



HAL
open science

Le zâr, Musiques et possession en Égypte

Saja Harfouche

► **To cite this version:**

Saja Harfouche. Le zâr, Musiques et possession en Égypte. Anthropologie sociale et ethnologie. 2002. dumas-00511835

HAL Id: dumas-00511835

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00511835>

Submitted on 26 Aug 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Saja HARFOUCHE

LE ZAR

MUSIQUES ET POSSESSION EN EGYPTE

Saja HARFOUCHE

LE ZAR
MUSIQUES ET POSSESSION EN EGYPTE

Mémoire de Maîtrise préparé sous la direction de Jérôme Cler

Université Paris-IV Sorbonne

Année 2001-2002

A la mémoire de Nadim Harfouche

Bien que le comité d'organisation se soit montré généreux et prévenant en invitant tous ces musiciens arabes citadins, je ne me suis senti au début pleinement satisfait : la musique villageoise manquait. Tard il est vrai et partiellement, le sujet fut au moins abordé dans les derniers jours de nos débats préliminaires. De l'ensemble des prestations, le summum fut une sorte d'exorcisme, pratiqué par des personnes appartenant aux plus basses classes de la population cairote. L'objet de la cérémonie était la délivrance d'individus possédés par les esprits du mal. Le contenu musical était le suivant : huit à dix mélodies environ accompagnées par des percussions. C'était enfin la véritable « musique de village » tant par son contenu que par son style très caractéristique d'exécution. En effet, l'interprétation sauvage tournant par moment à la frénésie - et par conséquent nullement destinée à être pratiquée dans une pièce exigüe - se mêlait au battement des tambours, à un bruit assourdissant et strident de telle sorte que certains dans l'auditoire - membre des autres commissions attirés pas le spectacle, pour ne pas les nommer - furent terrifiés et se bouchèrent les oreilles avec leurs mains. Afin de retirer un réel plaisir d'une telle performance, on doit être capable de séparer les manifestations extérieures d'importance mineure, dans le cas présent : la dynamique exagérée, du fait essentiel, dans le cas présent : la forme si fascinante dans sa simplicité mais néanmoins si expressive des mélodies et leur mode d'interprétation. Dès lors le bruit excessif peut être excusé : après tout, il ne s'agit pas d'une sérénade mais d'un exorcisme en vertu duquel les participants passifs, ceux qui sont possédés, doivent être poussés vers l'extase de façon à guérir. Semblerait plaider contre le terme de « musique de village » le fait que cette musique, empreinte précisément d'un réel caractère rural, fût produite par des citadins.

Béla Bartok, à la suite du Congrès sur la musique arabe, le Caire, 1932

TABLE DES MATIERES

Avant-propos

Systeme de translittération

PREMIERE PARTIE : LE ZAR

I) INTRODUCTION

- 1) Présentation générale**
- 2) Problématiques**

II) LE ZAR

1) Historique

- A) Origine géographique**
- B) Etymologies**

2) La cérémonie

- A) Mythe d'origine**
- B) Zâr privé**
 - a) La « découverte des traces » (*kachf-al-athar*)
 - b) Les rites d'initiation
- C) Zâr public (*hadra*)**
- D) Présentation des personnes du rite, lexique**
 - a) Les musiquants
 - b) Les musiqués
 - c) Les esprits (*asyads*)**
 - c.1) Présentation
 - c.2) Classification

III) DESCRIPTION

- 1) Méthodologie**
- 2) Un rituel**
- 3) La place du zâr**

IV) LE ZAR, UN RITE DE POSSESSION

- 1) Chamanisme ou possession**
- 2) Entre adorcisme et exorcisme**

V) LE ZAR DANS LA SOCIETE

- 1) Le zâr, un rituel « déviant »**
- 2) Le zâr, un rituel religieux**
 - a) La magie**
 - b) L'islam**
 - c) Le soufisme**
 - d) La fête**

DEUXIEME PARTIE : LES MUSIQUES DANS LE RITUEL ZAR

I) LEXIQUE MUSICAL

- 1) Organologie**
 - A) Les percussions**
 - B) Les instruments à corde**
 - C) Les instruments à vent**
- 2) Termes vernaculaires des chants**

II) GROUPES DE MUSIQUE

- 1) Formation instrumentale**
- 2) Description des groupes**
 - a) Le groupe Masri
 - b) Le groupe Abu-l-ghayt
- 3) Rapport entre les musiciens et les participants**

III) LES MUSICIENS

- 1) Leur milieu**
- 2) Biographies**

IV) LA MUSIQUE « DEVIANTE »

- 1) Rythme**
- 2) Analyse Musicale**
 - a) Description du chant**
 - b) Autour de l'idée de rythme**
 - c) Hypothèses d'analyse**

ANNEXES

- **Interview d'une officiante dans la quartier de la cité des morts. Le Caire
février 2000**
- **Arbre généalogique d'Atiya**
- **Arbre généalogique d'Ala**
- **Notice explicative des CD**

LEXIQUE

BIBLIOGRAPHIE

AVANT-PROPOS

C'est au cours d'un long séjour en Egypte (septembre 1999-juin 2000) que j'ai découvert l'existence du zâr au Caire. Alors étudiante dans une école de langue arabe classique et d'autre part en licence de musicologie, je voulais profiter de cette année pour rencontrer des confréries soufies exclusivement féminines, finalement sans succès, car il s'est très vite avéré qu'il n'y en avait plus trace, du moins dans la capitale. J'eus alors échos de cérémonies de zâr, à l'époque, uniquement consacrées aux femmes. Leur approche paraissait assez difficile, surtout pour une jeune femme non-égyptienne et non-initiée. Mes premières rencontres avec ce monde confirmèrent ces suppositions. Cependant, outre le fait que j'étais très impressionnée d'assister à un rituel considéré par la majorité des Egyptiens comme « déviant »¹, je fus émerveillée par cette musique, avec l'impression de ne l'avoir jamais entendue auparavant.

J'ai donc « vu » et « entendu » avant de « lire », et ceci m'a profondément troublée, car j'ai très vite constaté un décalage entre ce que je voyais et ce que je lisais. En effet, il n'y avait pas, au Caire, d'étude proprement ethnologique sur la cérémonie égyptienne du zâr, la littérature « zarienne » portant surtout sur sa représentation en Afrique. Il m'a fallu revenir en France afin de comprendre et déchiffrer tout ce qu'on m'avait laissé percevoir. Je tiens donc à remercier tout particulièrement Tiziana Battain qui, grâce à sa thèse d'ethnologie, *Le zâr, rituel de possession en Egypte*², m'a permis d'entrevoir ce qu'était réellement cette cérémonie dans sa totalité. Et c'est en m'appuyant sur ses descriptions et analyses que j'ai pu comprendre où se trouvait ce fameux décalage et pourquoi rien ne m'était familier.

¹ Cette notion de déviance fait référence à l'analyse sur ce même sujet par Howard Becker (*Outsiders*, Métailié, Paris, 1985) dans un tout autre contexte et dont j'étudierai les implications plus en détails dans le chapitre V.

² Battain Tiziana, *Le zâr, rituel de possession en Egypte. De la souffrance à l'accomplissement*, thèse dirigée par G. Grandguillaume, EHESS, 1997

J'ai donc amorcé mon travail de recherche de septembre 1999 à juin 2000, mais c'est surtout lors de mon deuxième séjour (février-mars 2002), exclusivement consacré à ce sujet, que j'ai fait un réel travail de « terrain », et que j'ai pu faire des enregistrements.

Je tiens aussi à remercier du fond du cœur la famille Wahdan et aussi Mithat qui m'ont introduit à ce monde et toujours soutenue durant mes recherches. Sans eux, cette maîtrise n'aurait pu voir le jour. De même pour Nicolas Puig, Ahmed 'Omran, Ahmed al-Maghrabi, Jean Lambert. Un grand merci aussi à tous les musiciens de zâr qui ont accepté de répondre à mes questions et qui m'ont accordé beaucoup de leur temps. Enfin Jérôme Cler et François Picard pour leurs conseils précieux et leur confiance.

TRANSLITERATION

PREMIERE PARTIE

LE ZAR

I) INTRODUCTION

1) Présentation générale du rituel

Le zâr est une cérémonie de possession et plus spécifiquement d'adorcisme¹. Il est destiné, en apparence, à des femmes présentant des troubles d'ordre physique, psychique, ou n'arrivant pas à s'intégrer à la société égyptienne (par exemple à travers l'impossibilité de se marier). S'il s'avère que ces dérives sont provoquées par un état de possession dû à la présence d'un ou plusieurs esprits, diagnostiquées par la détentrice des secrets des génies appelée *kudiya*, alors la possédée commence à assister aux zârs qui sont donnés soit publiquement soit de manière privée. Suivra alors tout un parcours initiatique, pouvant prendre plusieurs années, où ces femmes devront apprendre à « vivre avec leurs démons », car une fois possédées, l'esprit ne peut plus partir. Enfin, ce parcours aboutit à l'accomplissement spirituel de l'adepte. De possédée, elle devient adepte et enfin officiante (*kudiya*), en passant par différentes étapes rituelles, qui permettent sa progression et qui sont soulignées par l'adoption de différents titres. La possession « sauvage » devient alors « maîtrisée ». La structure rituelle fait intervenir à différents moments le rêve, la musique et la danse qui accompagnent la transe, l'usage de différents objets rituels, les sacrifices d'animaux comestibles, ... le zâr égyptien n'est pas seulement un rituel thérapeutique, mais est vécu comme un rituel religieux par les officiantes et ses adeptes se considèrent comme bons musulmans.

2) Problématiques

Mon travail fut de comprendre, d'une part, pourquoi et où ce décalage existait entre les études sur ce rituel et ce que je voyais pour pouvoir situer cette cérémonie. En effet, lors de mon retour en Egypte, sur la base de ce que T.Battain m'avait apporté, je n'étais toujours pas

¹ l'adorcisme est une forme de possession. il consiste, au contraire de l'exorcisme, à accepter le génie possesseur, et ne cherche jamais à l'expulser. Cette notion sera développée en détail plus loin (IV, 2).

convaincue d'être face à des femmes qui ne recherchaient que l'aspect curatif de ce rituel. L'aspect social et son influence dans leur vie me semblaient aussi très important. Ma première partie se portera sur les aspects historiques et ethnologiques de cette cérémonie. Notamment à travers la difficulté de catégoriser le rituel, sans le réduire et de quelle façon il est considéré comme déviant dans la société égyptienne.

D'autre part, l'autre grande partie de cette étude portera sur la présentation des musiciens et l'analyse musicale. Le zâr est un rituel qui présente trois groupes de musiciens différents : des femmes (Masri¹), des hommes (Abu-l-Ghayt²) et le dernier composé des deux et d'influence soudanaise (Tambura³), chacun présentant une forme musicale singulière.

Je me suis essentiellement penchée sur l'interprétation féminine dans la musique du zâr (groupe Masri). Dans ce contexte, la musique prend pleinement un rôle de « fait social total » au sens où tout comme la cérémonie est déviante à travers ses pratiques peu communes dans la société égyptienne, la musique des femmes est, à son niveau, totalement « unique » (donc aussi « déviante ») à travers l'exploitation de caractères musicaux inexistantes au sein de la musique égyptienne.

II) LE ZAR

1) HISTORIQUE

A) Origine géographique

Les historiens proposent trois thèses sur l'origine du zâr. Selon la première, la plus majoritairement partagée, ce rituel est originaire d'Ethiopie, et aurait été introduit par les esclaves abyssiniens, et plus précisément par les Oromos éthiopiens (cette ethnie vit maintenant entre l'Ethiopie et le Kenya), dans plusieurs pays⁴. De nos jours, le zâr est un rituel qui s'étend

¹ *Masri*: littéralement, ce mot signifie «égyptien ». Je pense que ce groupe est le résultat de l'adaptation du *zâr* en Egypte.

² *Abu-l-Ghayt*: nom du saint qui a créé la confrérie *ghytania* en Egypte. Des détails sur ce personnage seront donnés dans le chapitre B de la première partie.

³ *Tambura*: nom de la lyre à six cordes jouée par le chanteur « soliste » et qui a donné son nom au groupe.

⁴ Morsy S. A., "Spirit possession in Egyptian ethnomedicine: origins, comparison and historical specificity", in I.M. Lewis, *Women's medicine: The Zar-Bori cult in Africa and beyond*, Edinburgh University Press, 1991: 189-209 et Richard Natvig, « some notes on the history of the zar cult in Egypt », *ibid.*, 178-188

géographiquement de l’Egypte à l’Iran en suivant le parcours de ces esclaves abyssiniens dans l’ancien empire arabe (celui-ci s’étendait de l’Espagne méridionale à l’Iran dès la fin de l’empire Omeyyade en 750). Même si cet empire se morcèle au fil des siècles en différentes dynasties (Omeyyade, abbasside, ottomane,...), le parcours du marché aux esclaves reste identique. Ce qui explique pourquoi l’on ne trouve de zâr ni au Maghreb, ni dans le croissant fertile. Il est donc présent en Egypte, au Soudan, en Ethiopie, dans le golfe arabe, en Irak et en Iran

L’esclavage est très réglementé sur le territoire naissant du «pays des croyants»¹. Selon la « *sharia* », on ne peut mettre en esclavage les habitants du monde musulman. Il faut donc s’approvisionner à l’extérieur. Il existe trois grandes zones de chasse à l’esclavage : le *bilad as-saqaliba*, l’Europe centrale, le *bilad al-Atrak*, le pays des Turcs et enfin le *bilad as-Sudan*, le pays des Noirs qui s’étend de l’Afrique de l’Ouest à la Corne de l’Afrique. A l’intérieur de ce territoire, les itinéraires classiques de l’esclavage menaient d’abord de l’Afrique occidentale² au Maroc, vers l’Algérie et la Tunisie, en traversant le Sahara. C’est de là que viendrait l’actuel rite Gnawa. Le deuxième parcours se pratiquait du Soudan soit vers l’Egypte en descendant le Nil, soit vers l’Arabie en traversant la mer rouge. Enfin, de l’Afrique orientale, les esclaves étaient acheminés vers l’Arabie, l’Irak, l’Iran en traversant la mer Rouge et l’océan Indien³. On comprend donc mieux comment les esclaves abyssiniens ont peut-être emmené ce culte à travers leur immigration forcée vers les pays qui pratiquent encore de nos jours.

D’après ce raisonnement, le zâr aurait été introduit officiellement en Egypte vers 1850 et apparemment répandu par les femmes esclaves qui étaient le plus souvent gardées comme concubines ou employées aux travaux les plus légers comme servantes de harem⁴. Elles auraient alors développé ce culte dans ce pays.

¹ Lombard Maurice, *l’Islam dans sa première grandeur. VIII-XI siècles*, Paris, Champs Flammarion, 1971

² le nom Guinée provient du mot berbère *iggnawa* (pluriel *gnawa*) qui signifie «noir»

³ Lewis Bernard, *Race et esclavage au Proche-Orient*, Gallimard, NRF, 1993 : 110

⁴ Natvig Richard, « Some notes on the history of the zar cult in Egypt », op.cit.

D'autres chercheurs considèrent que ce culte est né dans l'Égypte pharaonique, et se serait répandu en Afrique il y a déjà plusieurs siècles, pour ensuite revenir en Égypte vers le XIX^{ème} siècle¹.

Enfin, la dernière théorie considère que le zâr est originaire d'Iran². Il se serait ensuite fixé dans la corne de l'Afrique.

B) Etymologies

L'autre source par laquelle il est possible de définir l'origine du rituel zâr est l'étymologie. Celle-ci rejoint, d'ailleurs, les trois thèses historiques présentées dans le précédent chapitre.

« Les spécialistes considèrent que le mot zâr ne dérive pas de l'arabe, mais du persan (Frabenius 1913, Modarressi 1968) ou plus probablement de l'ahmarique³ (Young 1975 : 51) au vu de sa forte implication à Gondar en Éthiopie »⁴.

La possible origine étymologique éthiopienne est exposée par le chercheur Bernard Moussali. Il est possible que le mot zâr tire son origine du dieu du ciel éthiopien *Jâr*, figure principale du panthéon animiste couchitique, devenu dieu du mal après la christianisation et l'islamisation².

Cependant, l'opinion la plus partagée affirme que ce mot est issu de l'arabe et qu'il serait d'origine double : il est possible qu'il vienne du verbe *zâra-iazûru* qui a pour signification « visiter », les possédées seraient donc « visitées » par des esprits⁶. Au Soudan, une autre théorie est avancée. Dans le dialecte soudanais, la lettre « z » est prononcée de manière emphatique, c'est

¹ Bernard Moussali, *Le congrès du Caire de 1932 : La musique arabe entre tradition et modernité*, IFEAD, Damas, p.53

² Abd al Mana'am Shamis, *Al gin wa al 'afarit fi-l-adab a-sha'abi al masri* (les démons et les esprits dans la littérature populaire égyptienne), Le Caire, Al-maktaba al thaqâfa, n°336, 1976

³ L'amharique, langue officielle de l'Éthiopie, reçoit son nom de la province centrale de l'Amhara. Elle est parlée dans la plus grande partie du haut plateau abyssin.

⁴ Boddy Janice Patricia, *Wombs and alien spirits: women, men and the zar*, 1989

² Moussali Bernard, *Le congrès du Caire 1932 : La musique arabe entre tradition et modernité*, Institut Français d'Étude Arabes, Damas 2002, p. 53

⁶ Natvig Richard, op. cit., Morsy S.A., op.cit.

à dire au fond de la gorge et de là change la signification de ce mot. De *zâra-iazûru* il devient *zahr* qui veut dire « celui qui devient visible, perceptible ».¹

Est-ce la symbolique de l'esprit qui devient visible à travers les désordres vécus par la possédée ?

Ces deux hypothèses étymologiques justifient, à mes yeux, l'origine arabe de ce mot, bien qu'il existe dans des pays de langue africaine.

1) LA CEREMONIE

A) mythes d'origine

Il existe deux mythes différents qui racontent l'origine du zâr. Le premier est rapporté par Littmann E. (1950 : 86) en Egypte² :

« La Cheikha Dakiya bint Muhammad Sabhi, à l'âge de cinquante ans, raconta qu'elle avait appris le *zar* de sa mère, Na'ma bint Ibrahim, et celle-ci de sa grand-mère, Latifa bint Isma'il. Cette dernière disait que l'origine et les causes du *zar* sont à rechercher dans l'amour d'un sultan des djinns pour la fille d'un pharaon. Le sultan la demanda en mariage au père qui refusa. Alors le sultan prit possession du corps de la fille et la rendit malade au point qu'elle se trouva entre la vie et la mort. Le pharaon fit partout répandre la nouvelle chez le médecin et les magiciens, qu'il récompenserait qui rétablirait la santé de sa fille. Au Sud de l'Egypte vivait une vieille femme appelée Zara, fille d'une devineresse (*kahana*) qui avait une relation fraternelle avec le djinn. Elle se rendit chez la fille du pharaon, lui fit des fumigations avec un encens particulier et prononça des incantations. Le sultan apparut alors et, étant dans le corps de la fille, parla de sa bouche. La vieille femme le salua et se renseigna sur ses désirs. Il lui répondit qu'il avait pris possession du corps de la fille car le pharaon avait refusé de lui donner sa main, bien que son autorité s'exerçât sur toute sa tribu et donc sur les filles de la famille du roi. 'C'est seulement par respect pour toi, lui dit-il, que je quitterai le corps de la fille du roi, à la condition que tu me fasses l'honneur d'une belle nuit'. La femme demanda alors qu'elle devrait être cette nuit. Il lui répondit d'élever le trône, d'y mettre des bougies autour, de faire des sacrifices, le faire jouer des tambourins et de chanter les paroles qu'il lui avait enseignées.

¹ Boddy Janice Patricia, op. cit., p.132

² Cette histoire a été traduite par T. Battain dans sa thèse « le zar, de la souffrance à l'accomplissement », op. cit. p.151-152

Il quitterait alors le corps de la jeune fille qui recouvrerait une santé meilleure qu'auparavant. Telle serait l'origine du *zar*. Le terme même de *zar* viendrait du nom de la devineresse Zara, comme nous l'avons appris de nos chefs ».

