notion de l'instrument qui parle dans un chapitre ultérieur.

⁽⁴⁾ La même légende a été racontée à une professeur française qui a vécu à Sfax pendant cinq ans et qui a publié un ouvrage ethnographique s'intéressant a priori aux pratiques rituelles du *Ştumbâlî*. (M-L. DUBOULOZ-LAFFIN 1946 : 130)

2.2. La *ziyâra* de *sîdî* Manşûr : enchaînement rituel

Le rituel du *Ştumbâlî* sfaxien se réalise d'une manière générale dans une ambiance festive et spectaculaire s'intégrant au sein des manifestations culturelles d'été. Les étapes de ce rituel s'enchaînent dans le cadre d'une *ziyâra* (visite, pèlerinage) au sanctuaire de *sîdî* Manşûr. L'organisation de cette *ziyâra* s'effectuait auparavant par les membres de la confrérie. Elle s'inscrivait dans le cadre d'une activité saisonnière qui commémore *sîdî* Manşûr et qui révélait une dévotion religieuse par l'intermédiaire du culte maraboutique. Actuellement, la *ziyâra* s'inscrit dans le cadre d'un festival régional⁽¹⁾ qui prend le nom du marabout comme intitulé. La politique adoptée par le pays encourage de telles organisations qui mettent en valeur les patrimoines culturels et musicaux des différentes régions.

Nous allons de suite étudier les différentes étapes, une par une, en rapport avec les critères musicaux du *Ştumbâlî* tout en essayant de déterminer le rôle socio-musical d'une telle manifestation.

2.2.1. *al-Kharja*

Le terme *al-kharja* signifie littéralement "la sortie". Il est utilisé en l'occurrence pour désigner les déambulations des groupes musicaux *Ştumbâlî* dans les rues de la ville déclenchant ainsi l'arrivée du moment de la visite (*ziyâra*). Cette première étape constitue en réalité une préparation à cette visite. Elle est conçue comme un déclencheur de l'avènement du moment de la *ziyâra*. Les musiciens préparent ainsi leurs habits uniformes, leurs instruments de musique, essentiellement de percussion, et un bouc noir qu'ils embellissent avec un drap vert et des rubans multicolores attachés à ses cornes.⁽²⁾ La *kharja* commence par une tournée musicale précédant plusieurs autres avant qu'elles finissent à l'aube de la deuxième étape de la *ziyâra*.

Le groupe musical *Ştumbâlî* est composé de plusieurs membres : en plus des musiciens, bien évidemment, on note l'accompagnement de quelques personnes qui

⁽¹⁾ Le festival de *sîdî* Manşûr a été fondé et hiérarchisé en 1962. (L'année 2002 présentait la 40^{ème} version de ce festival)

⁽²⁾ Nous expliquerons plus loin la signification accordée à cet animal ainsi que son importance dans le rituel.

apportent de l'assistance et veillent sur le bon déroulement de la *kharja*. Ce sont notamment quelques adeptes qui tiennent le matériel (*mâ'ûn*)⁽¹⁾ du groupe.

Le nombre de musiciens compte généralement une dizaine :

* de quatre à sept joueurs de castagnettes (*krâkib*) tenant chacun deux paires dans les mains ;

* deux joueurs de tambour (*banga*) qui tiennent l'instrument par le biais d'une corde qu'ils mettent sur l'épaule ;

* un joueur de récipient à percussion (*kurkutû*) mis sur un support de fer forgé ou tenu par l'un des compagnons du groupe.



Photo N° 3

kharja Ṣṭumbālī le 12-08-2004

⁽¹⁾ Le matériel consiste généralement à des drapeaux, de l'encens, le support d'un instrument de musique, etc.

Cet ensemble instrumental forme la section rythmique dans la hiérarchie orchestrale du *Ṣtumbâlî*. Les *krâkib* sont des castagnettes métalliques forgées de manière à ce qu'elles forment deux cupules concaves vides et semi-sphériques, en symétrie l'une par rapport à l'autre. Etant un idiophone par entrechoque, l'instrument émet des sons dont le taux d'inharmonicité est élevé et dont la palette fréquentielle se concentre dans un registre aigu. Le grand nombre de joueurs de *krâkib* amplifie le volume de la percussion et fait dominer le timbre métallique sur l'ensemble percussif. En terme technique, les *krâkib* assurent une figure rythmique perpétuée qui présente une figure majoritairement ternaire et qui sert à accompagner le rythme de base assuré par la *banga*. Les *krâkib* sont tenus à travers des ficelles en cuir introduits dans des perforations au milieu de l'instrument. La technique de l'entrechoque s'effectue de deux manières : une première manière consiste à ce que chaque main percute les deux façades des deux éléments d'une seule paire ; la deuxième manière consiste à entrechoquer les deux paires entre elles. Cette deuxième technique est souvent utilisée pour marquer le temps fort du pattern cyclique du rythme ainsi que la division rythmique interne de chaque pattern.



Photo N°4

Les *Krâkib* (castagnettes) ⁽¹⁾

D'un autre coté, la *banga* et le *kurkutû* appartiennent à la classe organologique des membranophones. Appartenant à la famille des tambours, ⁽²⁾ la *banga* prend une forme cylindrique de grande taille dont les deux façades sont couvertes par les membranes à percuter. Elle se joue souvent par le biais d'un gros bâton en bois avec

⁽¹⁾ H. MAKHLOUF 2003 : 47

⁽²⁾ Voir la dénomination du tambour citée par (F-R. TRANCHEFORT 1980 : 93)

l'assistance des mains qui interviennent pour établir des ornements divers. Le *kurkutû* a en revanche une petite taille avec une forme semi-conique dont la base est dirigée vers le haut. L'émission sonore s'effectue par l'usage de deux petits bâtonnets fins produisant ainsi des sons aigus et assurant une structure rythmique semblable à celle des *krâkib*.



Photo N° 5

La *Banga* (tambour) ⁽¹⁾



Photo N°6

Le *Kurkutû* (récipient à percussion) ⁽²⁾

Al-kharja est spécifiée par la présence d'un membre de l'orchestre *Ştumbâlî*, déguisé avec un vieux costume noir sur lequel on a suspendu des canettes et des boîtes de conserve. Il porte aussi un long chapeau conique et un masque qui cache son visage. Cette personnalité, nommée *bû* Sa'diyya, est très connue en Tunisie et notamment à Sfax, là où elle accomplit le rôle d'un croquemitaine par lequel on fait peur aux enfants qui n'obéissent pas à leurs parents. En fait, il existe une petite légende qui célèbre *bû* ⁽³⁾ Sa'diyya à travers le modèle présenté par l'un des musiciens de l'orchestre.

« *bû* Sa'diyya était un homme riche qui avait une très belle fille appelée Sa'diyya. Un jour, la fille alla se balader dans la ville. Elle se perdit et ne revint jamais. Son père éprouva toute la tristesse du monde. Il investi tout son argent à la recherche de sa fille. Ayant tout le temps de mauvais résultats, l'homme devint un pauvre fou. Portant le seul costume qui lui restait, il prit une *banga* et une paire de *krâkib*, alla déambuler dans la ville avec ses instruments en demandant aux gens s'ils avaient vu par hasard sa fille Sa'diyya. C'est ainsi qu'il a pu rencontrer les musiciens de *Ştumbâlî* qui l'ont accueilli et l'ont fait participer dans leur *kharja* en l'appelant *bû* Sa'diyya (le père de Sa'diyya) » ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ Centre des musiques arabes et méditerranéennes 1992 : 28

⁽²⁾ H. MAKHLOUF 2003 : 49

⁽³⁾ Le terme signifie mot à mot « le père de »

⁽⁴⁾ Entretien avec Hâmed Ghîdâwî le 13/08/2002 dans le local provisoire de l'orchestre *Ştumbâlî* pendant la *ziyâra*.

Pendant la *kharja*, nous notons aussi la présence d'une seule femme qui accompagne le groupe. Elle porte généralement un *kânûn* (braser) sur lequel elle met beaucoup d'encens qui produit une haute fumée à bonne odeur. Cette femme, qu'on nomme '*arifa* (savante), occupe une place privilégiée dans la hiérarchie sociale au sein de la communauté.⁽¹⁾ Elle est censée aussi porter la bénédiction des marabouts de même que leurs pouvoirs issus de leurs charismes. Sa présence dans la *kharja* constitue une préparation ainsi qu'une évocation de son rôle auquel nous reviendrons en détail dans le chapitre qui suit.

Cette étape du rite se termine par une dernière déambulation matinale pendant le premier jour effectif de la visite de *sîdî* Manṣûr. Elle se réalise d'habitude au milieu de la ville antique dite *al-blâd al-'arbî* et s'achève par la visite du *ribât* (tour) de *Samrâ Gharbiyya*. C'est une femme sainte qui habitait la tour West issue des remparts entourant la ville antique, et qui est revendiquée par la communauté du *Ṣṭumbâlî* en tant que sœur de *sîdî* Manṣûr. Sa visite déclenche le moment de départ vers le sanctuaire.

2.2.2. *al-Dakhla*

Une fois sorti de la tour (*ribât*) de la femme sainte *Samrâ gharbiyya*, le groupe musical *Ṣṭumbâlî* prend la route qui mène au lieu de la sépulture du marabout. A leur arrivée, ils se reposent un petit moment sous un long palmier, situé à quelques centaines de mètres du sanctuaire. On accorde à ce palmier une valeur importante par rapport à cette étape du rituel. C'est en dessous de ce palmier que cette deuxième étape commence. En fait, le terme *al-dakhla* prend le mot "l'entrée" comme sens littéral. Elle consiste à faire le trajet à pied en partant du palmier et arrivant jusqu'à l'intérieur du sanctuaire tout en chantant les charismes de *sîdî* Manṣûr dans un air spécifique du répertoire musical.

⁽¹⁾ La hiérarchie sociale dans la communauté du *Ṣṭumbâlî* est organisée suivant le degré de savoir, de la connaissance des spécificités rituelles ainsi que les secrets liés à une sanctification des aspects de la totalité des pratiques au sein de ce rite. A ce niveau, la '*arifa* « occupe le plus haut rang parmi les initiés et son statut est équivalent à celui du *m'allem*. » (A. RAHAL 2000 : 28). Le *m'allem* est en l'occurrence celui qui possède le savoir musical ainsi que celui du travail de la '*arifa*. Nous en parlerons dans le chapitre suivant. En revanche, tous les autres membres appartiennent à une deuxième catégorie sociale mis à part le fait que les musiciens sont toujours susceptibles de montrer une large capacité dans les acquis musicaux, et par suite, quelqu'un peut exceller et mériter d'être le disciple du *m'allem* et atténuer de suite son grade hiérarchique de savoir.

Al-dakhla est une étape indispensable à la visite. 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 [*voulant dire la communauté dans ce contexte*] 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 *sîdî* Manşûr lors de sa mort. (...) Tu demandes pourquoi ça commence du palmier ! C'était évidemment le lieu de la sieste de *sîdî* Manşûr à l'abri du soleil, où il a été trouvé par *sîdî* 'Ali al-Karray qui le cherchait après avoir vu la charrue seule en train de labourer la terre. »⁽¹⁾

Le chant de *sîdî* Manşûr, d'ailleurs comme la majorité du répertoire musical du *Ştumbâlî*, invoque principalement les charismes du *walî* (saint ou marabout) ainsi que son histoire. Voici un extrait des paroles :

<i>yâ sîdî yâ bâbâ sallem 'alih ya bâbâ</i>	Ô mon maître, Ô mon père, toutes les salutations pour toi
<i>hâlla hallâ yâ bâbâ sallem 'alih ya bâbâ</i>	Mon dieu, Ô mon père, toutes les salutations pour toi
<i>râgued nakhlet yâ bâbâ wi njik °inbât ya bâbâ</i>	Je viendrais dormir, toi qui est allongé sous le palmier
<i>hâlla hallâ yâ bâbâ sallem 'alih ya bâbâ</i>	Refrain (chœur)
<i>wi(l)d 'ajmîyya â bâbâ sîdî Manşûr ya bâbâ</i>	Fils de l'étrangère soudanaise, Ô mon père <i>sîdî</i> Manşûr
<i>hâlla hallâ yâ bâbâ sallem 'alih ya bâbâ</i>	Même refrain

Une fois le trajet parcouru, les musiciens accèdent au sanctuaire de *sîdî* Manşûr et y jouent le même chant : la *dakhla* vient d'être achevée.

⁽¹⁾ Mustâfa Trâbelsi, le 04/08/2002 et Hâmed Ghîdâwî, le 13/08/2002



Photo N° 7

Les musiciens accèdent au sanctuaire du marabout *sîdî* Manṣûr

2.2.3. *al-Zahwiyya*

Pendant le séjour auprès du *walî* (marabout) *sîdî* Manṣûr, il arrive souvent que les musiciens du *Ṣṭumbâlî* réalisent plusieurs performances musicales figurés dans un certain nombre de rassemblements principalement familiaux.⁽¹⁾ 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 visiter *sîdî* Manṣûr et on échange les idées et les points de vue liés à la vie quotidienne. Par ailleurs, d'autres phénomènes parviennent souvent lors de ces performances, exactement pendant la danse, consistant à des conduites assez particulières de la part des danseurs. Ces conduites amènent directement au phénomène de la transe. Elles se caractérisent par des danses frénétiques, pendant lesquelles on entend des cris inopinés à caractère déchaîné, qui se terminent couramment par un dépérissement du corps voire une perte de

⁽¹⁾ Une assistance extérieure est fréquemment possible.

connaissance. La musique dans ce contexte joue un rôle très important au niveau de ces pratiques bien que le terme *zahwiyya*, renvoyant au champ sémantique du divertissement nocturne dans la terminologie dialectale, ne les attestent pas d'une manière directe. Pendant la *zahwiyya*, les musiciens interprètent la totalité du répertoire musical du *Ṣṭumbâlî* aussi bien vocal qu'instrumental. A part les instruments de percussion déjà évoqués plus haut, nous remarquons l'apparition du *gumbrî* (luth). C'est le seul instrument émetteur de sons mélodiques. Il a, en plus, une fonction rythmique qui s'entame au même temps que l'émission des notes mélodiques. Le *gumbrî*, ainsi que sa famille, a été largement décrit par plusieurs chercheurs qui ont travaillé que ce soit sur le *Ṣṭumbâlî* de Tunis ou bien sur la confrérie des *Gnâwa* au Maroc. ⁽¹⁾ Le *gumbrî* du *Ṣṭumbâlî* sfaxien, ne diffère pas beaucoup de celui de Tunis. Il dispose pratiquement des mêmes composantes sauf que leurs nomenclatures appellatives sont différentes.



Photo N° 8

Le musicien Muṣṭafa Ṭrâbelsî avec son *gumbrî* dans une *zahwiyya* le 13-12-2004

⁽¹⁾ Voir la description du *gumbrî* tunisien : (Z. GOUJA 1986-1987 : 42-47), (A. RAHAL 2000 : 34-36) et la description de celui du Maroc : (A. CHLYEH 1999 : 54-56)

Le répertoire musical du *Ştumbâlî* de Sfax est composé d'un ensemble de chants qu'on désigne par le terme de *nawbât* (suite de chants voco-instrumentaux). Ces chants ont pour processus d'invoquer une série de noms et de charismes attribuées préalablement à des saints et des marabouts. La *nawba* (sing. *nawbât*), un terme souvent utilisé au Maghreb, a pris deux sens autonomes : le premier se réfère à l'étymologie du terme touchant à la signification d' « à la fois "tour" (de rôle, de grade, etc.) et "crise" (de nerfs, de colère, cardiaque, etc.) ». ⁽¹⁾ Le deuxième sens est significatif : il désigne le « terme qui avait pris en occident musulman le sens de séance musicale comprenant une série de parties vocales et instrumentales ». ⁽²⁾ Ces deux sens s'appliquent parfaitement dans la définition de la *nawba Ştumbâlî*. Elle désigne, à la fois, un enchaînement musical spécifique et un tour de danse suivi éventuellement d'une crise qui sera hypothétiquement due à une certaine perturbation d'un mécanisme corporel intérieur. ⁽³⁾

Il arrive qu'on trouve une *nawba*, correspondant ainsi à un air musical approprié, pour chaque saint ou marabout. Le répertoire compte six chants attribués à *sîdî* Manşûr, *sîdî* 'Abd al-Salâm, *sîdî* 'Abd al-Qâder, *sîdî* Fraj, Samrâ Gharbiyya et Jerma Bilâl ⁽⁴⁾ et un septième chant attribué à *bû* Sa'diyya. On trouve aussi la présence de quelques autres noms de marabouts, tels que *sîdî* Mes'ûd et *sîdî* Merzûq, invoqués au sein des six chants principaux.

Par ailleurs, il existe un deuxième répertoire composé par d'autres chants qui invoquent les esprits (*jnûn*). On interpelle ici essentiellement les esprits qui étaient la source des pouvoirs charismatiques des marabouts que nous venons de citer. Ces esprits ne sont invoqués que dans le cas d'une danse de possession qui emporte vers la transe pour des finalités thérapeutiques. Actuellement, ce répertoire est quasiment disparu. Il n'en reste pratiquement qu'un seul chant (un huitième dans le répertoire) qu'on attribue aux esprits (*jnûn*) qui servirent autrefois *sîdî* Manşûr. Ces esprits sont ceux de la mer qu'on nomme *Bahriyya*.

⁽¹⁾ M. SIALA 1994 : 305

⁽²⁾ M. GUETTAT 2000 : 253

⁽³⁾ Nous aborderons ceci avec plus de détails ultérieurement.

⁽⁴⁾ Les six noms invoqués sont ceux de saints et de marabouts connus aussi bien par le *Ştumbâlî* que par d'autres confréries religieuses. La distinction entre saint et marabout se base dans cette recherche sur le fait que le saint dispose d'une hiérarchie mystique dans le sens où elle relève d'une science et d'une technique pour monter dans le grade de rapprochement à dieu. Il y a uniquement deux saints dans les six noms cités : *sîdî* 'Abd al-Salâm et *sîdî* 'Abd al-Qâder qui révèlent de deux traditions mystiques répandus dans toute la Tunisie voire même dans le monde arabo-musulman. (Voir, M. SIALA 1994 : 23)

2.2.4. *al-Dhbīḥa*

Le séjour auprès du sanctuaire du marabout dure une semaine pendant laquelle on organise plusieurs soirées musicales *zahwiyyât* (pluriel de *zahwiyya*). La dernière étape de la *ziyâra* s'établit au matin du dernier jour de la semaine. La *dhbīḥa*, qui se traduit par "le sacrifice", consiste à honorer le marabout en lui fournissant une offrande qui servira à bénéficier de la *baraka* (bénédiction) du *walī*. Le bouc noir, apporté lors de l'étape de la *kharja*, forme le sujet de cette offrande. Il s'agit en fait d'une sorte de fétichisme dans la mesure où on accorde à cet animal une dimension sacrée et une prépondérance absolue dans le processus de la légitimation et la validation du rituel de la *ziyâra*.

Le matin, on fait sortir le bouc devant le sanctuaire accompagné de la musique, notamment avec l'interprétation de la *nawba* de *sīdī* Maṣṣūr. Arrivé au lieu concerné, on humecte les extrémités des pattes de l'animal dans l'eau pour le purifier avant de le sacrifier. ⁽¹⁾ La *dhbīḥa* consiste en ce que le bouc soit égorgé selon la tradition sacrificielle islamique. Le sang est en l'occurrence un itinéraire qui permet de purifier les âmes des adeptes ainsi que les protéger des malédictions qui peuvent les atteindre. Les protagonistes rincent leurs doigts dans le sang dès qu'il jaillit et l'étalent sur leurs fronts et sur leurs joues. Les adeptes qualifient une telle habitude comme indispensable. Elle doit être complètement désirée et doit faire partie de la croyance aux forces surnaturelles.



Photo N° 9

Sacrifice du bouc noir

⁽¹⁾ Ceci porte une signification sacrée : il faut donner une offrande propre au marabout pour qu'il soit satisfait de la *ziyâra*.

La *ziyâra* s'achève par une consommation collective de la viande du sacrifice. Ceci est inhérent à la validation de tout le rituel et au privilège de l'imprégnation dans la *baraka* (bénédiction) de *sîdî* Manşûr. C'est une puissance sacrée qui domine la pensée magique ⁽¹⁾ des adeptes, liée fondamentalement à tout ce qui porte un lien direct ou indirect avec le marabout. Le sanctuaire, les légendes, le sacrifice, le *gumbrî* et la musique interprétée forment aussi bien des lieux que des itinéraires de remémoration collective d'un passé prestigieux, là où la *niyya* ⁽²⁾ occupait le centre de toutes les croyances et les activités rituelles du *Ştumbâlî*.

