

BERNARD LORTAT-JACOB

# MUSIQUE ET FÊTES AU HAUT-ATLAS

*Ouvrage publié avec le concours du*  
CENTRE NATIONAL  
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE  
ÉDITIONS MUSICALES TRANSATLANTIQUES

50 rue Joseph de Maistre (18<sup>e</sup>)

1980

## INTRODUCTION

### LE HAUT-ATLAS ET LES AYT MGUN

*Tuf tiqi zzitun*  
*Yuf udrar azagar*  
*Tuf Aša ibba eli*  
*Urs ?*

« Le genévrier [arbre de montagne] vaut mieux que l'olivier [arbre de plaine]  
La montagne vaut mieux que la plaine  
Acha vaut mieux que le père Ali  
Est-ce sûr ? »

(Comptine imitant le roucoulement du pigeon)

Pendant le Protectorat, l'administration française avait dénommé « Maroc utile » les grandes plaines dont les terres, ouvertes à toute pénétration et limitées seulement par les hautes montagnes de l'Atlas, laissaient libre cours aux exploitations de vaste envergure. La montagne à l'occasion fournissait un filon : celui de ses mines (manganèse, plomb, zinc et cuivre). Mais elle était trop pauvre pour intéresser sérieusement le pouvoir central et justifier quelque investissement. Aussi, durant ce siècle comme durant les précédents, elle fut en grande partie tenue à l'écart des courants de colonisation qui, par ailleurs, marquèrent si profondément les sociétés maghrébines qu'on a pu écrire que *de facto* leur histoire se confondait avec celle de leur invasion.

Mais la montagne n'était pas qu'« inutile ». Elle était en fait inutilisable. D'abord à cause de l'absence de routes (de nos jours encore le Haut-Atlas n'est traversé, du nord au sud, que par deux routes goudronnées distantes à vol d'oiseau de plus de deux cent cinquante kilomètres : route du Tichka à l'ouest, route de Midelt à l'est). Ensuite parce qu'elle était dans une situation de conflit endémique avec le pouvoir central (*makhzen*). Pendant toute la première moitié de ce siècle, c'est-à-dire durant la « pacification » (à ce terme délicat, les montagnards préfèrent le mot « guerre », plus exact), l'alliance ou le refus d'alliance avec le pouvoir, selon un schéma bien connu, divisa la montagne en deux partis antagonistes : hostile au *makhzen* d'une part, collaborateur de l'autre. Mais lorsque maintenant on parle de cette période, pourtant récente, le mot qui vient à l'esprit est celui de « folie » (dans le sens de « chose insensée »).

ou mauvaise. L'association musique-femmes n'est pas vraiment systématique dans l'esprit des Ayt Mgun mais elle est fréquente, sans doute à cause du plaisir qu'apportent la pratique de l'une et la fréquentation des autres. Toujours est-il que les *ayt ahwaš* (amateurs d'*ahwaš*) sont aussi bien souvent des *ayt tmgarin* (amateurs de femmes). La plupart des garçons et des hommes ayt mgun n'hésiteraient pas à affirmer que de belles femmes et une bonne musique sont deux des principales conditions de réussite d'une fête. Dans la danse comme dans la musique, les femmes n'ont pas un rôle passif ; dans la plupart des formes musicales, elles composent un chœur complémentaire à celui des hommes et ont, tout au moins sur le plan vocal puisqu'elles ne touchent jamais aux tambours, un rôle à tenir.

La mise en présence, dans un même espace, des hommes, des femmes et des tambours admet plusieurs solutions. Selon les formes musicales comme selon les régions, l'espace disponible sur l'aire de battage ou sur la place du village où a lieu la danse n'est pas utilisé de la même façon.