Cependant, il existe aussi le mythe d'origine éthiopien qu'il me semble important de citer. Il est rapporté par Michel Leiris :

« Eve ayant eu trente enfants craignit le « mauvais œil » de Dieu (ou, selon certains, d'être accusée de luxure) quand Dieu voulut les dénombrer . Aussi cacha-t-elle les quinze plus beaux. Pour la punir, Dieu décréta que ceux qui avaient été cachés resteraient cachés, alors que ceux qui avaient été montrés seraient des hommes visibles. Le frère gouvernera son frère, ajouta-t-il, entendant par-là que les hommes resteraient toujours dominés secrètement par les zars, descendants des enfants cachés »¹

B) Zâr privé

Il existe deux formes de présentations du rituel au Caire : la cérémonie que j'appellerai privée, et l'autre publique, sur laquelle s'est portée ma recherche.

Les cérémonies privées sont organisées autour d'une seule femme, dans un appartement ou bien parfois pratiquement en pleine rue. Chacune d'entre elles présente une étape spécifique dans l'« avancée » spirituelle de la possédée. Il existe quatre ensembles de rites² :

- la « découverte des traces » : étape de la divination et découverte de la possession.
- le cycle initiatique : de nombreuses cérémonies sont organisées
- l'investiture en officiante : moment où l'adepte devient *kûdiya*³

¹ Leiris Michel, *La possession et ses aspects théâtraux chez les éthiopiens de Gondar*, Fata Morgana, 1938/1989

² pour plus de détails voir Tiziana Battain, *le Zar, de la souffrance à l'accomplissement*, op.cit., chap. IV, V, VI, VII, pp.216-340

³ Voir lexique ou définition plus précise au chapitre suivant.

- l'obligation de la kûdiya : séances où la kûdiya doit renouveler ses engagements auprès des esprits.

a) La « découverte des traces (*kachf-al-athâr*)

C'est la « découverte des traces » qui permet à la kûdiya de définir le nom de l'esprit possesseur. Elle se fait à l'aide de deux rituels : « le diagnostic musical » et l' « oniromancie ». Le « diagnostique musical » s'effectue pendant les cérémonies hebdomadaires (hâdra), auxquelles j'ai assisté durant mon séjour au Caire. Chaque chant invoque un esprit spécifique. Le rôle des musiciennes est de trouver la juste tonalité qui stimule la transe, et si lors d'un chant, la possédée se sent « appelée » par la mélodie de celui-ci, cela permettra de définir l'identité du génie possesseur. J'ai, en effet, assisté à des cérémonies où la kûdiya voyant que le début d'un chant ne faisait aucun effet sur la possédée, entamait le début d'un autre, puis d'un autre, jusqu'à ce que la femme réagisse.

Ce diagnostic doit être confirmé par l' « oniromancie », technique divinatoire pratiquée à partir d'un rêve de la possédée et à travers les détails duquel la kûdiya pourrait encore une fois établir l'identité de l'esprit.

b) Le cycle initiatique

Moment crucial où l'adepte va « pactiser » avec son esprit et passera du statut de novice à celui de jeune mariée. Cette étape se fait à travers plusieurs cérémonies dans lesquelles s'effectuent de nombreux sacrifices et dure en général plusieurs années. Les plus importantes sont « la cérémonie de la paix » (*sulha*), où se fera l'alliance et la stipulation du contrat de mariage avec les esprits et « la cérémonie de réception » où le mariage sera consommé à travers la symbolisation du démon possesseur en mouton et où la possédée, encore novice, renaîtra en jeune épouse à travers le sacrifice du mouton.

Dans ces deux cérémonies, les trois groupes de musiques sont présents et accompagnent toutes les avancées de l'adepte. Leur rôle est fondamental dans l'avancée spirituelle de celle-ci. Il

ne m'a été permis de n'assister qu'à une seule des cérémonies privées. Comme dans les *hâdra*, les musiciens entraînent, dirigent et amènent la '*arusa*¹ vers la transe.

Les deux derniers rites, « l'investiture en officiante » et « l'obligation de la *kûdiya* » se font sur le même modèle que les rites d'initiation. Ils présentent des sacrifices et les trois groupes de musiques sont encore une fois présents. A travers ces deux dernières étapes, la jeune épouse atteint le statut de *kûdiya* par l'élection des esprits (« l'investiture en officiante ») et doit renouveler régulièrement son adhésion au monde des esprits.

C) Le zâr public (*hadra*)

Les cérémonies publiques (*hadra*) ont lieu une fois par semaine dans un lieu particulier. Elles sont aussi organisées pour les femmes pauvres qui ne peuvent se payer une cérémonie complète, mais constituent une étape importante dans le parcours spirituel de la possédée. Lors de mon dernier séjour sur le terrain, il était possible d'assister à une *hadra* tous les soirs de la semaine dans différentes maisons. J'ai choisi de me pencher sur cet aspect du rituel car il m'était plus facile d'être introduite dans un contexte public se déroulant de manière hebdomadaire à lieux et horaires fixes.

Chaque *hâdra* se déroule à côté d'un tombeau d'un saint très vénéré en Egypte. Les femmes effectuent le même jour de la *hâdra*, la visite (*ziâra*) aux tombeaux.

Voici, en résumé, l'histoire des saints pour lesquels se déroule, à côté de leur tombeau, une *hâdra* :

- Abu Su'ud : saint très vénéré en Egypte dont le mausolée est au Caire près de la Cité des morts². C'est un médecin et un chirurgien qui soigne les blessures. La *hâdra* organisée à côté de son tombeau est considérée comme un « centre » du zâr. Il soignerait surtout les femmes atteintes de stérilité.

¹ '*arusa* est le nom donné aux possédées (voir lexique)

² Voir carte

METTRE UNE CARTE DU CAIRE AVEC LES ENDROITS DES HADRAS

- Sayyida Nafisa : arrière petite fille de Hasan, appelée *nafisat al-'ilm*, « la précieuse pierre du savoir », pour sa connaissance religieuse et son intelligence. Elle était le professeur et l'amie très proche du grand maître al-Shafi'i (mort en 820). Sa tombe est le lieu de vénération et d'acte de piété au Caire¹.
- Fatima al Nabawiyya : présumée être la fille de Hussein et connue sous le nom de « mère des orphelins »
- Sayida Aicha : fille illégitime de Ja'far al-Sadiq
- Abu-l-Ghayt : saint patron de la confrérie soufie *al-ghytania*. Selon les chants, il serait émigré d'Algérie et il est le saint protecteur des prisonniers ennemis des Romains et aussi des émigrants. Son tombeau est situé à une vingtaine de kilomètre du Caire. Il n'y a que le groupe Abu-l-Ghayt² qui y officie. Je n'ai malheureusement pas pu m'y rendre.

Sayida Nafisa et Fatima al Nabawiya font parties de l' *ahl al-Bayt* (famille du prophète).

D) Présentation des personnes du rite, lexique³

Je vais, avant d'entrer dans le vif du sujet, faire une brève présentation sous forme de lexique, afin que le lecteur se familiarise avec les termes arabes employés pour désigner les agents du rite.

a) Les « musiquants »⁴

Kudiya : La *kudiya* occupe un rôle central dans le rituel. Elle est l'officiante du Zar et détient les secrets du monde des génies. Elle dirigera donc les possédées vers une guérison en les aidant à s'approprier ce monde.

La *kudiya* peut faire partit du groupe des musiciennes, mais ce n'est pas toujours le cas. Par exemple lors des différentes étapes du rituel qui ont lieu dans un contexte privé, elle ne semble pas participer au domaine musical.

¹ Hoffman J. Valerie, *Sufism, mystics, and saints in modern Egypt*, university of Carolina Press, 1995, p. 77

² voir lexique

³ la thèse de Tiziana Battain m'a permis de détailler certains rôles, mais la majorité de ces dires m'ont été rapportés par les musiciens eux-mêmes.

⁴ Ce terme est emprunté à Gilbert Rouget qui décrit cette opposition « musiquant »/ « musiqué » au sein de son chapitre « Musique et transe chez les Arabes » dans *la Musique et la transe*, Gallimard, Paris, 1980

Il est cependant courant que le rôle de la kudiya soit en fait tenu par un sheikh. Dans ce cas, il adopte les mêmes attitudes que la kudiya. On remarque ici qu'un homme de religion participe, et même, dirige ce rituel. Ce fait relance donc toute la problématique sur la place réelle du zâr en Egypte. Est-il seulement un rite africain, mais aussi fortement imprégné d'islam ? A la fois religieux et animiste, toléré et redouté par la religion musulmane¹.

D'après Tiziana Battain, la kudiya est vénérée comme une personne sainte. Elle est célibataire, divorcée ou veuve. Si elle est encore mariée, elle ne peut avoir de relations sexuelles. Sa vie est donc consacrée aux esprits. Une des kudiyas que j'ai rencontrées m'a en effet expliqué qu'elle avait divorcé de son mari à l'âge de trente-cinq ans afin de ne se consacrer qu'au rituel.

De ma propre expérience au Caire, les discours sur les kudiyas étaient très différents en fonction des musiciens avec qui je m'entretenais.

Pour 'Atiya, un musicien d'un des groupes du zâr, Abu-l-Ghayt, avec lesquels j'ai surtout travaillé, il n'existerait plus qu'une seule kudiya au Caire, du nom d'Al Haga al Ta'ama. Mais il y a encore de cela cinq ans, une dizaine de kudiyas étaient encore en vie et pratiquaient le zâr. Jusqu'à maintenant, il n'y aurait pas de relève et à sa mort, personne ne connaîtrait le secret des asyads. Mais les cérémonies privées pourraient continuer à se dérouler malgré tout.

A l'opposé de ce discours, Karima, la *raisa* (prononcé raissa) de Fatima al-Nabawiyya (regarder au prochain paragraphe pour connaître le rôle de la *raisa*) s'est présentée à moi comme étant une kudiya. Les discours ne sont donc pas cohérents entre eux, et j'émettrai une réserve sur la définition exacte du rôle de la kudiya que je viens de présenter.

Raisa /rais/songa : ce sont ceux qui dirigent les groupes de musique. Certaines *raisas* ne jouent que dans les zârs privés. Le *rais* (prononcé raïss) du groupe Tambura est appelé *songa*.

Sheikha/sheikh : ce sont les personnes qui s'occupent du *bughul* (l'encens). A chaque nouvelle arrivante, ils font brûler de l'encens sur des braises. Ils encensent la tête, les mains, les pieds et le corps des adeptes sous leur djellaba, pour les purifier. L'étape de la purification terminée, celles-ci doivent aussitôt la payer. C'est une sorte de « droit d'entrée ». La plupart des *rais* et *raisa* sont sheikh et sheikha.

¹ ces interrogations seront détaillées au sein du chapitre V de la première partie

Lors de la purification, les sheikhas et les sheikhs récitent une incantation pour le prophète (*al nabi*) et les esprits qui peut varier d'une personne à l'autre.

Les groupes de musique

- Le groupe **Masri** (*saidi, harim*) : composé de cinq musiciennes, dont une *raisa* qui dirige musicalement le groupe, les autres faisant office de « chœur ».
- Le groupe **Abu-l-Ghayt** : le groupe est formé de huit ou neuf musiciens. leurs chants sont très semblables musicalement au répertoire soufi égyptien
- Le groupe **Tambura**: formé de cinq musiciens, hommes et femmes.

Des détails sur la formation instrumentale de ces trois groupes seront donnés dans la deuxième partie¹.

b. les musiqués

'*arusa* : Nom donné aux participantes et qui veut à la fois dire épouse et enfant. Ces deux notions représentent les différents rôles que va connaître la possédée durant le rituel. Elle passera, par rapport au génie, du statut d'épouse à celui d'enfant par le biais d'une renaissance symbolique qui constitue une étape essentielle dans le rituel.

Les « désordres » qui sont à l'origine de la possession sont soit d'ordre physiologique représenté par des troubles nerveux, des maladies, des fausses couches, soit il s'agit de troubles d'ordre social (le cas le plus courant est bien sûr l'impossibilité de se marier).

Lorsque ces troubles ne peuvent être soignés ni par les médecins, ni par les sheikhs, c'est à dire les autorités reconnues officiellement dans le monde de la médecine et de la religion, la famille de la malade se tourne alors vers l'hypothèse de la possession².

D'un point de vue socio-économique, la majorité des femmes que j'ai rencontrées viennent d'un milieu que j'appellerai « populaire ». Par « populaire », est sous-entendu l'appartenance à une couche sociale pauvre économiquement de la société égyptienne. Ce fait est

¹ voir chapitre II dans la deuxième partie de ce mémoire « La musique dans le rituel *zâr* »

² comme dans le Bocage, voir Jeanne Favret-Saada, *Les mots, la mort les sorts*, op.cit.

notamment vérifié à travers les habits portés (la plupart des femmes sont habillées d'une *galabiya*¹, ce qui est très peu courant dans la haute société égyptienne qui a dorénavant adopté la tenue vestimentaire à l'européenne), mais aussi à travers la langue parlée (utilisation de mots et d'expressions existant seulement dans ce milieu). De ces deux faits exposés, j'en déduis (je ne me suis pas, en effet, entretenue avec elles sur ce point) que la plupart d'entre elles ont dû recevoir une éducation très sommaire, se limitant à un parcours scolaire très court.

c. les esprits (*asyads*)

c.1) présentation

***Asyads* (les seigneurs)** : le monde des esprits est anthropomorphe avec ses rois, ses reines, et différentes religions sont représentées.

Ils sont en nombre infini et il semble qu'ils n'aient pas tous les mêmes pouvoirs. Certains sont plus puissants que d'autres. Il est tout à fait possible pour une femme d'être possédée par un ou plusieurs démons. Mais une fois possédée, elle doit trouver un moyen de conciliation, à travers le zâr, afin de rester en bons termes avec eux ou lui, car jamais plus ils ne quitteront son corps ni son esprit.

Chaque esprit a un habit, une couleur, un encens, un parfum ou bien un bijou qui lui correspond. Par exemple, pour le *Dir* (moine chrétien), j'ai vu des femmes fumer en « dansant » et les musiciens m'ont expliqué qu'il était nécessaire de boire de la bière pour contenter cet esprit. Mais ceci se fait surtout dans le cadre des cérémonies privées.

Enfin, chacun d'eux provoque des maladies spécifiques : Qarina, est un esprit jaloux des femmes enceintes et essaye d'enlever les enfants à leur mère, alors que Sultan Mamma provoque la paralysie et possède la personne qui s'endort dans un état de tristesse ou de d'énervement².

c.2) classification

Il me semble essentiel dans ce travail de faire une présentation des esprits, afin de donner un aperçu de leurs mondes d'origine¹ ainsi que de leur organisation.

¹ sorte de longue robe en coton portée à la fois par les hommes et les femmes

² Battain T. , *Le Zar, de la souffrance à l'accomplissement*, op.cit., pp. 180-193

1) les esprits régionaux :

- la famille royale :

sultan Mamma; sa sœur Lallubia; sa mère Mustagita; son fils Yaseh; sa fille Manima et Umm Gutam « la mère des enfants »; son ministre Derboh

Du même groupe : Sitt Kabira; son frère Sambo; Rina; Qarina et le valet Wallag; Umm Wallaga (« la mère de Wallag »); Yawra Bey (esprit militaire); Askari ou Gundi ou Al Zabit « l'officier »; ses sœurs Mamina et Rokos ou Rabusa; Rum Nagdi

- groupe soudanais

Sultan al-Sudan; Sitt Sudanya (grand rôle en tant que sitt Kabira); Bandôh; 'Ali Bâsâ Abû Ginduh ou Abu Gindi; Katri; Sab al Hala al Marfa'in

- groupe éthiopien

Sultan al Habas (sultan éthiopien); ses sœurs Hawanin al Habas (les dames éthiopiennes); Sitt Kabira (vieille dame)

Groupe de la haute Egypte : al Sa'idi Abi Danfa; sa sœur al-Sitt Sa'idiyya; Sadar Waiyoh ou Sidar Basa

- groupe égyptien :

Sidi Masri « le seigneur d'Egypte », Umm al Warayid « la mère des roses », Salahiyya « la dame de Salah », Sowesi

- groupe arabe

al-'Arabi et sa compagne al-'Arabiyya, Sulayman (Salomon), Amir al Hagg (prince du pèlerinage) et sa sœur Hilaliyya, al-Makkiya

¹ ce tableau de présentation est inspiré du modèle de Kriss exposé dans *le zar, de la souffrance à l'accomplissement*, op.cit., pp.173-177

- groupe turc
Sitt Istanbuliya; Sitt Sakina et Rum Najdi
- groupe maghrébin :
al Sultan al Magribi, assimilé parfois au saint « abd al-Qadir al Gilani »; Amisa lalla
- groupe des étrangers
al-Hawagen; al-Agrabi

2) Les saints et mystiques musulmans

- la famille du prophète :
‘Ali, Husayn, Hassan, Fatima, Nafisa, Sukayna
- les saints, derviches et mystiques
Abd al-Kadir al Gilani; Abd as-Salam lil sumr et sa sœur Ya’usa (magrébine); al-Darwish; Ahmad al-Badawi; Abu al Su’ud; Ibrahim al Dassiqli; al-Rifa’i; al-Bayumi; l’élève Ahmed Abdal ‘Ali; qutb al-Mutawalli; Abu al-‘Ala; al-Safi; al Liti; al-Guyushi; Abu Dandura; Abu al-Haggag (père des pèlerins à Luxor); Sultan Gedda (sultan de djedda); Sultan Hadda

3) Chrétiens et juifs

al-Nasrani (le Nazaréen); Sultan al-Dir (sultan du monastère); al-Qasis (le prêtre); al-Sitt al qutbtiyya (la dame copte); Isa (Jésus); la grand-mère Mariam; Hakim Basha; al-Yahudi

4) Groupe de la nature

- du feu : Sultan al Ginn al Ahmar (sultan du djinn rouge), Giniyya (la djiniya)
- de la mer : Sultan al-Bahri, sa sœur Sitt al-Safina (la dame du navire)
- de la montagne : al Galabiwi et sa sœur Gondar (peut être de Gondar en Ethiopie) et Safaya

- des toilettes : Gatoh, Rina et Saliha
- du seuil et la porte : Bawab, Manzoh
- de la flore : Murgan (corail servant de Sultan Mamma) et sa femme Rihana (de *rayhan* « basilic »)
- rois de la terre: Muluk ardiya, Ulwiya « du haut », Sulfiya « du bas », Sawahiliyya « de la Côte Swahili), Anba 'awiya « de la source », Sitt Safsaf « la dame près du désert ».

De ma propre expérience, je n'ai pas entendu parler de tous ces démons dans le cadre strict des cérémonies. Ceux qui étaient le plus souvent demandés par les femmes étaient le *dir* et *banat al handasa*, ainsi que tous les saints et mystiques.

2) DESCRIPTION DE CEREMONIE

a) Méthodologie

Il est nécessaire, avant d'entrer dans le vif de sujet, de donner quelques précisions sur la méthodologie suivie lors de l'enquête sur le « terrain ». Bien qu'ayant toujours été introduite dans le milieu du zâr par une personne connaissant relativement bien les musiciens, j'ai rencontré un certain nombre d'obstacles. Mon origine étrangère, les codes qui ne m'étaient pas toujours explicites et la compréhension linguistique des personnes avec lesquelles je m'entretenais (car quelque fois, l'origine géographique et l'âge de la personne interrogée me rendaient difficile sa compréhension) ont pu créer des tensions ou incompréhension avec les musiciens.

Les enregistrements ont eux aussi entraîné des situations de conflits. Dans le zâr, rien n'est gratuit, les musiciens exigent une forte somme d'argent si une personne extérieure désire faire un enregistrement. Les amis égyptiens, sans lesquels cette recherche n'aurait jamais pu avoir lieu, m'avaient toujours formellement déconseillé d'entreprendre quoi que ce soit sur place, je pus vérifier leurs dires la seule fois où je l'ai fait. Alors que les musiciennes commençaient à me connaître, elles profitèrent du seul moment de la soirée où mon ami me laissa seule pour me demander une grande somme d'argent afin de pouvoir poursuivre mon enregistrement. Je crus, un moment, ne plus pouvoir continuer à travailler avec elles, car je refusais de payer de manière

exagérée ce service et surtout de créer un rapport qui se basait uniquement à travers un échange monétaire. Je n'avais en fait pas compris les règles. Je réalisai par la suite qu'il fallait aussi imposer mes volontés, même si cela paraît évident au premier abord .

J'ai pu me procurer d'autres sources sonores par des voies détournées, enregistrement pirate d'une cassette audio appartenant à un musicien du zâr, une cassette vidéo d'un zâr privé que j'ai achetée à ce même musicien, une cassette donnée par un musicologue du Caire, sur le « vieux » zâr. J'ai joint dans ce mémoire deux CD regroupant plusieurs sources musicales.