2.3. Rôle social, culturel et économique du festival

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

- La sainteté, un premier univers relevant du milieu socio-religieux maghrébin, joue un rôle très important dans les manifestations rituelles du *Ştumbâlî*. C'est un besoin religieux qui joue le rôle de régulateur dans la vie quotidienne des adeptes.
- La présence du saint ou du marabout en elle-même est fondamentale pour le déroulement du rituel. Rahal cite que :

« 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. » ⁽³⁾

La présence des *jnûn* (esprits) est attestée corrélée avec la présence des saints et marabouts bien qu'elle ne soit pas toujours déclarée. Les *jnûn* ont pris une dimension sacrée à caractère maléfique dans la plupart du temps. On a toujours tendance à les

⁽¹⁾ « Ces sacrifices s'échelonnent du repas en commun auprès de la tombe du saint au rite d'expulsion du mal par un procédé plutôt magique que proprement religieux » (E. DERMENGHEM 1954 : 152)

⁽²⁾ "La bonne foie" semble l'expression française la plus fidèle pour combler le champs sémantique de ce terme. La *niyya* voulait dire autrement la disponibilité totale à la croyance en pouvoirs surnaturels des saints et des marabouts. (Entretien avec Sâdaq Hachîcha le 14 / 02 / 2004 dans sa maison)

⁽³⁾ A. RAHAL 1990 : 77

exorciser et à essayer d'éviter leurs atteintes. Le *Ştumbâlî* est le moyen le plus efficace, selon ses agents de culte, pour l'accomplissement de cette tâche. ⁽¹⁾

En contrepartie avec ce système de pensée religieuse, il importe de signaler une occurrence festive qui a pour rôle d'animer la ville et de créer une ambiance musicale nouvelle au lieu de la chaude stagnation de l'été. Ce sont les rythmes et les percussions qui englobent la quasi-totalité de l'importance de cette ambiance animatrice : on danse, on chante, on déambule, on se défoule, etc.

Sur le plan économique et culturel, le rituel de la *ziyâra* participe à la mobilité des relations marchandes ce qui contribue localement au développement des achats des différents besoins nécessaires à la visite du marabout. Le festival présente un organisme qui sera garant de la continuité de la tradition du *Ştumbâlî* et de la visite de *sîdî* Manşûr ainsi qu'un facteur de revendication identitaire et de multiplicité culturelle de la région.

⁽¹⁾ Appartenant au monde de l'invisible, les *jnûn* appartiennent à la croyance musulmane d'autant plus que la croyance en les forces des ancêtres et des panthéons africains. Dans le cas du *Ştumbâlî* les effets de la force surnaturelle sur la nature humaine sont toujours traités en tant que cas particuliers qu'ils soient bénéfiques ou maléfiques.

Chapitre troisième

**Une séance musicale,
une séance de thérapie**

Autre que les cérémonies de pèlerinage (*ziyâra*), un deuxième aspect central du rituel de *Ştumbâlî* consiste à des pratiques de guérison réalisés lors de plusieurs séances musico-thérapeutiques. Ces séances sont directement liées au fait qu'il existe des gens considérés comme malades. Deux facteurs essentiels interviennent à la fois au niveau de l'atteinte et au niveau du processus de la guérison :

- le premier facteur est du à l'intervention des esprits (*jnûn*) chez la personne ;
- le deuxième est lié aux croyances aux pouvoirs thérapeutiques du marabout impliquant ainsi de manière indispensable sa bénédiction (*baraka*).

Cet aspect du rite attribue à la musique une grande importance : c'est un ensemble de chants, de devises musicales appropriées qui se rapportent aussi bien aux marabouts qu'aux *jnûn*. Ces devises jouent un rôle primordial dans le processus thérapeutique lors d'une séance de *Ştumbâlî*.

Nous allons decrire dans ce chapitre les étapes d'une séance musico-thérapeutique du *Ştumbâlî* en passant par les causes qui précèdent cette séance ainsi que les conséquences qui la succèdent. Nous nous baserons principalement, en l'occurrence, sur quelques ouvrages ethnologiques, notamment la thèse et l'ouvrage de Ahmed Rahal qui a pu observer de telles séances chez la communauté noire de Tunis. Les récits collectés sur le terrain à Sfax sous-tendront en exclusivité les propos de ce chapitre en accédant ainsi aux critères pertinents du rite régional.

1. La pré-séance : étape de la possession

Le recours à une séance de *Ştumbâlî* en vue d'une guérison est toujours précédé par l'occurrence d'un incident dans la vie quotidienne d'une personne. ⁽¹⁾ Cet incident est un malaise physique et moral qui envahit la personne sans qu'elle comprenne les causes. Ce malaise est conçu comme une atteinte due à une intervention maléfique d'un ou de plusieurs esprits (*jnûn*) causant des troubles et des perturbations couramment inhabituels et incompréhensibles.

⁽¹⁾ La personne peut être aussi bien une adepte de la communauté qu'une autre qui lui est extérieure.

La pensée théologique islamique confirme l'existence des *jnûn* dans la vie des musulmans. Le Coran rappelle cette existence dans un bon nombre de sourates, notamment dans la sourate *al-Rahmân* (le miséricordieux) et *al-jinn* (l'esprit), là où elles attestent leur intégrité dans la vie humaine, leurs différentes natures, leurs modes de vie ainsi que leurs religions. ⁽¹⁾ Les adeptes du *Şumbâlî* suivent évidemment les prédictions de l'Islam, bien qu'ils accordent aux *jnûn* 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 *jnûn* de la terre, ceux de l'eau, ceux de l'air et ceux du feu. ⁽²⁾ Le Coran, quant à lui, n'atteste que le feu comme la seule nature des *jnûn*. ⁽³⁾ Les trois autres éléments, ou lieux en l'occurrence, cités aussi par Dubouloz-Laffin, ⁽⁴⁾ 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 de la personne. Un ensemble de termes sont utilisés pour qualifier ce phénomène :

* *maḍrûb* : il est traduit littéralement par le terme "frappé"

* *maḥyûz* : c'est un terme qui implique le sens de la possession. Il implique même le fait que le possesseur (*jinn*) a un droit total d'utiliser celui qu'il a possédé de la manière qui lui plait.

* *mamlûk* : veut dire carrément possédé.

La possession est donc conçue d'emblée comme la cause de la maladie voire la maladie elle-même. Rouget 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. » ⁽⁵⁾

Cet aspect de la possession, selon la description ci-dessus, coïncide avec ce qui est décrit par les adeptes du *Şumbâlî*. Les atteintes dépendent ici de ses causes et de ses symptômes par les quels on détermine la nécessité d'une séance musico-thérapeutique.

⁽¹⁾ Le Coran.

⁽²⁾ A. RAHAL 2000 : 67-70

⁽³⁾ Voir la quinzième réplique de la sourate *al-Rahmân* (Le miséricordieux) (le Coran)

⁽⁴⁾ M-L. DUBOULOZ-LAFFIN 1946 : 19 - 33

⁽⁵⁾ G. ROUGET 1990 : 79-80

1.1. Les causes de la possession

En se basant sur les entretiens effectués avec les musiciens et avec les gens concernés par le phénomène, il semble que les causes de la possession diffèrent d'un cas à un autre. Rahal signale que les troubles causés par les esprits varient « en fonction de l'histoire du patient, ses liens avec le culte et les circonstances de l'atteinte. »⁽¹⁾

A Sfax, la possession d'un corps humain par un *jinn* concerne prioritairement aux agents du culte de *sîdî* Manşûr.⁽²⁾ D'autres personnes, qui n'auraient aucun rapport avec ce culte, peuvent être atteintes aussi. Les causes sont sous-tendues par deux facteurs distincts et essentiels :

* Le premier est à connotation psychique et sentimentale. Il concerne préalablement la jalousie qui est considérée comme un mauvais sentiment menant à des résultats non souhaitables. Le mauvais œil (*al-'în*) est en l'occurrence le résultat le plus dangereux qui provoque directement les esprits maléfiques et les poussent à s'incarner dans les corps cibles. *Al-'în* est légitime d'après le texte coranique. Elle⁽³⁾ consiste à envier quelqu'un pour sa beauté, sa richesse et ses bons traits de personnalité. D'un autre côté, l'irritation excessive est un défaut de caractère qui peut aussi entraîner la possession. Ce défaut est une carence psychique qui amène souvent à des troubles comportementaux. Par ailleurs, les grands chocs sentimentaux peuvent aboutir à la possession. J'ai eu l'occasion de rencontrer une femme qui a raconté les circonstances de son atteinte.

« J'ai reçu un très grand choc : mon fiancé m'a laissé seule (dieu n'a pas voulu que l'on se marie) et le jour même notre meilleur voisin est décédé. J'étais sous l'impact de deux événements malheureux, j'ai pleuré sans cesse. Après deux jours, j'ai senti comme si quelqu'un venait de me poignarder dans les yeux pendant que je travaillais. Je suis tombée évanouie et on m'a transporté à l'hôpital. Une heure et demi environ après l'évanouissement j'entrais dans un état de folle hystérie

⁽¹⁾ A. RAHAL 2000 : 95

⁽²⁾ Les agents de culte sont les adeptes du *Ştumbâlî* et ceux qui lui sont extérieurs mais qui connaissent bien le rituel, y assistent et y participent en festivité.

⁽³⁾ "Le mauvais œil" est utilisé en féminin dans la langue dialectale.

manifestée par des gestes convulsifs et incompréhensibles. »⁽¹⁾

* Le deuxième facteur est à connotation physique. Il concerne quelques comportements maladroits.

« On est généralement possédés parce qu'on est quelquefois maladroits. Il faut toujours prononcer le nom de dieu (*bismillah*) avant de faire quoi que ce soit. On est plus vulnérable à l'atteinte des *jnûn* si on jette quelque chose brutalement, si on fait couler de l'eau chaude et surtout si on marche sur le sang ou on éteint le feu sans le prononcer. Dans ces cas, la maladresse est impardonnable. Ces actions sont censées faire du mal aux esprits. C'est leur droit légitime de se défendre et de provoquer des malaises à ceux qui l'ont attaqué. »⁽²⁾

Dans le même contexte, Ahmed Rahal cite que :

« La possession maléfique est la manifestation la plus réprouvée et la plus redoutable d'un esprit. Elle suppose que la victime ait commis une faute extrêmement grave. Cette fois l'esprit peut se venger, envahit le corps de la personne. Il s'y installe et ne peut être délogé que par une procédure fort complexe. »⁽³⁾

On associe, en outre, à ces actions maladroites des lieux là où il faut éviter le maximum possible de telles occurrences. Ces lieux sont principalement les toilettes et les endroits sales et abandonnés, où la majorité des esprits mécréants habitent.

1.2. Les principaux symptômes

La manifestation d'un esprit dans un corps humain fait paraître un bon nombre de symptômes plus ou moins évidents. Ils peuvent être divisés en deux catégories distinctes :

⁽¹⁾ Entretien avec Samia Nâşrî le 20 février à 21h : 30min dans sa maison.

⁽²⁾ Même entretien.

⁽³⁾ A. RAHAL 2000 : 98

- une première catégorie qui englobe des symptômes d'une certaine ambiguïté qu'on ne peut guère attribuer d'emblée à un état de possession. Pleurer ardemment sans une cause précise et le fait de s'enfermer seul longtemps dans une chambre, sont deux symptômes assez fréquents qui peuvent signer l'incarnation d'un esprit ;

- une deuxième catégorie qui concerne des symptômes renvoyant directement à un état de possession. Ils sont manifestés par des comportements inconscients de la part des gens concernés par la possession. Parmi ces comportements, on signale le fait de marcher en dormant, le fait de s'énerver rapidement et le fait de s'évanouir fréquemment d'une manière inopinée. L'évanouissement est en l'occurrence accompagné de contractions musculaires qui entraînent, quelquefois, des engourdissements et des mouvements déchaînés et hystériques, d'autres fois.

Il importe de noter, en l'occurrence, que la personne prise en possession n'est jamais consciente de ce qui lui arrive. Les symptômes sont toujours associés à la perte de la volonté pendant un laps de temps indéterminé. Cette perte est conçue comme étant une manifestation qui relève « d'un désordre, d'une agression, d'une colère des entités surnaturelles. »⁽¹⁾

De ce fait, agir d'une autre manière inconsciente qui ne revêt pas la vraie personnalité du concerné est suffisant pour exprimer la manifestation d'un esprit. L'identification de la nature de cet esprit contribuera à la détermination des remèdes et des solutions pour faire disparaître les malaises du patient.

2. Description d'une séance

Dans ce qui suivra, nous allons décrire la démarche d'une séance de thérapie musicale et les préparations qui la précèdent. La description est basée essentiellement sur les discours des gens qui ont un lien direct ou indirect avec le *Ştumbâlî*.⁽²⁾ Il importe en l'occurrence de signaler que je n'ai pas eu l'occasion d'assister à une de ces séances. Deux problèmes sont à la base de cette contrainte. D'une part, ces séances sont

⁽¹⁾ A. RAHAL 2000 : 97

⁽²⁾ Ce sont principalement les musiciens, les adeptes de la confrérie et des gens qui ont eux-mêmes subis des cas de possession ou bien des uns de leurs proches.

devenues de plus en plus rares.⁽¹⁾ D'autre part, les agents du culte n'en parlent pas souvent : pour eux c'est un événement qui se rapporte à leur secret. La possession d'un membre d'une telle ou telle famille est aussi un événement secret. Cette discrétion est liée aux secrets rituels gardés par les agents du culte. C'est aussi une cohésion communautaire qui est cherchée à travers cette discrétion. Toutefois, il me semble que l'explication des raisons de cette discrétion dépasse les limites de cette cohésion pour toucher le niveau de l'intégration du *Ştumbâlî* dans la société de la région de Sfax. Ceci s'éclaircira au fur et à mesure dans les paragraphes qui suivent.

2.1. Préparations préliminaires

Une fois que les symptômes, évoqués plus haut, deviennent assez patents, une vérification de l'état du malade (s'il est possédé ou non) est indispensable à l'organisation d'une séance de *Ştumbâlî*. Le malade aura généralement recours à une '*arîfa* (savante) pour établir « le rite d'identification médiumnique » selon l'expression de Rahal.⁽²⁾ La '*arîfa* est en fait la femme qui est susceptible d'identifier les esprits qui ont possédé le malade et de guérir les malaises dont il souffre. Ses vertus thérapeutiques sont acquises lors « d'un processus initiatique complexe qui peut être vu et décrit comme une sorte de thérapie (dans la mesure où la crise en laquelle la vocation s'est manifestée a pu prendre la forme d'une "maladie initiatique") ». ⁽³⁾ La '*arîfa* est généralement alliée à un marabout, en l'occurrence *sîdî* Manşûr. C'est une guérisseuse qui explicite ses pouvoirs des vertus charismatiques de son allié. Ce sont les esprits du marabout qui sont incarnés en elle et qui l'aident à assurer son rôle au sein de la communauté. Abdmouleh cite à propos des guérisseurs d'essence maraboutique :

« Parmi eux, on recense les descendants des marabouts qui se dédient à la thérapeutique de manière partielle ou totale grâce au savoir qu'ils ont acquis par héritage sous forme d'initiation ou de don congénital. Ils sont à la fois exorcistes, dèsenvoûteurs et devins. Certains d'entre eux pratiquent les soins corporels. »⁽⁴⁾

⁽¹⁾ Nous reviendrons là-dessus à la fin de ce chapitre.

⁽²⁾ A. RAHAL 2000 : 124-128

⁽³⁾ G. LAPASSADE 1996 : 5

⁽⁴⁾ R. ABDMOULEH 1993 : 253

Par le biais de ses pouvoirs, la *'arîfa* contribue à savoir si le malaise est causé par un *jinn* ou non. Les moyens de ce diagnostic sont multiples. A Sfax, on signale l'utilisation de la lecture de quelques extraits du texte coranique. On mentionne aussi l'étalement d'une huile, extraite d'une plante qu'on appelle *ḥarmal* (une plante puante), sur le corps du patient en tant que moyens de diagnostiquer la maladie. ⁽¹⁾ Ces moyens, bien évidemment, sont perceptibles à par le fait que le processus de l'identification de la cause de la maladie est beaucoup plus complexe. C'est une relation univoque préétablie entre la *'arîfa* et ses esprits qui vont lui visualiser cette cause. La visualisation concernée ne présente qu'un premier diagnostic, un diagnostic partiel de l'état du malade. La version complète du diagnostic sera achevée lors d'une séance de *Ṣtumbâlî* que la *'arîfa* exigera une fois l'atteinte des *jnûn* est affirmée.

2.2. La séance musico-thérapeutique :

L'organisation de cette séance est soumise à une procédure bien déterminée. Le recours aux musiciens et à leur musique est fondamental dans cette circonstance. En effet, le choix du lieu, où se déroulera la séance, est effectué selon le moment du diagnostic partiel : si on est hors de la période du pèlerinage (*ziyâra*) au sanctuaire de *sîdî* Manşûr, le patient réalisera la séance dans un espace privé (sa maison ou autre) ; et si ce diagnostic s'est fait au moment de la *ziyâra*, il serait préférable de l'organiser auprès du tombeau du marabout. La réalisation de ces séances se fait dans la plupart des cas dans des espaces privés. Il y a deux raisons à cela : la première résulte du fait que l'occurrence de la *ziyâra* est de l'ordre d'une seule fois par an ; ce qui diminue la fréquence des organisations des séances musico-thérapeutiques par rapport au reste de l'année. La deuxième raison tourne autour de la nécessité de garder un maximum de discrétion concernant l'atteinte du patient.

Une fois le lieu et la date fixés, la *'arîfa* arrive accompagnée des musiciens, le *m'allem* (chef) et ses *ṣnây'iyya* (littéralement, ouvriers), avec leurs instruments. Ces derniers apportent généralement avec eux le *gumbrî* (le luth), la *banga* (le tambour), et les *krâkib* (les castagnettes). Dans une pièce de la maison, les musiciens s'installent dans un coin : le chef (*m'allem*), qui est en fait le musicien connaisseur du répertoire

⁽¹⁾ Entretien avec Sâmia Nâşrî le 20 février dans sa maison.

musical et le plus expérimenté dans de telles circonstances, reste au milieu. C'est lui qui jouera du *gumbrî* et de la *banga*. Il met à sa droite le joueur de *krâkib* le plus talentueux qui pourra contrôler le jeu rythmique et assurer sa cohérence. Les autres *krâkbiyya* (joueurs de *krâkib*), au nombre de deux au maximum, s'installent à gauche du *m'Allem* (chef). La *'arîfa* apporte avec elle de l'encens parfumé qu'elle met dans un brasero. La fumée doit se répandre dans toute la pièce ce qui aidera à invoquer les esprits (*jnûn*). Quelques membres de la famille du patient peuvent assister à l'événement. Les musiciens entreprennent d'abord les chants pour lesquels la *'arîfa* est *sensible*.⁽¹⁾ Elle réagit par une danse qui passe de la modération à la rapidité selon l'accélération du tempo et du chant : son état de conscience est modifié. On caractérise son état par le terme *takhmîra* (litt. Ivresse, ébriété). De suite, le *m'Allem* passe aux autres chants en cherchant ceux qui font danser le patient. La danse est en l'occurrence le signe de la manifestation de l'esprit : c'est sa sensibilité à une devise spécifique qui motive sa réaction. Le chef musicien reconnaît ainsi l'air musical adéquat. La *'arîfa* devine aussi de quel allié marabout il s'agit. La danse du patient est souvent très agitée et désordonnée. Elle finit toujours par un écroulement avec le dernier son du *gumbrî*. Lapassade cite en l'occurrence :

« Le but poursuivi dans ces séances est de faire danser un "malade" possédé, jusqu'à la transe puis l'évanouissement. »⁽²⁾

C'est le signe du summum de la manifestation de l'esprit incarné.⁽³⁾ Un diagnostic total est prêt à être établi selon une démarche bien définie. Une fois la musique arrêtée, la *'arîfa* entreprend une conversation avec le patient par le biais d'une langue inconnue. De l'autre côté, le patient bouge, tremble, bave et fait sortir des gémissements douloureux en répondant la *'arîfa* par la même langue. La conversation

⁽¹⁾ Il est à signaler que la *'arîfa* a subi une séance d'identification médiumnique suite à une atteinte par des esprits. Son cas se résume dans le fait que ses esprits envahisseurs avaient autant de puissance qu'ils pourront l'aider à guérir dans l'avenir. C'est une alliance, dont nous évoquerons plus loin, qui s'établit entre elle et les esprits. L'identification médiumnique permet de savoir de quel type d'esprits s'agit-il ; et par suite de quel marabout fallait-il allier avec. Une fois cette procédure accomplie, on reconnaît le chant adéquat qui permet de faire agir les esprits et les pousser à ce manifester. La sensibilité de la *'arîfa* envers ce chant traduit celle de ses esprits. La réaction sera toujours mise en œuvre par une danse. Faire danser la *'arîfa* est une tâche qui incombe le joueur du *gumbrî*. C'est à lui de savoir si l'état de conscience de la *'arîfa* est modifié par le biais des codes éventuellement gestuels.