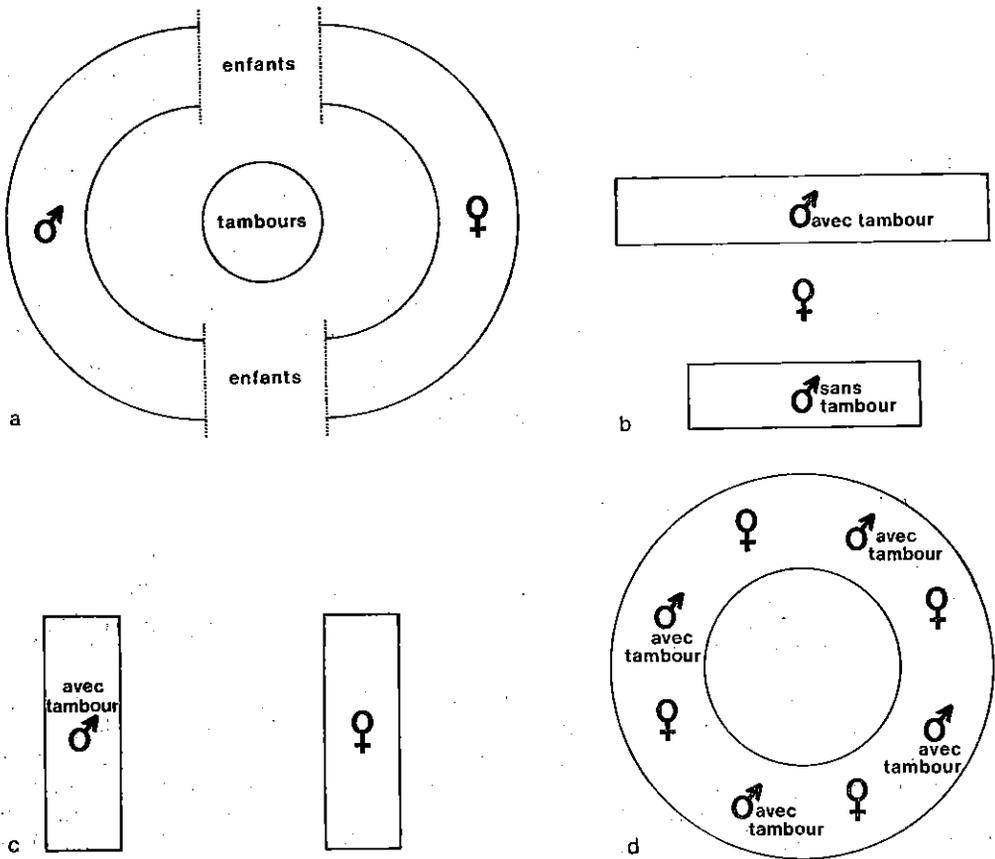


FIG. 1. — Disposition des chœurs et des tambours.

a) Dans le *lmsaq* et l'*ahwaš* ayt mgun. b) Dans la *tmgra* ayt mgun. c) Dans l'*ahidus* ayt bug-mmaz. d) Chez les Ayt Hddidu.

Dans les activités se rattachant au deuxième aspect, la musique, la poésie et la danse occupent une place importante.

Alors que l'aspect cérémoniel varie selon les types de fête, la musique (du moins celle qui ne s'intègre pas, comme l'*urur*, dans un cadre rituel rigoureux) et les activités de réjouissances (nourriture et, d'une certaine façon, tout ce qui tourne autour de la notion de convivialité) varient peu. Celles-ci, comme celle-là ne sont en principe pas associées à une fête ou à une autre mais sont communes à toutes et, d'une fête à l'autre, sont en grande partie interchangeables. Sans doute certaines formes sont-elles plus étroitement liées à des fêtes particulières (la *tamgra* l'est au mariage, par exemple), mais on ne peut raisonner ici en termes de norme, et le lien qui existe entre chacune de ces fêtes et les formes des genres (b) et (c) (poésie chantée et musique de danse) de notre classification (cf. chapitre IV) est ténu. Selon l'atmosphère de la fête, selon le désir de chacun et de tous, et surtout selon le talent des poètes et des musiciens, on favorise telle ou telle forme, compte tenu cependant du fait — constant — que l'*ahwas* aura de toute façon une place importante.

Si l'on excepte les vers rituels chantés, la musique (comme la poésie et la danse qui y sont associées) se situe nettement en marge du cycle cérémoniel et n'est que très partiellement déterminée par lui. Elle est jouée en fin d'après-midi et à la nuit tombante sur une des places principales du village et rassemble quasiment tout le monde ; elle suit la cérémonie et n'est pour ainsi dire pas annoncée par elle.

### I. Mariage

Le mariage est la plus importante de toutes les fêtes, sans doute parce qu'il a pour fonction de réaliser une alliance (entre familles, entre groupes ou même entre fractions). En outre, les femmes y ont un rôle prépondérant et aussi une responsabilité dans la conduite du rituel : elles chantent l'*urur* et dansent la *tamgra*.