Je tiens aussi à mettre en garde les lecteurs sur la complète « véracité » des propos tenus dans cette maîtrise. Ces quelques semaines de terrain ne m'ont pas laissé la possibilité de comprendre le zâr dans sa totalité, surtout que j'ai été amenée à rencontrer un certain type de musiciens. La majorité de mes informations m'ont été données par des hommes (et non par des femmes), avec lesquels j'ai beaucoup travaillé, et qui eux jouent toujours ensemble. Il a été beaucoup plus évident pour moi de les aborder, au contraire des musiciennes qui elles n'ont entretenu qu'une relation d'argent avec moi, se fermant complètement à toute autre sorte de relation. Je me suis entretenue à l'occasion de cérémonies ou alors dans un autre cadre avec une kudiya, quelques participantes, et cinq musiciens. Cette étude sera donc beaucoup plus écrite selon le point de vue masculin du zâr (qui diffère souvent en fonction de l'origine musicale et l'âge de la personne interrogée), et je regrette de ne pas avoir pu parler avec les femmes.

Paradoxalement, je me suis surtout concentrée sur la musique du groupe Masri (groupe des femmes) et ensuite sur celle du groupe d'Abu-l-Ghayt (groupe des hommes), car j'ai très rarement eu l'occasion de voir et d'entendre celle du groupe Tambura (musiciens nubiens)

3) Description

« Il existe une autre illusion : celle de la simultanéité du regard et de l'écriture ou, si l'on préfère, de l'immédiateté du texte, conçu comme un décalque de la vue. Or la vision n'est jamais contemporaine au langage. Il existe une différence entre ce que l'on voit et ce que l'on écrit et un rapport entre le voir et l'écriture du voir qui est celui d'un écart, d'un « entre-deux », d'un

interstice, d'un intervalle, bref d'une interprétation. Cet écart est le langage ou plutôt l'écriture, laquelle diffère l'immédiateté non seulement de la vision mais de la parole »¹

Cet « entre-deux » est la période cruciale où l'ethnologue se trouve confronté à sa mémoire et à sa capacité de mettre celle-ci par écrit. Il tente alors de traduire dans l'acte d'écriture les gestes, paroles, situation auxquels il a été confronté.

Pour ma part, ce n'est qu'au moment où je me suis penchée sur l'exercice, perçu de l'extérieur comme très simple, que j'en ai réalisé toute la complexité. Comment décrire sans tomber dans le piège de la narration pure (l'idéal étant bien sûr de réunir la description et la narration) et surtout comment rendre par écrit mon observation, mon « regard », de la manière la plus neutre possible.

Il a bien fallu passer du rôle d'observateur « passif » (au sens où j'ai délibérément choisi de ne pas participer activement aux cérémonies mais de toujours garder ma place d'observatrice) à celui de « descripteur » actif, où l'on tente d'expliquer « l'intérieur » alors que l'on était dans une position d'« extériorité ».

Et puis, comment décrire de manière narrative « la » cérémonie, « une » cérémonie, sans avoir la sensation d'omettre des détails. Les grandes lignes entre chacune d'elles se ressemblent, mais jamais je n'ai assisté deux fois au même rituel, à la même ambiance. C'est comme si je devais décrire une unité alors que le zâr n'est que différence. Je vais donc essayer d'avoir l'approche la plus neutre possible.

J'ai été, lors de mes expériences «zariennes », très vite confrontée à ce que je représentais en Egypte : une étrangère, européenne, s'intéressant à un monde privé, normalement réservé aux adeptes de ce rituel. J'ai abordé ce monde de deux manières différentes, d'abord en choisissant de me rendre, toute seule et sans être introduite, dans un des lieux de cérémonie les plus prisés du Caire, Abu Su'ud. Cet endroit est situé entre le quartier appelé « cité des morts », du fait de l'installation de plus d'un million d'Egyptiens dans un cimetière à la périphérie de la capitale, et le quartier copte².

¹ Laplantine François : « La description ethnographique », Nathan université, 1996 : 38

² Copte : religion chrétienne orthodoxe d'Egypte. Les coptes représentent une grande part de la population égyptienne

Je connaissais déjà ce lieu depuis mon premier séjour au Caire (septembre 1999- juin 2000), où je m'étais déjà rendue toute seule. J'espérais y trouver un accueil chaleureux lors de mon retour. En effet, peu avant mon deuxième départ pour la capitale, le centre culturel égyptien de Paris avait programmé, lors des festivités du Ramadan¹, une série de concert, présentant des musiciens de zâr, hommes et femmes. Saisissant l'opportunité de pouvoir leur parler hors du contexte rituel, j'ai demandé aux trois femmes présentes de me dire où elles officiaient au Caire. J'appris alors que c'était à Abu Su'ud, et elles m'invitèrent avec empressement à venir les voir à mon arrivée en Egypte. C'est donc avec une certaine confiance que je me rendis là-bas.

Le lieu de cérémonie se trouve dans une petite ruelle non loin du mausolée d'Abu Su'ud où les participantes peuvent se rendre après ou avant le rituel. C'est le seul endroit, à ma connaissance, qui officie aussi tôt dans la journée. Alors qu'en général, le rituel débute après la dernière prière du soir (vers sept-huit heures du soir aux mois de février-mars), à Abu Su'ud, la musique se fait entendre dès midi. L'endroit est, en effet, très prisé par les femmes possédées, on dit que la *baraka* du saint est très efficace, surtout pour les problèmes de stérilité. De ce fait, la cérémonie dure de midi jusqu'à une grande partie de la nuit. Il m'était donc encore plus intéressant de retourner dans ces lieux.

Le rituel se déroule à l'intérieur d'une maison, dans une pièce destinée une fois par semaine à la hadra (nom donné à cette cérémonie publique). Cette pièce donne directement sur la rue, tout passant peut donc entendre la musique des percussions. Il existait, au moment de mon premier séjour, une autre maison qui officiait le même jour, dans la même rue. Ce n'est plus le cas à présent. Un musicien m'a confié qu'à une époque, on pouvait se rendre dans cette même rue à onze hadras différentes².

Dès mon arrivée sur les lieux, un homme se dirigea vers moi, me demandant les raisons de ma présence. Je lui expliquai alors très brièvement mon histoire, le fait que j'aie assisté aux concerts de Paris et surtout que je venais de la part du directeur du centre culturel égyptien qui était à l'origine de ces concerts. Son visage alors s'illumina d'un grand sourire mêlé de satisfaction et d'étonnement, et il me fit entrer dans la pièce du rituel. Je reconnus seulement une

¹ Ramadan : neuvième mois lunaire durant lequel tout musulman est tenu de jeûner du lever au coucher du soleil. Le jeûne du Ramadan fait parti des « cinq piliers de l'islam » avec le pèlerinage (*hajj*), les cinq prières quotidiennes (*çalat*), la profession de foi (*chahada*), qui constitue l'acte d'adhésion à l'islam en récitant la formule : " Il n'y a de Dieu qu'Allah, et Muhammad est son prophète ", et l'aumône (*zakât*)

² Ces informations m'ont été données par 'Osman dont je donnerai quelques éléments de biographie dans la deuxième partie de ma maîtrise.

seule des femmes du concert parisien, Madiha. Elle était debout, un daff à la main (pour être plus précise, ce daff s'apparente plus au bendir maghrébin, car derrière la peau sont tendus des fils de métal), devant une trentaine de femmes. Elle me reconnut à son tour et m'accueillit chaleureusement tout en continuant à chanter. Son accueil très ouvert me donna confiance. Elle me fit s'asseoir à côté de ses compagnes musiciennes. Elles étaient quatre, une autre debout avec un daff et trois assises avec respectivement un autre daff, une *darbukka* au centre et un mazhar¹. Madiha avait, dans les chants, la fonction de soliste, les quatre autres musiciennes faisaient office de chœur.

Les murs de cette pièce étaient revêtus de différents objets. Il y avait une tambura accrochée (lyre à six cordes dont la fonction et l'organologie seront expliqués ultérieurement) ainsi que la photo d'une femme décédée. J'appris plus tard qu'elle avait été une grande kudiya qui avait officié dans ces lieux, et de plus la femme de celui qui m'avait accueilli à mon arrivée. On pouvait aussi voir sur les murs des *mains de Fatma* et le nom d'Allah.

Mais revenons aux acteurs de cette cérémonie. Les musiciennes étaient placées tout le long du côté gauche de la pièce. En face d'elles se tenaient plusieurs femmes debout, un long voile leur couvrant le visage, et un grand nombre, derrière, qui étaient assises. Un espace s'était créé entre les musiciennes et les autres personnes assises, permettant ainsi de laisser un endroit propice à la « danse ». Les femmes portant le voile « dansaient », certaines de manière désordonnée et violente, s'agitant de plus en plus au fil du chant. Leurs corps se balançaient de manière similaire aux hommes lors des *muleds*² soufis, de la droite vers la gauche, entraînées par leurs bras, la tête suivant les mouvements de rotation du corps. Elles donnaient l'impression d'avoir perdu tout contrôle d'elles-mêmes, certaines hurlaient. En face d'elles, Madiha et sa compagne frappaient violemment sur leurs daffs, se rapprochant des possédées le plus possible, donnant ainsi l'impression de vouloir les « assommer » par leurs frappes violentes.

Les autres femmes assises captèrent aussi très vite mon attention. J'étais arrivée sur les lieux vers une heure de l'après-midi, et déjà la pièce était pratiquement pleine. La plupart d'entre

¹ *Mazhar*, sorte de tambourin dont la description est donnée dans le chapitre 1 de la deuxième partie.

² *muleds* : grandes fêtes soufies populaires organisées au moment de l'anniversaire de la naissance d'un saint. Ces célébrations se passent toujours à proximité du tombeau du saint vénéré. De grandes tentes représentant les confréries soufies sont montées dans la rue, dans lesquelles des *munshids* (noms donnés aux sheikhs soufis qui chantent les louanges aux saints et au prophète en Egypte) viennent chanter. Ces *muleds*, à l'origine purement religieux, revêtent en fait un caractère de fête populaire.

elles avaient entre trente et quarante ans, vraisemblablement toutes issues d'un milieu social très populaire (j'entends par « milieu populaire » l'appartenance à une classe sociale assez pauvre). Plusieurs d'entre elles étaient venues avec leurs petits enfants. Leur attitude changeait en fonction des personnes, certaines écoutaient avec ravissement, d'autres mangeaient ou buvaient du thé en parlant avec leurs voisines, d'autres encore pleuraient d'émotion. Certaines aussi montraient une grande agitation, bougeant de la même façon que les femmes debout. Dans ce cas, Madiha ou sa compagne allaient chercher ces femmes dans l'assemblée afin de les mener dans le cercle de la « danse ». J'ai vu des refus, mais la plupart du temps, elles acceptaient.

Ce jour là un autre personnage retint mon attention. C'était un homme, assis sur une chaise, dont le visage était aussi recouvert d'un voile blanc. A ses côtés, une femme assez âgée, sûrement sa mère, s'occupait de lui. Je compris très vite qu'il était handicapé physiquement et mentalement. A un moment, au milieu d'un morceau, il fut pris d'une vraie crise d'hystérie. Il se mit tout d'un coup à hurler comme un fou, son corps pris de violent tremblement et il essaya de se mettre debout sans y arriver. Sa mère tentait de le retenir mais la crise ne passait pas. Dans cette agitation, son voile tomba à un moment et je pus voir qu'il était très jeune. Mais même au plus fort de cette crise, les musiciennes ne s'arrêtèrent pas et ne montrèrent aucun étonnement.

A la fin du premier morceau, Madiha me demanda si j'avais passé l'étape de la purification. A ma réponse négative, elle appela l'homme qui m'avait accueillie à l'entrée et lui demanda le *bughul* (l'encens). Il apporta alors un récipient en métal remplis de braise. Elle y mit de la poudre d'encens, créant ainsi une fumée odorante. Elle passa respectivement dans cette fumée ma main droite, puis la gauche, ensuite le pied droit, puis le gauche et enfin souleva mon pullover et fit entrer la fumée sous celui-ci. Au même moment, elle récita une incantation qui parlait du prophète (Je vérifiai, plus tard, que ces paroles changeaient d'une personne à l'autre). Puis à la fin de ce rite, elle me demanda de l'argent, pour la purification.

Je remarquais très vite que pour les femmes qui arrivaient après moi, ce n'était pas Madiha qui s'occupait de cet acte mais l'homme qui m'avait accueillie à l'entrée. L'homme qui m'avait accueillie était le sheikh de l'endroit

Il répétait exactement les mêmes gestes en prenant, à la fin, de l'argent. Je compris très vite que les femmes payaient en quelque sorte un « droit d'entrée » où l'on passe du monde

extérieur, des hommes, à celui beaucoup plus illicite des démons. Ensuite elles entraient dans la salle et s'asseyaient là où il y avait de la place.

Le rituel se déroulait comme suit : à la fin de chaque morceau, une assistante se levait et se dirigeait vers les musiciennes à qui elle demandait un chant en particulier. En effet, chaque morceau à un nom générique qui porte souvent celui du démon à qui il est destiné. J'entendais donc souvent ces femmes demander le *Dir* (qu'on peut traduire par moine, ou bien *sultan al-ahmar* (le sultan rouge), ou bien encore *Yaura bey* (militaire éthiopien). Il m'est arrivé par la suite d'entendre, et que l'on m'explique aussi, que chaque démon peut avoir plusieurs mélodies et plusieurs rythmes différents. Comment se fait alors le choix, je ne pourrais encore l'expliquer.

Celle qui avait formulé une demande spécifique se mettait alors debout, couvrant entièrement son visage d'un voile et les musiciennes commençaient alors à jouer. Madiha et une autre de ses compagnes étaient debout tout le long du morceau et elles prêtaient surtout attention à la personne qui avait formulé un vœu. Mais il arrivait la plupart du temps que d'autres femmes se lèvent, comme poussées irrésistiblement par la musique qu'elles entendaient. Le terme employé pour désigner cette « danse » est *tafir*, employé aussi dans le cadre des *muleds*.

La tension montait de plus en plus tout au long de la performance et l'on pouvait sentir que les musiciennes passaient par plusieurs étapes destinées à accompagner les femmes debout dans leur transe. Il se créait alors, dans un temps donné, une interaction entre les musiciennes et les possédées à travers la musique et les mouvements effectués par les deux groupes. Ce n'est qu'au moment où celle qui avait désiré un morceau en particulier s'écroulait par terre que la musique s'arrêtait.

Le temps d'un morceau ne dépassait jamais une quinzaine de minutes, et je remarquai que ces femmes perdaient très rapidement le contrôle d'elles-mêmes, comme si la transe les prenait instantanément.

A partir du moment où leurs gestes n'avaient plus de cohérence et qu'elles donnaient l'impression de pouvoir tomber à n'importe quel moment, il se trouvait toujours une femme dans l'assemblée qui se levait et, tout en restant derrière la personne possédée, l'entourait de ses bras, afin de l'empêcher de marcher sur les femmes assises, ou bien tout simplement d'éviter les braises qui étaient très souvent par terre. Le moment de l'écroulement se ponctuait généralement

de remarques, d'encouragement ou de louanges à Dieu qui permet de pouvoir entrer dans ces états.

J'ai remarqué que la « danse » elle-même s'abordait de différentes manières. Il me semblait, au début de mes participations au zâr, que toutes les femmes effectuaient les mêmes gestes et mon angle de comparaison s'arrêtait seulement au fait que certaines avaient une « transe » totalement désordonnée à l'opposé d'autres qui semblaient la contrôler. Puis, je réalisais qu'il existait aussi une certaine « chorégraphie » des pas, théorie qui s'est vérifiée par la suite à Paris : au mois de Juin 2002, des musiciens de zâr hommes et femmes, que je connaissais du Caire, étaient venus faire un concert. A la fin de celui-ci, nous nous retrouvâmes lors d'un dîner entre amis. Ils commencèrent à jouer des mélodies de zâr et me demandèrent de venir au milieu d'eux afin de « danser ». Je ne l'avais jamais fait là-bas, ils ne m'avaient donc jamais vue. A la fin de cette « danse », Fatma, une des musiciennes me dit de manière très enjouée que j'avais enfin « fait » le zâr et que « je connaissais les pas », ce qui justifie l'idée qu'il existerait une « chorégraphie ». Il est vrai que j'avais, sans même m'en rendre compte, reproduit ce que j'avais vu pendant plusieurs cérémonies au Caire.

J'ai pu noter aussi des comportements spécifiques liés à certaines mélodies. Par exemple pour le *Dir* (le moine), une femme avait porté un chapeau revêtu de la croix copte, et tout en dansant, avait fumé une cigarette. On m'expliqua plus tard que ce génie demandait non seulement de fumer mais aussi de boire de la bière. On retrouve d'ailleurs ces intentions dans la chanson qui lui est destinée :

Ya dir id-dir ya dayâra	O moine, moine
Salam u 'aleikum ya nasâra	que la paix soit sur toi, ô
Dakhalna ad-dir fi nus al lail	le moine est entré <en> nous au milieu de la nuit
Dir ad-dir fi nus al lail	le moine du milieu de la nuit
Wa giblak bîra fi izâzat kbîra	et je te donne de la bière dans une grande bouteille
Wa giblak khamra fi izâzat hâmra	et je te donne de l'alcool dans une bouteille rouge

Pour *al 'Arabia* (l'Arabe), certaines se mettent le voile afin que l'on ne puisse plus voir que leurs yeux, à la manière « bédouine »¹ et rappelant ainsi la possible tenue des femmes « arabes » qui s'habillaient de telle façon au temps du prophète Muhamed.

Le moment de la rétribution donne toujours lieu à de grands pourparlers qui quelques fois s'avèrent être d'une violence verbale assez forte. Elle se fait à deux moments possibles: avant la danse, par la *'arusa* qui a demandé tel ou tel chant, ou bien pendant le *taf'ir* par une personne qui accompagne la possédée. J'ai pu remarquer que, la plupart du temps, cette personne trace un cercle avec l'argent au-dessus de la tête de la possédée et ensuite le donne aux musiciennes. Le joueur de sagat du groupe Abu-l-Ghayt répète systématiquement ce geste, comme si cela faisait partie intégrante du rituel. J'ai cependant observé le même geste dans les mariages campagnards de la région du Taurus en Turquie. Avant de donner de l'argent aux musiciens, les invités le font tourner au-dessus de la tête des mariés. Il existe donc hors d'un cadre strictement religieux et pourrait donc s'apparenter à une pratique présente dans la région méditerranéenne.

Les cérémonies suivent en général le même déroulement qui est souvent propre à chaque lieu. A Abu Su'ud, le groupe Masri joue de midi à trois heures et ensuite de huit heures du soir jusqu'à ce que les femmes présentes ne le désirent plus. Entre temps, elles sont relayées par le groupe Abu-l-Ghayt qui joue donc de trois heures de l'après-midi à huit heures du soir. A Fatima al-Nabawiyya, les trois groupes musicaux sont présents. La hadra débute après la dernière prière du soir avec le groupe Masri, ensuite lui succède le groupe Tambura et enfin la cérémonie se termine avec Abu-l-Ghayt. Enfin, à Sayyeda Nafisa n'est présent que le groupe Abu-l-Ghayt.

De manière systématique, l'arrivée de ce dernier groupe suscitait un grand engouement dans l'assemblée féminine. Alors que seulement quelques-unes se levaient au son du groupe Masri, j'observais à chaque fois le nombre, soudain très important, de femmes debout dès le commencement des mélodies masculines. D'une part, celles-ci sont beaucoup plus longues (elles peuvent durer plus d'une demi-heure), et d'autre part sont beaucoup plus mélodiques que celles des femmes. Je pense aussi que le rapport est beaucoup moins tendu avec les hommes. De ma propre expérience, il était plus facile de communiquer avec eux.

¹ La majorité des femmes sont en effet voilées au Caire, mais elles ne cachent en général que leurs cheveux, à l'opposé des Bédouines du Sinaï et des oasis du désert occidental qui, elles, portent le voile « quasi » intégral.

Les instruments se passent d'un groupe à l'autre. Les hommes viennent avec les instruments qui ne sont pas joués normalement par les femmes (sagat, shurshiras) mais par contre jouent avec les percussions déjà présentes sur les lieux.

Le groupe Abu-l-Ghayt commence systématiquement et dans chaque hadra avec le chant dédié au Prophète et qui porte d'ailleurs son nom : *al Nabi*¹.