⁽²⁾ G. LAPASSADE 1982 : 19

⁽³⁾ La manifestation de l'esprit est régie par la musique et la danse du malade. C'est une danse de possession qui permettra l'accès à la transe (*sar'a*).

tourne autour d'un ensemble de questions et de réponses : par les questions, et avec une voix modifiée, la *'arîfa* essaye d'identifier le ou les esprits qui ont incarné le malade, la cause de cette incarnation et leurs vœux pour sortir. Les réponses du malade donneront une explication de l'atteinte et de ses remèdes. En s'interrogeant sur cette situation, une réponse unique est donnée : « ce n'est pas la *'arîfa* qui pose la question, ni le malade qui répond. Ce sont les esprits de chacun d'eux qui se parlent à leur langues. »⁽¹⁾ La conversation permet en l'occurrence d'établir le diagnostic total : il concerne en fait, l'identification de l'esprit (par conséquent celui du marabout allié), la raison pour laquelle il a envahi le patient et, enfin, les remèdes nécessaires pour établir la guérison. C'est le « rite de nomination » selon l'expression de Rahal.⁽²⁾

La caractérisation des états de *şar'a* (transe) suit la catégorisation proposée par Rouget lorsqu'il différencie entre les symptômes et les conduites de la transe.⁽³⁾ Selon la situation présente, la chute du patient, son tremblement et ses écumes salivaires renvoient directement à la transe : ce sont des symptômes. En revanche, la *'arîfa* ne s'écroule jamais : elle tient toujours sa posture. La langue parlée ainsi que la modification de sa voix et celle du patient sont en revanche des conduites de cette transe. Le tableau ci-dessous donnera une explication plus détaillée sur les symptômes et les conduites :

Transe	Le malade	La <i>'arîfa</i>
Symptômes	Ecroulement	-
	Bavure	-
	tremblement	-
Conduites	Modification de la voix	
	Parler une langue inconnue	
Type	Transe de possession	Transe de possession ou/et Transe chamanique

⁽¹⁾ C'est la réponse que j'ai trouvée chez tous mes interlocuteurs. La "langue" désigne en l'occurrence l'organe charnu de la bouche.

⁽²⁾ A. RAHAL 2000 : 129

⁽³⁾ G. ROUGET 1990 : 56-57

Concernant le type de la transe, Rouget mentionne que « La différence entre transe chamanique et transe de possession apparaît comme triplement marquée : la première est un voyage de l'homme chez les esprits, la seconde est une visite d'un esprit (...) chez les hommes ; dans la première le sujet en transe maîtrise l'esprit qui s'incarne en lui, dans la seconde c'est l'inverse ; enfin la première est une transe volontaire, la seconde une transe involontaire. » (G. ROUGET 1990 : 73). Selon cette différenciation, vu aussi que la 'arîfa "maîtrise" ses esprits sans faire un voyage dans leur monde dans le vrai sens du chamanisme, il est à noter que cette guérisseuse semble subir à la fois la transe de possession et la transe chamanique. Une question reste à poser en l'occurrence : Peut-on spécifier un troisième type de transe, pour la 'arîfa, qui combinerait les deux autres types ?

Après avoir fini la conversation, la 'arîfa annonce l'identité de l'esprit ainsi que ses vœux. Les musiciens reprennent alors le chant de la devise propre au patient pour qu'il revienne à sa conscience normale. Celui-ci reprend la danse avec l'assistance de la 'arîfa qui lui murmure quelques mots dans l'oreille. ⁽¹⁾ C'est ainsi que la séance achève *partiellement* son but.

2.3. Description des principaux résultats

Comme on l'a déjà évoqué plus haut, le résultat préliminaire de cette séance se présente dans l'identification de l'esprit (*jinn*) et l'annonciation de ces vœux. Ce fait constitue en réalité le début du processus thérapeutique. En effet, le but final de la séance consiste à exorciser le *jinn* et à en finir avec les malaises (les symptômes de la possession) qu'il entraîne. Toutefois, il s'est avéré que ce processus est beaucoup plus complexe qu'une simple séance thérapeutique. Les résultats se présentent selon deux cas possibles :

⁽¹⁾ Il s'est avéré aussi qu'il existait un chant spécifique, intitulé *Dodo brahîm*, destiné à "réveiller" le patient et le sortir de la transe. Ce chant n'est plus interprété maintenant. Il est oublié soit à cause de la rareté des séances musico-thérapeutiques ; soit à cause de la rareté des répétitions des devises du *Şumbâli*. Le verbe "réveiller" est le terme utilisé en l'occurrence par les agents du culte. La *şar'a* (transe) du patient est aussi assimilée comme un état de *dûkha* (évanouissement), ce qui explique l'utilisation de ce verbe.

2.3.1. Le cas d'une guérison immédiate : exorcisme ⁽¹⁾

La guérison immédiate peut s'effectuer en une seule séance. Au cours de la fameuse conversation entre la 'arîfa et le malade (réellement entre les esprits de la 'arîfa et ceux du malade), le *jinn* envahisseur peut être tolérant et décide tout seul de sortir du corps sans causer de nouveaux malaises. On nous a affirmé que ce type d'esprits est musulman dans la plupart des cas. ⁽²⁾ L'esprit peut aussi demander une offrande en l'honneur de son marabout allié. Cette offrande consiste généralement à sacrifier un animal (un coq, un bouc noir, etc...) ⁽³⁾ en échange avec sa sortie du corps du malade. Cette démarche peut s'effectuer pendant la séance elle-même si on disposait d'un tel "fétiche" ⁽⁴⁾. Si non, on aura recours à une deuxième séance musicale (ou plus, selon la résistance du *jinn*) où l'exorcisme aboutira à sa fin.

Les méthodes de l'exorcisme sont multiples. Marie-Louise Dubouloz-Laffin en a observé beaucoup lors de son travail à Sfax. ⁽⁵⁾ Ceux du *Ştumbâlî* suivent ces méthodes vu leur rapport direct avec la partie du corps humain par laquelle le *jinn* sortira. En général, et d'après ce que réclament les agents du *Ştumbâlî*, le *jinn* prendra une parmi les sorties les plus faciles pour lui : ce sont les orifices du corps humain, spécifiquement les yeux et les oreilles. Il est connu chez ces agents que si le *jinn* sort par l'un des organes cités, le patient perdra la sensibilité liée à ses organes : il deviendra donc sourd ou aveugle ; ce qui présente un dégât irréparable pour toute sa vie. Un deuxième travail pour la 'arîfa consiste à dévier la trajectoire de la sortie du *jinn* vers l'orteil du patient. Ceci causera le minimum possible de dégâts. Pour sortir de l'orteil le *jinn* y perforera un trou en blessant le patient. L'orteil doit être plongé dans l'eau car la sortie de l'esprit produira des ondulations à la surface, ce qui permettra de s'assurer à ce que l'exorcisme soit établi.

⁽¹⁾ L'emploi du terme *exorcisme* est dicté uniquement par sa signification littérale : exorciser un *jinn* d'un corps humain veut dire le faire sortir de ce corps, l'extraire et l'expulser.

⁽²⁾ Lors des entretiens réalisés avec Mustafa Trabelsi (le 10-02-2004) et Samia Nâsrî (le 20-02-2004), on m'a présenté une hiérarchie des esprits (*jnîn*) suivant leur degré de tolérance. Leur religion intervient dans la détermination du taux de cette tolérance : le musulman est plus indulgent que le juif. La nature des esprits est aussi bien importante que la religion : ceux de la mer sont plus facile à exorciser que ceux de la terre.

⁽³⁾ Voir aussi le 7^{ème} chapitre qui concerne les croyances relatives aux animaux (M-L. DUBOULOZ-LAFFIN 1946 : 169-181)

⁽⁴⁾ L'offrande est sanctifiée puisqu'elle est demandé par l'esprit ; ce qui renvoie au fétichisme.

⁽⁵⁾ M-L. DUBOULOZ-LAFFIN 1946 : 101-111

Cette méthode est très efficace et sûre : elle garantit la sortie de l'esprit et permet au patient de revenir à sa vie normale. Nous voyons par ici que la 'arîfa est l'agent le plus important dans le processus de la guérison. Elle peut exercer une force incontestable sur les esprits envahisseurs. Par le biais d'un "savoir faire" elle rétablit l'ordre de la vie des patients de la possession. Néanmoins, son "savoir faire" paraît des fois insuffisant pour exorciser les *jnûn*. Que ce passera-t-il dans ce cas ? Et comment le patient trouvera l'ordre et le calme dans sa vie ?

2.3.2. Le cas de la longue guérison : adorcisme ⁽¹⁾

Le cas qui se présente ici est lié directement à la résistance de l'esprit voire à son refus de sortir. Il veut, par conséquent, prendre le corps du patient comme un habitat pour toujours. Ni les pouvoirs de la 'arîfa ni d'autres procédures pourront l'exorciser. Ajoutons à cela que l'esprit continuera à accabler le malade et le faire souffrir s'il n'obéit pas aux besoins qu'il exigera. Dans ce cas, on procèdera à l'organisation de plusieurs séances de *Ştumbâlî* pour négocier avec l'esprit. Ces négociations, réalisées par la 'arîfa, aboutiront en général à un devoir rituel que le patient doit accomplir chez son marabout allié. Ce devoir permettra l'obtention d'une satisfaction du marabout ainsi qu'une réconciliation avec l'esprit en cessant de causer des malaises. Toutefois, l'esprit restera toujours incarné dans le corps du protagoniste. Il y aura toujours une possession qui ne sera plus conçue comme une maladie : c'est une guérison qui s'établit à long terme.

Le cas de Samia Nâşrî, mon interlocutrice, s'intègre dans cette procédure de guérison. Pour l'assurer, elle a été obligée par ses esprits d'organiser un *Ştumbâlî* une fois par an pendant les cérémonies de la *ziyâra* à *sîdî* Manşûr. Elle réclame à ce propos :

« On a essayé tous les moyens pour les exorciser. Rien ne les a empêché de rester. Pour me laisser tranquille, ils ont demandé une *ziyâra* annuelle à *sîdî* Manşûr et un sacrifice. Heureusement ce sont des musulmans, ils sont bons, ils m'aiment et ils veulent rester avec moi. Je

⁽¹⁾ 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 pour la qualification des rites de célébration du *Ştumbâlî* de Tunis. (A. RAHAL 1993 : 3) L'adorcisme concerne les malades qui auront recours au *Ştumbâlî* régulièrement pour des finalités thérapeutiques.

commence à m'habituer à la situation. C'est mon destin et c'est mon dieu qui l'a tracé : c'est pour cela que je l'accepte. »⁽¹⁾

Nous constatons ici, d'après ce que cite Samia, que son mode de vie a subi un changement lors de son atteinte. L'organisation de sa vie s'est alimentée par de nouveaux éléments et de nouvelles pratiques qui, malgré l'obligation de leurs faits, permettent de trouver l'ordre de la vie : c'est un adorcisme qui s'accomplit en l'occurrence. Un adorcisme qui consiste à entamer une réconciliation, une alliance ou un rétablissement de l'ordre de vie. La possession, et par suite la transe, est donc un événement médiateur dont l'importance consiste à retrouver cet ordre. Rouget cite à ce propos :

« (...) 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) »⁽²⁾

D'après cette citation, le pacte de la coexistence pacifique 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 *Ştumbâlî* par le biais de cette alliance. Il trouve par suite son groupe et il y adhère. Les deux schémas qui suivent montrent le niveau de la réintégration sociale pour les deux formes de la guérison : l'exorcisme et l'adorcisme.

⁽¹⁾ Le même entretien avec Samia Nâşrî.

⁽²⁾ G. ROUGET 1990 : 85-86

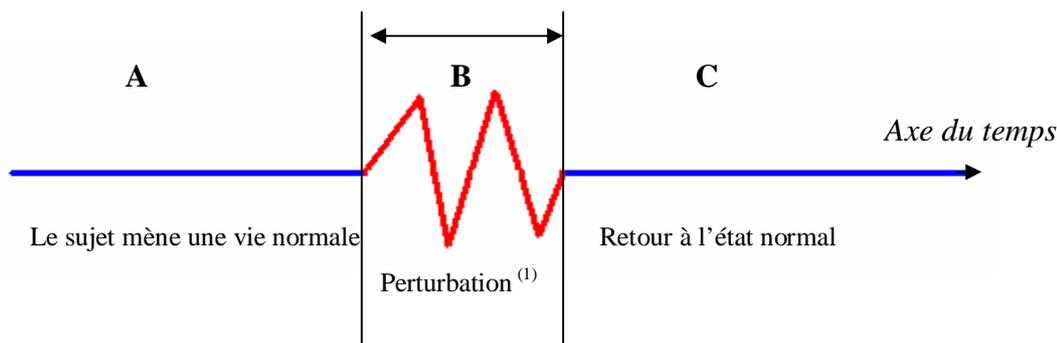


Schéma N°1 : Première démarche thérapeutique : cas d'un exorcisme

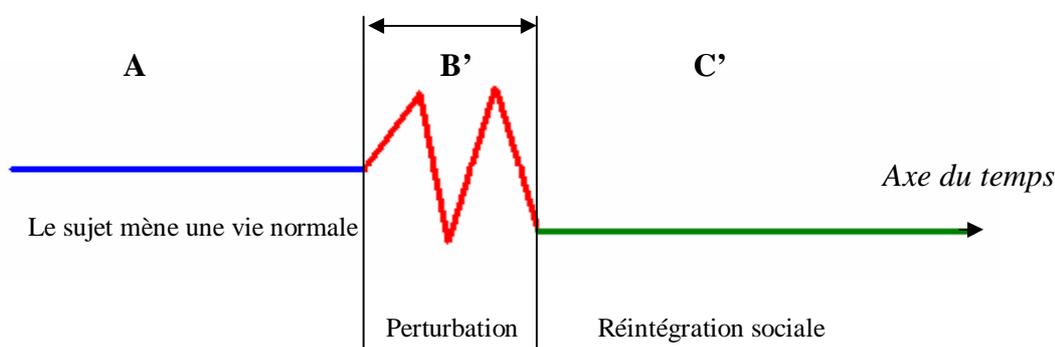


Schéma N°2 : Deuxième démarche thérapeutique : cas d'un adorcisme

En vue d'une interprétation des deux schémas qui précèdent, nous constatons que la phase "A" de la vie d'une personne suit les normes et les codes de la société de la région de Sfax. C'est une forme d'évidente agrégation à ces codes qui se fait dès la naissance de cette personne. Le premier cas, celui de l'exorcisme, peut se résumer dans « le mouvement agrégation – désagrégation - réagrégation »⁽²⁾ dans le sens où la phase "B" de la perturbation n'affecte pas celle qui lui est postérieure. Le sujet (malade) reprend de nouveau les codes de sa vie qui précède la maladie. En revanche, les situations changent pour le cas de l'adorcisme : la phase "B'", dont les circonstances et

⁽¹⁾ Par le terme perturbation, nous désignons toute la période de la maladie, depuis l'apparition des symptômes jusqu'au moment de la guérison. (Les phases "B" et "B'" dans les deux schémas). Les couleurs, ainsi que les niveaux des flèches dans les phases "C" et "C'", montrent la différence entre l'exorcisme et l'adorcisme. L'exorcisme permet le retour à la vie quotidienne ; celle d'avant la perturbation. En revanche, l'adorcisme renvoie au passage des normes de la vie normale à ceux de la vie rituelle du *Ştumbâli*.

⁽²⁾ TG. D'ALLONDANS 2002 : 25

la durée diffèrent de celles de "B" ⁽¹⁾, constitue une phase de passage qui correspond à un « rite liminaire » selon la conception de Van Gennep. ⁽²⁾ Ce rite liminaire contribuera à un changement des codes et des normes de la vie, additionné à l'établissement de « rites postliminaires » ⁽³⁾ qui consistent dans le cas présent :

* premièrement, à célébrer le marabout allié chaque année pour la réintégration dans la collectivité communautaire ;

* deuxièmement, à suivre une série de pratiques individuelles exigées par les esprits qui habitent le sujet pour obtenir la cure des troubles. ⁽⁴⁾

3. Dégénérescence de la séance et quasi-disparition

Tout au long de mon travail de terrain, je n'ai pu assister à aucune séance musico-thérapeutique. Tout ce que je viens d'évoquer est issu des discours et des entretiens que j'ai effectués avec les gens concernés par ce rite et avec ceux qui ont eu la chance d'y assister. Cette contrainte, qui m'a empêché de faire un travail sur les articulations de la musique avec le processus thérapeutique, est due à une raréfaction de ces séances. Plus haut, j'ai évoqué la discrétion qui entourait ce type d'organisation socio-musicale. Cette discrétion fut une contrainte étant donné que je n'ai pas pu y assister. Elle fut aussi une des raisons de la disparition des séances.

Dans le système de pensée des adeptes du *Ştumbâlî*, être possédé et touché par des troubles causés par les *jnûn* (esprits) n'est pas, en effet, un état qu'on apprécie. Le *Ştumbâlî* est en réalité un culte défensif qui essaye d'éloigner les malédictions et les atteintes des esprits. Après de longues réflexions, l'état de possession m'a semblé tacitement comme ayant une certaine connotation sexuelle, connotation qui, à bien des

⁽¹⁾ B et B' sont aussi similaires au niveau la procédure de la séance musico-thérapeutique.

⁽²⁾ « Je propose en conséquence de nommer *rite préliminaires* les rites de séparation du monde antérieur, *rites liminaires* les rites exécutés pendant le stade de marge, et *rites postliminaires* les rites d'agrégation au monde nouveau » (A. VAN GENNEP 1909 : 27). Concernant la situation qui nous occupe, il n'y a pas de rites préliminaires. Il y a seulement une période de perturbation aussi bien physique que psychique qui, pour la résoudre, nécessitera de suivre des étapes rituelles (évoquées plus haut) qui peuvent coïncider par analogie au concept de "rite liminaire" proposé par Van Gennep.

⁽³⁾ Ibid.

⁽⁴⁾ Voir le cas décrit en notes de bas de page dans (H. MAKHLOUF 2003 : 39)

égards, reste tabou. ⁽¹⁾ L'expression dialectale « *rkibhâ jinn* » (l'esprit est monté sur elle) ⁽²⁾ désigne la possession – entre autre sexuelle - et la manifestation d'un *jinn* incarné dans un corps. De ce fait, la situation est illégitime selon les dogmes religieux islamiques : dans la tradition musulmane, tout discours ayant rapport à la sexualité connaît une certaine gêne qui explique la difficulté d'accès à ce rite.

Outre le tabou religieux, d'autres facteurs à connotation politique ont joué un rôle important dans la dégénérescence de la séance musico-thérapeutique du *Ştumbâlî* voire de toutes ses manifestations rituelles. Ceci fut depuis les années 50, juste après l'indépendance où l'Etat tunisien commence à fonder la république pour un peuple civilisé et moderne selon le modèle européen. Le souci de l'Etat était concentré au début sur l'élimination de l'ignorance et de la pauvreté. Ceci a impliqué la nécessité d'abolir tout système de croyance dans une politique anti-maraboutique. Lapassade cite en l'occurrence :

« A Tunis, la situation est encore moins favorable au maintien de l'art nègre dans son contexte originel. Le sanctuaire le plus important, (...) a été fermé dès 1958 (dans le cadre, d'ailleurs, d'une politique générale anti-maraboutique qui a cependant épargné d'autres sanctuaires). » ⁽³⁾

L'état de la transe et de la possession inculquait un système de dévotion maraboutique qui peut engendrer le fait que les gens peuvent oublier *Allâh* (Dieu) et entrer dans un système religieux polythéiste. Ceci est sanctionné par l'Etat fondé sur le monothéisme de l'Islam. Lapassade cite aussi plus loin à propos de son expérience dans l'étude de *Ştumbâlî* de Tunis :

« Les étudiants et étudiantes présentes (...) profitent de l'occasion pour danser. Mais le directeur ⁽⁴⁾ croit alors, semble-t-il, qu'ils sont entrés en transe et il arrête

⁽¹⁾ Plusieurs données ont favorisé cette hypothèse. On a toujours parlé de l'état de possession comme un état d'une relation amoureuse qui reste cachée jusqu'à l'arrivée du moment de la déclaration, c'est-à-dire la réaction d'un *jinn* dans le corps humain. (Entretien avec Mustafa Trabelsi le 05-08-2004 à 20 h. dans son domicile). On confirme de même que l'assistance à une danse de possession est illégitime d'après la voie islamique (*harâm*), vu qu'elle cause quelquefois le déshabillage de la danseuse. (Ibid.). Par ailleurs, l'agenouillement de la danseuse, ainsi que les cris et les gémissements qu'elle pousse, impliquent fortement un sens érotique et sexuel. (Voir la filmographie)

⁽²⁾ Etant donné que, dans la plupart des cas, ce sont des femmes qui sont fréquemment possédées.