On considère généralement que, pour les sociétés de l'Atlas, le mariage entre cousins de même lignage est préférentiel. E. Gellner (1969 : 64) affirme que, dans ces sociétés, ce type de mariage « renforce la structure patrilinéaire ». Selon nous, le caractère préférentiel de ce type de mariage reste encore à démontrer, tout au moins pour la société ayt mgun. Un homme se marie dans son groupe (*igss*) et assez souvent avec une cousine appartenant au lignage de son père ou de sa mère ; mais il peut épouser une femme d'un *igss* voisin, appartenant ou non à la lignée de sa mère.

Les plus belles fêtes sont celles occasionnées par le mariage entre membres de fractions différentes (Ayt Mgun et Ayt Mdiwwal, par exemple), mais le cas est plutôt rare. Prendre une femme « loin » est une entreprise coûteuse ; les invités seront nombreux et devront être fastueusement reçus, mais surtout — à cause de l'inviolable contrat d'alliance unissant les deux familles — le marié ne devra pas omettre dans l'avenir d'inviter sa nouvelle famille alliée dans les fêtes qu'il fera au village (circoncision de ses enfants, par exemple) : tout se passe comme si le formalisme des invitations se trouvait renforcé par la distance. Le voisin, étranger dans une certaine mesure, mérite tous les égards et doit être reçu avec le plus de fastes ; le respect qu'on lui doit est d'autant plus grand qu'il n'est pas des vôtres. Cette observation a une incidence directe sur la musique ; celle-ci sera d'autant plus belle qu'il y aura beaucoup de monde : à mesuré que le contrôle de tous prend du poids, le jeu devient meilleur.

Une fête de mariage dure habituellement trois jours ; elle a lieu dans le village du marié et, en règle générale, son financement est à la charge de la famille de celui-

anhémitoniques (sans demi-tons). Parmi les pentatoniques, le pentatonique 5 (cf. Brailoiu 1973) est le plus courant : tel est le cas de quinze au moins sur la vingtaine de *llga* d'*ahwaš* les plus utilisés. Précisons que, d'une part, des pyens peuvent apparaître (cas de l'*urar* surtout) et que, d'autre part, certains degrés peuvent, au cours d'une même exécution, être modifiés (cas du *lmsaq*).

Les différentes échelles utilisées sont apparentées puisque les degrés utilisés dans la première se retrouvent dans la deuxième et que ceux de la troisième (pentatonique) apparaissent dans les deux autres. Il est donc possible de ramener les trois échelles à une seule couvrant tous les degrés utilisés dans la musique chantée (fig. 7).



FIG. 7.

Lorsque le *lmsaq* est chanté sur la place publique, certains de ses degrés sont altérés et l'échelle pentatonique, telle qu'elle est donnée ici, n'est pour ainsi dire jamais utilisée. Hormis pour les degrés extrêmes de l'échelle (1 et 5), on a d'une strophe à l'autre des variantes sensibles. Ce sont les solistes qui, par glissement chromatique, altèrent l'échelle de base. Ils sont, dans leurs choix, suivis par les chœurs. Les échelles les plus utilisées sont celles de la figure 8. Dans l'échelle 1,

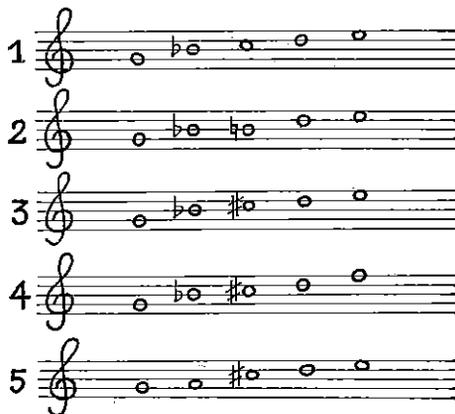


FIG. 8.

on a un système sans demi-tons. Un deuxième pycnon (*do-mi*) se superpose au premier ; on a donc une échelle pentatonique anhémitonique qui n'entre pas dans la classification de Brailoiu. Par ailleurs, la pièce BM/D 69.43.9 utilise successivement, comme c'est souvent le cas, plusieurs échelles. Les échelles 2, 3, 4, 5 n'ont

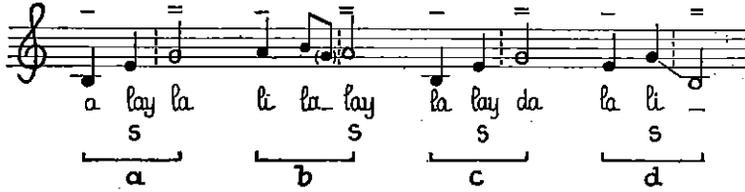


FIG. 20.