D'un passage à l'autre (janvier-mai 2000 et février-mars 2002) je réalisai l'évolution de la cérémonie par rapport à l'acceptation des hommes au sein du rituel. Lors de mon premier « terrain », il leur était strictement interdit d'y participer, de manière active ou passive. Les rares fois où ce cas s'était présenté, ils avaient sûrement reçu l'autorisation d'y assister de par leurs fonctions de chef de famille et donc de mari de l'une des possédées. Deux ans plus tard, la situation avait fondamentalement changé, les hommes étant pratiquement toujours présents (sauf à Abu Su'ud, où l'interdiction semble toujours être de vigueur), et j'ai même vu deux hommes entrer en transe avec le groupe Abu-l-Ghayt.

4) LA PLACE DU ZAR

D'après les dires des musiciens et de certaines *'arusas*, les raisons de la venue des femmes sont diverses :

- Certaines pensent être vraiment possédées par un ou plusieurs ginns, et viennent donc assister au zar dans le but de calmer leurs démons.
- D'autres recherchent le plaisir musical, et c'est la beauté de la musique qui les attirent, on peut donc dans ce cas parler de *tarab* selon la description donnée par les Egyptiens : « Une relation d'harmonie (*insigâm*) ou d'équilibre (*mu'âdala*) entre exécutant et auditeur ; un échange de sentiments (*tabâdul al-shu'ûr*) qui, entre ces derniers, peut atteindre une véritable unité (*wahdat al-shu'ûr*) ; la fusion (*dhawb*) affective de deux en un ; la coexistence (*mu'âyasha*) harmonieuse d'un exécutant et d'un auditeur, ou d'un

¹ Pour l'exemple musical, écouter dans le CD n°2, *Masri, Tambura, Rangu, Abu-l-Ghayt*, les plage n°6-7

poème et d'un exécutant ; ou encore, la relation (*irtibât*) d'une personne à quelque chose de beau, toute beauté comportant un aspect émotionnel. »¹

- On vient aussi pour tout simplement se retrouver entre amies. Dans ce cas la notion de sociabilité féminine est très forte.
- La majorité vient seulement pour se « défouler », et perdre leur nervosité par le biais de la « danse ». Cette théorie m'a été très souvent affirmée par les musiciens d'Abu-l-Ghayt.

On peut donc remarquer qu'il existe, selon les personnes du rite (musiciens et possédées), différentes raisons qui motivent les femmes à venir. Celles-ci peuvent aussi expliquer mon impression de ne pas toujours être face à des « possédées », mais de ressentir aussi l'importance de cette sociabilité féminine.

Je développerai en détail par la suite le fait qu'il m'ait été très difficile de comprendre le rôle de cette cérémonie et de la catégoriser. Je ne peux seulement la présenter comme une « cérémonie de possession », mais comme un rite qui présente à la fois un syncrétisme religieux rassemblant des éléments musulmans (le soufisme, l'islam) et des rites magiques à travers l'influence africaine, mais aussi un aspect profane à travers la fête très important.

5) LE ZAR, UN RITE DE POSSESSION

A) chamanisme ou possession

« Chamanisme et culte de possession sont les deux principaux systèmes élaborés par les sociétés humaines pour fixer le cadre du contact direct, délibéré, maîtrisé avec les esprits. Dans les deux cas, le rituel repose sur l'idée centrale d'une rencontre entre l'initié et l'invisible, face-à-face conduisant à une transformation profonde de la personne². »

Le chamanisme a été longtemps, dans le milieu ethnologique, attribué à une zone géographique précise, la Sibérie, considérée comme son berceau³. L'Afrique, au contraire, est

¹ Frishkopf Michael, « La voix du poète : *Tarab* et poésie dans le chant mystique soufi », *Egypte/Monde arabe* n°25-1^{er} trimestre, Le Caire, CEDEJ, 1996

² Hell Bertrand, *possession et chamanisme*, Flammarion, p.21

³ Sindzingre Nicole, « possession », *Encyclopedia Universalis*

surtout connue pour les cultes de possession. Or il s'avère que ces deux notions se retrouvent aussi en Afrique et dans le monde musulman¹. Par exemple, en Algérie, les femmes possédées appelée *chuafa* (littéralement, « celles qui volent ») doivent, dans leur « travail » de possession avec l'au-delà, effectuer un voyage en suivant les génies dans leur périple. Elles paraissent donc être des « femmes-chamanes », à travers leur rôle éminemment *actif* de leur propre transe. Ce déplacement est par contre totalement absent dans le zâr, mais de fait, la question de son appartenance à telle ou telle catégorie est loin d'être évidente.

Une distinction sépare le chamanisme et la possession. Elle repose sur le mode de communication avec les esprits. Luc de Heusch va jusqu'à envisager la possession et le chamanisme comme deux processus antithétiques: « Les particularités des religions extatiques (possession africaine, chamanisme sibérien ou amérindien) relèvent d'un modèle théorique unique. Au sein du même champ sémantique, où le corps est utilisé à plein rendement comme langage et théâtre sacré, le chamanisme est une démarche *ascensionnelle active* où l'opérant entre en transe pour affronter les Dieux, voire lutter contre eux en combat héroïco-magique, généralement d'ordre médical. Inversement, la possession est un état passif caractérisé par la descente des dieux qui s'emparent du corps du fidèle ou du malade »². Selon Roberte Hamayon³, le chamane en Sibérie peut être autant celui qui « guérit » que celui qui « punit » (cette dernière notion est retrouvée dans la sorcellerie occidentale. Une personne ensorcelée est une personne « prise », un sort lui a été envoyé par un sorcier qui lui veut du mal⁴). Or, ce double rôle du chamane n'est pas toujours présent au sein des sociétés non-sibériennes. Dans celles-ci, c'est surtout par son aspect thérapeutique que sa fonction est reconnue par les ethnologues. La particularité du chamanisme, toujours selon Roberte. Hamayon, tient au fait que toute relation matrimoniale se fait avec un esprit féminin. Dans la possession, la relation est inversée, l'esprit étant l'époux et l'humain (qu'il soit homme ou femme) l'épouse. Elle spécifie que « bien des

¹ Hell Bertrand, *possession et chamanisme*, op.cit., chap. II

² HEUSCH (Luc de), « Religion de l'Afrique Noire », *Problème et méthodes de l'histoire des religions*, Mélanges publiés par la Section des Sciences Religieuses à l'occasion du centenaire de l'Ecole Pratiques des Hautes Etudes, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 33-38

³ Hamayon Roberte, « Chamanisme », Encyclopaedia Universalis, CD-Rom, 2000

⁴ Favret-Saada Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, folio essai, Gallimard, 1977
les maîtres du désordre, Flammarion, Paris, 1999, p.35

formes de possession africaine s'analysent comme des alliances dans lesquelles le partenaire humain est en position d'épouse et est, par ailleurs, soumis à l'autorité d'un officiant », caractéristique que l'on retrouve dans le zâr. L'' *arusa* est, en effet, sous l'autorité de la *kudiya*, qui elle, sait comment satisfaire et calmer le ou les génies perturbateurs.

Musicalement aussi, on retrouve deux des différentes catégories de personnes dont parle Gilbert Rouget¹ dans les cas de possession : les *musiquants*, donc les trois différents groupes et les *musiquées* qui sont ici les '*arusa*, donc les possédées. Or une possédée ne peut jamais être le *musiquant* de sa propre transe, c'est à l'écoute d'une mélodie qu'elle peut entrer en transe. Elle est totalement passive quant à sa propre entrée dans le monde des esprits.

B) Entre adorcisme et exorcisme

Il me semble essentiel, avant de placer le zâr dans telle ou telle catégorie, de voir quelles sont les différentes définitions des ces deux notions :

Selon George Lapassade², la différence première se situe au moment de la découverte du génie possesseur. Ou bien la présence de l'esprit peut être souhaitée et de ce fait, il découlera alors tout un système où on lui vouera un culte, ou alors, à l'inverse, la possession est vue de manière négative et on entamera donc un exorcisme. La même idée est reprise par Bertrand Hell³. Pour lui, l'adorcisme est un rituel qui souhaite le contact avec les esprits car celui-ci est bénéfique pour l'adepte alors que dans l'exorcisme, l'esprit est perçu comme une irruption nocive, synonyme de désordre et de maladie. L'adorcisme serait une alliance avec l'esprit contrairement à l'exorcisme qui lui n'aurait pour seul but que son renvoi. Or, d'après ces définitions, on serait amené à envisager le zâr comme un rituel d'adorcisme (en effet, à aucun moment la *kudiya* ne va tenter de renvoyer le génie possesseur vers son monde, mais au contraire va vouloir pactiser avec lui). Cependant la frontière entre ces deux termes n'est pas si claire et je prendrai quelques précautions avant d'entreprendre une catégorisation hâtive, idée inspirée par B.Hell³, lui-même

¹ Rouget Gilbert, *La musique et la transe*, op. cit., p.202

² Lapassade George, *Les rites de possession*, Anthropos Economica, Paris, 1997, p. 81-86

³ Hell Bertrand, *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre*, Flammarion, Paris, 1999, p.35

influencé par Roger Bastide. En effet il affirme que « l'adorcisme et l'exorcisme, loin d'être deux pôles opposés, se trouvent toujours combinés dans les pratiques thérapeutiques ». Et pour cause, certains exorcistes marocains ou soudanais ont besoin de la collaboration d'un *melk*¹ ou d'un esprit zâr afin de les aider à expulser le mauvais esprit⁴. Il existe donc bien des interférences entre l'exorcisme et l'adorcisme.

De plus ces deux formes se traduisent par des comportements semblables : désordres psychomoteurs, hystéries. Mais s'il est vrai que la finalité n'est pas la même, il me semble plus juste de dire que l'exorcisme fait partie du processus d'adorcisme dans le zâr égyptien à partir de ce modèle général: possession – exorcisme – fixation du génie dans un autel – adorcisme². Cependant, une précision est à faire pour ce schéma. Je n'emploierais pas forcément « exorcisme » mais « alliance » (qui a la même finalité dans l'exorcisme, c'est à dire enlever la douleur physique ou morale de la possédée). Alors qu'une cérémonie d'exorcisme s'arrête à l'expulsion de l'esprit qui doit entraîner normalement le retour à l'« ordre » de la patiente, l'adorcisme, dans le zâr égyptien, doit obligatoirement passer par cette étape de semi-guérison pour devenir par la suite un rituel spirituel.

V) LE ZAR DANS LA SOCIETE

1) Le zâr, un rituel « déviant »

« Tous les groupes sociaux instituent des normes et s'efforcent de les faire appliquer, au moins à certains moments et dans certaines circonstances. Les normes sociales définissent des situations et les modes de comportement appropriés à celles-ci : certaines actions sont prescrites (ce qui est « bien »), d'autres sont interdites (ce qui est « mal »). Quand un individu est supposé avoir transgressé une norme en vigueur, il peut se faire qu'il soit perçu comme un type particulier

¹ *Melk* est le nom donné aux génies possesseurs par les gnawas au Maroc

² Thomas L.V., « la mort, les sociétés face à la mort », article dans *l'Encyclopaedia Universalis*

d'individu, auquel on ne peut faire confiance pour vivre selon les normes sur lesquelles s'accorde le groupe. Cet individu est considéré comme *étranger* au groupe [*outsider*]. »¹

Cet extrait du livre d'Howard Becker représente tout à fait la vision des égyptiens sur le rituel zâr. Au-delà des personnes qui y participent et qui sont considérées comme « étrangères » au groupe que représente la société égyptienne, le zâr est perçu par ceux de l'extérieur comme un acte interdit, donc « déviant » et dangereux pour la société sous plusieurs aspects. Pour instaurer un état de déviance il faut à la fois ceux qui édictent les normes (de manière officielle ou officieuse) et ceux qui sont censés les transgresser. Ces deux positions peuvent donc créer un paradoxe, car dans le cas du zâr, tous les participants se considèrent comme de bons musulmans, alors que cette cérémonie est totalement dénigrée par les autorités orthodoxes religieuses. Au siècle dernier, les réformistes sociaux portaient sur la cérémonie un regard très négatif. Ils la considéraient comme faisant partie des « maladies dangereuses qui détruisaient les fondements de la société égyptienne »² notamment par l'usage du charlatanisme. De nos jours, le regard s'est amélioré, comme tolérant cette présence sans vraiment y porter une grande attention, mais non sans une méfiance semblable. D'après T. Battain, l'introduction du groupe confrérique Abu-l-Ghayt entraîna un grand développement du rituel au Caire et contribua à son acceptation officieuse³, du fait sûrement de son appartenance à un mouvement soufi⁴.

Une des premières choses qui m'a marquée lorsque je me suis intéressée au zâr a été l'image qui m'en été donnée de l'extérieur. Les premières approches de ce monde « déviant » me donnaient l'impression de vivre les péripéties d'un roman avec ses trames, ses dangers et un but à atteindre, en l'occurrence dans mon cas, assister à une cérémonie.

Je ne pouvais en parler à n'importe quel Egyptien rencontré au hasard des rues, d'ailleurs le peu de fois où je l'ai fait, le regard de mes interlocuteurs changeait radicalement, comme si j'avais dépassé une limite, une frontière. Le fait même, par la suite, de demander aux chauffeurs de taxi de me déposer dans le quartier du centre « zarien » du Caire soulevait beaucoup d'inquiétude chez eux. J'ai donc eu, pendant quelques semaines, le temps de spéculer sur ce que j'allais voir avec la certitude grandissante que je me dirigeais vers un monde de « déviance ».

¹Howard S. Becker, *Outsiders*, Métailié, Paris, 1985, p. 25

¹ Abd al Mana'am Shamis, *Al gin wa al 'afarit fi-l-adab a-sha'abi al masri* (les démons et les esprits dans la littérature populaire égyptienne), op.cit.

² Battain T., *le zar, de la souffrance à l'accomplissement*, op.cit., p.353

³ cette influence soufie sera étudiée dans la deuxième partie de ce chapitre

Arriva enfin le jour tant attendu de cette rencontre, après tant de vaines sans résultats. J'étais accompagnée par un jeune Egyptien qui connaissait par sa mère le lieu le plus prisé du Caire, Abu Su'ud. Nous arrivâmes dans un quartier inconnu pour moi. J'entendis, comme je le décris dans mon chapitre sur la « description du rituel », le bruit des percussions. Devant la porte d'entrée, mon ami, qui ne pouvait venir car il était un homme, me recommanda de faire extrêmement attention et de ne surtout rien boire (le thé aurait pu, d'après lui, contenir des somnifères). Ces dernières recommandations confirmèrent la vision extérieure que l'on m'avait donnée jusque là du zâr : un monde de déviance.

A partir du moment où j'ai commencé à assister de manière régulière aux cérémonies, je réussis à établir en quoi ce monde était si dangereux pour l'extérieur. De surcroît, comme je le dis plus haut, il était frappant pour moi d'entendre le discours de celles et ceux qui participaient au rituel. Ils ne considéraient pas être dans l'illicite, dans le *haram* (le péché), et au contraire se réclamaient être de bons musulmans.

Pour comprendre l'écart qui existe entre la vision extérieure et intérieure, il faut analyser le discours porté par les garants de la norme, qui sont au Caire la majorité des personnes. Il s'articule autour de quatre grandes idées :

- 1) Nous ne croyons pas au zâr, à ses démons, ni à ses effets thérapeutiques.
- 2) Les femmes viennent là pour se faire toucher par les musiciens d'Abu-l-Ghayt et partir avec l'un d'eux à la fin de la cérémonie.
- 3) Mais méfions-nous quand même, ces histoires de démons pourraient être vraies, il ne faut mieux pas jouer avec ça.
- 4) Donc nous n'y allons pas, et les femmes de nos familles ne s'y rendront pas non plus.

Le paradoxe « ne pas y croire du tout »/ « y croire en même temps » s'est vérifié à plusieurs reprises. J'étais très liée, au Caire, à une famille qui a été à la base de mes recherches sur ce sujet. Eux ne croyaient pas du tout aux maladies et aux démons dans ce contexte (la croyance dans les démons en islam existe par ailleurs, et j'ai pu remarquer aussi une grande superstition dans les actes de la vie quotidienne) . La mère critiquait durement ces « femmes » qui profitaient de l'occasion pour repartir aux bras d'un musicien. Jusqu'au jour où ses propres filles ont absolument tenu à m'accompagner à une cérémonie. Elle accepta au bout de longs

pour parler mais à la condition qu'elles portent sous leurs habits une médaille protectrice sur laquelle était écrit un verset du Coran et leur apprend une phrase incantatoire à réciter dès leur entrée sur les lieux. Son doute ne pouvait lui permettre de prendre un risque avec ses filles.

A quel niveau se situe la méfiance de la part des personnes extérieures, pourquoi ce rituel est-il *déviant* ?

J'en arrive donc à ma propre théorie qui, selon moi, justifie cette peur de l'inconnu que représente le zâr dans la société égyptienne :

Cette peur se forme souvent à partir de ouïs-dire, de méconnaissance de ce qui se passe « dedans ». Il est cependant vrai que les rapports qui se créent durant la cérémonie, que ce soit entre femmes, ou surtout entre hommes et femmes, sont inexistant dans la vie quotidienne d'une femme arabe et de surcroît musulmane. La déviance apparaît dans un endroit « privé » ou tout devient « permis », ce qui entraîne donc la notion d'« espace privé-espace permissif ».

En effet, ce rituel peut être regardé de plusieurs niveaux : possession et socialisation. Sous couvert de la possession, d'être possédée, les participantes peuvent donc se permettre d'aller au-delà des règles conventionnelles de la société et ainsi établir de nouveaux modes de communications avec les personnes présentes (musiciens, musiciennes, participantes). Du fait qu'elles soient venues sous couvert d'une maladie démoniaque (mon but ici n'est pas de remettre en cause la véracité des effets de cette « maladie »), les *'arusas* peuvent donc entrer en transe, hurler, crier, s'agiter de manière quasi-hystérique avec comme finalité omniprésente la guérison. Elles peuvent aussi danser autour des musiciens, s'accrocher à eux, les prendre dans leurs bras sans que cela choque une personne de l'assistance. Tous ces comportements sont « permis » dans la mesure où ils sont effectués dans un cadre « privé » où les règles diffèrent de celles de la vie « normale » égyptienne.

6) le zâr, un rituel religieux

Il serait possible de définir d'emblée le zâr comme un rituel religieux. Il l'est, sans aucun doute, mais de quelle manière, quels sont les éléments qui le composent. Un autre point important concerne le caractère festif, omniprésent dans ces cérémonies, alors que les raisons de la venue des femmes trahissent souvent un mal-être profond.

Mon but ici n'est pas de séparer le zâr en plusieurs parties pour ensuite former un tout. Le zâr est un rituel à part entière, Mais j'essayerai, cependant, de montrer ses diverses influences, à travers plusieurs courant religieux.

a) La magie

« L'anthropologie religieuse peu fort bien accepter ces oppositions du vécu religieux et du vécu magique, mais, en fin de compte, religion, magie bénéfique et sorcellerie sont dans toutes les ethnies, y compris dans les pays occidentaux, étroitement unies et dialectiquement complémentaires ». Ces propos, exposés par Roger Bastide, montre une vision de la religion et pose donc le problème de l'appartenance ou non de la magie au domaine religieux. Peut-on, en effet, dire que toute magie est rattachée à la religion ? Durkheim démontre les antinomies tout en insistant sur le fait que la frontière entre les deux termes est loin d'être aussi précise¹. En effet, la magie et la religion sont en quelque sorte parents l'un de l'autre, complémentaires, et même si la religion dénigre de manière générale la magie et les rites qui en découlent, elle n'existe qu'à travers elle et inversement. Si l'on prend la thèse de Durkheim qui affirme que les « phénomènes religieux se rangent en deux catégories : les croyances et les rites », alors la magie est liée sans aucun doute au religieux. Et si l'on s'en tient aux indications données par Mauss, la religion tend vers le pôle sacrifice et la magie vers le pôle maléfice; la religion vers l'adoration des dieux ou des esprits, la magie vers la manipulation des forces impersonnelles; la religion vers la communion des fidèles, la magie vers l'individualisme², tout en restant étroitement liée l'une à l'autre.

Donc si l'on accepte d'après ces hypothèses, d'inclure la magie dans le religieux, le zâr est un rituel religieux .

Cependant, d'autres éléments composent aussi cette mosaïque religieuse présente dans le rituel. Il serait réducteur de l'envisager seulement depuis l'angle de la magie. Il est évident qu'il comporte en plus (de par son adaptation en Egypte) des éléments religieux à la fois emprunts d'islam et de soufisme.