⁽³⁾ G. LAPASSADE 1982 : 18

⁽⁴⁾ Directeur de l'Institut national des sports de Kasar Said. *Ibid.*

immédiatement le bal. Il avertit le ministère de tutelle, sans doute pour « se couvrir » et, ce faisant, me présente déjà comme un perturbateur. »⁽¹⁾

Par là, nous comprenons, suivant de tels témoignages, les raisons principales de la discrétion qui entoure les séances musico-thérapeutiques. L'enjeu politique est très important en l'occurrence. Le déploiement des écoles, des lycées et des institutions universitaires a diminué la croyance en les marabouts et a fait évoluer la concurrence chez les jeunes. La conséquence figure dans la diminution du nombre des adeptes et le rétrécissement du culte autour de la saison du pèlerinage et dans les sanctuaires.

Le *Ştumbâlî* sfaxien a subi toutes ces conséquences. Le culte de *sîdî* Manşûr devient présent uniquement lors des manifestations culturelles estivales. La revivification des pratiques rituelles, notamment thérapeutiques, se fait maintenant auprès de la sépulture du marabout là où l'ambiance et la performance des musiciens la favorisent.

Certes, le déroulement de ces pratiques ne coïncide plus au processus rituel évoqué tout au long de ce chapitre. La dimension musico-thérapeutique ne réapparaît que lors de la troisième étape des cérémonies de pèlerinage (*zahwiyya*). La festivité spectaculaire qui caractérise cette étape permet la visualisation d'une majeure partie de cette dimension. L'interaction "musique – thérapie" formera le propos du chapitre qui suit.

⁽¹⁾ Ibid. : 187

Chapitre quatrième

La musique *Ştumbâli* dans la *zahwiyya* :

Processus musico-thérapeutique

Il importe ici, subséquemment à la démarche des trois chapitres précédents, de montrer l'aspect rituel subsistant qui présente une certaine dimension musico-thérapeutique. Comme on l'a déjà vu, les séances musico-thérapeutiques sont en train de subir une intense raréfaction. La présence de la 'arîfa (savante responsable de l'exorcisme et de l'adorcisme) devient aussi de plus en plus rare. Les organisations du *ṣṭumbâlî* se limitent de nos jours au pèlerinage au sanctuaire du marabout *sîdî* Manşûr. L'étape la plus importante de ce pèlerinage est la *zahwiyya*.⁽¹⁾ C'est le moment où l'aspect musical du rite atteint son point culminant.

L'objectif de ce quatrième chapitre consiste à décrire la *zahwiyya* et à approcher la pratique musicale par rapport aux occurrences phénoménologiques de la transe de possession et de la nature de la thérapie. Il y aura recours à la détermination de la performance des musiciens aussi bien au niveau de la reconnaissance des devises interprétées qu'au niveau de son rapport avec la danse et l'état de la conscience de l'adepte. Cette détermination se basera essentiellement sur les observations lors de mes assistances à quelques *zahwiyyât* (pluriel de *zahwiyya*) au cours de la 40^{ème} et de la 42^{ème} version du festival régional de *sîdî* Manşûr.⁽²⁾

1. Description générale de la *zahwiyya*

La *zahwiyya* est une soirée musicale qui se déroule auprès du sanctuaire. C'est un rassemblement familial récurrent chaque nuit tout au long de la période du séjour des agents du culte. La *zahwiyya* est un moment très important dans le rituel du pèlerinage (*ziyâra*). Une communion collective est trouvée à travers ce moment. Tout le monde est présent pour exprimer ses vœux, discuter à propos de la vie quotidienne et se féliciter d'avoir commémorer *sîdî* Manşûr. La discussion la plus récurrente est à propos des légendes des saints et des marabouts qui bénissent le rituel. La légende de *sîdî* Manşûr occupe la place centrale au sein de ces discussions : c'est un vrai moyen de remémoration et d'attachement au culte. Ceci participe aussi au fait que « le culte trouve

⁽¹⁾ Le champs sémantique de ce terme dialectal renvoie à une réunion ou un rassemblement familial dans lequel on chante, on danse et on joue de la musique dans une ambiance divertissante.

⁽²⁾ Pendant le mois d'Août en 2002 et 2004

sa consécration collective et où des liens se tissent et se consolident » ⁽¹⁾ entre tous les membres de la communauté.

L'activité musicale est principale dans la *zahwiyya*. Les musiciens *Ṣṭumbâlî* apportent leurs instruments de musique et interprètent une partie de leur répertoire sous la demande des gens assistants. ⁽²⁾ Les musiciens s'installent en formant un demi cercle. Ressemblant à leur disposition habituelle dans une séance d'exorcisme ou d'adorcisme, le chef (*m'allem*) joueur de *gumbrî* (luth) occupe toujours la place centrale. A ses cotés, s'installent les autres musiciens : les joueurs de *krâkib* (castagnettes), de *banga* (tambour) et de *kurkutû* (récipient à percussion).

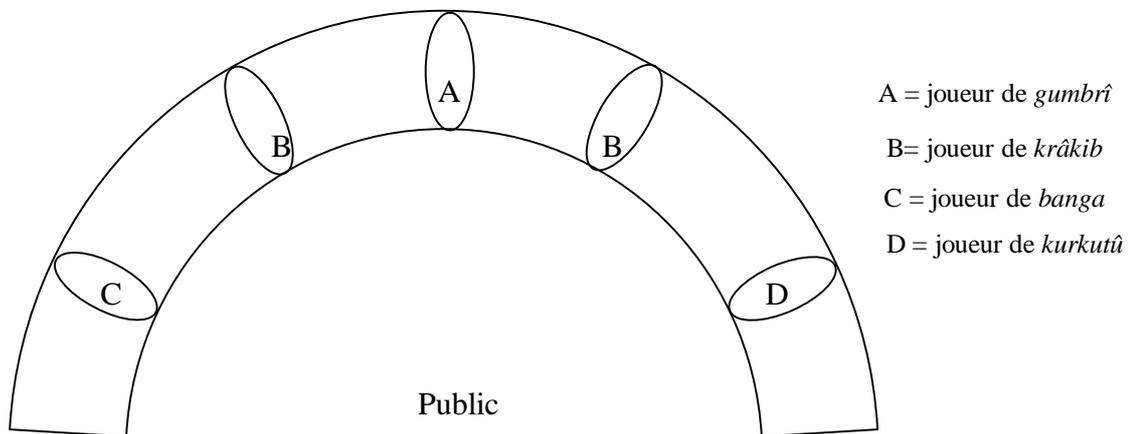


Schéma N° 3 : Exemple de la disposition des musiciens dans une *zahwiyya*

Devant les musiciens, s'assoient les membres de la communauté, ainsi qu'un éventuel public extérieur, et participent au chant. Quelques enfants tiennent des *krâkib* et essaient de suivre la figure rythmique qui accompagne le chant. C'est ainsi que la transmission du savoir musical s'effectue.

« La *zahwiyya* est l'occasion la plus importante qui permet aux enfants l'apprentissage de notre musique. On introduit dans le groupe musical ceux qui sont les plus motivés à jouer de la musique. A force de s'imprégner, ils apprendront à jouer les *krâkib* d'abord, puis

⁽¹⁾ A. RAHAL 2000 : 49-50

⁽²⁾ Comme on l'a déjà évoqué au deuxième chapitre de ce travail, on peut noter une assistance extérieure à la *zahwiyya*. La festivité de la cérémonie favorise une ambiance spectaculaire.

successivement les autres instruments. Ceci est très important : ils seront un jours nos disciples. »⁽¹⁾

La danse, de la part des femmes ou des jeunes filles, est omniprésente 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. Celle-ci occupe une place centrale dans la *zahwiyya* bien qu'elle soit de nos jours peu récurrente. Elle ne concerne également que deux types de gens : ou bien une nouvelle malade possédée ; ou bien une ancienne adepte, déjà soumise à l'adorcisme, qui vient pour célébrer le marabout et répondre au besoins de ses esprits.

A 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, la danse et la thérapie.

2. La performance des musiciens

La performance musicale dans la *zahwiyya* concerne des adeptes spécifiques du *Ştumbâlî* : le *m'Allem* (chef) et ses *şnây'iyya* (ceux qui travaillent sous la direction du chef). La musique n'est pas l'activité principale pour ces musiciens : ils ne jouent de la musique que lors de leurs manifestations rituelles (pèlerinage et séance musico-thérapeutique). Toutefois, la connaissance musicale⁽²⁾ est leur est exclusive. Ils sont aussi des musiciens avertis qui sont reconnus professionnels par les membres de la communauté et par les organisateurs du festival. En se basant uniquement sur la nature de l'activité musicale, l'appellation de "musiquants" proposée par Gilbert Rouget⁽³⁾ peut être attribuée à ceux qui font la musique du *Ştumbâlî*. Par ailleurs, l'appellation de "musiciens semi-professionnels"⁽⁴⁾ est aussi adéquate en l'occurrence ; vu qu'on parle

⁽¹⁾ Entretien avec Mustafa Trabelsi le 10 – 02 – 2004.

⁽²⁾ Le chant des devises, les rythmes, les mélodies et la maîtrise des instruments de musique.

⁽³⁾ « (...) il importe de distinguer dans la plupart des cas deux catégories de personnes, celles dont l'activité est (...) exclusivement de faire de la musique, (...) que nous appellerons les musiciens et celles dont l'activité n'est qu'épisodiquement (...) ou secondairement d'en faire et que nous appellerons, pour les distinguer des premières, les musiquants. » (G. ROUGET 1990 : 202)

⁽⁴⁾ Francis Bebey parle de « musiciens (...) semi-professionnels vivant de leur musique une partie de l'année, et d'une autre activité le reste du temps » (F. BEBEY 1969 : 35)

d'un certain échelon professionnel et expérimental en rapport avec la connaissance musicale qu'on doit acquérir pour devenir un musicien au sein de la communauté.

A part la connaissance des rythmes et des mélodies, la performance des musiciens ⁽¹⁾ concerne leur perception de la musique et la manière de son interprétation. La perception intéresse en l'occurrence le niveau de la reconnaissance des airs musicaux (devises) pour lesquels un tel ou tel néophyte ou adepte est sensible. Deux questions fondamentales se posent ainsi :

- Comment les musiciens perçoivent-ils leur musique et sur quel critère se base cette perception ?
- Quel rapport existe-t-il entre cette perception et le niveau de la sensibilité d'un tel ou tel malade ?

Le décryptage des caractéristiques musicales du répertoire *Ştumbâlî* est nécessaire pour la réponse à ces questions.

2.1. Structure générale du répertoire musical

Le répertoire musical du *Ştumbâlî* est constitué d'un ensemble de chants incantatoires. ⁽²⁾ Ces chants se divisent comme on l'a vu dans le deuxième chapitre en deux parties : des chants qui invoquent les saints et les marabouts et d'autres chants invoquant les esprits. Les deux parties du répertoire sont liées par le fait que les esprits invoqués sont les garants du pouvoir et des charismes des saints et des marabouts. Par exemple, on enchaîne d'habitude le chant qui invoque le marabout *sîdî* Manşûr avec celui qui invoque ses esprits. Néanmoins, le répertoire qui concerne les esprits a quasiment disparu : les musiciens n'ont pas pu le garder faute de répétitions et de manque de disciples. Le tableau suivant englobera la totalité des chants qu'on interprète actuellement :

⁽¹⁾ Le choix du terme "musicien" est basé sur l'exclusivité des connaissances musicales du *m'alle*m et de ses *şnây'iyya*.

⁽²⁾ Du point de vue qu'ils ont un pouvoir d'interpeller les entités surnaturelles.

Les chants = Les <i>nawbât</i>	
invoquant des personnages (saints, marabouts, autres,...)	invoquant les <i>jnûn</i> (esprit)
<i>Sîdî Mansûr</i>	<i>Baḥriyya</i> : les esprits de la mer
<i>Lella Samrâ Gharbiyya</i>	-
<i>Sîdî ‘Abd al-Qâder</i>	<i>Megzû</i>
<i>Sîdî ‘Abd al-Salâm</i>	-
<i>Sîdî Fraj</i>	-
<i>Jerma Bilâl</i>	-
<i>Bû Sa’diyya</i>	-

Le chant de *Baḥriyya* (invoquant *bâbâ* Mûsâ, le chef des esprits de la mer) est le seul chant qui reste dans la mémoire des musiciens. En revanche, le chant de *Megzû* n’est plus interprété bien qu’il soit répertorié, au niveau de son enchaînement, avec le chant du saint *sîdî ‘Abd al-Qâder*. Il existe un troisième chant, intitulé *Jatû*, qui n’est ni chanté ni répertorié. Il est, par contre, décrit en tant que chant invoquant les esprits maléfiques des toilettes. Les possédés par ces *jnûn* devaient danser sur ce chant dans des toilettes en étalant des excréments sur leurs fronts. Par ailleurs, on peut ne pas enchaîner les deux parties du répertoire. Dans ce cas, c’est uniquement la première partie qui est chantée ; ce qui explique la maintenance de la totalité de ses pièces.

2.2.1. Structure formelle : distribution des parties linéaires

Le recours à un vocabulaire analytique s’avère essentiel à ce paragraphe. Il est à noter qu’un tel vocabulaire est absent lorsque les musiciens parlent de leur musique. Néanmoins, on peut relever dans les discours des musiciens des termes utilisés pour désigner la structure d’une pièce musicale. Ces termes révèlent une pertinence incontournable renvoyant à une conceptualisation émiqque de la musique *ṣṭumbâlî*.

Un chant de *ṣṭumbâlî* commence par une courte formule mélodico-rythmique introductive jouée par le *gumbrî* (luth). Il existe une formule appropriée pour chaque pièce. Cette formule est très importante : elle forme le moyen principal par lequel le reste des musiciens vont rythmer le chant. Elle occupe aussi une place centrale au niveau de la reconnaissance des pièces et de leur perception.

Suite à cette formule, un nombre indéfini de thèmes voco-instrumentaux se succède. Le thème est une strophe musicale qui comporte plusieurs motifs mélodico-

rythmiques se répétant plusieurs fois, en alternance, entre le *m'allem* (voix soliste) et les *ṣṇây'iyya* (voix du chœur). Voici la transcription du chant de *sîdî* Maṣṣûr : ⁽¹⁾

Partie du Chant

Partie du *gumbrî*

Formule introductive

Thème principal

⁽¹⁾ Ecouter page N° 9 du CD joint à ce mémoire. Il est à noter que cette transcription montre uniquement les cheminements mélodiques voco-instrumentales de la pièce (H. MAKHLOUF 2003 : 70-78). La séquence comprise entre [0 min. : 15s et 1min. : 16s.] n'est pas transcrite.

Suite du
Thème
principal

Musical score for 'Suite du Thème principal'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 5-measure phrase in blue, followed by a 4-measure phrase in blue. The second system has a treble clef staff with a 4-measure phrase in red, followed by a 4-measure phrase in red. Both systems have a bass clef staff with a 4-measure phrase in black. A bracket labeled 'a'' spans the second system. The key signature is one sharp (F#).

Première
interlude

Musical score for 'Première interlude'. It consists of seven systems of staves. Each system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4-measure phrase in black, followed by a 4-measure phrase in black. The bass clef staff has a 4-measure phrase in black. The key signature is one sharp (F#).

2^{ème} Thème

Deuxième Interlude

3^{ème} Thème

L'ensemble de ces thèmes, dont le premier présente le thème principal de toute la pièce, parvient à une structure strophique comme le montre le schéma suivant :

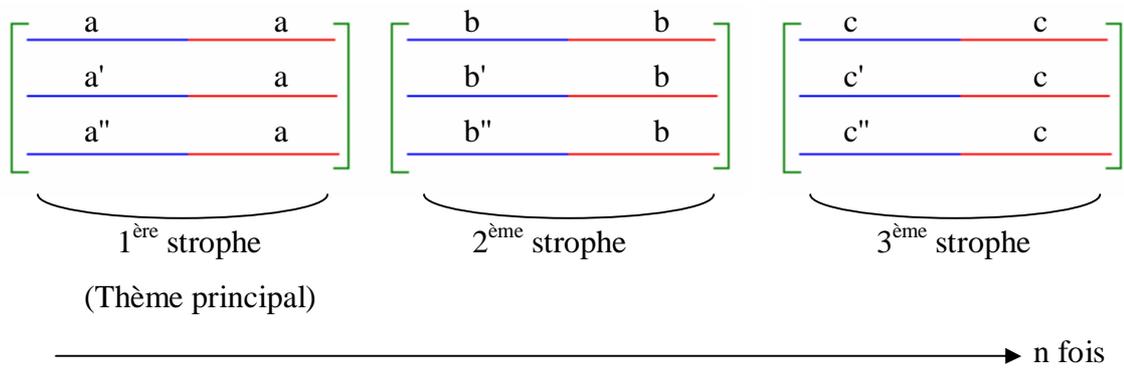


Schéma N°4 : Structure formelle générale des fragments musicaux d'une pièce *Ṣṭumbālī* ⁽¹⁾

Dans chaque strophe, il y a un motif principal et des motifs secondaires. Ces derniers subissent de légères variations de la part de la voix soliste tandis que la voix du chœur réitère toujours le même motif au sein d'une même strophe. La répétition de ces motifs est toujours variable selon le contexte de l'interprétation.

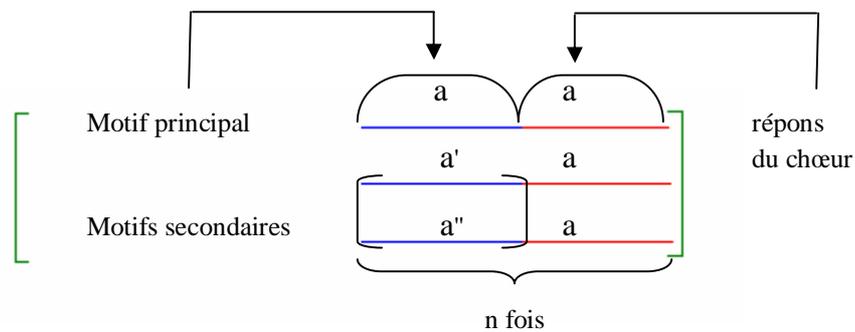


Schéma N° 5 : Les motifs dans la première strophe ⁽²⁾

La forme responsoriale est fondamentale dans l'ensemble de l'interprétation des chants. Les parties du soliste et du chœur se superposent, des fois, pendant un cours laps de temps formant ainsi un tuilage. ⁽³⁾

Entre les strophes, se situent des interludes de durées variables. Ils sont en général des passages instrumentaux improvisés pendant lesquels apparaissent les

⁽¹⁾ Les parties du soliste sont désignées par la couleur bleue tandis que celles du chœur sont dessinées par la couleur rouge.

⁽²⁾ Voir transcription plus haut.

⁽³⁾ Il arrive quelques fois que le chœur commence son répons avant que le soliste achève sa partie. Voir (H. MAKHLOUF 2003 : 65)

aspects mélodiques et rythmiques de la pièce. Il est à noter ici que le tempo de toutes les pièces subi une accélération continue.

La fin d'un chant est marquée par un motif mélodico-rythmique, voire seulement rythmique, accéléré. La durée de ce motif est variable. Elle dépend toujours de deux facteurs essentiels :

- L'absence ou la présence d'un danseur ;
- L'état de la danse, et par suite l'état de la conscience du danseur.

Ce motif ⁽¹⁾ est pratiquement le même pour toutes les pièces du répertoire. Il est conçu en tant que phase terminale qui amène à une coupure brusque de la musique marquant ainsi la cadence finale. ⁽²⁾ Il succède toujours un thème.

En additionnant les différents éléments d'une pièce *Ṣṭumbâlî*, nous obtenons la structure générale linéaire de la *nawba* présentée par le modèle théorique et le schéma suivants :

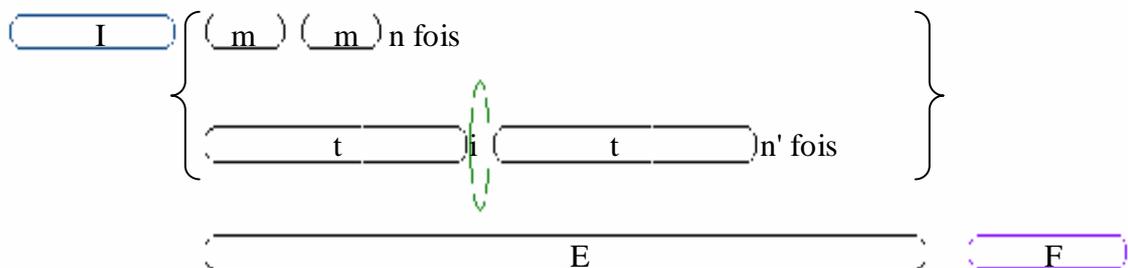
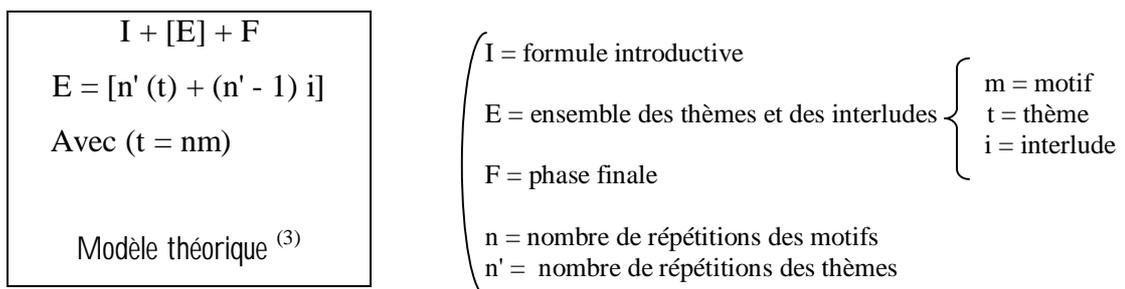


Schéma N° 6 : Distribution linéaire des parties d'une *nawba*

⁽¹⁾ L'aspect mélodique de ce motif, s'il est présent, vient toujours en forme d'une improvisation du *gumbrî* (luth).