le merveilleux balancement entre longueur et accent disparaît. Mais là n'est pas le plus grave ; dans le nouveau calage que je propose, (a), (c) et (d) deviennent incorrects : traités comme des brèves par le *llga*, ils ne peuvent que tomber sur un temps fort d'*agnza*. Force nous est alors de reconnaître que le calage choisi par les musiciens dans cet enregistrement était le bon. On pourrait cependant en proposer un autre (fig. 21) qui satisferait aux exigences d'accentuation de (c) et (d).



FIG. 21.

Mais, alors, (a) devient incorrect ; les principes d'accentuation ne sont pas respectés. On est obligé de reconnaître que, pour ce *llga*, il ne s'agit pas de trouver une solution préférentielle et qu'une seule est possible : celle proposée par les musiciens.

### III. LES FORMES JOUÉES AU TAMBOUR

Les rapports que le *llga* d'*ahwaš* entretient avec la partie instrumentale (*agnza*) ne sont pas — on l'a vu — laissés au hasard. Cela ne doit pas faire perdre de vue que tous les *agnza* (celui d'*ahwaš* comme les autres du genre 3) ont leur structure formelle propre. Cela est tellement vrai que, comme on l'a déjà dit, chacun peut être joué sans *llga*, c'est-à-dire sans partie vocale.

#### I. *Ahwaš*

L'*agnza* d'*ahwaš* est le plus complexe de tous les *agnza* ayt mgun. Son organisation suppose la présence d'un nombre important de tambours qui font le *thrim* (cf. chapitre v : I.6) et de tambours solo qui sont de deux sortes : l'*assiff* (ou les *assiff*) qui n'improvise(nt) pas et le *txllif* qui, au contraire, improvise le plus possible.

battements par rapport au jeu des autres tambours. Il est possible d'obtenir de cette façon sept cellules décalées ; les bons tambourinaires se plaisent à passer de l'une à l'autre sans solution de continuité (fig. 26).

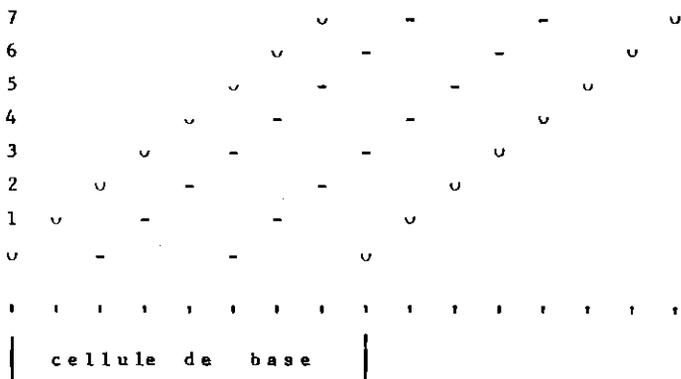


FIG. 26.

Dans la *tamgra*, les cellules rythmiques sont de deux types. Avant que ne commence la danse, on se met d'accord pour jouer l'un ou l'autre type ; mais, quel que soit le type choisi, l'ordre des séquences constitutives de la danse (cf. chapitre v : I.5) reste le même. Le premier type — qui, semble-t-il, est le plus courant — est dit « à quatre » ; il comprend en effet quatre unités pour une cellule d'une seconde environ (fig. 27a) ; le deuxième est dit « à trois », car les battements s'y regroupent