¹ Durkheim E, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912, réed. PUF, 1960, p.65

² Mauss M., *Sociologie et anthropologie*, PUF, 1950

b) L'islam

L'Islam est présent sous plusieurs formes. Du point de vue social, les personnes du rite ('*arusas*, musiciens) sont toutes de religion musulmane. Il est très fréquent d'entendre prononcer des sourates tirées du Coran, notamment la *Fatiha*, première sourate du Coran qui a pour signification « L'ouverture » :

« Au nom de Dieu, le Tout miséricorde, le Miséricordieux
Louange à Dieu, Seigneur des univers
le Tout miséricorde, le Miséricordieux
le roi du Jour de l'allégeance.
C'est Toi que nous adorons, Toi de qui le secours implorons
Guide-nous sur la voie de rectitude
la voie de ceux que Tu as gratifiés, non pas celles des réprouvés, non plus que de ceux
qui s'égarent. »¹

Du point de vue démonologique, les démons sont présents dans le Coran : sourate VI, VII, XI, XV, XVII, XVIII, XXIII, XXVIII, XXXII, XXXIV, XXXVII, XLI, XLVI, LI, LV, LXXII, CXIV. Leur existence est donc bien reconnue dans le monde musulman, de ce fait, ils n'appartiennent pas seulement à l'univers de la magie.

Au sein de la cérémonie, les personnes du rite utilisent plusieurs termes pour nommer les démons: *Asyads* (seigneurs), mais aussi *gin* (démons), '*afrit* (démon, coquin, bon à rien). Comme je ne comprenais pas la nature des *asyads*, un des musiciens du groupe *Abu-l-Ghayt* m'expliqua qu'ils étaient des esprits mauvais (*rûh*). Hors il se trouve que la racine de ce mot inclut aussi la notion de souffle (*rîh*), notion très importante dans le soufisme.

¹ traduction de Jacques Berque dans *Le Coran*, Albin Michel, Paris, 1995

c) Le soufisme

J'en arrive donc au troisième apport religieux, outre la magie et l'islam, qui est le soufisme. Je vais, avant de justifier ce choix de rapprochement, exposer brièvement la nature du soufisme en Egypte :

Je vais m'attacher essentiellement au soufisme populaire qui revêt un rôle très important dans la vie religieuse égyptienne. Il existe à l'heure actuelle un très grand nombre de confréries soufies, appelées *tarîqa* (la voie). Les *muleds*, ou *mawlids*, sont des fêtes religieuses qui commémorent l'anniversaire du Prophète, des membres de sa famille ou d'un saint. « Ces fêtes sont des formes d'expression de la piété populaire »¹ où toutes les confréries soufies sont présentes. Autours du tombeau du saint vénéré (les *muleds* les plus fréquentés étant ceux de sayyid el-Badawi, un des saints les plus vénérés d'Egypte, al-Husayn et Sayyeda Zaynab, tous deux faisant partis de la famille du Prophète), chaque confrérie monte une tente où pourra se dérouler le *dhikr*². L'ampleur de ces événements peut être assez immense, et l'on compte pour les *muleds* les plus reconnus plus d'un million de personnes présentes sur les lieux venant de tout le pays pour célébrer tel ou tel anniversaire.

Les *muleds* furent décrits en terme de fête, de carnaval : ils ont été comparés à des foires médiévales où le religieux se mêle au profane, et où de nombreux divertissements sont aussi présentés à un public cherchant aussi l'amusement dans cet univers religieux. Le visiteur vient aussi chercher la *baraka* du saint, « pour être guéri d'une maladie, de la stérilité »³.

A l'intérieur des tentes se déroule donc le *dhikr*. Un *munshid* chante les poèmes soufis (*inshâd*) pour le Prophète ou bien les bénédictions pour les personnes de la famille et des saints devant une assemblée d'homme qui « dansent » au son de cette « musique ». Celle-ci procure souvent une émotion intense (*tarab*) et visible sur le visage et dans les comportements de l'assemblée.

¹ Chih Rachida, *Soufi et confréries mystiques dans l'Egypte contemporaine*, thèse sous la direction de A. Grandguillaume, Université Aix-en-Provence, 1996, p.281

² traduit par « souvenir du cœur », c'est une forme de prière recommandée par le Coran, dont certains versets incitent le croyant à se remémorer Dieu le plus souvent possible. D'une simple méthode de prière, le *dhikr* devient un système liturgico-technique visant aux plus hauts états mystiques.

³ Chih Rachida, op.cit., p. 284

Le rapprochement avec le soufisme et en particulier entre le dhikr et le zâr, se fait à deux niveaux. D'abord d'un point de vue social, ensuite à travers le vocabulaire utilisé dans le rituel zâr.

D'une part, à l'intérieur même du pays entre dhikr et zâr, il est frappant de noter que la participation des femmes dans le dhikr est quasi-inexistante : « certaines femmes se mêlent parfois aux hommes pour faire le dhikr, elles sont alors soit prises pour des simples d'esprit, soit pour des *maqduba*, « ravies en Dieu »¹ et de ma propre expérience, je n'ai rencontré aucune femme à l'intérieur des tentes soufies lors des *muleds*. On m'expliquait que leur présence pouvait être considérée comme offensante pour leur famille. J'ai pu très vite me rendre à l'évidence qu'il n'existait pas de confréries soufies féminines, du moins au Caire. Les femmes n'ont donc pas d'espace privé pour célébrer un saint ou rendre hommage à Dieu comme c'est le cas dans plusieurs pays arabes, notamment au Maghreb où il existe un grand nombre de confréries de ce type. Et il est frappant de noter une similitude entre le dhikr d'une confrérie 'Isâwiyya en Algérie et le zâr :

« Réunies autour d'une maîtresse de cérémonie (*muqaddima*), des femmes répètent des formules liturgiques et des litanies chantées par un chœur. La récitation est souvent scandée par une musique instrumentale jouée sur des petits tambours et des tambourins. Quelques fois un plateau métallique, des verres et des cuillères se substituent aux instruments. [...]

Les signes annonciateurs de la transe sont divers : prostration ou agitation, gémissements, pleurs, cris. Le rôle d'une *muqaddima* est de repérer rapidement les personnes susceptibles d'entrer en transe et surtout de les aider à vivre cette expérience. Dès qu'elle décèle de tels signes chez ses fidèles, la *muqaddima*, assistée de ses musiciennes, cherche dans son répertoire l'air musical correspondant à leur état. Celui-ci est conceptualisé en termes rationnels avec des esprits surnaturels, djinns ou saint. La possession est la forme de relation la plus courante avec les djinns. Dans ce cas, le désir ou le besoin de transe correspond à la volonté d'expulser le djinn ou, comme c'est le plus souvent le cas, de l'apaiser. L'expulsion du djinn ou exorcisme n'est pas pratiquée dans les groupes observés. Par contre, l'apaisement du djinn avec la musique ou le port de vêtement de couleurs précises relève de la compétence des *muqaddima-s* qui dirigent les séances rituelles. »²

¹ Chih Rachida, op.cit., p.298

² Andézian Sossie, « Dire la transe en Islam mystique », Archives de sciences des religions 2000, n°111, 25-40

Il suffirait de remplacer *muqaddima* par *kudiya* pour avoir l'impression de lire la description d'un zâr. Cependant ici, les mêmes gestes, les mêmes comportements musicaux sont effectués dans un cadre soufi. Les seuls éléments qui relient concrètement le zâr au soufisme, et donc à un aspect toléré par la religion orthodoxe, sont la présence de musiciens de la confréries *ghytanya* et leur musique qui se rapproche des *inshads* soufis. Sinon, je n'ai jamais entendu clairement exposé par les participantes ou les musiciens un possible lien entre l'absence de femmes dans le milieu soufi égyptien et l'aspect inverse dans le zâr. Il me semble cependant difficile d'ignorer ce point qui me semble fondamental (au contraire de Valérie Hoffman¹ qui elle met une frontière assez tranchée entre zâr et dhikr en soutenant que les '*arusas* entrent dans des états de transe incontrôlée, à l'inverse des soufis qui eux, doivent maîtriser leur extase. Sur ce point je ne suis pas du tout d'accord, lors des *muleds*, l'extase peut être vécue de manière assez forte pour que l'homme perde son propre contrôle.).

Par ailleurs, un autre aspect peut renforcer l'existence d'une corrélation soufisme-zâr, en s'inspirant du vocabulaire utilisé pour nommer certains actes du rituel.

Prenons d'abord le terme qui désigne les cérémonies hebdomadaires, *hadra*, et qui, dans le vie religieuse soufie désigne aussi les réunions hebdomadaires où se déroule le dhikr

Il y a ensuite la « visite aux tombeaux », « *ziyâras* » que les '*arusas* effectuent généralement avant ou après le zâr. Les même jours où se déroulent les *hadras* de Sayyida Nafisa et de Fatima al-Nabawiyya (respectivement dimanche et lundi) , un dhikr est célébré dans le tombeaux de chacune des saintes². Y aurait-il alors un lien entre ces deux célébrations ?

La visite aux tombeaux est aussi un passage très important dans les actes dévotionnels des soufis. Elle n'est pas tout à fait un pèlerinage mais déjà plus qu'un passage : la traduction du terme *ziyâra* par visite doit être prise au sens fort. On visite le saint, comme on en est aussi visité. L'accueil dans le tombeau est une rencontre entre le sain et le pèlerin³.

Enfin, le mot qui désigne la « danse » dans le dhikr et le zâr est le même : *tafir*. Ce balancement qui est plutôt vu d'un mauvais œil dans le soufisme (en effet, le *tafir* est distingué

¹ Valerie J. Hoffman, *Sufism, mystics, and saints in modern Egypt*, University of South Carolina Press, 1995, p.178

² Valerie J.Hoffman, *ibid.*, p.179

³ Catherine Mayeur, « l'intercession des saints en Islam égyptien : autour de Sayyid al-Badawi », *Annales islamologiques*, tome 25, IFAO, 1991, p.381

du « vrai dhikr » car considéré comme desservant l'image d'extase mystique) est utilisé sans aucune retenue dans le rituel.

d) La fête

« [les fêtes] ont une fonction conservatrice et transformatrice. Elles sont le lieu de gestes ritualisés, ancestraux, réitérés fidèlement d'occasion en occasion ».¹ Lieu de religion mais aussi de fête, il était toujours frappant pour moi de voir que ces rituels provoquaient un tel engouement. Il me semblait que pour ces femmes il était important d'être « ensemble », de partager ces moments avec d'autres tout en vivant une expérience personnelle. Cette vision de la fête et donc de l'esprit récréatif pourrait donc expliquer aussi le dépassement des normes établies : « On a souvent remarqué que les fêtes populaires entraînent aux excès, font perdre de vue la limite qui sépare le licite et l'illicite, il est également des cérémonies religieuses qui déterminent comme un besoin de violer les règles ordinairement les plus respectées »².

¹ Bernard Lortat-Jacob, *Musique en fête, Société d'ethnologie, 1994*

² Emile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse, op.cit., p.547*

DEUXIEME PARTIE

LA MUSIQUE DANS LE RITUEL ZAR

I) LEXIQUE MUSICAL

1) ORGANOLOGIE

Je vais présenter les différents instruments du zâr sous forme de lexique.

A) Les percussions

a) les idiophones¹

Les idiophones par entrechoc

Sagat : cymbalettes en cuivre faisant parties de la famille des cymbales. Elles ne font que quelques centimètres de circonférence. Elles sont jouées par couple de deux et sont tenues entre le pouce et le majeur, un couple dans chaque main.

Utilisés par le groupe Abu-l-ghayt et dans certaines hadras par le groupe Masri

Les idiophones par secouement

Shurshira : de la famille des hochets. Elles sont constituées d'une enveloppe fermée en métal résonnant par l'effet de petits objets à l'intérieur dont je ne connais pas la consistance. Leur forme est tubulaire.

Utilisées surtout par les groupes Tambura et Abu-l-ghayt.

Mangur : de la famille des sonnailles. Une centaine de sabots de chèvre creux sont cousus sur un tissu lui-même fixé autour de la taille du musicien. Celui-ci, appelé *sautari*, agite ses hanches en fonction du rythme désiré afin de faire résonner ces sabots.

Utilisé uniquement par le groupe Tambura

¹ classification de Sachs-Hornbostel présentée dans le cours d' « Initiation à l'ethnomusicologie » de Gilles Léotheud, CNED, p.15-82

Les idiophones frappés

Rangu¹ : instrument redécouvert par le chercheur égyptien Zakaria Ibrahim. Il était autrefois joué dans le zâr mais a, aujourd'hui, totalement disparu du rituel.

De la famille des xylophones

b) Les membraphones

les membraphones présentés ici font tous partie de la famille des membraphones à percussion.

Tubul sudani : famille des tambours tubulaires à forme cylindrique. Je pense qu'il est à deux peaux, mais n'en ai pas la certitude. Le mode de fixation de la membrane est le laçage. Son fût est en métal.²

Il n'est pas percuté par la main mais par une baguette en bois.

Il est posé par terre et joué par les femmes uniquement avec le groupe Tambura

Daff : tambour sur cadre circulaire à une membrane. Certains d'entre eux sont plus apparentés au *bendir* maghrébin du fait de la présence de trois timbres tendus de manière diamétrale derrière la peau et fixée aux extrémités sur le cadre.

Joué par les trois groupes

Mazhar : tambour sur cadre circulaire à une membrane muni de disques métalliques disposés sur le cadre. Celui-ci doit à peu près faire dix centimètres de circonférence.

Joué par les trois groupes

Darbuka (tabla): tambour en forme de calice.

Joué par les trois groupes

¹ pour écouter cet instrument, voir dans CD d'exemples n°2 intitulé *Masri, Tambura, Rangu, Abu-l-Ghayt, la plage* n°5

² voir photo ci-contre

PHOTO MADIAHA

TROIS PHOTO P.17

DEUX PHOTOS P.18

B) Les instruments à corde

Tambura : de la famille des lyres à cordes pincées. La caisse est circulaire.

La tambura est à six cordes dont deux sont à l'unisson. Cet instrument est accordé de manière pentatonique.

La tambura est aussi jouée au Soudan, à Djibouti, dans le Yémen du Nord, le Sud de l'Irak et dans les états du Golfe. Son nom provient du mot arabe classique *tunbûr* (lyre)¹. Elle est vénérée comme un objet sacré.

Certain remarquent une similitude avec la lyre pharaonique. J'ai pu trouver dans *La description de l'Égypte*, écrite après l'expédition de Bonaparte en Égypte au XIX^{ème} siècle, tout un volume consacré à la musique de cette époque, écrit par Villoteau. Un des chapitres est consacré à la musique éthiopienne et on y trouve une lyre proche en de nombreux points de la tambura. Le nom seulement change, elle s'appelle « *kissar* ». voici sa description²:

« Cette sébile de bois A [...] est couverte d'une peau tendue tout autour avec des nerfs de bœuf. On a aussi introduit deux montants B, C, que l'on a fait passer au travers de la peau jusqu'au bas de cette sébile, d'où ils s'élèvent en divergeant jusqu'à une certaine hauteur au-dessus, et vont se ficher, par le bout, chacun à celle des deux extrémités du joug ou de la traverse qui lui correspond. Les cordes sont au nombre de cinq, [...], elles sont faites d'intestin de chameau, et on les nomme *qols*. On les attache sur le joug « j », puis on les étend jusqu'au bas de l'instrument ; on les passe ensuite par-dessous pour les nouer à un tirant double, composé de plusieurs cordes de boyau coordonnées, lequel tirant s'attache aux nerfs de bœuf qui tendent la peau de ce côté.

« Une courroie assez lâche, H, est nouée par ses deux bouts aux deux montants B et C de la lyre. Cette courroie, que l'on fait glisser, à volonté, sur les deux montants, suivant que l'on trouve plus commode de l'élever ou de l'abaisser, sert à passer la main gauche qui touche les cordes, et en même temps à soutenir le poignet de cette main qui pince la lyre. »

Joué uniquement par le groupe Tambura

¹ Poché Christian, « Tambûra », in *New Grove Dictionary of Musical Instrument*

² Villoteau, « Du kissar ou de la lyre éthiopienne », chap. XIII, tome XIII dans *La description de l'Égypte*

PHOTO TAMBURA ? VILLOTEAU

PHOTO TAMBURA P.16

C) Les instruments à vent

Kawala : aérophone à biseau de la famille des flûtes. En roseau, il est en tout point similaire au *ney*, mais est plus petit et comporte cinq trous.

Joué uniquement par le groupe Abu-l-Ghayt

2) TERMES VERNACULAIRES DES CHANTS

daqa : nom des morceaux destinés aux esprits. Littéralement ce mot a pour signification « coup, détonation ». Chaque groupe a un certain répertoire et s'adresse à des saints ou des génies en particulier. Les musiciennes Masri joueraient les chants destinés aux esprits arabes et de la Haute-Egypte, le groupe Tambura, ceux destinés aux djinns soudanais et abyssins, et *Abu-l-Ghayt*, ceux destinés au Prophète et aux saints.

Dans les faits, il apparaît qu'aujourd'hui cette classification n'est plus aussi stricte et les frontières s'élargissent. Au cours d'une conversation, un musicien du groupe *Abu-l-Ghayt* m'expliquait, par exemple, que le chant « *al-Nabi* » (le chant du Prophète) peut être joué aussi par les femmes, mais pas par le groupe Tambura.

Lorsque les *daqas* sont exécutés par le groupe Masri, ils durent entre quinze et vingt minutes. Il arrive que la mélodie et le rythme soient les mêmes durant tout un morceau. On peut aussi entendre des mélodies et des rythmes totalement différents dans le même *daqa*.

Les morceaux joués par le groupe Abu-l-Ghayt durent plus longtemps, quelque fois une demi-heure. Dans ce cas, ils se rapprochent des chants de dévotion soufis, tant par la forme, que quelquefois par la mélodie : introduction musicale non mesurée au *kawala* et à la voix.

On m'a aussi dit qu'il existait plusieurs versions d'un même *daqa*. Par exemple celui du « *Dir* » (le moine) était joué de quatre manières par le groupe Masri, et d'une seule manière par Abu-l-ghayt.

Madih : chants de dévotion destinés au Prophète et aux saints. Ils constituaient, à l'origine, uniquement les chants du groupe Abu-l-Ghayt. Actuellement, ils sont interprétés par les trois groupes.

II) LES GROUPES DE MUSIQUE

1) formation instrumentale

Le monde du zar regroupe une quarantaine de musicien au Caire. Parmi eux se trouvent seize femmes dont cinq *raisas*, une dizaine de *rais*, et trois *songa*¹.

- Le groupe Masri (Saidi, Harim²)³ : elles sont cinq musiciennes, dont une *raisa* qui dirige musicalement le groupe, les autres faisant office de « chœur ». Les cinq musiciennes jouent chacune une percussion (*darbukka*, *mazhar*, *daff*), mais dans la *hadra* d' Abu Su'ud, elles utilisent aussi les *sagats* et les *shurshiras*, bien que ce ne soit pas considéré comme « traditionnel ⁴ » pour la musique féminine. Cette évolution est apparue suite à la demande des '*arusas* qui souhaitaient entendre ces instruments dans la musique féminine. Par contre je n'ai jamais encore vu de *kawala*.

Il n'y aurait plus que seize musiciennes au Caire. La formation des groupes est fixe, mais il est courant que les femmes travaillent dans plusieurs groupes. Elles jouent dans les *hadras* et les *zars* privés.

- Le groupe Abu-I-Ghayt⁵ : le groupe est formé de huit ou neuf musiciens : un *kawala*, le nom du musicien qui joue de cet instrument est *safarti* (du verbe *safara*: siffler). Il y a ensuite un joueur de *sagat*, une *darbukka* et quatre *daffs*. Le joueur de *sagat* peut utiliser les *shurshiras*. Il y aurait aussi un une vièle *rabab*, mais je n'en ai jamais vu. Le *rais* joue la *darbukka* ou le *daff*, le *rabab* et le *kawala* jouent la mélodie, les autres musiciens constituent le chœur et répondent au *rais*. A l'intérieur du groupe, les musiciens peuvent prendre d'autres

¹ pour la signification de ces termes, voir lexique

² pour la signification de ces termes, voir lexique

³ pour écouter ce groupe, voir tout le CD n°1 et CD n°2 (pages 1-2)

⁴ Ce point de vue m'a été donné par 'Osman, dont la biographie est transcrite dans le chap. III. Ce terme de « traditionnel » est une adaptation que j'ai faite du discours rapporté.