⁽²⁾ Plage N°2 du CD joint au mémoire de maîtrise. (H. MAKHLOUF 2003)

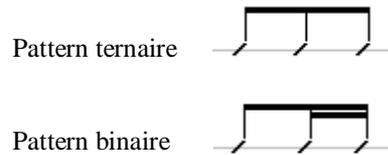
⁽³⁾ L'idée du modèle théorique est inspirée de la méthode analytique utilisée par Jean-Michel Beaudet lors de son travail sur les orchestres *tule* des *Wayâpi* en Guyane française (J-M. BEAUDET 1997 : 103). L'utilité de cette modélisation apparaîtra dans son rapport avec le processus de la guérison.

2.2.2. Structure rythmique

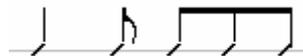
Nous distinguons dans l'ensemble percussif du *Ṣtumbâlî* quatre lignes rythmiques superposées : la ligne rythmique du *gumbrî*, celle de la *banga* (tambour), celle des *krâkib* (castagnettes) et celle du *kurkutû* (récipient à percussion).

Les *krâkib* et le *kurkutû* sont deux instruments d'accompagnement rythmique. Ils exécutent des patterns rythmiques périodiques qui ne changent pas de forme et qui subissent toujours une accélération continue jusqu'à la fin du chant. En général, le *kurkutû* est semblable aux *krâkib* au niveau des patterns rythmique qu'il exécute.

Les *krâkib* utilisent souvent deux patterns essentiels dont la pulsation est ternaire pour l'un et binaire pour l'autre.



Ces deux patterns se jouent plusieurs fois ensemble formant ainsi un rapport de type hémiole. Par ailleurs, il existe un troisième pattern utilisé uniquement dans le chant de *bû Sa'diyya*. Il est présenté en deux pulsations ternaire formant une figure rythmique périodique.



La *banga* et le *gumbrî* ont en revanche d'autres caractéristiques rythmiques différentes des *krâkib* et du *kurkutû*. 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 *gumbrî*. Chacun de ces instruments subit deux mouvements rythmiques dans chaque pièce :

- * Un premier mouvement qui présente un ensemble de figures rythmiques variant d'une pièce à une autre ;
- * Un deuxième mouvement accéléré qui présente deux patterns principaux comme le montre le schéma suivant :

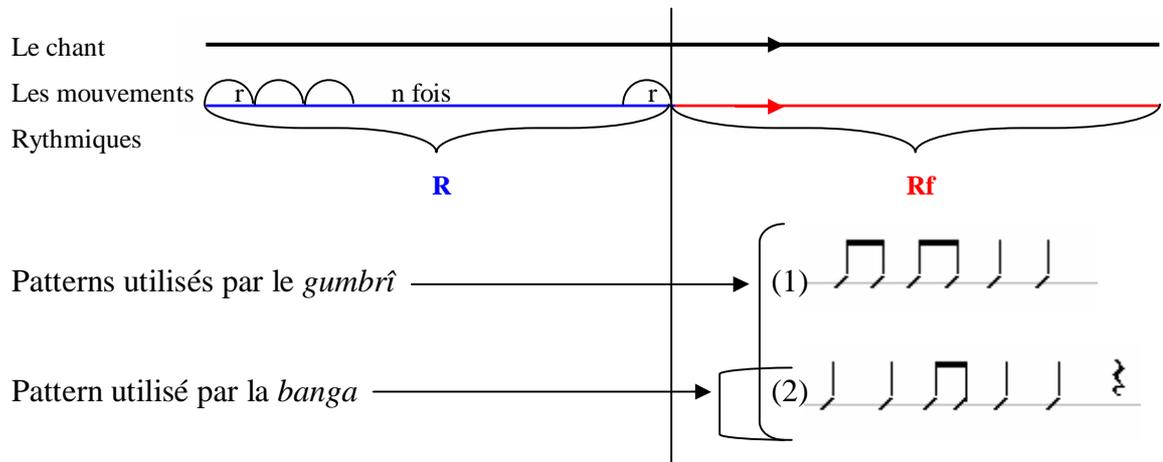
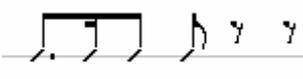


Schéma N° 7 : les mouvements rythmiques pour la *banga* et le *gumbri* dans un chant

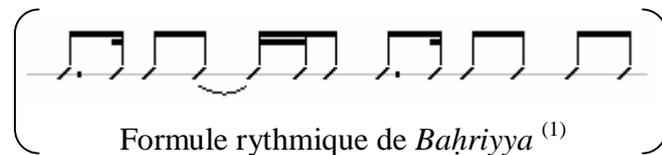
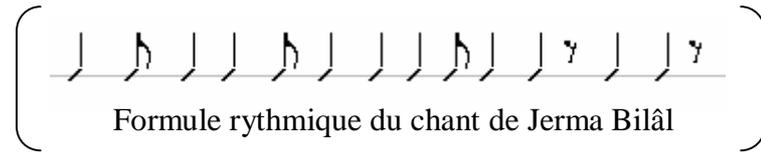
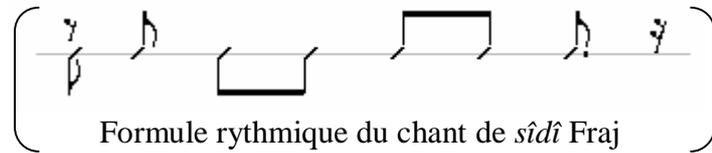
Ces deux figures rythmiques {(1) et (2)} se répètent périodiquement pendant le mouvement "Rf" qui commence au milieu de la partie linéaire [E]. Tandis que la phase "R" présente des figures rythmiques (r) variantes d'une *nawba* (chant) à une autre. Les figures (r) de "R" introduisent toujours les différentes pièces. Les voici pour toutes les pièces du répertoire actuel :


 Formule rythmique du chant de *sîdî Manṣûr*


 Formule rythmique du chant de *Lella Samrâ Gharbiyya*


 Formule du chant de *sîdî 'Abd al-Qâder*


 Formule rythmique du chant de *sîdî 'Abd al-Salâm*



2.2.3. Structure mélodique : échelle

Les parties, vocale et instrumentale, sont les deux aspects qui caractérisent la mélodie dans l'ensemble musical du *Ṣṭumbâlî*. La partie vocale (celle du soliste et du chœur) commence essentiellement dès la partie linéaire [E] du chant au sein des thèmes. Généralement, le chant vocal tend à garder la même allure mélodique dans une pièce au niveau de la tonalité. Le thème principal, voire son motif principal avec le répons du chœur, dans chaque pièce détermine cette allure mélodique.



Motif principal : la *nawba* de *sîdî Mansûr* [page N°1 (0 : 21 s. → 0 : 25 s.)]

⁽¹⁾ Exemple interprété par la *banga*. Ecouter la page N° 8 du CD joint à ce mémoire.



Motif principal : la *nawba* de Samrâ Ḡharbiyya [page N°2 (0 : 10 s. → 0 : 17 s.)]

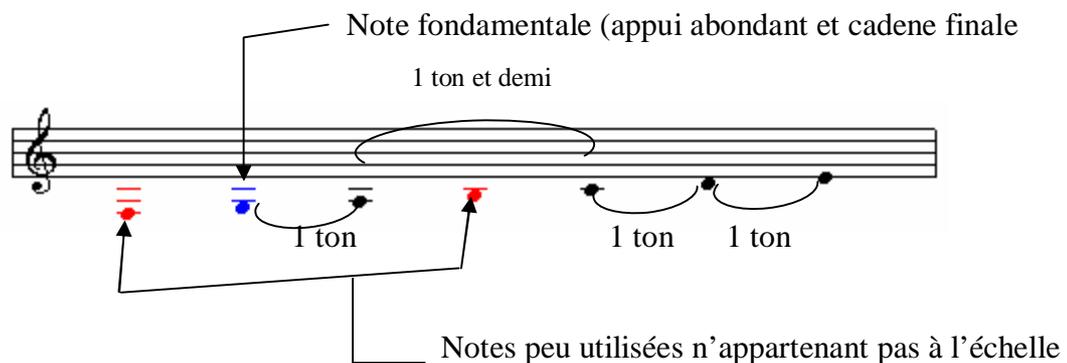


Motif principal : la *nawba* de sidi ‘Abd al-Salâm [page N° 4 (0 : 10 s. → 0 : 14 s.)]



Motif principal : la *nawba* de Baḥriyya [page N° 8 (0 : 17 s. → 0 : 27 s.)]

Il est notable pour ces quatre exemples, que l’unité de valeur adoptée (la noire) dénote une pensée binaire apparente au niveau des articulations des lettres prononcées avec la mélodie. Bien que le registre change quelquefois d’une pièce à une autre, voire d’un thème à un autre dans une même pièce, il semble que l’ensemble des rapports intervalliques utilisés garde sa stabilité et génère une échelle pentatonique anhémitonique commune pour toutes les pièces.



Echelle pentatonique utilisée dans le répertoire *Ṣṭumbālī* ⁽¹⁾

⁽¹⁾ Cette échelle coïncide avec la systématique pentatonique proposée par Brailoiu. (C. BRAILOIU 1973 : 352). On note l’utilisation des *pyens* (notes qui n’appartiennent pas à l’échelle et qui sont situées entre les intervalles de 1 ton et ½ de part et d’autres du *pycnon*).

La partie mélodique instrumentale, en contrepartie de la partie vocale, ne garde pas sa stabilité. Ceci est dû à l'instabilité de l'accordage du *gumbrî*. Les rapports intervalliques entre les trois cordes de l'instrument varient d'une interprétation à une autre. ⁽¹⁾ On ne peut de suite distinguer l'échelle utilisée ; il n'y a pas, en fait, une échelle commune utilisée dans la partie instrumentale. Le décalage de registre entre cette partie et la partie vocale est très variable. Par ailleurs, sur le plan de la structure, le *gumbrî* exécute en réalité un ensemble d'ostinati différents d'une pièce à l'autre. Ces ostinati coïncident avec les formules rythmiques, de l'instrument, dégagés plus haut et suivent la démarche des deux mouvements rythmiques "R" et "Rf". ⁽²⁾

2.2. Hiérarchisation des composantes de la musique

Une partie de la performance des musiciens *Ṣṭumbâlî* concerne leur hiérarchisation de leur musique. Ceci consiste en l'occurrence à déterminer la manière dont ils classifient les composantes de cette musique (les paroles des chants, la mélodie (musique instrumentale et musique vocale) et le rythme). La question qui se pose ici est : quel est le critère musical principal sur lequel les musiciens se basent pour déterminer un chant propre à tel ou tel marabout ou à tel ou tel *jinn* (esprit) ? La réponse à cette question exige le recours à ces composantes.

2.2.1. Les paroles

Les paroles sont d'une grande importance au niveau du sujet qu'ils abordent. L'invocation des marabouts et la citation de leurs qualités ainsi que leurs charismes s'avèrent essentiels sur le plan de la reconnaissance des devises. On distingue des paroles propres à chacune des pièces du répertoire : on donne toujours les noms des marabouts ou des esprits aux devises. Toutefois, l'organisation de ces paroles dans tel ou tel chant (*nawba*) n'est pas toujours la même et ne suit pas le même ordre lors de deux *zahwiyyât* successives. On remarque souvent un désaccord entre les musiciens au

⁽¹⁾ Nous parlerons du niveau de la pertinence de l'aspect mélodique du répertoire dans les lignes qui suivent.

⁽²⁾ La partie mélodique instrumentale a subi, de nos jours, un changement total. On remarque par exemple l'utilisation de deux notes seulement dans les interludes du chant de *sîdî* Manṣûr ; alors qu'on utilisait avant tout une démarche mélodique à part caractérisant l'ostinato. (Voir la transcription de la partie mélodique du *gumbrî* enregistrée en 1976 par le *m'alle* 'Alî Siâla [*gumbrî*], Muḥammed Sûdânî et Muḥammed Snûsî [*krâkib*] (H. MAKHLOUF 2003 : 70-78))

niveau de cette organisation. Il y a des fois aussi beaucoup de balbutiements au milieu du chant de la part du *m'alem* (voix soliste) et des membres de son chœur. On ne comprend pas souvent ce qu'ils disent. Le *m'alem* Muṣṭafa Ṭrâbelsi justifie ce comportement ainsi :

« On doit être plein de l'enthousiasme quand on interprète une *nawba*. Pour moi par exemple, l'excès de l'enthousiasme me fait entrer dans un état de *takhmîra*⁽¹⁾ qui me laisse prononcer des mots que moi-même je ne comprends pas. Ce sont effectivement des mots '*ajmî* (étrangers) qui émergent de notre "noirceur", signe de notre culture, de notre passé et de notre origine. »⁽²⁾

Par ailleurs, les paroles du thème principal de chaque chant sont toujours fixes et clairement prononcées ; ce qui donne à ce thème un grand degré d'importance reconnu par les musiciens. Il est bien nécessaire pour eux que le commencement d'un chant soit parfaitement établi au niveau des paroles.

2.2.2. La mélodie

Sur le plan de la mélodie, une différence peut être dégagée entre l'aspect vocal et l'aspect instrumental.

* L'aspect vocal, en le liant aux paroles, demeure clair au niveau de la première strophe du chant (thème principal). Il permet, comme on l'a vu plus haut, de déterminer la structure mélodique du répertoire. La mélodie du thème principal, voire le motif principal d'une pièce, permet de différencier une *nawba* d'une autre. Les autres thèmes, dans une même pièce, sont extrêmement variables. La variabilité entraîne, quelquefois, des changements mélodiques qui ont tendance à modifier l'échelle du thème principal.⁽³⁾

* Sur le plan de la musique instrumentale, l'accordage du *gumbrî*, le seul instrument émettant des sons mélodiques, avons-nous dit, n'est jamais fixe. Le *m'alem*

⁽¹⁾ Ce terme se traduit littéralement par le mot *ébriété*. Il renvoie dans les traditions soufies à un état de modification de la conscience qui coïncide avec l'extase.

⁽²⁾ Entretien avec Muṣṭafa Ṭrâbelsi le 04-08-2002.

⁽³⁾ Ecouter la plage N° 2 (1 min. 28 s.) dans le CD joint à ce mémoire.

Muḥammed Sûdânî a pris son instrument, lors d'un entretien avec lui, ⁽¹⁾ et a commencé le chant de *sîdî* Maṣṣûr. Il m'a semblé que la musique était très différente, sur le plan instrumental, par rapport aux interprétations que je connaissais d'avance. ⁽²⁾ Je lui ai demandé si le *gumbrî* était bien accordé, il me l'a bien confirmé au début puis il a hésité un moment et il s'est mis ensuite à tendre les cordes. Il a refait cette opération plusieurs fois en pinçant les cordes avec ses doigts. Une fois satisfait, il a recommencé le chant : l'aspect mélodique instrumental est resté différent. Je lui ai posé une question : sur quoi se base t-il quand il accorde son *gumbrî* ? Il m'a répondu ainsi :

« La *tkhâwiyya* (terme dialectal qu'il utilise pour désigner le processus de l'accordage de son instrument) du *gumbrî* fait montrer la *nagga* (terme dialectal qu'il utilise souvent et qui signifie littéralement "la frappe") du chant (*nawba*) » ⁽³⁾

En demandant ce que veut dire la *nagga*, il m'a joué la formule introductive (I) de la pièce qu'il chantait.

D'après ce que nous venons de voir, c'est l'aspect mélodique vocal qui acquiert la totalité de l'importance. La mélodie de cet aspect garde, au niveau du thème principal, une certaine stabilité par rapport à la mélodie instrumentale du *gumbrî*. Le fait que la différence de tonalité entre le *gumbrî* et le chant ne présente aucune gêne pour l'interprétation du *m'allem* et des musiciens *ṣnây'iyya*, ⁽⁴⁾ montre que l'aspect mélodique instrumental n'est pas pertinent dans la manière de concevoir les pièces du répertoire.

2.2.3. Le rythme

Revenons au terme *nagga* évoqué plus haut par le musicien *m'allem*. Ce terme, dont le champ sémantique gravite autour des verbes "frapper" ou "percuter", signe en

⁽¹⁾ Entretien effectué avec Muḥammed Sûdânî le 16-02-2004 à 10 h dans son domicile.

⁽²⁾ CD joint du mémoire de maîtrise : les deux premières pages (H. MAKHLOUF : 2003)

⁽³⁾ Même entretien.

⁽⁴⁾ Ecouter la page N° 1 du CD audio joint à ce mémoire.

premier lieu l'exécution d'une *nawba* sur un instrument quelconque. ⁽¹⁾ Elle désigne en deuxième lieu la formule introductive d'une pièce.

Certes, la *nagga* présente l'interprétation complète d'une pièce quelconque. En revanche, nous l'avons déjà montré, 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 la pièce. Une expérience que j'ai menée lors d'un entretien général, avec quatre musiciens, ⁽²⁾ est la suivante :

Les musiciens étaient en train d'interpréter la *nawba* de *sîdî* Maṣṣûr. Il y avait un *gumbrî* (luth), une *banga* (tambour) et deux *krâkib* (castagnettes). Au milieu de l'interprétation, j'ai demandé d'enlever successivement les castagnettes d'abord, ensuite le tambour et enfin le *gumbrî*. Il n'y a que le chant qui est resté. Au bout d'un petit moment, le *m'allem* reprend soudain la formule (r) de la partie rythmique "R" du *gumbrî* pour soutenir le chant.

D'après cette expérience, et d'après le concept de la *nagga* ainsi que la structuration du rythme, nous constatons que la formule rythmique (r), réitérée au cours de la formule introductive (I) et la phase rythmique (R), est une base fondamentale dans la signature d'un chant.

La reprise de cette formule de la part du *m'allem*, permet de dire qu'elle génère la moitié de la perception des musiciens de leurs chants. La deuxième moitié reste à la charge de la mélodie vocale et des paroles du thème principal de chaque pièce. À la suite de quoi, la question qui se pose serait: comment interagissent ces critères musicaux dans la structure d'un chant avec la danse d'un adepte, et par suite au niveau de la nature de la thérapie qu'il subit ?

⁽¹⁾ On parle souvent de "la *nagga* de *sîdî* Maṣṣûr sur le *gumbrî* (ou bien sur la *banga*)".

⁽²⁾ Entretien effectué le 22 février 2004 à 15 h avec Muhammed Sûdânî, Samîr Siâla, Muḥammed ḥamrûnî et Muḥammed Snûssî au domicile de ce dernier.

3. Evolution de la danse de l'adepte

Au sein de la *zahwiyya*, l'activité musicale est quasiment toujours accompagnée par la danse. On distingue, comme nous l'avons signalé précédemment, deux types de danseurs : l'adepte initié et le danseur néophyte. Par l'adepte initié, on définit celui qui a été déjà exposé à un *Ştumbâlî*, suite à la découverte de sa maladie sous forme d'une possession, et qui a entamé une alliance avec les esprits possesseurs. L'alliance, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, consiste à célébrer le marabout au moment de la visite (*ziyâra*) et à suivre un rituel particulier que ses esprits demandent. En revanche, le néophyte est une personne dont la possession émerge pour la première fois au cours de la performance musicale.

Il s'agit dans ce paragraphe de déterminer l'évolution des danses de ces deux types de danseurs en observant leurs comportements et leurs réactions à l'égard de la performance musicale. Il s'agit aussi de poser un questionnement sur le rôle que jouent les différentes composantes musicales au niveau de leur affection sur les danseurs.

3.1. Importance de l'instrumentarium

Une question, que nous n'avons pas abordé dans les lignes précédentes, concerne les instruments de musique utilisés dans la *zahwiyya* et leur rôle dans la danse des adeptes. « Le *gumbrî* 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 ?