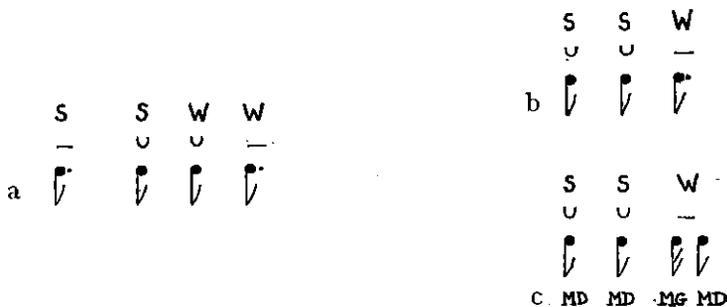
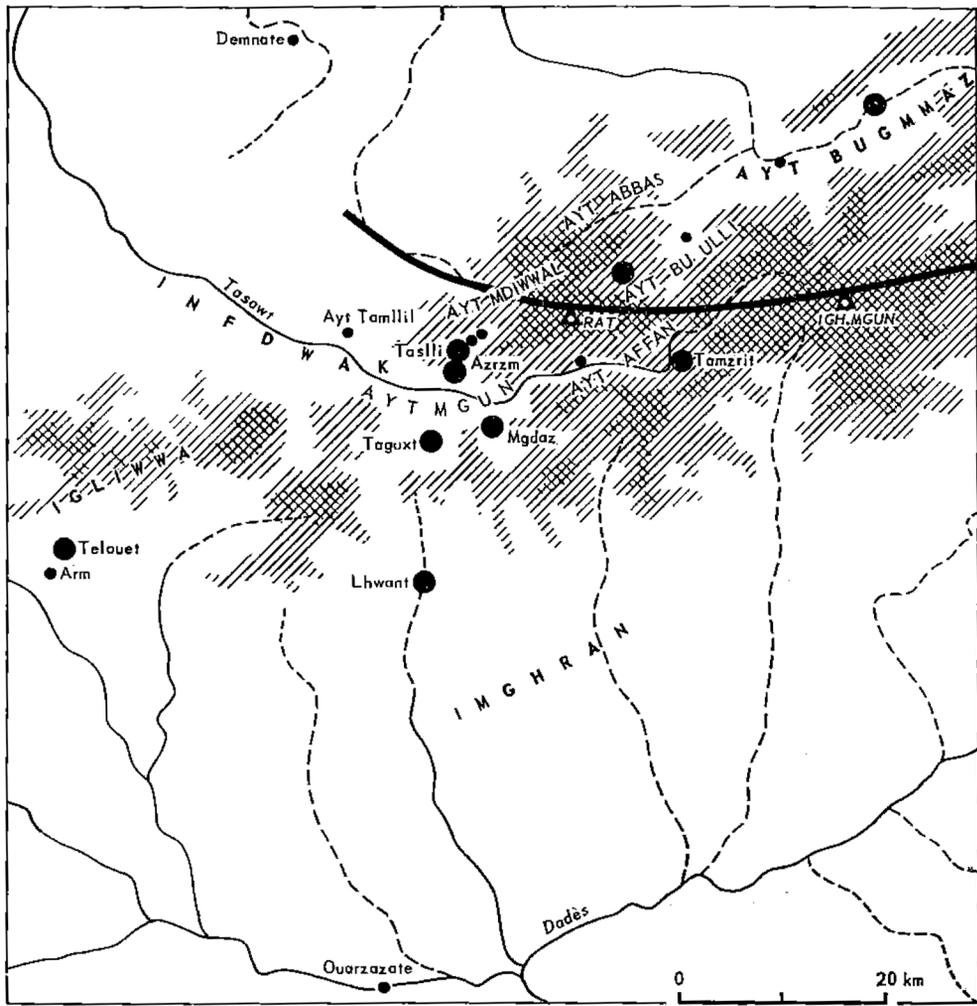


FIG. 27.

en trois unités à l'intérieur d'une cellule d'une seconde environ (fig. 27b). Tous les temps sont marqués par la main droite (MD) ; la main gauche (MG) est cependant sollicitée dans la *tamgra* « à trois ». Le temps W peut, en effet, se décomposer en deux ; l'aide de la main gauche est alors indispensable (fig. 27c).

L'originalité de la *tamgra* par rapport à la *tazrrart* (et *a fortiori* par rapport à l'*ahwas*) réside dans le fait que tous les tambours jouent le même rythme : il n'y a pas de partie solo. Incidemment cependant, un battement ou un autre peut être faiblement marqué par un tambourinaire, mais ces micro-variations ne constituent qu'un discret monnayage de la cellule ; elles passent pour ainsi dire inaperçues.



- lieu d'enquête et d'enregistrement
- lieu d'enquête

CARTE 3. — Lieux d'enquête et d'enregistrement.

On notera que c'est approximativement par les sommets de l'Ighil Mgun et de Rat que passe une quadruple limite, figurée sur la carte 3 par un trait épais : 1. géologique (cf. carte 1) ; 2. économique (cf. carte 2) ; 3. linguistique : au sud-ouest commence la *tašlhiyt*, au nord-est la *tamazigt* ; 4. culturelle et musicale : au sud-ouest pays d'*aḥwaš*, au nord-est pays d'*aḥidus*.