⁵ Pour écouter ce groupe, voir dans CD n°2, pages 6-7

instruments, c'est à dire qu'ils ne sont pas tous assignés à un instrument. Par exemple le joueur du daff peut prendre les sagats ou le shurshiras. Par contre les musiciens fixes sont le kawala et la tabla (autre terme pour la darbukka). Il est courant qu'il y ait plusieurs *rais* dans un groupe.

Le groupe avec lequel j'ai travaillé fait parti de la confrérie *Ghaytani*, de sheikh Abu-l-Ghayt.

- Le groupe Tambura¹ : formé de cinq ou six musiciens. Une lyre tambura jouée par le *songa*, un *mangur*, l'homme jouant de cet instrument est appelé *sautari*, deux percussions (*tubul sudani*) qui sont joués par des femmes. Actuellement il n'y a plus que trois joueurs de Tambura au Caire à cause d'absence de relève. Ils jouent dans les zars privés et dans les hadras.

La tambura est aussi utilisée dans un contexte non-rituel par le groupe « tambura de Port-Saïd ». En effet cet instrument a fait un voyage par le Canal de Suez et existe dans cette région d'Égypte. Ce groupe reprend des chansons qui étaient très engagées à une époque. L'accordage est différent, plus modal.

La formation des groupes est fixe dans les lieux où se déroule la hadra. Par contre les musiciens peuvent aussi travailler dans d'autres groupes qui jouent dans des maisons différentes.

Je vais maintenant présenter toutes ces informations sous forme de tableau afin que le lecteur ait une idée d'ensemble des rôles et fonctions des trois groupes.

¹ pour écouter ce groupe, voir dans CD n°2, pages 3-4

NOMS	NOMBRE	SEXE	Noms des chefs musiciens	INSTRUMENTS	Noms des instrumentistes
MASRI (SAIDI) (HARIM)	5	Féminin	RAISA KUDIYA	- daf - mazhar - darbukka - (sagat) - (Shurshira)	
ABU-L-GHAYT	8-9	Masculin	RAIS	- kawala - mazhar - darbukka - daf - sagat - shurshira	sarfati
TAMBURA	6-7	Masculin féminin	SONGA	Hommes : - tambura - mangur - sursira Femmes : - tubul sudani (tabla al tambura) (songa)	sutari

--	--	--	--	--	--

2) description des groupes

a) le groupe Masri

Ce groupe est aussi appelé *harim* (littéralement ce terme a pour signification « femmes »)

Elles sont cinq musiciennes. Trois assises et deux debout. La kudiya et une de ses compagnes jouent debout un daff. Les trois autres musiciennes ont un mazhar, une tabla et un daff. A Abu Su'ud, la kudiya s'appelle Madiha, à Fatima al-Nabawiyya son nom est Karima.

A chaque lieu correspond une kudiya. Je n'ai encore jamais vu la même femme dans deux endroits différents.

Les deux musiciennes debout s'occupent particulièrement des femmes qui ont demandé un *daqqa*. Elles se mettent alors autour d'elle, et frappent les tambours de manière à ce que la participante soit entourée auditivement de ces frappes violentes. J'ai, de plus, vu Madiha montrer à une participante comment « danser », quelle voie prendre pour arriver à la transe. Elle prend alors sa main et la guide. Elle peut aussi lui détacher les cheveux, lui donnant ainsi la possibilité de se laisser complètement aller. De plus, il arrive aux deux musiciennes de danser autour d'elles. On peut remarquer un fort aspect théâtral. Enfin, je les ai vue chercher les femmes dans l'assistance afin de les faire « danser ».

Je réalise aussi que les musiciennes empruntent tous les moyens pour permettre aux participantes d'atteindre la transe : lors d'une cérémonie, alors que deux d'entre elles viennent ensemble pour assister au zar, je remarque que l'une d'elles se lève et danse à plusieurs reprises,

sous l'œil attentionné de sa camarade, qui reste « passive », mais calme sa compagne lorsqu'elle celle-ci est en proie à des crises violentes. A un moment donné, celle qui me donnait simplement l'impression d'assister se lève, se rue sur les shurshiras et se met à les agiter en mesure autour de son amie, dûment encouragée par la kudiya. Bien que l'on devinât l'ironie dans son regard, je pense que la kudiya permettait ainsi à cette femme d'exprimer sa propre transe d'une autre manière que la « danse ».

b) Le groupe Abu-l-ghayt

Le musicien qui joue des cymbalettes exécute une danse autour des femmes. Il tourne autour d'elles, les frôlant de sa *galabiyā*¹, comportements fort peu communs entre un homme et une femme en Egypte.

Il arrive, pour certains morceaux, que tous les musiciens sauf le joueur de *kawala* prennent les daffs ou darbukka. Dans ce cas, la musique se rapproche beaucoup de celle du groupe Masri.

Je ne parlerai pas du groupe Tambura, car je n'ai pu les voir qu'à de rares occasions.

3) rapport entre les musiciens et les participantes

Une fois l'adepte debout, prête à se laisser prendre par la musique, un autre type de rapport se crée entre elle et les musiciens. Que ces musiciens soient hommes ou femmes, ils vont accompagner de manière physique sa transe.

La kudiya et sa collègue vont non seulement l'entourer des battues sonores très violentes, mais elles vont aussi effectuer des danses autour d'elle. Il en va de même avec le joueur de sagats. Il fait une sorte de parade autour de la possédée.

Lors d'une cérémonie à Fatima al-Nabawiya, j'ai même vu les musiciens d'Abu-l-Ghayt créer un cercle dans lequel ils faisaient entrer la femme, au moment de l'accélération rythmique.

III) LES MUSICIENS

1) Le milieu

Les musiciens ont pratiquement tous un lien familial avec le zar. Cette connaissance se transmet de génération en génération. Beaucoup ont un membre de leur famille qui travaille avec eux ou en parallèle. Par exemple, dans le groupe de Fatima al Nabawiya, deux frères jouent ensemble, et leur père est sheikh (donc s'occupe du bughul) à Abu Su'ud. Leur oncle maternel était *rais*, et leur mère *raisa*. Sa photo est d'ailleurs accrochée au mur. Pour les femmes on retrouve les mêmes rapports familiaux : Sabah est la nièce de Fatma, toutes les deux travaillent ensemble à Fatima al-Nabawiyya et sa tante maternelle était une *kudiya* très réputée.

L'apprentissage se fait tout au long de l'enfance, il est en effet courant de voir des enfants assister au zar : la sheikha de Fatima al-Nabawiyya a toujours sa petite-fille sur les genoux lorsqu'elle a terminé sa hadra alors que le groupe Abu-l-Ghayt prend la relève musicale. Cette petite n'a seulement que quelques mois, on remarque donc que les enfants, dès leur naissance, sont au contact auditif avec le zâr.

Les musiciens commencent à travailler entre dix-sept et vingt ans ans, après avoir assimilé les chants et les rythmes. Il est possible qu'une personne extérieure à ce monde puisse venir et apprendre avec eux, pour ensuite travailler. Ce cas se retrouve surtout dans le groupe Abu-l-Ghayt.

Les dernières personnes à avoir été initiées ont aujourd'hui trente-cinq ans (Sabah) et trente deux ans (Abd el Halim). Cela implique qu'il n'y a pas eu d'apprentissage depuis quinze ans. Pareil pour la tambura, il ne reste plus que trois instrumentistes qui sachent en jouer¹. Lorsque je demandais aux musiciens s'ils ne craignaient pas que ce manque de relève implique dans le futur la disparition du rituel, ils me répondirent que toute personne ne pouvait entrer ainsi dans le monde du zâr. La possible perspective d'une disparition ne semblait pas les effrayer.

¹ Ces informations m'ont été données par un musicien, mais ont été contredites par 'Osman (voir plus loin dans la biographie de celui-ci)

Tous les musiciens du groupe Abu-l-Ghayt travaillent dans d'autres contextes musicaux. Ils jouent dans des spectacles de folklore égyptien, dans les *muleds*, pour des mariages et des fêtes.

2) biographies

J'ai pu poser une série de questions à cinq musiciens du groupe Abu-l-Ghayt et à la kudiya de Fatima al-Nabawiyya. L'ordre des questions était celui-ci :

« D'où avez-vous appris le zar, êtes-vous né dans une famille de musiciens, que pensez-vous du zar maintenant, les *asyads* existent-ils, où se trouve le lieu de votre travail ». On remarque alors que leurs regards changent complètement selon le milieu d'origine et selon leur âge:

'ATIYA

'Atiya vient d'une famille de musiciens de zâr (voir arbre généalogique en annexe). Son grand-père, son père, son oncle, sa mère (qui joue à Abu Su'ud et à Fatima al Nabawiyya) sont issus de ce monde. Son grand-père était derviche tourneur (*tanura*¹), et travaillait avec un autre homme. Ils étaient les deux seuls à connaître le métier. D'après Ahmed 'Omran², les derviches tourneurs en Egypte faisaient partie de la confrérie soufie *Ghytania* et donc sont originaires du même groupe que les actuels musiciens d'Abu-l-Ghayt.

Lui-même travaille depuis trente cinq ans dans le zar. Il a donc appris le zâr de manière totalement familiale. Il voyage dans le monde entier avec des groupes de folklore égyptien (les deux Amériques, tout le continent asiatique, l'Europe). Il a aussi joué dans la salle de concert du musée du Louvre et à Nantes en 1996 lors d'un festival de musique égyptienne. Il possède, par ailleurs un café au Caire.

¹ Nom donné aux derviches tourneurs en Egypte

² chercheur et ethnomusicologue au Caire avec lequel j'ai pu m'entretenir

‘Atiya officie à Fatima al Nabawiya, à Sayida Nafisa, et à Abu-l-Ghayt. Il joue aussi d’autres styles de musiques égyptiennes. J’ai assisté, à la Citadelle¹, à un concert de « folklore »² égyptien. On pouvait voir une dizaine de musiciens faire une démonstration de musique de *muled*³, du Said⁴ et *Tanura*⁵. Ce concert a lieu trois soirs par semaine et j’ai pu reconnaître, en plus d’Atiya, deux musiciens d’Abu-l-Ghayt. C’est d’ailleurs assez étrange de voir se produire sur scène des hommes que l’on a d’abord connus dans un cadre sacré.

Il considère que ces concerts ne sont qu’un gagne-pain, et a conscience qu’ils sont uniquement destinés aux touristes désireux de « connaître » la musique égyptienne. Lorsque je lui ai demandé son opinion sur l’adaptation sur scène du zâr, comme celle qui avait été faite à Paris quelques mois plus tôt (au centre culturel égyptien, Novembre 2001), il me répondit que ce n’était pas le « vrai » zâr, « *mish al ha`i`i* ». Les musiciens considérant qu’ils n’étaient pas devant un public de « connaisseurs » adaptaient la musique au contexte public.

‘Atiya m’a aussi confié que la musique de *tanura* (derviche tourneur) avait influencé le zâr.

‘OSMAN (*rais al-zar*)

C’est un vieil homme de soixante-dix ans, qui chante depuis quarante ans dans le zar. Il travaille uniquement dans ce contexte. Ce n’est pas à travers sa famille qu’il est entré dans ce monde, il était d’abord *munshid*⁶ dans une confrérie soufie, puis a commencé à apprendre de musiciens de *zar* qui devaient travailler avec lui dans les confréries. Il travaille avec ‘Atiya dans les hadras et les zârs privés.

Pour lui, la majorité des femmes qui viennent ne sont ni possédées, ni malades. Elles se rendent aux cérémonies pour se « défouler » et calmer leur nervosité au moyen de la danse : « tu

¹ Palais construit à l’époque de Mohamed ‘Ali et dans lequel se déroulent trois soirs par semaine des représentations de musique folklorique égyptienne.

² Le terme de folklore est cité par ‘Atiya lui-même.

³ voir signification dans le chapitre « description »

⁴ sud de l’Egypte

⁵ derviches tourneurs égyptiens qui sont maintenant complètement folklorisés

⁶ chanteur qui chante au sein de confréries soufies des louanges à Dieu et aux saints

comprends, en Europe vous avez la liberté, ici, les femmes ne peuvent pas faire ce qu'elles veulent, alors elles vont au zâr pour danser, écouter la musique et les rythmes ». Elles ne seraient pas possédées par des démons. « Seulement deux pour cent des gens sont vraiment malades, le reste, c'est n'importe quoi ». Il me précisa, en outre, qu'il ne fallait surtout pas que je croie les jeunes musiciens, que lui, c'était un « vieux » et qu'il connaissait la « vérité »

'Osman s'est présenté comme un transmetteur, il a formé la majorité des jeunes musiciens d'aujourd'hui, et m'a dit avoir formé trois générations de musiciens. Le plus jeune a aujourd'hui quatorze ans. L'apprentissage se fait pendant les rituels. Le novice s'assied à côté du maître et écoute. Lorsqu'il a mémorisé tous les *daqas* et les *madihs*, il peut commencer à travailler.

Il a aussi composé certains *daqas*.

Il m'a raconté l'histoire d'Abu-l-Ghayt. Cet homme aurait été persécuté. On l'aurait tué en le jetant dans la mer après lui avoir attaché une pierre autour de la taille. Avant de mourir il aurait dit :

La min ya'ani, ana-l-ghytani	qui es*--tu celui qui souffres, je suis al Ghitani,
Abu 'ata Allah, Rabi 'atany	celui qui a le don de Dieu, c'est mon seigneur qui
	me l'a donné

Il m'a ensuite parlé du *zar al-adim* (vieux zâr), des différences fondamentales avec celui d'aujourd'hui (*al zar al gedid* = le nouveau zâr).

Tous les musiciens d'Abu-l-Ghayt portaient les cheveux longs. Dans les hadras, les femmes changeaient de tenue à chaque nouveau *daqa*, comme cela se fait maintenant dans les *zars* privés, et non plus dans les hadras¹.

Il a aussi précisé que la musique s'était énormément simplifiée. Avant, les trois groupes avaient chacun leur répertoire, pas à la différence d'aujourd'hui où il n'y a plus de frontière, tout est mélangé. C'est pour cela qu' 'Osman ne chante que les *madihs*, il n'a jamais appris les autres chants. « Alors je laisse 'Atiya chanter les autres *daqas*, ceux du *Dir*, de Mama je sais pas quoi,

¹ J'ai cependant assisté à une cérémonie où une femme était venue avec un sac contenant des tenues différentes. Elle les revêtait en fonction de la mélodie jouée.

parce que moi.... ». Les répertoires sont notamment mélangés à cause du fait que les trois groupes ne sont plus présents à chaque hadra. On joue donc ce que les femmes demandent. Pareil pour les kudiyas, il était impossible avant de faire un zâr sans elles, maintenant c'est totalement toléré, et à la mort de la dernière, le rituel continuera sans aucun problème.

7) NASR ABDALLAH (sheikh et rais al-zar)

Homme d'une quarantaine d'années. Il est le sheikh de Sayyida Nafisa, et l'endroit lui appartient. Il fait partie de la confrérie soufie Rifa'i.

Il ne vient pas non plus d'une famille de zâr, c'est en travaillant avec des musiciens d'Abu-l-Ghayt qu'il est rentré dans ce milieu. Ses fils sont aussi musiciens mais jouent uniquement les musiques actuelles : *sha'abi* (musique populaire) ou avec les derviches tourneurs dans des contextes de représentations scéniques. Son frère aussi est sheikh du zar.

Pour lui, le zâr vient d'Ethiopie, mais était déjà présent chez les pharaons. Il m'a ensuite raconté une histoire sur le fait que tout homme a deux personnalités: le corps et l'esprit. Si les personnes pensent être malades, elles vont au zâr, mais pour lui non plus, les femmes ne sont pas possédées, le rituel est devenu une « *disco baladi* », c'est à dire: la discothèque du peuple¹. Les femmes viennent pour calmer leur nervosité à travers la danse et s'amuser un peu.

Il a ensuite comparé les effets du zâr à ceux de l'écoute d'Um Kulthum², « si je ne vais pas bien, que je suis triste, le fait d'écouter Um Kulthum m'enlève ma nervosité, me fait du bien. Le zâr, c'est la même chose ». Je lui ai alors demandé si on pouvait parler de *tarab*³ dans le zâr, et il m'a répondu par l'affirmative.

¹ Le milieu d'où sont les possédées ne leur permet pas d'aller dans un lieu public pour danser. C'est pour cela qu'il utilise le terme de « disco populaire »

² Grande chanteuse égyptienne du milieu du XXe siècle. Elle est LA chanteuse de référence pour le monde arabe.

³ Voir lexique

'ALA (rais al-zar)

Il vient d'une famille de musiciens (voir arbre généalogique en annexe). Son fils, qui a quatorze ans, travaillera peut-être dans le zar à côté de ses études, comme son père ('Ala a un diplôme de commerce). Il travaille dans quatre endroits différents (Abu-l-Ghayt, Sayida Nafisa, Abu Su'ud, Fatima an-Nabawiyya) et dans d'autres domaines musicaux.

Pour lui, le zar a un rapport avec les *asyads*. Les hommes et les djinns ont une relation. Les djinns visitent les hommes (*ziyara*). Mais par contre, les femmes qui viennent à la hadra ne sont pas toutes possédées par des *'afrits*. Certaines viennent danser sur des mélodies qu'elles aiment ou pour être entre amies. Par contre, certaines ont vraiment des *asyads*. Par exemple, l'homme que j'ai vu « danser » à Fatima an-Nabawiyya est possédé par le *Sayed*, ainsi qu' *al 'Arabi* et le *Sudani*. Une fois que quelqu'un a un *asyad*, c'est pour la vie. De plus, on peut avoir des *asyads* très jeunes. Les parents de certaines femmes étaient déjà adeptes du zâr.

A propos de la musique, il m'a confirmé que les mélodies et les mots ne changeaient pas. Lui-même comprend les mots nubiens chantés parfois par le Harim ou le groupe Tambura. Apparemment, les femmes comprennent aussi.

KARIMA (sheikha, raisa, kudiya al-zar)

Elle vient d'une famille de musiciens de zâr. Sa mère, dont la photo est accrochée dans la salle de hadra de Fatima al-Nabawiyya, était surnommée « Um Kulthum du zâr ». Karima a commencé à travailler à l'âge de douze ans. L'endroit où se déroule la cérémonie se trouve dans sa maison.

A trente cinq ans, elle a divorcé de son mari pour ne plus se consacrer qu'au zâr.

D'après elle, le Harim est la base du zâr en Egypte, ce sont elles qui ont héritées des Ethiopiens, pas comme Abu-l-Ghayt, pour lequel elle fait une mine de mépris.

Son rôle est de voir, d'une part, si les nouvelles arrivées ont vraiment un problème avec un *asyad*, ou si elles doivent plutôt voir un docteur. D'autre part, elle permet aux nombreuses

habituées de « danser » sur les *daqas* qui les touchent. Beaucoup de femmes ont déjà un membre de leur famille qui a pratiqué le zâr.

Chaque *asyads* a plusieurs rythmes et plusieurs mélodies.

La pièce où se déroule le zâr fait partie de sa maison et elle l'ouvre tous les lundis

IV) LA MUSIQUE « DEVIANTE »

1) Rythme

Le zâr possède ses lois et ses règles internes par rapport à la société égyptienne. Il en va de même avec les rythmes. Chacun d'eux a un nom spécifique dans le monde du zâr qui permet de le désigner facilement. Certains d'entre eux existent dans les autres musiques arabes mais sous différents noms.

La classification qui suit montre neuf noms de rythmes avec leurs correspondances rythmiques :

Tatbi :

Tambura :

Afnu :

Iskandarani :

Sadli :

'arusi :

ma'sum :

oseri :

hawanim :

2) Analyse musicale

Au-delà des rythmes eux-mêmes qui possèdent leur propre désignation, je fus toujours frappée par le caractère musical unique du rituel, surtout pour le groupe Masri. Dans mon travail de transcription, je me rendais compte que les femmes utilisaient des formules rythmiques totalement absentes dans la musique égyptienne « normale » (carrure rythmique de onze temps, pulsation irrégulière, mélodies pentatoniques, polyrythmie), de la même façon que les attitudes des acteurs de la cérémonie étaient uniques comparées à celles de la société égyptienne. Les possédées se rendent donc au rituel en sachant qu'elles ne trouveront ce genre de rapports que dans le zâr, et parallèlement, elles savent qu'elles écouteront ce type de musique lors d'une cérémonie. De la même façon que le zâr est considéré comme « déviant », la musique (qui n'est pas considérée comme telle par les musiciens) l'est aussi, par l'utilisation de formes musicales uniques et non utilisées dans la musique égyptienne. C'est en cela qu'on peut la dénommer « musique du désordre ».