En effet, nous avons vu que les chants *Ştumbâlî* 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 *gumbrî*, il y a plusieurs danseurs qui commencent à danser. Il en résulte que, par affection, d'autres facteurs, autre que les textes, interviennent dans le fait que les instruments parlent. En interrogeant le *hafîz* de *sîdî* Manşûr (l'homme qui entretient le sanctuaire) sur la relation qui existe entre le culte du marabout et le *Ştumbâlî* en tant que musique, il m'a donné la réponse suivante :

« *sîdî* Manṣûr, en lui-même, n'a aucune relation avec le *Ṣṭumbâlî*. Ce n'est pas lui qui l'a inventé. Le *Ṣṭumbâlî* est, en réalité, fait pour son *dîwân* ⁽¹⁾. Tous les instruments de musique appartiennent au *dîwân*. Le *gumbrî* est son instrument préféré. C'est le *dîwân* qui choisit le musicien capable de le faire parler et qui l'incite à jouer dessus. Le *dîwân* a créé le *Ṣṭumbâlî* pour que le culte de *sîdî* Manṣûr persiste. » ⁽²⁾

Nous dégageons, d'après cette citation, que la nature des instruments de musique utilisés dans le *Ṣṭumbâlî* 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 *jnûn* (esprits), 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, le timbre du *gumbrî* (luth) ou de la *banga* (tambour) mélangé à celui des castagnettes (*krâkib*) et du *kurkutû* (le récipient à percussion) constituent une sonorité assez particulière ⁽³⁾. Toutefois, il est à vrai dire difficile, voire vain, de spécifier une ou plusieurs particularités acoustiques, pour le *gumbrî* ou pour la *banga* par exemple, responsables de cette communication. Il faudra peut être entamer un long travail psycho-acoustique basé sur des expériences rigoureuses et des analyses spectrales pour vérifier une telle hypothèse. Rouget montre que ce n'est pas *l'impact physique* des instruments de musique qui engendre la transe, ⁽⁴⁾ et par suite, qui assure cette communication. Pouvons-nous dire alors que la matière sonore en est responsable ? De quelle matière sonore s'agit-il si l'hypothèse est vraie ?

⁽¹⁾ Le *dîwân* désigne en l'occurrence l'ensemble des *jnûn* (esprits) du marabout ; ceux qu'ils l'ont aidé à disposer de charismes et de vertus thérapeutiques comme on l'a vu plus haut.

⁽²⁾ Entretien avec Manṣûr Ben 'Omar Ben Sâdaq le 19-08-2004 au sanctuaire de *sîdî* Manṣûr.

⁽³⁾ La particularité de cette sonorité est attestée par les musiciens. Ils la considèrent aussi bien provocante qu'évocatrice des entités surnaturelles. Le vacarme de cette sonorité paraît assez inéluctable pour ceux qui sont sensibles aux chants *Ṣṭumbâlî* ; ce qui les pousse à se manifester et à danser.

⁽⁴⁾ G. ROUGET 1977 : 73

3.2. Importance de la section rythmique dans la danse

Le rythme occupe une place capitale dans la musique *Ştumbâlî*. Ceci semble très patent à travers sa formation instrumentale dominée par la percussion. En outre, tous les danseurs participants aux cérémonies du pèlerinage à *sîdî* Manşûr ⁽¹⁾ ont affirmé que, lors de leurs danses, ils n'étaient en train d'écouter que le rythme et le son des instruments de percussion. La matière sonore mélodique, d'après cette affirmation, n'est pas *fonctionnelle* dans le processus de la danse par rapport à la matière rythmique.

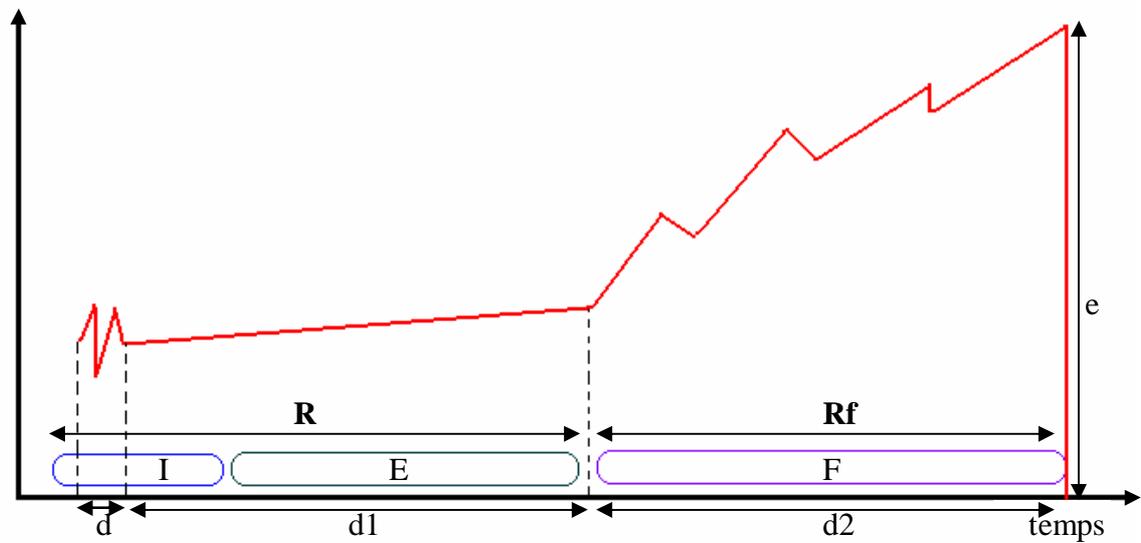
La sensibilité envers un chant quelconque, avons-nous dit dans le chapitre précédent, se base essentiellement sur la reconnaissance du patient de l'air propice à sa danse. En réalité, d'après ce qu'affirment les discours du *hafîz* (l'entreteneur du sanctuaire) et des musiciens, l'interprétation d'un chant est principalement censée exciter les esprits qui possèdent le malade. Le chant, plus précisément sa formule introductive (I) est l'outil de communication avec les esprits. Autrement dit, les formules rythmiques du *gumbrî* (luth), déjà relevées plus haut, présentent en fait le "métalangage vernaculaire sacré" que le *dîwân* (les esprits) comprend et au fait duquel il agit. Le déclenchement de la danse se fait donc au moment où la reconnaissance de la formule rythmique s'établit ; c'est-à-dire dans un moment aléatoire de la phase rythmique "R".

Il existe une différence entre la danse du néophyte et celle de l'adepte initié. La première 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 inopinément et se caractérise, dans la plupart des cas, par des mouvements désordonnés et assez frénétiques qui s'achèvent par un écroulement brusque et total du corps. ⁽²⁾ Cet écroulement atteste l'occurrence de la maladie et demande de suite l'organisation d'une séance de *Ştumbâlî* qui vise à découvrir les causes et les remèdes nécessaires à la guérison. Le schéma suivant montre l'évolution de la danse du néophyte (du moment du déclenchement de la danse jusqu'à la chute) par rapport à l'évolution de la musique, essentiellement le rythme, dans le temps.

⁽¹⁾ C'est le pèlerinage qui a eu lieu entre le 12 et le 15 août 2004.

⁽²⁾ Voir le document vidéo joint à ce mémoire.

Summum de la frénésie



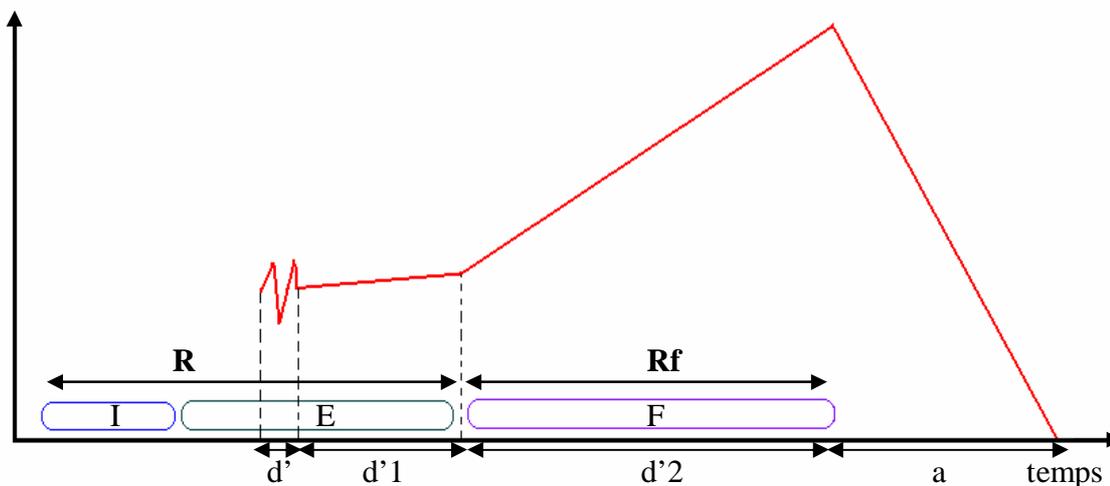
Le trait rouge présente l'évolution de la danse dans l'axe du temps
 d = déclenchement de la danse du néophyte
 d1 = danse du néophyte en accélération
 d2 = danse accélérée, frénétique et désordonnée
 e = écroulement

Schéma N° 8 : évolution schématique de la danse du néophyte

Quant à la danse de l'adepte initié, contrairement à la première, 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 ». ⁽¹⁾ Ceci fait partie du pacte de l'alliance effectuée lors de la séance d'adorcisme. Voici le schéma qui caractérise ce deuxième type de danse.

⁽¹⁾ Entretien avec So'âd Jrîdî (adepte initiée) le 12-08-2004

Summum de la frénésie



d' = déclenchement de la danse de l'initié
d'1 = danse de l'initié en accélération
d'2 = danse accélérée, frénétique et ordonnée
a = apaisement progressif

Schéma N° 9 : évolution schématisée de la danse de l'initié

D'après ces deux schémas, nous constatons que la phase rythmique "Rf" est très importante dans le processus de la danse. Contrairement à la partie de la danse (d2), la partie (d'2) est succédée 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 est proportionnelle à une accélération du rythme et une augmentation dans la dynamique de la percussion. Le musicien peut changer le *gumbrî* par la *banga* pour faire la différence de cette dynamique. ⁽¹⁾ Il est fort probable que le passage au *fortissimo* favorise l'accès à la transe. On affirme ⁽²⁾ que l'agenouillement par exemple veut dire que les esprits veulent que les coups du tambour soient plus forts et plus clairs ; ce qui explique le passage de la frappe des mains à la percussion par le biais d'une baguette en bois.

Il en résulte que l'importance de la section rythmique réside essentiellement, comme le mentionne Rouget, dans l'accélération du tempo et dans l'augmentation de la

⁽¹⁾ Voir le document vidéo joint au mémoire de maîtrise (H. MAKHLOUF : 2003)

⁽²⁾ Entretien avec Muṣṭafa Trâbelsi le 05-08-2004

dynamique du jeu rythmique. ⁽¹⁾ Le mouvement rythmique "Rf", qui coïncide avec la Phase finale (F) de la *nawba* (chant), acquiert un rôle capital dans la détermination du comportement aussi bien de la danse du néophyte que celle de l'initié. La question qui se pose maintenant est la suivante : comment le danseur peut-il exprimer un soulagement, dans le deuxième cas, après une danse plus ou moins déchaînée pendant une période relativement longue ?

3.3. Aspects thérapeutiques : cas de l'adorcisme

Le deuxième cas, celui de la danse de l'adepte initié, constitue toujours un cas d'adorcisme. Cette danse fait partie du rituel personnel (objet de l'alliance) de l'initié. Il s'intègre aussi dans le cadre du rituel collectif ⁽²⁾ entamé par tous les membres de la communauté. Le pacte de l'alliance nécessite l'obéissance complète des esprits possesseurs. Ceci permettra de garder la bonne santé pour l'initié et évitera toute sorte de maladies éventuelles. Les besoins des esprits seront toujours transmis par un malaise physique ou psychique. L'initié So'âd Jrîdî déclare que :

« Quelques jours avant l'arrivée de la *ziyâra* (visite), il 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 *sîdî* Mansûr et que je danse. » ⁽³⁾

Nous avons remarqué, dans le deuxième schéma, une absence de la chute subie par le néophyte (dans le premier schéma). Le soulagement éprouvé pendant la phase *post-musicale* (a) est attribué à l'effet de la musique sur le danseur ; autrement dit sur les esprits qui possèdent le danseur. Une fois les esprits satisfaits de la performance musicale, ils cesseront de gêner leur possédé. Le fait de danser présente donc un remède qui permet de rétablir la santé.

⁽¹⁾ Rouget attribue un rôle premier au rythme par *accelerando* et *sforzando* dans le déclenchement de la transe. (G. ROUGET 1977 : 76-80)

⁽²⁾ Il constitue la réalisation de la visite (*ziyâra*) et l'assistance à toutes ses étapes.

⁽³⁾ Entretien avec So'âd Jrîdî le 12-08-2004 au lieu de son séjour auprès du sanctuaire.

Dans une explication du phénomène, Rahal le qualifie d'une « émergence des dispositions psycho-physiologiques caractéristiques de la transe » qui « 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. » (A. RAHAL 1993 : 6)

Nous voyons ainsi que la musique, notamment le rythme, déclenche et assure la continuité de la danse, et par suite la continuité du processus thérapeutique : l'activité corporelle accélère la circulation sanguine et permet probablement d'instaurer une certaine insuffisance au niveau des veines par exemple ; ce qui explique la résolution physique. Par ailleurs, il importe de noter que la danse traduit aussi un besoin psychique. La transe est, en l'occurrence, dûment voulue complète et satisfaisante par le biais de la danse. Penser aux esprits et à leur agressivité présente aussi un malaise mental qui peut engendrer des perturbations psychologiques. Seule la danse au *Şumbâlî* est capable de dissiper toutes ces perturbations.

Il en résulte ainsi que la maintenance de la posture après la danse est une longue expérience, un savoir faire au niveau de la satisfaction des esprits. ⁽¹⁾ La phase *post-musicale* (a) traduit une valeur musico-thérapeutique véhiculée par, comme le souligne Rahal, 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. » (A. RAHAL 1993 : 8)

⁽¹⁾ Citons par exemple le cas de So'âd Jrîdî (une cinquantaine d'année d'expérience chez le *Şumbâlî*) et le cas de Sâmia Nâşrî (une vingtaine d'année pour la même expérience).

Conclusion

Cette étude tente de répondre à une question universelle se rapportant aux effets de la musique sur l'être humain : comment le *Ştumbâli*, à la fois persévérance rituelle et performance musicale propre aux communautés des noirs en Tunisie, agit-il par son pouvoir à faire entrer un certain nombre de gens dans des états modifiés de conscience, puis parvenir à les guérir ? La réponse à cette question a exigé le recours à plusieurs disciplines. Ces disciplines (renvoyant à l'histoire, l'ethnologie, la sociologie et la musicologie) sont évoquées grâce à une certitude présentée dans le fait que plusieurs facteurs interagissent pour la réponse à cette question.

La dimension historique abordée dans un premier chapitre a permis de présenter la tradition *Ştumbâli* en tant que forme artistique et rituelle issue de l'Afrique subsaharienne qui s'est intégrée dans les sociétés de l'Afrique transsaharienne en subissant plusieurs mutations pour son adaptation et constituant ainsi une forme musico-rituelle autonome.

Il s'est avéré, dans un deuxième chapitre, que le culte maraboutique est la caractéristique culturelle et religieuse qui régit cette forme. Le culte du marabout *sîdî* Mansûr, représenté par le pèlerinage et la visite annuelle à son sanctuaire, donne un sens à cette forme. Il donne aussi une identité et un statut culturel et musical au *Ştumbâli*. En outre, la description des différentes étapes de la visite au sanctuaire de *sîdî* Mansûr a permis, en l'occurrence, de déterminer le rôle socio-culturel et économique que joue cette cérémonie saisonnière. Ce rôle donne à la sainteté et au maraboutisme une primauté dans la gestion des croyances en bénédiction et en pouvoirs surnaturels des saints et des esprits (*jnûn*). C'est à travers ces croyances qu'une dimension thérapeutique, véhiculée par la performance musicale, s'est mise en œuvre.

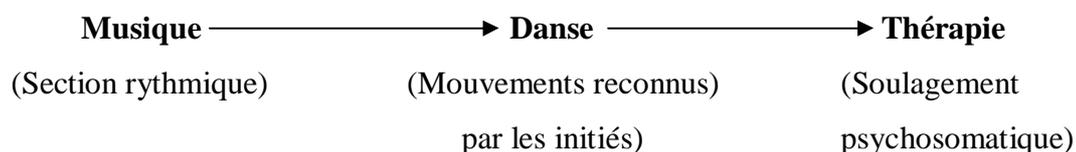
Dans un troisième chapitre, la description, basée sur les discours des membres du *Ştumbâli*, a permis de dégager des constatations d'ordre social : le *Ştumbâli* est une pratique musico-rituelle défensive ; dans le sens où elle défend une personne contre un malaise causé par une ou plusieurs entités surnaturelles. Il permet de rétablir un ordre et de restaurer une perturbation dans un premier lieu. L'"exorcisme", acte d'extraction de ces entités (*jnûn*) des corps des malades, assure cette restauration avec l'assistance de la '*arîfa* ; la guérisseuse spécialiste de la communauté. Par ailleurs, le *Ştumbâli* permet aussi, dans un deuxième lieu, d'établir une réconciliation entre la personne possédée et

les possesseurs assurant ainsi une réintégration sociale au sein de la communauté. Le concept d'"adorcisme", que Rahal a utilisé dans ses travaux, mais aussi par opposition à "exorcisme", semble être un pacte spirituel *signé* de la part des deux protagonistes. Le rituel thérapeutique acquiert son importance dans le rôle que joue la musique dans le décèlement des raisons pour lesquels on est malade et dans la découverte des remèdes nécessaires pour un exorcisme ou un adorcisme. D'un autre côté, il paraît que de telles séances sont en cours de disparition. Vu aussi la difficulté rencontrée dans la réalisation des entretiens à propos de ce sujet, il était utile de mettre le point sur les raisons de cette disparition ; des raisons à connotations religieuses et politiques n'ont pas été abordées dans les recherches précédentes sur le *Ştumbâlî*.

Dans un quatrième chapitre, l'analyse musicologique, qui consiste à structurer les chants *Ştumbâlî* et les décomposer en plusieurs phases, a permis de persuader un rapport existant entre la pratique musicale et le processus thérapeutique. Par le biais d'une modélisation théorique de la musique, nous avons pu tracer deux courbes synoptiques montrant le processus de la danse en fonction de la structure des chants. Les deux courbes permettent de visualiser deux effets *post-musicaux* :

- * un premier effet qui consiste en un écroulement, signe de son atteinte, subi par le danseur néophyte ;
- * un deuxième effet qui consiste en une maintenance de la posture de la part des danseurs initiés et un sentiment de soulagement psychosomatique éprouvé pendant un laps de temps relativement long.

Il s'est avéré de suite que la musique joue un rôle très important dans le processus thérapeutique. La thérapie, sous forme de soulagement éprouvé, est une finalité voulue par le biais de la musique et atteinte par la danse. La modélisation théorique a montré l'importance de la section rythmique dans l'achèvement de ce soulagement. Il en résulte donc le rapport suivant :



Toutefois, plusieurs questions restent à poser. Sur le plan du rapport intracontinental subsaharien-transaharien, bien que les sources historiques l'attestent, faut-il vraiment penser que les populations noires n'ont pas des origines africaines septentrionales ? Certes, l'esclavage a joué un rôle très important dans l'établissement d'un tel rapport. Mais, par ailleurs, il semble très intéressant de savoir s'il y avait d'autres relations (patriarcales par exemple), relevant d'un métissage ou d'un brassage ethnique, entre ces populations et ceux de l'Afrique du Nord.

En outre, d'autres questions se rapportant à la pratique du *Ştumbâlî* en elle-même, peuvent être soulevées à l'issue de cette étude. Nous avons vu que la 'arîfa est une personnalité d'une grande importance dans le processus thérapeutique. Nous n'avons, en revanche, aucune information concernant son travail ou "son savoir faire" dans les deux cas de l'exorcisme ou de l'adorcisme. Être privé d'une occasion pour l'observer en temps réel pendant une séance musico-thérapeutique est une grande lacune dont le surpassement aurait fourni plus de données sur le déroulement de la séance. Le type de la transe de la 'arîfa, d'après les maintes descriptions, reste cependant ambiguë : le fait d'avoir à la fois les symptômes de la transe de possession et ceux de la transe chamanique nous permet de se poser la question si on peut définir un troisième type de transe qui combine les deux.

D'un autre côté, l'état du danseur initié reste toujours discutable. Pour son cas, on ne parle plus de maladie alors qu'il reste toujours possédé. Quelle dimension prend la possession en l'occurrence ? Comment est-elle conçue ? Est-ce que la musique présente un remède en déclenchant la manifestation des esprits possesseurs ? Il serait très intéressant d'essayer de trouver des réponses à ces questions en vue d'une compréhension meilleure du phénomène. Pour ceci, il serait encore utile, en vue d'élargir le champ de la recherche, de procéder à une étude comparative entre cette tradition avec une autre qui lui est semblable dans les rapports entre la musique, la transe et la thérapie. Le Sud tunisien reste jusqu'à présent un territoire géoculturel inexploré. Le *Ştumbâlî* perpétue sa tradition dans ce territoire avec d'autres manières d'expressions musico-rituelles. Certes, un travail de terrain exploratoire est formellement indispensable au préalable pour pouvoir mener à bien une telle recherche ; un travail qui permettra d'explicitier la pensée des gens envers leur musique.

