La métaphore mâle/femelle dans l'usage des instruments de *lewnasa* des Houara[1]

Abderrahim Saguer, ENS-LSH, ICAR (UMR 5191)

Les Houara (Huwwāra) sont une tribu berbère d'origine tripolitaine qui s'est dispersée dans tout le Maghreb et, en particulier, dans la cité marocaine d'Ouled Teima (également nommée Houara), dans la plaine du Souss, entre Agadir et Taroudant. Les Houara du sud-ouest marocain sont réputés pour leurs danses traditionnelles, interprétées par des troupes appelées *lewnasa*[2], composées de plusieurs hommes et d'une femme qui chantent et dansent en s'accompagnant de percussions[3] :

1) Le *rays*, chef de la troupe (au milieu sur la photo, à côté de la *cheikha*).
2) La *cheikha*, seule femme de la troupe.
3) Les *šeddāda*, assistants qui chantent avec le chef de la troupe[4] (sur la photo, les deux hommes ; l'un d'eux a en main une *ṭāra* et l'autre, un *agwal*).

---

[1] Je remercie Monsieur le Professeur Georges Bohas qui m'a encouragé à explorer le domaine des chants populaires.

[2] *Lewnasa* a deux sens en arabe dialectal : « le divertissement » et « le fait de tenir compagnie à quelqu'un ».

[3] Je remercie mon beau-frère, Abdeltif El-Bhar, qui m'a aidé à collecter les instruments de la *lewnasa* et a photographié le groupe dénommé « *association mizān huwara li-l-funūn al-šaʿbiyya* », dont le chef est M. Abdelkader Bouhouch.

[4] Le même terme (*šeddāda*) est utilisé dans un autre genre de chant populaire au Maroc, nommé *l-ʿayṭa*, pour désigner ceux qui assistent la chef de la troupe ; dans le dictionnaire de Colin, on apprend que le terme *šeddāda* désigne « chacune des deux

4) Le *mūl naqūs* : une personne qui joue sur un instrument de percussion métallique appelé *naqūs* (sur la photo, celui qui est assis, au milieu du rang de *lewnasiya*).

5) Le *mūl lemqes* : une personne qui joue du *lemqes*, ou « paire de ciseaux[5]. »

6) Le *mūl agwal* : la personne qui frappe l'instrument cylindrique en terre cuite appelé *agwal* (en jaune sur la photo).[6]

7) La *lewnasiya*, constituée des autres membres de la troupe[7] qui dansent, applaudissent au rythme de la *lewnasa* et produisent des sons alternés qu'on appelle *laġta*.[8]

assistantes d'une *cheikha*, qui jouent de la *ṭaʿrīja* et reprennent le dernier mot de chaque vers. »

[5] Il n'apparaît pas sur la photo et nous expliquerons plus loin la raison pour laquelle on peut s'en passer facilement.

[6] Le joueur d'*agwal* est M. Moḥammed Wazzār.

[7] Dont fait partie le très professionnel et chevronné M. Abdellah Bousmara.

[8] Du verbe *laġaṭa* : « faire du vacarme, produire des bruits confus (se dit de la foule, du peuple rassemblé) » (Kazimirski). Aussi ce moment est-il nommée *l-laġta*, parce qu'il est notamment marqué par une vocifération qui consiste à répéter récursivement et collectivement *'āh*...*'āh*... *etc.*

Les instruments : leurs fonctions réelles et métaphoriques chez les anciens[9]

Dans cet article, nous allons tenter de décrire, photos à l'appui, les instruments utilisés par les Houara, à savoir : l'*agwal*, la *ṭāra*, le *naqūs* et le *mqeṣ*, et de découvrir comment leurs utilisateurs s'expriment pour expliquer leur utilité dans la rythmicité générale de la *lewnasa*.