Je vais maintenant, en m'appuyant sur l'analyse d'un chant, essayer de démontrer cette théorie en analysant un chant qui est, selon moi, très représentatif. Une recherche beaucoup plus approfondie est cependant nécessaire, et sera menée au cours d'un mémoire de DEA.

a) Description du chant (plage 4, 5, 6 du CD n°1)

Ce chant a été enregistré lors d'une hadra à Fatima al-Nabawiya. Il est interprété par Karima (kudiya du lieu) qui chante les solos et par quatre autres femmes (Fatma, Nur al Sabah, 'Awatif, et une autre dont je ne connais pas le nom) qui font office de chœur. Karima joue le *bendir*, Fatma joue la *darbukka*, Nur al Sabah et 'Awatif jouent le *daff*, et la dernière le *mazhar*.

Ce chant est divisé en trois parties (plages 4-5-6 du CD n°1). La première partie dure 1'49'', la deuxième: 1'54'', la troisième: 1'20''. Le chant fait en tout 4'51''. Chacune des parties propose une formule rythmique différente, la deuxième étant un développement de la première, la troisième étant tout à fait indépendante rythmiquement des deux autres.

Sur le plan de la forme, on note une suite de couplet/refrain qui est respectivement chantés par le solo et le chœur. Voici le plan du morceau :

quelle manière fonctionnait ce chant, et de donner, d'autre part, des hypothèses sur le schéma rythmique qui guide les musiciennes.

b) Autour du concept de rythme

Il faut, avant d'entrer dans le vif du sujet, rappeler la définition de quelques concepts autour de l'idée de rythme :

Période : elle est aussi appelée *structure formelle* par Simha Arom¹, et *structure périodique* par Pierre Sauvanet². Celui-ci la définit comme le « retour d'un même phénomène à intervalles réguliers, cet intervalle se nommant lui-même période »³. Pour Jean-Pierre Estival et Jérôme Cler, « le période est une durée, de longueur fixe ou quasi fixe qui structure à l'identique la segmentation temporelle de la pièce »⁴.

Structure : c'est « le schéma, le motif, la forme fixe, la formule, la figure rythmique »⁵.

Mouvement : « tout ce qui rend vivant la répétition, la structure périodique »⁶. Le mouvement peut soit influencer l'intérieur de la période pouvant ainsi changer sa structure, soit affecter la période elle-même sans en changer la structure. Dans ce cas, « on peut distinguer deux types de rapport, interne et externe, du mouvement de la périodicité : variation *dans* la périodicité [c'est le cas des rythmes ovoïdes], variation *de* la périodicité »⁷.

Pulsation : les avis sur la question divergent. Jean-Pierre Estival et Jérôme Cler la définissent comme « un étalon isochrone constituant l'unité de référence culturelle pour la mesure du temps »⁸. Simha Arom affirme que « [ce terme] désigne l'élément d'une série de

¹ Arom Simha, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale*, Paris, SELAF, 1985, p. 58-61

² Sauvanet Pierre, « L'ethnomusicologue et le Philosophe : quand ils se rencontrent sur le phénomène rythme », in *Cahier de musiques traditionnelles*, n°10, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, 1997, p.7

³ *ibid.*, p.9

⁴ Esival Jean-Pierre et Cler Jérôme, « Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté », in *Cahier de musique traditionnelle*, op.cit., p.38

⁵ Sauvanet Pierre, op.cit., p.6

⁶ Sauvanet Pierre, op.cit.

⁷ *ibid*

⁸ Estival J.P. et Cler J., op.cit.

repères régulièrement espacés, c'est à dire équidistant dans le temps, qui délimitent le continuum musical en unités égales, et servent ainsi d'étalon pour l'organisation de toutes les durées qui y figurent »¹, donc considère de la même manière que la pulsation ne peut être qu'isochrone, donc égale. A l'opposé, Jacques Bouët², s'insurge contre cette définition et défend l'idée d'une pulsation qui soit autre chose qu'un étalon. Celle-ci peut être hétérochrone, donc irrégulière, et peut « servir de repère métrique intentionnel dans la réalisation strictement mesurée »³.

Rythme ovoïde : cette formule désigne, chez Jean During⁴, des modes rythmiques périodiques à trois unités irrégulières. Ils se situent « à égale distance d'une mesure régulière (3 temps) et d'un aksak (2+2+1) »⁵.

Aksak : Selon Constantin Brailoiu, « l'aksak est un rythme bichrone irrégulier »⁶
je prendrai la définition de Jérôme Cler⁷:

1. soit un rythme combinant des valeurs brèves constantes avec des longues également constantes, il sera dit aksak si pour une brève valant 1, la longue vaut 1,5 (resp. 2 et 3, en tant que valeurs relatives) ;
2. soit une période de n pulsations, avec $n \geq 5$; cette période sera dite aksak si ses pulsations sont groupées par 2 et 3

c) hypothèses d'analyse

Au cours de l'audition du chant étudié, nous constatons que la pulsation est totalement irrégulière. Il est impossible de battre les temps en « mesure », pire encore, lorsqu'on tente de frapper la pulsation par soi-même, sans écouter le chant, on se rend compte qu'il est impossible de le faire. Or elles sont cinq musiciennes à être irrégulières ensemble. Ce constat nous incite à penser qu'il existe un schéma rythmique pré établi qui leur permet de pouvoir être ensemble.

¹ Arom Simha, op.cit, p.329

² Bouët Jacques, « Pulsation retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », in *Cahier de musique traditionnelles*, op.cit., p.107-126

³ Bouët Jacques, op.cit., p.110

⁴ During Jean, « Rythmes ovoïdes et quadrature du cycle », in *Cahier de musique traditionnelle*, op.cit., p.17-36

⁵ *ibid*

⁶ Brailoiu Constantin, « Le rythme aksak », in *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p.307

⁷ Cler Jérôme, op.cit.

Lors d'une séance d'enregistrement privé à Paris (juin 2002), Fatma, la joueuse de darbukka était présente. Les ingénieurs du son demandèrent aux trois musiciennes présentes (Madiha au bendir, Nur al Sabah au daff et Fatma à la darbukka) de jouer séparément le même morceau. On leur demanda de désigner l'instrument qui devait commencer. Elles nommèrent instinctivement Fatma. La *darbukka* est donc bien, de manière générale, la charpente rythmique des chants. On remarque d'ailleurs très vite qu'elle effectue toujours les plus petites valeurs rythmiques. J'ai donc tenté, avec la qualité sonore moyenne de mes enregistrements, de me baser sur les accentuations de la darbukka. Des détails sur son articulation spécifique seront donnés plus loin, dans l'analyse de chaque partie.

Première partie (page 4 du CD n°1):

J'ai d'abord délimité une période à partir de la récurrence d'un cycle rythmique répété vingt-huit fois. Ce cycle est constitué de quatre temps forts dont le dernier semble plus court que les trois autres. Dans le schéma du cycle qui va suivre, je choisis délibérément de ne pas transcrire en durées solfégiques, préférant expliciter d'abord mon raisonnement.

: longue

: brève

En m'aidant du logiciel Sound Forge, j'ai pu mesurer chaque période en situant mon taux d'erreur à 5 ms près. Sans devenir esclave du millième de seconde, il est intéressant de noter l'évolution générale de la période et de sa structure.

Les périodes varient entre 3''90 et 4''10. Elles sont donc *quasiment* régulières, tout en étant toujours en mouvement. Ce premier point peut justifier cette impression de flottement omniprésent dans le chant. J'ai ensuite divisé chaque période en quatre parties qui suivent l'évolution des quatre temps forts du cycle rythmique. Je les ai nommés a, b, c, d¹. Voici un exemple de 10 périodes retranscrites de manière chronologique dans le tableau ci-dessous. A l'instar de Jean-Pierre Estival,² nous avons adapté la valeur de la période sur une mesure de 100 unités. Par exemple, une noire équivaut à 25 unités. Chaque partie (a, b, c, d) est donc calculée sur une moyenne de 100:

¹ voir l'image du son ci-contre

² Esival J.P., op.cit.p.46

Périodes	a	b	c	d
5	24,4	27,6	26,8	21
6	25,5	27,1	26,3	21
8	24,7	27,3	27,1	20,7
9	26,5	28,3	23,8	21,2
11	25,8	26,8	26,3	21
12	25,8	26	27,1	21
14	26	26,4	27	20,6
15	26,3	26,8	25,8	21
23	25,7	26,5	27,2	20,4
25	25,8	26,5	27,5	20

Les mesures de chaque partie diffèrent d'une période à une autre. D'après cette analyse, nous arrivons aux résultats suivants (les chiffres ci-dessous représentent à chaque fois la plus petite et la plus grande valeur détectées dans les 28 périodes) :

$$24,4 < a < 26, \quad 26,3 < c < 27,5$$

$$26,5 < b < 27,5 \quad 20 < d < 22$$

L'impression auditive est confirmée par les résultats de Sound Forge. Après avoir mesuré chacune des parties nous constatons:

$$d < a \quad d < b \quad d < c$$

$$d < a < b \quad d < a < c \quad \text{ou} \quad d < a > c$$

$$b < c \quad \text{ou} \quad b > c$$

Les parties a, b, c, sont proches par leur durée, la partie d est bien plus petite que les autres. L'irrégularité est donc créée de manière très subtile, le mouvement affectant sans cesse la période sans toucher à sa structure¹.

A partir de ce constat, on pourrait tenter d'essayer de trouver un étalon isochrone en cherchant la valeur la plus petite possible et ainsi pouvoir donner un mètre. Il serait possible aussi de penser, d'après le schéma longue (a), longue (b), longue (c), brève (d), à une rythmique aksak, en divisant la période en 3.3.3.2., donc en mesure à 11 temps, ce qui devrait avoir pour équivalence en s'appuyant sur une période valant 100 unités:

a	b	c	d
...
27,07	27,07	27,07	18,18

Or voici des exemples de mesures présent sur trois cycles (sur 100 unités):

a	b	c	d
25,5	27,1	26,3	21
25,8	26,5	27,5	20
26,3	26,8	25,8	21

Nous constatons que a, b et c sont certes proches de 27,07, mais sont en constant mouvement et inégaux entre eux. De plus, c n'atteint jamais la valeur 27,07 (sur les 28 périodes). Le rapport 1-1,5, essentiel pour justifier une théorie aksak, n'est pas présent : à aucun moment a, b, c ne valent 1,5 d.

L'hypothèse défendue sera donc de respecter les accentuations de la période et ainsi avancer l'idée qu'il s'agit d'un chant à quatre temps irréguliers du type rythme ovoïde. A l'instar des musiques baloutches² à trois temps irréguliers, l'impression produite à l'audition de ces rythmes est une forte *tension*. Une division en valeurs isochrones leur enlèverait de fait cette *tension*.

¹ cf Sauvanet Pierre, op.cit., p.12

²

Voici maintenant un schéma de période :
sur l'axe du temps t, la période est représentée avec une longueur de 100 unités
Les quatre évènements (coups) des percussions sont matérialisés par un trait noir.
Les chiffres noirs donnent la mesure des intervalles de temps entre deux évènements ;
La noire « normale » est matérialisée par un trait rouge

Pour une période de 3''96 (soit 100 unités, 23^{ème} période)

Mais même avec cette première affirmation, nous revenons à notre problématique initiale. Comment cinq musiciennes peuvent-elles être irrégulières ensemble ? Elles se retrouvent toujours sur les quatre pulsations, mais de quelle manière ?

Il faut, avant de revenir à une analyse uniquement de type musicale, décrire le contexte dans lequel les cinq musiciennes jouent:

Les joueuses de darbukka, daff et mazhar sont assises à un coin de la pièce. A aucun moment elles ne se lèvent. A l'opposé, la kudiya (solo), qui joue ici le bendir, et la quatrième musicienne sont toujours debout, s'occupant sans cesse de la possédée. L'irrégularité est sans doute créée par la présence même de cinq musiciennes qui entraîne de fait une intrication des percussions entre elles et du chant et surtout de la darbukka et des autres tambours sur cadre. Cette polyrythmie sera retranscrite plus loin dans cette analyse.

Si l'analyse est maintenant transposée au niveau de la division des quatre temps forts, nous constatons que la darbukka divise de manière très claire la partie c et d en trois pulsations hétérochrones. De plus, l'articulation mélodique du chant fait ressortir de la même manière une division de chaque temps fort en trois notes qui ne suivent pas forcément une déclamation syllabique.

Ces remarques amènent donc l'hypothèse d'un cycle rythmique basé sur une mesure ternaire irrégulière à quatre temps forts.

L'analyse musicale de cette partie ne se situe donc pas au niveau de la division des temps mais prend le parti de toujours mettre au premier plan la structure de la période afin de comprendre son irrégularité.

S

Voici maintenant une idée de transcription, en sachant que les noires pointées qui sont écrites ne sont pas égales entre elles. Ceci permet de donner un aperçu la polyrythmie des percussions.

Enfin sur la page ci-contre, on peut voir la transcription de la première partie. Le chant de la soliste et du chœur est écrit sur la même portée. Les signes S (soliste) et C (chœur) montre l'entrée des deux parties. Le chant suit l'échelle de la et n'est en aucun cas transcrit en hauteur réelle. Le rythme de la deuxième portée représente la forme simple du cycle rythmique, c'est à dire les quatre temps forts joué ici par les tambours sur cadre (les deux daffs, le bendir et le mazhar). Mon but dans cette transcription est de montrer l'interaction du chant et des percussions qui participe aussi à l'irrégularité.

TRANS HARIM 1

TRANS HARIM 2

TRANS HARIM 3

Deuxième partie (page 5 du CD n°1)

A la fin de la première partie, le chant prend une autre tournure, se développant rythmiquement. De différents coups apparaissent et même si cette partie ressemble d'un point de vue structurel à la première (quatre temps fort par période), un nouveau mouvement change sa structure. On oscille entre le binaire et le ternaire. J'ai donc de nouveau mesuré les périodes, ainsi que les parties a, b, c, d, à l'aide du logiciel Sound Forge¹. Voici comme pour la première partie, un exemple de 10 périodes :

a	b	c	d
23,4	27,2	27	22,2
23,6	26,8	27,7	21,6
23,1	27,8	27,5	21,4
23,3	28,2	26,7	21,6
23,6	28,3	28,3	19,5
22,9	28,2	26,4	22,3
23,2	27,6	27	22
23	27,6	27,9	21,3
23,7	28,4	26,4	21,4
23,8	27,9	26,7	21,5

Il s'avère que les périodes (il y en a trente et une) sont plus courtes et plus régulières que dans la première partie. Elles oscillent entre 3''45 et 3''52, ce est une différence infime. Par contre le schéma des parties a sensiblement changé (voir image du son ci-contre) :

a < b a < c

d < a d < b d < c

b < c ou b > c

¹ voir l'image du son d'une période ci-contre

IMAGE DU SON

On constate que a et d sont toujours plus petits que b et c et toujours inférieurs en durée à l'unité de référence de la noire parfaite qui est de 25 unités:

$$23 < a < 24,6$$

$$26,5 < c < 28,6$$

$$26,5 < b < 28,3$$

$$19,5 < d < 22,3$$

a et d sont donc les plus petites valeurs et ont un écart plus net avec les parties b et c.

De plus on remarque que la darbukka a changé son jeu, elle frappe de manière plus marqué deux coups dans les parties a et d et toujours trois coups dans les parties b et c. J'en suis donc arrivé à une première hypothèse concernant le schéma rythmique :

La structure de la période est toujours de quatre temps, mais la division de chaque temps change. Les temps a et d sont pensés et joués en binaire à l'inverse des temps b et c qui sont toujours en ternaires. Ceci expliquerait pourquoi a et d sont plus petits que les deux autres. Cependant cette dénomination de binaire et ternaire dans ce contexte ne semble guère convenir. Ces termes sont surtout utilisés pour nommer une mesure, ils rendent compte de l'image de la pulsation de manière générale. Je vais donc, pour nommer cette division, faire référence à un concept rythmique du Moyen-Age qui est celui de *tempus perfectum*, *tempus imperfectum*.

Apparu durant le grand changement musical du XIV^{ème} siècle nommé *Ars Nova*, les règles de *tempus perfectum*, *tempus imperfectum*¹ furent créées par Philippe de Vitry, compositeur français de cette époque. Il existait à l'époque une notation musicale qui allait des minimes (les plus petites divisions possibles) à la longue, entre les deux se trouve la brève. Avant l'*Ars Nova*, la division des longues et des brèves était en général de trois brèves pour une longue et trois semi-brèves pour une brève, donc une division toujours par trois. Avec l'apparition de l'idée de *tempus perfectum*, *tempus imperfectum*, les compositeurs ont découvert la possibilité de diviser chaque valeur rythmique soit par trois, qui représente *tempus perfectum*, soit par deux, dans ce cas on parle de *tempus imperfectum*. Même si l'apparition de ces notions a, de fait, entraîné l'apparition des signes de mesure, il me semblait intéressant de dégager l'idée d'une division qui se rattache d'abord au temps pour ensuite affecter la mesure. Je pense que dans ce chant, les musiciennes se réfèrent d'abord à la structure et ainsi choisissent, pour créer ce flou rythmique, de diviser les temps de manière différente.

¹ Hoppin Richard, *La musique au Moyen Age*, volume 1, Paris, Margada, p406

Voici la transcription de la polyrythmie des percussions :

La transcription ci-contre suit le même schéma que celle de la première partie, le chant du solo et du chœur sont transcrits sur la première portée, le rythme des tambours sur cadre (les deux daffs, le bendir et le mazhar) sur la deuxième.

HARIM TRANS 1

HARIM TRANS 2

HARIM TRANS 3

HARIM TRANS 4

Troisième partie (plage 6 du CD n°1)

La troisième partie est la plus courte, elle dure 1'20'', et est constituée de 24 périodes. Sa structure est radicalement différente des deux autres au sens où l'on peut lui donner une pulsation isochrone, donc régulière. Voici la transcription d'une période:

Nous remarquons, durant toute la troisième partie, une accélération constante de la pulsation. Les périodes diminuent à chaque fois et l'on passe de 3''13 pour la première à 1''94 pour la dernière, donc quasiment la moitié.

On choisira d'abord de mettre le niveau d'analyse uniquement à celui de la période. A partir de la transcription ci-dessus, on remarque que si la croche est prise comme unité de pulsation, le mètre de chaque période est de onze temps, donc impair. Si maintenant nous suivons l'accentuation de la période, nous dégagons quatre groupes de deux pulsations et un groupe de trois, ce qui donne dans l'ordre 2.2.2.3.2, soit:

Ce constat permet de faire un rapprochement avec les deux théories énoncées plus haut par Jérôme Cler. Nous retrouvons en effet le rapport 1 pour la brève (ici la noire ou deux croches) et 1,5 pour la longue (ici noire+croche), ainsi qu'un nombre de pulsations supérieur à cinq temps pour chaque période.

Voici maintenant la transcription de la polyrythmie des percussions :

Cependant, si nous prenons comme niveau d'analyse la troisième partie dans son ensemble et non la période en tant que telle, on constate que l'accélération constante de la pulsation rend celle-ci hétérochrone. Pouvons-nous dans ce cas avancer l'hypothèse de l'aksak ?

CONCLUSION

Le zâr apparaît, à travers l'analyse ethnologique et musicale comme un « phénomène » unique dans le monde égyptien. Ceci explique alors la méfiance largement répandue que crée ce rituel. J'ai tenté dans ce mémoire de rendre compte de ses caractères particuliers, et il devient alors évident que la musique du rituel zâr peut être envisagée comme un « fait social total » qui explique de nombreux comportements sociaux.

Je n'ai pas cherché à rendre compte, dans ces descriptions, d'une vérité absolue. J'ai essayé de traduire par écrit une expérience vécue d'un point de vue personnel. Le concept d'irrégularité n'a pas été, de fait, beaucoup étudié dans l'ethnomusicologie. Par « irrégulières » sont désignées plusieurs formes rythmiques: aksak, pulsation irrégulière (le cas ici de l'analyse des parties 1 et 2 du chant, des musiques baloutche, tadjik-ouzbek). Il serait bienvenu d'établir une classification rigoureuse de ce terme et rendre compte des différentes manières dont l'irrégularité est exploitée.