Annexes

L'ensemble des questionnements autour desquelles gravite la problématique et les différentes questions posées aux gens lors du travail du terrain

- _ Que dit-on par maladie ?
 - _ Quel est le type de la/des maladie ?
 - _ Quelle est la/les causes de cette/ces maladie ?
 - _ Quels en sont les symptômes ?
 - _ Qui est le/la malade ?
 - _ Quel est le processus de la guérison ?
 - _ Quels sont les éléments indispensables à la guérison ?
 - _ Qui assure cette guérison ?
 - _ Pourquoi est il/elle censé faire ce travail ?
 - _ Comment peut-il/elle faire le diagnostic de la maladie ?
 - _ Pourquoi la musique ?
 - instrumentale ou vocale ?
 - Y a-t-il un répertoire spécifique ?
 - Y a-t-il un/des airs musicaux appropriés ?
 - A quel moment de la séance thérapeutique intervient la musique ? Pourquoi ?
 - Qui sont les musiciens ? Sont ils les mêmes qui jouent dans d'autres circonstances ? Doivent-ils présenter une certaine réputation ?
 - Quels sont les instruments utilisés lors de ces séances ? Pourquoi ?
 - Que chanter dans ces séances ?
 - Quel est le/les degrés d'intervention de la musique dans la guérison du malade ?
 - _ Quelle est la/les relation entre la maladie et la musique ? La guérison et la musique ?
- Les causes de la maladie et la musique ?

Liste des entretiens ⁽¹⁾

Nom, Prénom, (âge)	Date et heure de l'entretien	Lieu de l'entretien	Statut
Hâmed Ghîdâwî (42 ans)	13-08-2002 à 11 h.	Lieu de son séjour auprès du sanctuaire de <i>sîdî</i> Mansûr	Adepte, musicien joueur de <i>krâkib</i>
Mansûr Ben 'Omar Ben Sâdaq (68 ans)	19-08-2004 à 10 h	Le sanctuaire de <i>sîdî</i> Mansûr	Entreteneur et gardien du sanctuaire
Muhammed, al-Sûdânî (65 ans)	16-02-2004 à 10 h.	Son domicile	Adepte, musicien et <i>m'Allem</i>
Muhammed Snûssi (63 ans)	13-08-2002 à 11 h.	Lieu de son séjour auprès du sanctuaire de <i>sîdî</i> Mansûr	Adepte, musicien joueur de <i>banga</i> et de <i>krâkib</i>
	13-02-2004 à 09 h.	Son domicile	
Muştafa Trâbelsi (55 ans)	04-08-2002 à 18 h.	Son magasin de "frip" (vente de vieux vêtements)	Adepte, musicien et <i>m'Allem</i>
	10-02-2004 à 16 h.		
	05-08-2004 à 20 h.	Son domicile	
Sâmia al-Nâşrî (43 ans)	20-02-2004 à 21 h.	Son domicile	Ancienne malade, adepte, en train de s'initier à guérir.
Şâdaq Haşhîşa (84 ans)	14-02-2004 à 10 h	Son domicile	Adepte réputé par son savoir et ses témoignages
So'âd Jrîdî (67 ans)	12-08-2004 à 14 h.	Lieu de son séjour auprès du sanctuaire	Adepte initiée et ancienne malade

(1) La liste est organisée par "Prénom, Nom" selon l'ordre alphabétique.

Transcription de l'entretien avec Sâmia Nâşrî

Vendredi 20 février 2004 à 21 h 30

Q : Le *Ştumbâlî*, que représente t-il pour vous?

R : c'est une habitude... une tradition que nous avons hérité de nos ancêtres... il représente aussi une sorte de remède. C'est-à-dire pour faire sortir des *jnûn* (esprits) '*ajmiyyîn* (étrangers *noirs*) musulmans ou autres. On fait le *Ştumbâlî* pour que le *jinn* parle et explique les raisons de son incarnation dans les corps.

Q : Concernant votre cas, pourquoi vous pratiquez le *Ştumbâlî*?

R : Tout simplement parce que je l'aime... en plus j'ai en moi des *jnûn* '*ajmiyyîn* qui l'aiment aussi, ils le demandent souvent.

Q : De quelle origine sont-ils ces *jnûn* ?

R : D'après ce qu'ils m'ont dit, ils revendiquent une identité camerounaise. Ils m'ont emporté plusieurs fois dans leur village situé au milieu de la forêt et ils m'ont montré leur *qabîla* (tribu) et leurs manières de vivre.

Q : Comment se sont ils incarnés en vous ?

R : J'ai reçu un très grand choc : mon fiancé m'a laissé seule (dieu n'a pas voulu qu'on se marie) et le jour même notre meilleur voisin est décédé. J'étais sous la réaction de deux événements malheureux, j'ai beaucoup pleuré. Après deux jours, j'étais au travail et d'un coup j'ai senti comme si quelqu'un venait de me poignarder dans les yeux.

Q : c'était en quelle année ?

R : au alentour de 1984-1985. Quand je suis tombée évanouie, on m'a transporté vers un hôpital et du coup, une heure et demi environ après l'évanouissement (mes proches

me l'ont raconté) j'entrais dans un état de folle hystérie manifestée par des gestes convulsifs et incompréhensibles.

Q : Aviez-vous conscience de ce qui se passait ?

R : Non, d'ailleurs je n'arrivais pas à y croire. On m'a tout raconté après et j'ai difficilement accepté ce que les autres (famille, amis) me disaient à propos de ce comportement, ...

Continuez.

Cet état a persisté longtemps même après un petit apaisement à l'hôpital, ce qui a poussé ma famille à aller chez une sainte guérisseuse pour savoir quel type de maladie j'ai attrapée. Le diagnostic de la femme a abouti à la conclusion que j'étais confrontée à un état de possession par des *jnûn*. Elle ne m'a rien dit de plus jusqu'au moment où c'est moi qui ai tout vu. Pendant ce temps là, j'étais complètement anormale : je m'énervais beaucoup, je pleurais tout le temps, j'étais toujours au bout de mes nerfs. J'avais un sentiment comme si mon dos brûlait. Après, mon état s'est aggravé encore : je commençais à dire n'importe quoi, tels que des mots grossiers, des formules qui manquent de respect, sans que je sois consciente de ce que j'étais en train de faire.

Ceci a persisté bien longtemps jusqu'au moment où j'ai vu un rêve : c'était un très gros rat dans un trou qui voulait m'attaquer. Du coup, je me suis levée effrayée et je suis allée voir une autre guérisseuse réputée dans la région. Dès qu'elle a commencé à lire des sourates du Coran, je me suis mise à crier et soudain le gros rat s'est transformé en un *shaykh* (vieil homme) noir avec une canne qui demandait de rester avec moi sans me faire de mal pour que je puisse accomplir les tâches qu'il voulait. La femme a essayé de l'exorciser mais elle n'a pas pu.

Le *shaykh* a demandé une *ḥaḍra* (séance religieuse d'appel à dieu et à ses saints et marabouts) à *sîdî Bû Lbâba* à Gabès... il importe de dire qu'après, il y a eu d'autres esprits qui se sont incarnés en moi dont on compte trois *shuyûkh* (plur. *shaykh*) qui veulent des visites saisonnières à *sîdî bû Lbâba*, *sîdî Manşûr* et *sîdî bû 'Akkâzîn*.

Q : Concentrons nous sur *sîdî* Manşûr, pourriez-vous me dire pourquoi le choix s'est fait sur ce marabout ?

R : Ce n'est pas moi qui l'ai choisi, je vous ai dit que ce sont des *jnûn* qui proviennent de *sîdî* Manşûr. Je ne peux pas les compter mais je peux vous dire que leur *shaykh* s'appelle Moussa.

Q : D'après ce que j'ai compris, vous étiez dans un état normal jusqu'au moment où vous êtes tombée malade à travers une possession provoquée par des esprits qui n'auraient pas été agressifs si vous aviez satisfait à leurs besoins consistant à la *ḥadra* et au *Ştumbâlî*.

R : Effectivement, depuis que j'ai rendu visite aux différents sanctuaires concernés j'ai senti, depuis, un grand apaisement... Dans un temps ultérieur, j'ai revisité la même guérisseuse, je me suis évanouie et mon *dîwân* (ce terme désigne l'ensemble de ses esprits incarnés en elle) est apparu devant la femme et a demandé que je devienne une guérisseuse à mon tour comme vous voyez maintenant. Je n'ai pas accepté au début mais j'ai appris quand même beaucoup de choses puisées dans leurs sources de savoir et de savoir faire.

Q : En terme de musique, quelle est la chose que vous aimez le plus dans la musique du *Ştumbâlî* ? Une *nawba*, un instrument ?

R : c'est le *gumbrî* (luth). C'est mon instrument préféré.

Q : Pourquoi ?

R : Il plait beaucoup à mes *jnûn*. Ça leur donne de la jouissance et du plaisir.

Q : Si je vous met uniquement, par exemple, un joueur de *gumbrî* qui vous interprète son répertoire, auriez vous un sentiment précis ?

R : Oui, ça me provoque directement et m'incite à danser... je ne sais pas en fait... si je n'étais pas possédée, c'est fort probable que cette musique ou cet instrument ne me présenteraient rien et qu'il n'y aurait aucune réaction.

Q : Voulez-vous dire que la musique ou le *gumbrî* plait au *jnân* plutôt que vous ?

R : je ne sais pas vraiment, c'est un sentiment de plaisir qui m'envahit. Comme vous exactement lorsqu'une chanson vous plait.

Q : Quelles sont les chansons qui vous plaisent le plus parmi tout le répertoire du *Ştumbâlî* ?

R : j'aime beaucoup la *nawba* de *sîdî* Manşûr, celle de *Bahriyya* sur laquelle je danse avec de l'eau.

Q : Comprenez-vous le sens des mots de ces *nawbât* (pluriel de *nawba*) ?

R : Je ne peux pas distinguer les mots au moment de la danse, c'est la musique qui m'attire.

Q : La percussion et les rythmes ne vous disent rien ?

R : Oui bien sûr, mais pas autant que le *gumbrî* ... disons que la complémentarité entre tous les instruments dans l'interprétation du répertoire me permet de bien danser.

Q : Êtes-vous consciente pendant la danse ?

R : non, c'est un sentiment de soulagement qui m'envahit. De nature, je suis une femme timide et voilée. Si j'avais conscience de ce que je faisais, je n'oserais jamais danser en plein public. Vous pouvez dire que j'entre dans un état de *takhmîra* (un terme lié littéralement à l'ébriété)

Q : Pouvez-vous nous dire la différence entre quelqu'un qui accède à la transe en tombant par terre et quelqu'un d'autre qui le fait sans tomber ?

R : le fait de tomber veut dire deux choses : ou bien c'est un esprit maléfique (généralement non musulman) ou bien le cas de la personne concernée n'est pas clair, c'est-à-dire la tâche qui lui incombe n'est pas claire.

Q : Vous tombez maintenant lorsque vous accédez à la transe ?

R : absolument pas, je suis guérie maintenant... c'est vrai qu'ils sont toujours avec moi mais je ne souffre de rien, au contraire ils sont bénéfiques...au début de mon cas je tombais mais actuellement non.

Q : Pouvez-vous me décrire une séance d'exorcisme de *jnûn* par le biais du *Ştumbâlî* ? Citez un cas récent par exemple.

R : oui, pendant l'année dernière, j'étais appelée pour consulter le cas d'une femme. Trois musiciens étaient installés [un joueur de *gumbrî* et deux joueurs de *krâkib* (castagnettes)]. Dès qu'ils se sont mis à chanter, la femme s'est énervée, a commencé à danser et du coup elle est tombée brusquement par terre (c'est qu'elle est tombée en transe). Elle s'est mise à parler avec une langue '*ajmiyya* (étrangère) avec un autre ton (c'est que son esprit incarné parle par le biais de sa voix). J'ai parlé avec lui et il a demandé une visite au sanctuaire de *sîdî* Mansûr et un sacrifice égorgé. Répondant à ces besoins et avec la grâce et la miséricorde de dieu, la femme est guérie et le *jinn* l'a abandonné.

Q : Une question générale : quels sont les différentes causes de la possession et par suite de la maladie ?

R : Il y en a beaucoup. Par exemple, le fait de jeter quelque chose d'une manière brutale, l'excès de nervosité, verser de l'eau chaude sans prononcer le nom de dieu et le pire c'est le fait de marcher sur le sang et d'éteindre le feu sans prononcer le nom de dieu.

Q : Et pourquoi c'est cette dernière chose qui se porte plus pire que les autres ?

R : voyons ainsi, le *jinn* (esprit) est créé en feu pur. Lorsque vous éteignez le feu c'est comme si vous l'avez tué, du coup ils se vengeront si vous ne vous protégez pas par le nom de Allah (le nom de dieu). Les *jnûn* sont comme nous, ils ont des sentiments et ne veulent pas qu'on les attaque ou qu'on leur provoque du malheur.

Transcription et traduction des chants *Štumbâlî*

(Textes des thèmes principaux)

Chant de *sîdî Mansûr*

Translittération	Mots en arabe	Traduction
<i>yâ sîdî yâ bâbâ</i> <i>sallem 'alih ya bâbâ</i>	يا سيدي يا بابا سلم عليه يا بابا	Ô mon maître, Ô mon père, toutes les salutations pour toi
<i>hâlla hallâ yâ bâbâ</i> <i>sallem 'alih ya bâbâ</i>	هاله هاله يا بابا سلم عليه يا بابا	Mon dieu, Ô mon père, toutes les salutations pour toi
<i>râgued nakhlet yâ bâbâ</i> <i>wi njik °inbât ya bâbâ</i>	رافد نخلاته يا بابا ونجيك إنباته يا بابا	Je viendrais dormir, toi qui est allongé sous le palmier
<i>hâlla hallâ yâ bâbâ</i> <i>sallem 'alih ya bâbâ</i>	هاله هاله يا بابا سلم عليه يا بابا	Refrain (chœur)
<i>wi(l)d 'ajmîyya â bâbâ</i> <i>sîdî Mansûr ya bâbâ</i>	ولد عجمية آ بابا سيدي منصور يا بابا	Fils de l'étrangère soudanaise, Ô mon père <i>sîdî</i> Mansûr
<i>hâlla hallâ yâ bâbâ</i> <i>sallem 'alih ya bâbâ</i>	هاله هاله يا بابا سلم عليه يا بابا	Même refrain

Chant de Samrâ *Gharbiyya*

Translittération	Mots en arabe	Traduction
<i>Lala gobî, gobî yâ mûlâna</i>	لله فويبي فويبي يا مولانا	Ô, <i>lala gobî</i> , Ô, notre seigneur
<i>Shâdû la î la lah</i>	شادو لا إبي لا لاه	Attestez que dieu est seul et unique

<i>Lala Samrâ, Samrâ yâ Gharbiyya</i> <i>Shâdû la î la lah</i>	لكة سمرا سمرا يا غربيّة شادو لا ابي لا لاه	Ô, <i>lala</i> Samrâ, Ô, <i>Gharbiyya</i> Attestez que dieu est seul et unique
<i>Lala gobi, gobi yâ mûlâna</i> <i>Shâdû la î la lah</i>	لكة فوبى فوبى يا مولانا شادو لا ابي لا لاه	même refrain
<i>Ṣalat ‘alik, ‘alik yâ Gharbiyya</i> <i>Shâdû la î la lah</i>	صلاة عليك عليك يا غربيّة شادو لا ابي لا لاه	Prière pour toi, Ô <i>Gharbiyya</i> Attestez que dieu est seul et unique

Chant de *sîdî* ‘Abd al-Salâm

Translittération	Mots en arabe	Traduction
<i>Yû ṣalla lâh rsûl alâh</i> <i>Lasmar yâ ‘Abd al-salâm</i>	يو صلّى لاه رسول لاه لسمر يا عبد السلام	Dieu a prié pour le prophète Le noir, Ô, ‘Abd al-salâm
<i>Yû ṣalla lâh rsûla lâh</i> <i>Lasmar yâ ‘Abd al-salâm</i>	يو صلّى لاه رسول لاه لسمر يا عبد السلام	Refrain (même)
<i>Aw lâ î lâ î lâ lâ</i> <i>Bâbâ lasmar nâdânî</i>	أو لا ابي لا ابي لا لا بابا لسمر ناداني	Dieu est seul et unique mon père le noir m’a appelé

Chant de *sîdî* Fraj

Translittération	Mots en arabe	Traduction
<i>Lâ î lâ î la lâh</i> <i>Sîdî Fraj walî allah</i>	لا ابي لا ابي لا لا سيدي فرج ولي الله	Dieu est seul et unique <i>Sîdî</i> Fraj le saint de dieu
<i>Nzûrû sîdî Fraj, ‘âlî ‘ala draj</i>	نزورو سيدي فرج عالي على درج	Visitons <i>sîdî</i> Fraj, haut sur la marche
<i>Lâ î lâ î la lâh</i> <i>Muḥammed yâ rasûl allah</i>	لا ابي لا ابي لا لا مُحَمَّد يا رسول لاه	Dieu est seul et unique Muḥammed, Ô le prophète de dieu

<i>Lâ î lâ î la lâh</i>	لا إِي لا إِي لا لا	Même refrain
<i>Sîdî Fraj walî allah</i>	سيدي فرج ولي الله	
<i>Wi nzûrû nabî makka</i>	وي نزورو نبي مكة	
<i>Hayyâ nâdî sîdî Fraj</i>	هيا نادي سيدي فرج	

Chant de Jerma Bilâl

Translittération	Mots en arabe	Traduction
<i>Nâdî nâdîlî Jerma, Kîlânî bâbâ</i>	نادي ناديلي جرمة كيلاني بابا	Appelle, appelle moi Jerma, mon père Kîlânî
<i>Ali lâ lî yâ bâbâ Bilâl yâ Jerma</i>	ألي لا لي يا بابا بلال يا جرمة	Ô, mon père Bilâl, Ô Jerma
<i>nzûrû 'Annâba yâ bâbâ</i>	نزورو عناية يا بابا	Visitons Annaba, Ô mon
<i>Bilâl yâ Jerma</i>	بلال يا جرمة	père Bilâl, Ô Jerma
<i>Ali lâ lî yâ bâbâ Bilâl yâ Jerma</i>	ألي لا لي يا بابا بلال يا جرمة	même refrain
<i>Nzûrû lighlayyem yâ jeddî</i>	نزورو لعليهم يا جدتي	Visitons le domestique, Ô
<i>Bilâl yâ Jerma</i>	بلال يا جرمة	mon grand père Bilâl, Ô Jerma
<i>Ali lâ lî yâ bâbâ Bilâl yâ Jerma</i>	ألي لا لي يا بابا بلال يا جرمة	Ô, mon père Bilâl, Ô Jerma

Chant de *bû Sa'diyya*

Translittération	Mots en arabe	Traduction
<i>Walla bû Sa'diyya</i>	والله بو سعديّة	je jure : c'est <i>bû Sa'diyya</i>
<i>Tûgo dâne gnâwa</i>	توفو دان فناوة	refrain « non traduisible »
<i>yâ jemâ'et barka</i>	يا جماعة بركة	Ô, groupe de bénédiction
<i>Tûgo dâne gnâwa</i>	توفو دان فناوة	même refrain
<i>Walla 'ayyeshhâlî</i>	والله عيشهالي	Dieu me la laisse en vie
<i>Tûgo dâne gnâwa</i>	توفو دان فناوة	même refrain
<i>Walla jedd gnâwa</i>	والله جدّ فناوة	je jure : c'est le grand père des <i>gnâwa</i>
<i>Tûgo dâne gnâwa</i>	توفو دان فناوة	même refrain
<i>Walla khalla lbarka</i>	والله ذلّي البركة	je jure : il a laissé la bénédiction
<i>Tûgo dâne gnâwa</i>	توفو دان فناوة	même refrain
<i>Banga wa krâkib</i>	بنقة و كراكيب	<i>banga</i> (tambour) et <i>krâkib</i> (castagnettes)
<i>Tûgo dâne gnâwa</i>	توفو دان فناوة	même refrain

Chant de *bahriyya*

Translittération	Mots en arabe	Traduction
<i>Wa i yâ li yey</i>	وا إي يا لي ياي	non traduisible
<i>Babâ Musâ bahrî</i>	بابا موسى بحري	Ô, mon père Musâ <i>bahrî</i> (l'aquatique)
<i>Wa i yâ le yey</i>	وا إي يا لي ياي	