Force est de constater que dans de nombreux cas, cette forme rythmique est présente dans le cadre du rituel. Est-ce un pur hasard, ou cette remarque rejoint-elle donc l'hypothèse de la musique « déviante »?

Enfin et surtout, le concept d'irrégularité dépend du niveau d'analyse, niveau *poïétique* (niveau de la production musicale), niveau *esthétique* (niveau de la perception)¹. L'irrégularité est-elle perçue comme telle par les acteurs de la cérémonie ?

¹ Nattiez Jean-Jacques, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois editeur, 1987, p.175

ANNEXES

INTERVIEW D'UNE OFFICIANTE DANS LE QUARTIER DE LA CITE DES MORTS LE CAIRE – FEVRIER 2000

Cette interview a été faite en février 2000 avec une femme possédée qui avait accepté de répondre à mes questions concernant le zar. Cette discussion s'est passée dans le quartier de la Cité des morts, et m'a été possible par l'intermédiaire d'amis égyptiens. Après cette rencontre, nous sommes allés assister à un zar. Il y avait, en plus de cette femme et moi, un de ses amis qui, à plusieurs reprises est intervenu au cours de la discussion.

S.H. : « Pour quelle raison es-tu allée au Zar la première fois ? »

L'OFFICIANTE : « La première fois que j'ai été au Zar, c'est parce que je suis tombée dans la salle de bain. Un djinn m'est apparu, il était venu de sous le sol et m'a dit : « reste avec moi pour toujours ». Je lui ai répondu : « Non. Qui es-tu ? », « Ce n'est pas ton problème » et il m'a tapée. « Viens avec moi » m'a t'il redit, « non, je ne viendrai pas avec toi », alors il m'a retapée et je suis retombée dans la salle de bain. Ils m'ont sorti de là et ont amené le sheikh. Il est arrivé, et a dit « bism illah al rahman al rahim » et a lu le Coran [...] Et je suis tombée sur le sol. Ils m'ont attrapé la main et le sheikh a demandé au djinn : (je n'ai pas très bien compris si l'esprit parlait de la bouche de la possédée)

- « qui es-tu » ? « Je suis Mur'us, je viens de Mar Girgis, de l'église. »
- « Es-tu chrétien ou juif »
- « Je suis chrétien ».
- « que veux-tu d'elle, Mur'us »
- « je veux l'épouser et la prendre avec moi »
- « comment ça »
- « sous la terre »
- « mais nous sommes musulmans »
- « Je la prends avec moi et je vais la fatiguer pour toujours [...] »

- « Que veux-tu ? »
- « je veux un zar et je veux aussi des pigeons, des dindes, de l'or et beaucoup d'autres choses »

Alors j'ai fait un Zar et j'ai apporté les choses pour le zar, les pigeons, les dindes et l'or [...]. Un mois après, je suis retombée dans la salle de bain. Un autre esprit m'est apparu.

- « Je suis le Sultan Rouge (Sultan al-Ahmar), le génie rouge. »

S.H. : « est-il beaucoup plus fort que l'esprit chrétien ? »

L'OFFICIANTE : oui, il est beaucoup plus fort. Il n'est pas chrétien, c'est un djinn, le plus grand des génies. Je lui ai demandé : « que veux-tu ? », Il m'a répondu : « je suis le génie, je suis le Sultan, je ne suis pas comme le chrétien qui est sur toi et qui a peur de toi. Moi, je veux mes choses » et il m'a demandé de l'or, des pierres rouges, des chaînes et je lui ai apporté toutes ces choses à la maison et j'avais avec moi une dinde et un lapin. Le lapin, je l'ai amené dans la salle de bain, un lapin noir pour que le djinn n'apparaisse plus, et après je suis allée au zar [...]. Il m'est apparu deux djinns, mais ils ne sortiront plus de moi. Le chrétien vient de sous la terre et le Sultan, du feu.

S.H. : « as tu vu une kudiya ? »

L'OFFICIANTE : [...] j'ai fait venir un sheikh, spécial, et il m'a endormi. Le djinn qui est en moi parle tout le temps. Il n'attend pas le sheikh. Il surgit et me parle. J'étais dans la salle de bain et ils m'ont immobilisé à cinq parce qu'il est très fort. Il a dit : « je ne suis pas comme le chrétien avec toi, qui se moque de toi, [...] » et on a apporté les choses le lendemain.

S.H. : « pendant le zar, tu écoutes deux mélodies ? »

OFFICIANTE : « oui, une pour le Sultan et une pour le chrétien, al-dir.

Ya dir id-dir ya dayâra

O moine, moine

Salam u 'aleikum ya nasâra	que la paix soit sur toi, ô
Dakhalna ad-dir fi nus al lail	le moine est entré <en> nous au milieu de la nuit
Dir ad-dir fi nus al lail	le moine du milieu de la nuit
Wa giblak bîra fi izâzat kbîra	et je te donne de la bière dans une grande bouteille
Wa giblak khamra fi izâzat hâmra	et je te donne de l'alcool dans une bouteille rouge

Et à certains moments, je le vois et je « danse » sur deux mélodies, celle pour le chrétien et celle pour le Sultan. Quand j'entends la mélodie, je me lève.

S.H. : « et pour les autres mélodies ? »

L'OFFICIANTE : « non ».

S.H. : « tu demandes aux musiciens des mélodies spécifiques ? »

L'OFFICIANTE : « oui, je demande telle ou telle mélodie et eux savent ce qu'il faut jouer. Ils savent tout, les mélodies pour les musulmans, les chrétiens, les juifs.

S.H. : « qu'est ce que tu ressens quand tu dances ? »

L'OFFICIANTE : « je les vois et (ils me font des blagues avec l'alcool)

S.H. : « tu t'habilles spécialement pour le zar ? »

L'OFFICIANTE : « non. Sauf pour le jour al-dibih. Quand le djinn me le demande, je mets un ensemble rouge avec une galabiya rouge. Toute en rouge comme une braise. [...] dans l'appartement j'ai pris des choses et je suis allée au zar. J'ai apporté une dinde (rouge) pour le sultan et un lapin noir pour le chrétien et je les ai égorgés à la maison. Quand je me lève et que je danse on les égorge sur moi et ils me font boire de la bière mais c'est pour eux (pour les djinns) parce qu'ils sont juifs, chrétiens, ...

S.H. : « j'ai assisté à plusieurs zars, mais je n'ai pas vu de sacrifice d'animaux »

L'OFFICIANTE : « tous les zars n'ont pas de sacrifice d'animaux. Il y a des zars où on te demande d'apporter des animaux pour les égorger et il y en a d'autres où tu danses seulement. Dans les zars que je fais, je les égorge...

L'AMI : elle fait des zars particuliers, chez elle, et elle égorge aussi.

L'OFFICIANTE : j'appelle le sheikh et la troupe du zar, ceux qui chantent et jouent. Ils m'ont dit que j'étais debout dans le zar et que je dansais, qu'ils m'avaient donné de la bière et que je l'avais bu. Ils m'ont apporté des dindes et 'alaia dabhin. Quand je suis à la maison, je fais le zar toute seule.

S.H. : « la musique des zars privés et publics est la même ? »

L'OFFICIANTE : « oui. Ça dure plus longtemps quand c'est chez toi. (mais les musiciens sont des fois pressés, et ils te demandent d'enregistrer rapidement, parce qu'il y a beaucoup de personnes qui attendent.) »

En dehors de cet enregistrement, la femme m'a montré un papier où elle (ou bien le sheikh) avait écrit des paroles sacrées du Coran avec le sang d'un animal. Elle m'expliquait que c'était une des étapes de purification de sa salle de bain, pour empêcher le génie de l'importuner à nouveau.

ARBRE G2N2ALOQIUE ATIYA

ARBRE GENEALOGIQUE ALA

NOTES EXPLICATIVE POUR LES CD

CD numéro 1

Enregistrement effectué le 12 Mars 2002 lors de la hadra de Fatima al-Nabawiyya. On peut y écouter le groupe Masri. Il y a en tout 13 morceaux divisés en 48 plages. Voici les explications nécessaires à l'écoute:

Plage n° 1 : rythme *saidi malfuf* (le nom de ce rythme m'a été donné par 'Osman lors d'une séance de travail). Il a défini la période rythmique comme étant 2+1.

Plage n°2 : incantation récitée par la kudiya lors de la fumigation d'encens

Plage n°3 : chant destiné à deux *asyads*, le *Dir* (le moine) et *al 'arabia* (l'arabe). A l'audition de ce chant, 'Osman m'a dit qu'il s'agissait du rythme *saidi malfuf* mais plus rapide.

Plages n°4-5-6 : chant étudié dans la partie IV de la deuxième partie.

Plages n° 7-8 : chant dans le style du groupe Abu-l-Ghayt

Plages 9-10-11-12 : chant divisé en trois parties, la mélodie est pentatonique. On passe respectivement d'une période à deux temps, à une autre à quatre temps, pour terminer sur un rythme à trois temps polyrythmique basé sur un rythme de trois-pour-deux. Cette dernière partie est dédiée à l'*asyad Yaura Bey* (génie africain).

Plage 13 : rythme *shadli*

Plage 14 : rythme *Ma'asum*

Plage 15 : rythme *shadli*

Plage 16-17-18-19-20: chant divisé en quatre parties rythmiques. Il est dédié à *al 'Arabi, al 'Arabiya, Suleyman*.

Plage 21-22-23-24 : rythme *saidi malfuf*, suivi du rythme *Shadli*.

Plage 25 : les musiciennes tendent les peaux de leurs percussions à l'aide de la chaleur émanant des braises.

Plage 26-27-28-29-30 : le rythme de ce chant se rapproche du rythme *saidi malfuf*.

Plage 31-32 : rythme *saidi malfuf*. Le chant est dédié à *Yaura Bey*.

Plage 33-fin : rythme *saidi malfuf*. Le chant est dédié au *Dir*.

CD numéro 2 :

L'enregistrement des plages 1 à 4 a été effectué lors d'un concert donné à l'Institut du Monde Arabe le 11 juin 2002, par les musiciennes et musiciens avec lesquels j'avais travaillé au Caire. Les enregistrements des plages 6 et 7 ont été fait à partir d'une vidéo filmant une cérémonie de zâr privé que 'Atiya m'a vendu.

Plage 1 : groupe Masri. Ce chant peut être perçu comme un onze temps.

Plage 2 : même chant que celui de la plage 12 du CD n°1, mais avec une autre soliste. Dédié à *Yaura Bey*. Rythme *saidi malfuf*.

Plage 3 : groupe Tambura.

Plage 4 : groupe Tambura

Plage 5 : on peut entendre le *Rangu*, sorte de balafon qui a disparu du rituel.

Plage 6-7 : groupe Abu-l-Ghayt. On entend le morceau que le groupe joue toujours en premier à chaque cérémonie. Il est destiné au prophète et est appelé *al Nabi*.

LEXIQUE

'Arusa: nom donné aux possédée

Abu-I-Ghayt: saint patron musulman de la confrérie soufie *ghytania*, qui a donné son nom au groupe de musique masculin du zâr.

Asyads: littéralement "seigneurs". Ils sont les esprits ou démons qui possèdent les '*arusas*

Bughul: l'encens

Daqa: noms donnés aux chants du zâr destinés aux *asyads*

Dhikr : traduit par « souvenir du cœur », c'est une forme de prière recommandée par le Coran, dont certains versets incitent le croyant à se remémorer Dieu le plus souvent possible. D'une simple méthode de prière, le *dhikr* devient un système liturgico-technique visant aux plus hauts états mystiques.

Hâdra : cérémonie hebdomadaire du zâr

Harim : littéralement « les femmes », un des noms donnés au groupe des musiciennes avec Masri et Saidi

Kawala: petite flûte oblique à six trous

Kûdiya : maîtresse du zâr. Elle détient les secrets des esprits et conduit les '*arusas* vers la guérison

Madih : nom donné aux chants destinés aux saint et aux prophètes

Mangur : ceinture sur laquelle sont accrochés des sabots de chèvre. Elle a une fonction rythmique

Masri : nom donné aux groupes de femmes musiciennes

Mazhar : tambour sur cadre qui rappelle le tambourin car des cymbalettes sont disposés sur le cadre.

Muled : fête religieuse donnée pour l'anniversaire de la naissance d'un saint

Qarin : démon qui est le double des êtres humains. Terme dialectal

Rabab : vièle à archet à une corde. Autrefois jouée dans le zâr.

Rais, raisa : conducteur et soliste des groupes Masri et Abu-l-Ghayt

Sagat : petites cymbalettes tenues par paire dans chaque main entre le pouce et le majeur

Saidi : littéralement « « populaire », un des noms donnés au groupe des musiciennes avec Harim et Masri

Sautari : nom donné au musicien qui porte le *mangur*

Sheikh, sheikha : personnes qui s'occupent du rite de l'encens

Shurshiras : sorte de maracas. Elles sont tenues à chaque main

Songa : nom donné au soliste du groupe Tambura

Taf`ir: nom de la “danse” dans le *zâr*.

Tambura: nom à la fois du groupe soudanais et à l’instrument. Celui-ci est une lyre à six cordes.

Tarab: forte émotion produite à l’audition d’un poème ou d’une mélodie

Tubul sudani: petit tambour cylindrique à deux peaux. Joué par les femmes dans le groupe Tambura

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

'ABD AL-MAN`AM (Shamis), *Al gin wa al 'afarit fi-l-adab a-sha'abi al masri* (les démons et les esprits dans la littérature populaire égyptienne), Le Caire, Al-maktaba al thaqâfa, n°336, 1976

AROM (Simha), *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale, structure et méthodologie*, volume 1, Paris, SELAF, 1985

BATTAIN (Tiziana), *Le zar rituel de possession en Egypte. De la souffrance à l'accomplissement*, thèse dirigée par Gilbert Grandguillaume, EHESS, 1997

BECKER (Howard), *Outsiders*, Paris, métallé, 1985

BODDY (Janice Patricia), *Wombs and alien spirits: women, men and the zar*, 1989

CHIH (Rashida), *Soufis et confréries mystiques dans l'Egypte contemporaine*, Université d'Aix-Marseille, 1996

CORAN, essai de traduction par Jacques Berque, Albin Michel, 1990

DESCRIPTION DE L'EGYPTE, Edition complète, d'après l'édition originale, Taschen, Cologne, 1997

DURING (Jean), *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Téhéran, Bibliothèque iranienne, 1989

DURKHEIM (Emile), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Alcan, 1912, rééd. PUF, 1960

FAVRET-SAADA (Jeanne)., *Les mots, la mort, les sorts*,

GAGNEPAIN (Bernard), *La musique française, du Moyen Age à la Renaissance*, Paris, Que-sais-je ?, PUF, 1961

GILSENAN (Michael), *Saint and Sufi in modern Egypt, an essay in the sociology of religion*, Oxford, the Claredon Press, 1973

HELL (Bertrand), *Possession et chamanisme*, Flammarion, Paris, 1999

HOFFMAN (Valérie J.), *Sufism, mystics and saints in modern Egypt*, university of Carolina Press, 1995

HOPPIN (Richard H.), *La musique au Moyen Age, volume 1*, Paris, Mardaga, 1991, selon édition originale, WN. Norton & Compagny, 1978

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, sous la direction de M-C Beltrando-Patier, Paris, Bordas, 1982

LAPASSADE (Georges), *Les rites de possession*, Paris, Anthropos Economica, 1997

LAPLANTINE (François), *La description ethnographique*, Nathan Université, Paris, 1996

LEIRIS (Michel), *La possession et des aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Fata Morgana, 1989

LEIRIS (Michel), *L'Afrique fantôme*, Gallimard, 1934

LEOTHAUD (Gilles), *Initiation à l'éthnomusicologie*, CNED

LEWIS (Bernard), *Race et esclavage au Proche-Orient*, Paris, Gallimard, 1990

LOMBARD (Maurice), *L'Islam dans sa première grandeur VIII-XI siècle*, Paris, Champs Flammarion, 1971

LORTAT-JACOB (Bernard), *Musique en fête*, Paris, Société d'ethnologie, 1994

MAUSS (Marcel), *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950

MOUSSALI (Bernard), *Le congrès du Caire 1932 : La musique arabe entre tradition et modernité*, Damas, Institut Français d'Etude Arabes, 2002

NATTIEZ (Jean-Jacques), *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois editeur, 1987

PELIZZARI (Elisa), *Possession et thérapie dans la corne de l'Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1997

ROUGET (Gilbert), *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980

'UMRAN (Mohamed), *Qamus mustalahat al-musiqa al-cha`abiya al-masriya* (dictionnaire des termes de la musique populaire égyptienne), Le Caire, 'Ein lildirasat wa al buhuth al-insaniya wa al-ijtima'iya, 2002

ARTICLES

ANDEZIAN (Sossie), « Dire la transe en Islam mystique. De l'expérience au langage autorisé », *Archives des sciences sociales des religions*, 2000, n°111 (juillet-septembre), 25-40

BASTIDE (Roger), « Ethnologie religieuse », *Encyclopaedia Universalis*, CD-Rom, 2000

BATTAIN (Tiziana), « La divination dans le rituel du zar égyptien », Le Caire, CEDEJ *Egypte/Monde arabe*, n°14-2^{ème} trimestre 1993

BATTAIN (Tiziana), « Musique de transe et mythe du tambura dans le rituel du zar égyptien », CEDEJ, *Peuples méditerranéens* n° 56-57. juillet-décembre 1991

BOUËT (Jacques), « Pulsations retrouvées. Les outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », dans *Cahier de musique traditionnelle*, n°10, Genève, Atelier d'ethnomusicologie, 1997, pp. 107-126

BRAILOIU (Constantin), « Le rythme aksak », in *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint, 1973, p.303-340

DURING (Jean), « Rythmes ovoïdes et quadrature du cercle », dans *Cahier de musique traditionnelle*, n°10, Genève, Atelier d'ethnomusicologie, 1997, pp. 17-36

ESTIVAL (Jean-pierre) et CLER (Jérôme), « Structure, mouvement, raison graphique : le modèle affecté », dans *Cahier de musique traditionnelle*, n°10, Genève, Atelier d'ethnomusicologie, 1997, pp. 37-80

FRISHKOPP (Michael), « La voix du poète : *Tarab* et poésie dans le chant mystique soufi », *Egypte-Monde arabe*, n°25- 1^{er} trimestre 1996, Le Caire, CEDEJ : 85-117

HAMAYON (Roberte), « Chamanisme », *Encyclopaedia Universalis*, CD-Rom, 2000

HEUSCH (Luc de), « Religion de l'Afrique Noire », *Problème et méthodes de l'histoire des religions*, Mélanges publiés par la Section des Sciences Religieuses à l'occasion du centenaire de l'Ecole Pratiques des Hautes Etudes, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 33-38

HONEGGER (Marc), « Mètre », in *Sciences de la musique*, 2^{ème} volume, Paris, Bordas, 1976

MAYEUR (Catherine), « L'intercession des saints en Islam égyptien : autour de Sayyid al-Badawi », *Annales islamologiques*, n°25, Le Caire, IFAO, 1991 : 363-388

MORSY (Soheir A.), "Spirit possession in egyptian ethnomedecin: origins, comparison and histaorical specificity", I.M.Lewis, *the Zar-Bori cult in Africa and beyond*, Edimburgh University Press, 1991: 189-209

NARVING (Richard), "Some notes on the history of the zar cult in Egypt" tiré de I.M.Lewis, *the Zar-Bori cult in Africa and beyond*, Edimburgh University Press, 1991:178-188

POCHET (Christian), « Tanbûrah » in *New Grove dictionary of Musical Instruments*, edited by S. Sadie, Volume 3, London, Macmillan Press, 1984

SAUVANET (Pierre), « l'Ethnomusicologue et le philosophe : quand ils se rencontrent sur le phénomène « rythme » », dans *Cahier de musique traditionnelle*, n°10, Genève, Atelier d'ethnomusicologie, 1997, pp. 3-16

SIMON (Arthur), « Les enregistrements de musique populaire égyptienne au congrès du Caire », *Musique arabe, le congrès du Caire de 1932*, Le Caire, CEDEJ, 1992 : 155-162

SINDZINGRE (Nicole), « Possession », *Encyclopaedia Universalis*, CD-Rom, 2000

THOMAS (L.V.), « Les sociétés face à la mort », *Encycloaedia Universalis*, CD-Rom, 2000

VILLOTEAU, « La musique d'Egypte », *Description de l'Egypte*, tome XIII