<i>Babâ Musâ baḥrî</i>	بابا موسى بحري	Refrain
<i>ṣallu ‘a nabî</i>	صلو ع نبوي	priez pour le prophète de dieu
<i>Babâ Musâ baḥrî</i>	بابا موسى بحري	Ô, mon père Musâ <i>baḥrî</i>
<i>Wa i yâ le yey</i>	وا اي يا لي ياي	
<i>Babâ Musâ baḥrî</i>	بابا موسى بحري	Même refrain
<i>Yâ rijâl allâh</i>	يا رجال الله	Ô, les hommes de dieu
<i>Babâ Musâ baḥrî</i>	بابا موسى بحري	Ô, mon père Musâ <i>baḥrî</i>

(Ministère de la culture, de la jeunesse et du divertissement) **وزارة الثقافة و الشباب و الترفيه**

المندوبية الجهوية بصفاقس (Unité régionale (chargée de la culture) de Sfax)
خلية متابعة المهرجانات (Cellule des suivis des festivals)

برنامج مهرجان سيدي منصور

من 12 إلى 15 أوت 2004

Programme du festival de *sîdî* Mansûr
Du 12 au 15 Août 2004

التاريخ Date	التوقيت Heure	المكان Lieu	محتوى النشاط Activités
/08/12 2004	18.00		- افتتاح الدورة - زيارة مقام الولي الصالح سيدي منصور - استعراض الفرق المشاركة بساحة الناظور (فرق الزنج، طبال قرقنة، فرقة الناظور، ماجورات ساقية الدائر، العوامرية، المداوري) - تكريم بعض الوجوه التي ساهمت في الدورات السابقة - تدشين معرض السمك من المنتج إلى المستهلك - تدشين معرض للصور الفوتوغرافية و اللوحات الزيتية و منحوتات من خشب النخيل - سهرة فنية
/08/13 2004	17.00 21.00		- تنشيط القرية بفرقة الناظور و فرقة الزنج - تجسيد زيارة الولي الصالح سيدي منصور في مختلف مراحلها - ألعاب بدون حدود - سهرة الأدب الشعبي
/08/14 2004	17.00 17.30 21.00		- تنشيط القرية بفرقة الناظور و فرقة الزنج - سباق الزوارق و استعراض للسفن السريعة (يوم سياحي) - سهرة الأدب الشعبي تتخللها توزيع جوائز سباق الزوارق و مسابقة الإتحاد الوطني للمرأة
/08/15 2004	17.00		- سباق الفروسية مع تنشيط بفرقة الناظور و فرقة الزنج

- تدشين نواة مكتبة بالمدرسة الابتدائية بسيدي منصور و تكريم بعض الوجوه الثقافية	18.00	
- سهرة فنية مع الفنان أحمد حمزة	21.00	

Liste des musiciens

Le groupe musical <i>Banga Ştumbâlî</i>			
Prénom, Nom	Prénom, Nom (en arabe)	âge	Fonction au sein du groupe
Muşafa Trâbelsî	مصطفى طرابلسي	55 ans	chef du groupe : voix soliste et <i>gumbrî</i> (luth)
Bûbakker al-Bedrî	بوبكر البدرى	72 ans	Joueur de <i>krâkib</i> (castagnettes) et choriste
Las'ad Trâbelsî	لسعد طرابلسي	41 ans	Joueur de <i>krâkib</i> et choriste
Shokrî Za'ra	شكري زهرة	18 ans	Joueur de <i>krâkib</i> et choriste
Aḥmed Ben Shîkha	أحمد بن شيخة	15 ans	Joueur de <i>krâkib</i> et choriste
Bilâl Trâbelsî	بلال طرابلسي	18 ans	Joueur de <i>krâkib</i> et apprenti <i>gumbrî</i>
Muḥammed Najîb	محمد نجيب	34 ans	Joueur de <i>banga</i> (tambour) et choriste
Nader Trâbelsî	نادر طرابلسي	20 ans	Joueur de <i>banga</i> et de <i>krâkib</i>
'Âdel ḥamrûnî	عادل حمروني	33 ans	Joueur de <i>krâkib</i> + Rôle de <i>Bû Sa'diyya</i>
'Abd al-Razzâq ḥamrûnî	عبد الرزاق حمروني	28 ans	Celui qui porte le drapeau

Le groupe musical <i>Samrâ Gharbiyya</i>			
Prénom, Nom	Prénom, Nom (en arabe)	âge	Fonction au sein du groupe
Muḥammed Sûdânî	محمد سوداني	67	chef du groupe : voix soliste et <i>gumbrî</i> (luth)
Muḥammed Snûsî Ben Yûsef	محمد سنوسي بن يوسف	66	Joueur de <i>banga</i> , de <i>krâhib</i> et choriste
Jamel Trâbelsî	جمال طرابلسي		Joueur de <i>banga</i> (tambour) et choriste
Samîr Siâla	سمير سيالة	43	Joueur de <i>krâkib</i> (castagnettes) et choriste
Muḥammed Ben ḥmîda	محمد بن حميدة	69	Joueur de <i>krâkib</i> et choriste
‘Abd al-ḥamîd Ben ḥmîda	عبد الحميد بن حميدة	20	Joueur de <i>krâkib</i> et choriste
Ḥâmed al-Ghîdâwî	حامد الغيدراوي	52	Joueur de <i>krâkib</i> et choriste
Fathî Trâbelsî	فتحي طرابلسي		Joueur de <i>krâkib</i> et choriste
‘Āshûr Ben Youssef	عاشور بن يوسف	14	Joueur de <i>kurkutû</i> (récipient à percussion)
Muḥammed al-Wergḥemmî	محمد الورغمي	15	Celui qui porte le drapeau

Glossaire des termes vernaculaires

Dénomination	Terme en langue arabe	Traduction et/ou Explication
' <i>abîd</i>	عَبِيد	Esclaves.
' <i>ajmî</i>	عَجَمِي	Etranger.
' <i>arîfa</i>	عَرِيفَة	Savante.
<i>al-'arbî</i>	العَرَبِي	L'arabe.
<i>al-'în</i>	العين	L'œil.
<i>al-blâd</i>	البلاد	La ville.
<i>Allâh</i>	الله	Dieu.
<i>baraka</i>	بَرَكَة	Bénédictio.
<i>bismillah</i>	بِسْمِ اللّٰه	Au nom de dieu.
<i>bû</i>	بُو	Père (utilisé pour dire « le père de » quelqu'un). Exemple : (<i>bû</i> Sa'diyya = le père de Sa'diyya)
<i>dakhla</i>	دَخَلَة	Entrée, deuxième étape du rituel du pèlerinage.
<i>dhbîha</i>	ذَبِيحَة	Sacrifice, égorgement.
<i>dîwân</i>	ديوان	Le champ sémantique de ce terme gravite autour la signification d'un rassemblement, d'un agglomérat de musiciens, d'esprits...
<i>dûkha</i>	دَوْخَة	Evanouissement.
<i>ghlâm</i>	غلام	Domestique, jeune serviteur.
<i>hafîz</i>	حَفِيظ	Fonction de la personne qui garde le sanctuaire.

<i>ḥarâm</i>	حَرَام	Ce qui est prohibé selon la voie islamique.
<i>ḥarmal</i>	حَرْمَل	Une plante puante.
<i>ḥurr</i>	حُرّ	Libre.
<i>jnûn</i>	جِنُون	Esprits.
<i>kânûn</i>	كَانُون	Brasero.
<i>kharja</i>	خَرَجَة	Sortie, première étape du rituel de pèlerinage.
<i>khdîm</i>	خَدِيم	Ouvrier ; domestique.
<i>krâkbiyya</i>	كِرَاكِبِيَّة	Joueurs de <i>krâkib</i> (castagnettes)
<i>m'allem</i>	مَعْلَم	Maître, celui qui connaît le mieux le répertoire et qui dirige la performance musicale.
<i>mâ'ûn</i>	مَاعُون	Le matériel de travail (instruments de musique, accessoires, ...)
<i>maḍrûb</i>	مَضْرُوب	Frappé.
<i>mahyûz</i>	مَحْيُوز	En possession de quelqu'un.
<i>mamlûk</i>	مَمْلُوك	Possédé.
<i>marqa</i>	مَرَقَة	Une soupe au poisson.
<i>mu°adhdhin</i>	مُؤَدِّدِن	Celui qui appelle à la prière dans la mosquée.
<i>mujâhidûn</i>	مُجَاهِدُون	Combattants ; militants ; résistants.
<i>niyya</i>	نِيَّة	La bonne foie, la sincère volonté de faire quelque chose.
<i>qabîla</i>	قَبِيلَة	Tribu.
<i>quṭb</i>	قُطْب	Pôle, le rang le plus élevé dans la hiérarchie mystique.
<i>ribât</i>	رِبَاط	Tour de contrôle frontalière au coin des remparts.

<i>rkibhâ</i>	رَكِبَهَا	C'est un mot qu'on traduit par l'expression suivante "il a monté sur elle".
<i>sheykh</i>	شَيْخ	Un vieillard ; chef spirituel d'une telle ou telle doctrine religieuse.
<i>shuyûkh</i>	شُيُوخ	Pluriel de <i>sheykh</i> .
<i>sîdî</i>	سَيِّدِي	Littéralement "Mon maître".
<i>sûdânî</i>	سُودَانِي	Soudanais.
<i>şar'a</i>	صَرَعَة	Transe.
<i>şnây'iyya</i>	صَنَائِعِيَّة	Ouvriers, les musiciens qui accompagnent le <i>m'allem</i>
<i>takhmîra</i>	تَخْمِيرَة	Ivresse ; ébriété.
<i>tkhâwiyya</i>	تَخَاوِيَّة	Terme utilisé pour désigner le processus de l'accordage du <i>gumbrî</i> (luth)
<i>tal'it</i>	طَاعَة	Terme utilisé pour désigner l'apparition des adeptes du <i>Ştumbâlî</i> et leur visite du marabout.
<i>walî</i>	وَلِي	Saint, marabout.
<i>wşîf</i>	وَصِيْفَة	Un homme dont la teinte de la peau est noire.
<i>zahwiyya</i>	زَهْوِيَّة	Soirée musicale.
<i>zahwiyyât</i>	زَهْوِيَّات	Pluriel de <i>zahwiyya</i> .
<i>zawâyâ</i>	زَوَايَا	(pluriel de <i>zâwiya</i>) lieu de rassemblement des adeptes.
<i>ziyâra</i>	زِيَارَة	Visite, pèlerinage.

Bibliographie

ABASSI, Hamadi

2000 *Tunis chante et danse 1900 – 1950*, Tunis, ALIF

ABDMOULEH, Ridha

1993 « Les catégories de guérisseurs opérant aujourd'hui en Tunisie », *I.B.L.A.*, N°172, pp. 247-259

AGUESSY, Honorat

1972 « Religions africaines comme effet et source de la civilisation de l'oralité », *colloque de Cotonou : les religions africaines comme source de valeurs de civilisation*, Paris, Présence africaine.

AOUATTAH, Ali

1995 « Anthropologie du pèlerinage et de la sainteté dans le maraboutisme marocain », *I.B.L.A.*, N°175, pp. 31-54

BEAUDET, Jean-Michel

1997 *Souffles d'Amazonie : Les orchestres tulle des Wayãpi*, Nanterre, société d'ethnologie

BEBEY, Francis

1969 *Musique de l'Afrique*, Paris, Expressions, Horizons de France

BRAILOIU, Constantin

1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*, préf. Gilbert Rouget, Genève, Minkoff
Reprint

BRILL, E.J.

1960 *Encyclopédie de l'Islam* Tome 1, Paris, G.P. Maisonneuve

Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes

1992 *Les instruments de musique en Tunisie*, Ennejma Ezzahra, palais du baron d'Erlanger

CHEIKHA, Djomâa

1995 *Sfax dans l'histoire et d'après les relations de voyage*, Tunis, L'imprimerie maghrébine pour l'impression, la diffusion et la publicité.

CHLYEH, Abdelhafid

1999 *Les Gnaoua du Maroc : itinéraires initiatiques, transe et possession*, France, La pensée sauvage.

CUOQ, Joseph M.

1985 *Recueil des sources arabes concernant l'Afrique occidentale du VIII^e au XVI^e siècle (Bilâd al-Sûdân)*, Paris, CNRS

D'ALLONDANS, Thierry Goguel

2002 *Rites de passage, rites d'initiation : lecture d'Arnold Van Gennep*, Canada, Les presses de l'Université Laval

DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier

1995 « La politique du terrain. Sur la production des données en Anthropologie », *Enquête*, N°1, pp. 71-109

DEKHIL, Ezzedine

2000 *Corps possédés corps en transe*, Tunis, SAHAR

DERMENGHEM, Emile

1954 *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard.

DUBOULOZ-LAFFIN, Marie-Louise

1946 *Le bou Mergoud Folklore tunisien : croyances et coutumes populaires de Sfax et de sa région*, Paris, G.P. Maisonneuve.

FERCHIOU, Sophie

1972 « Survivances mystiques et culte de possession dans le maraboutisme tunisien », *L'homme : revue française d'anthropologie*, N°3, pp. 47-69

GORDON, Murray

1987 *L'esclavage dans le monde arabe*, Paris, Robert Laffont.

GOUJA, Zouhir

1987 *Aperçu sur la musique et la transe dans le rite de possession Ṣtambâlî*, DESS, Ethnométhodologie et informatique, Université de Paris 8.

GUETTAT, Mahmoud

2000 *La musique arabo-andalouse : L'empreinte du Maghreb*, Paris, El-Ouns, Tome 1.

IBN KHALDOUN

? *al-Muqaddima (L'introduction)*, Beyrouth, Dar al-Jil.

JULIEN, Charles-André

1952 *Histoire de l'Afrique du nord*, Paris, Payot, tome2.

LACOSTE, Yves

1957 *L'Afrique du nord (Tunisie, Algérie, Maroc) : Histoire*, 1^{ère} partie, Lyon, EDSCO

LAPASSADE, Georges

1996 « Les Bilaliens, musiciens et prêtresses du Stambali et de la Derdeba », *Ecouter Voir*, N° 49, pp. 4-6

1982 *Gens de l'ombre*, Paris, Meridiens/Anthropos

LEWIS, Bernard

1982 *Race et couleurs en pays d'Islam*, Paris, Payot

LOMBARD, Maurice

1971 *L'Islam dans sa première grandeur VIII^e-XI^e siècle*, France, Flammarion

MAHDI, Salah / MARZOUQI, Mohamed

1981 *Al-ma'had al-rachîdî lilmûsîqâ al-tûnisiyya* (Institut de la musique tunisienne : *al-rachîdî*), Tunis

MAKHLOUF, Hamdi

2003 *La musique des noirs "zunûj" de Sfax : Stumbâlî*, Maîtrise, Musique et Musicologie, Institut Supérieur de Musique de Sfax.

MEILLASSOUX, Claude

1986 *Anthropologie de l'esclavage : le ventre de fer et d'argent*, Paris, PUF

MOKNI, Abdelwâhed

1996 *al-ḥayât al-â°iliyya bi jihat Şafâqus bayna 1875-1930 : dirâsa fî al-târîkh al-°ijtimâ'î wa al-jihawî* (La vie familiale à Sfax entre 1875-1930 : étude en histoire sociologique et régionale, Sfax, Faculté de lettres et de sciences humaines.

PÂQUES, Viviana

1964 *L'arbre cosmique dans la pensée populaire et dans la vie quotidienne du Nord-Ouest africain*, Paris, Institut d'ethnologie.

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 7

1993 « La transe et l'induction musicale », *Rawâfid mûsîqiyya* (ruisseaux musicaux) : revue musicale de l'Institut Supérieur de musique de Tunis), N°1, pp. 1-8

2000 *La communauté noire de Tunis : thérapie initiatique et rite de possession*, Paris, L'Harmattan.

ROUGET, Gilbert

1977 « Instruments de musique et musique de la possession », *Musique en jeu*, N° 28 Ethnomusicologie, pp. 68-91

1990 *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard

SCOTT-BILLMANN, France

1977 *Corps et possession : le vécu corporel des possédés face à la rationalité occidentale*, Paris, Gauthier-villars

SIALA, Mourad

1994 *La Ḥaḍra de Sfax : rite soufi et musique de fête* Thèse de Doctorat, laboratoire d'ethnomusicologie, Université de Paris 10.

TALBI, Mohamed

1966 *L'Emirat Aghlabide 800 – 909 : Histoire politique*, Paris, Adrien-Maisonneuve

TIMOUMI, Hedi

1997 *Târīkh Tûnis al-ijtimâ'î 1881-1956 (histoire sociologique de la Tunisie 1881-1956)*, Tunis, Maison de Moḥammed 'Alî al-Hâmmî

TRANCHEFORT, François-René

1980 *Les instruments de musique dans le monde*, Tome 1, Paris, Seuil

VAN GENNEP, Arnold

1909 *Les rites de passage : étude systématique des rites*, Paris, Librairie critique Emile Nourry

Filmographie

*Consultée dans le cadre des mercredis du film ethnographique au Musée de l'Homme
Projections - Débats : « L'autre et le sacré »
28 Avril 2004 à 18h. 30*

DUMON, Dirk

2003 *Vivre les invisibles*, 52 minutes, Maroc- Belgique

GUICHENEY, Pierre

1999 *Le bal des génies*, extrait, Maroc

RAHAL, Ahmed

2001 *Ketteb, les écrits sortilèges*, 28 minutes, Tunisie

Collection personnelle

MAKHLOUF, Hamdi

2003 *Les cérémonies de la ziyâra à sîdî Manşûr*, 35 minutes, Sfax -Tunisie

Discographie

Document audio, Enregistrements *Ştumbâlî*, disque joint au mémoire de maîtrise

MAKHLOUF, Hamdi

2003 *La musique des noirs "zunûj" de Sfax : Ştumbâlî*, Maîtrise, Musique et Musicologie, Institut Supérieur de Musique de Sfax.

Table des photos et des schémas

Table des photos

Numéro	Nom	Numéro de page
1	Carte générale de la Tunisie	27
2	Carte de Sfax	27
3	<i>kharja Ştumbâlî</i> le 12-08-2004	34
4	Les <i>Krâkib</i> (castagnettes)	35
5	La <i>Banga</i> (tambour)	36
6	Le <i>Kurkutû</i> (récipient à percussion)	36
7	Les musiciens accèdent au sanctuaire du marabout <i>sîdî</i> Mansûr	39
8	Le musicien Muşţafa Trâbelsi avec son <i>gumbrî</i> dans une <i>zahwiyya</i> le 13-12-2004	40
9	Sacrifice du bouc noir	42

Table des schémas

Numéro	Nom	Numéro de page
1	Première démarche thérapeutique : cas d'un exorcisme	59
2	Deuxième démarche thérapeutique : cas d'un adorcisme	59
3	Exemple de la disposition des musiciens dans une <i>zahwiyya</i>	65
4	Structure formelle générale des fragments musicaux d'une pièce <i>Ştumbâlî</i>	72
5	Les motifs dans la première strophe	72
6	Distribution linéaire des parties d'une <i>nawba</i>	73
7	Les mouvements rythmiques pour la <i>banga</i> et le <i>gumbrî</i> dans un chant	75
8	Evolution schématique de la danse du néophyte	85
9	Evolution schématique de la danse de l'initié	86

Descriptif du CD audio

Enregistrements effectués le 22 février 2004

- * Plage N° 1 : la *nawba* (chant) de *sîdî* Manşûr
- * Plage N° 2 : la *nawba* de Samrâ *Gharbiyya*
- * Plage N° 3 : la *nawba* de *sîdî* ‘Abd al-Qâder
- * Plage N° 4 : la *nawba* de *sîdî* ‘Abd al-Salâm
- * Plage N° 5 : la *nawba* de *sîdî* Fraj
- * Plage N° 6 : conversation autour de l’interprétation de Jerma Bilâl
- * Plage N° 7 : la *nawba* de *Bû* Sa‘diyya
- * Plage N° 8 : la *nawba* de *Baḥriyya*

Enregistrement trouvé chez le musicien Muḥammed Snûssi

- * Plage N° 9 : la *nawba* de *sîdî* Manşûr ⁽¹⁾

Liste des musiciens qui ont interprété ces chants

- Muḥammed Sûdânî (*gumbrî* et *krâkib*) + (soliste et choriste)
- Muḥammed Snûssi (*Banga*) + (soliste et choriste)
- Samîr Siâla (*krâkib*) + (choriste)
- Muḥammed al-ḥamrûnî (*krâkib*)

⁽¹⁾ Ref. Plage N°1 du CD joint au mémoire de maîtrise (H. MAKHLOUF 2003)

Errata

Numéro de page	Numéro de ligne	Mot/expression erroné(e)	Correction
13	1	Quels	Quelles
20	13	sud	Sud
32	9	ces	ses
36	4	aigue	aigus
60 (en bas de page)	1	au niveau la	au niveau de la
82	26	interrogent	interrogeant
91	5	pour lesquels	à cause desquelles
91	7	vu	vue
92	16	ambiguë	ambigu
92	19	coté	côté