La *ṭāra*

Elle est formée d'un cercle en bois tendu d'une peau, frappée à la main, plus petite qu'un *bandīr*[10] et qui rend un son rythmique aigu, au contraire du *bandīr*, dont le son est plus diffus. Un professionnel m'a dit, comparant les deux : « *eṭ-ṭāra kat-kellem bazzāf w-el-bandīr klamu ṣġīr* », littéralement : « La *ṭāra* parle beaucoup et le *bandīr* peu », autrement dit, « La *ṭāra* produit un son fort et le *bandīr*, un son faible ». Ce nom, *ṭāra*, est sans doute lié au verbe *ṭarra* qui, daprès le dictionnaire de Kazimirski, signifie « souffleter quelqu'un », tout en sachant qu'il y a une similitude entre souffleter la joue de quelqu'un, qui est une peau plate, et frapper la *ṭāra*, qui est une surface (plate) en peau de bête. Il faut distinguer la *ṭāra* du *ṭarr*, qui a les mêmes dimensions qu'elle, mais ne comporte pas de cymbalettes.

bandīr

[9] Nous avons eu recours à deux anciens de *lewnasa* des Houara, Cheikh Ali, nommé Zbandar (groupe *Legfifāt*) et Cheikh Moussa Niyari (groupe *Adouz*).

[10] En d'autres termes, la *ṭāra* est un petit *duff* et le *bandīr*, un grand *duff*.

ṭāra[11]

L'harmonie rythmique se réalise à l'aide d'au moins deux *ṭāra* : l'une réalise ce que les *šyūḫ* appellent « *ǧūǧ daqqāt* : deux coups », tandis que l'autre a le rôle de « *kat-sarraḥ* », au sens de « libérer, relaxer la cadence de la percussion de *jūj daqqāt*[12] ». Ce croisement des deux mouvements constitue l'armature du rythme des Houara. On l'appelle aussi *l-mizān*, littéralement « balance », mais qui, dans son acception technique, désigne le rythme général de la *lewnasa*.

Il existe deux façons de frapper sur la *ṭāra* : une frappe horizontale, légère, et une frappe verticale, forte, comme cela apparaît sur les deux photos ci-dessous.

[11] Je remercie également mon collègue Ismael El-Ouali qui m'a aidé à prendre en photos tous ces instruments.

[12] Dans le dictionnaire de Kazimirski, *sarraḥa* a entre autres significations celle de « tresser avec art (les cheveux). »

frappe horizontale

frappe verticale

L'*agwal*[13]

L'*agwal* est un instrument en terre cuite cylindrique sur lequel est tendue une peau qu'on frappe avec la main. Il est deux fois plus long que la *ṭaʿriǧa* de la *ʿayṭa* et plus mince que la *taʿrija* de la *daqqa merrakchiya*.

La fonction de *l'agwal,* selon la métaphore des Houara, est de masculiniser la *lewnasa* : « *kay-dakkar lewnasa* ». Il est le mâle de la *lewnasa* : « *dkar*[14] *dyāl lewnasa* », à cause sans doute de ses sons graves, par contraste avec les sons aigus émis par les *ṭāra*. Curieusement, lorsque un professionnel veut simuler les sons qu'il rend, il dit : *dag-ḷaḷaḷaḷ*[15], ce qui ressemble à la voix d'un bouc en rut quand il poursuit une chèvre en agitant sa langue, en disant : *ba-ḷaḷaḷaḷ*, c'est pour cette raison que les *šyūḫ* des Houara disent que l'*agwal* « *kay-zeġred waṣṭ ṭyūr*[16] ». Le *Lisān al-ʿarab* nous explique clairement que la *zaġrada* est

[13] Selon Mohamed Elmedlaoui, « ce terme est une métonymie à l'origine qui renvoie à un genre de chant. Ce n'est que par métonymie qu'il glisse par la suite pour désigner l'instrument de percussion utilisé. Dans le sens premier (type de chant), il est fort probable qu'il s'agisse d'un vocable berbère emprunté à l'arabe bédouin *gawwal*, celui qui improvise (des distiques) (قوّال). » Dans le Colin, *gawwāl* signifie à la fois : 1. « Rapporteur, médisant, fort-en-gueule, qui a l'habitude d'injurier les gens, mauvaise langue » et 2. « (Bon) joueur d'*agwāl*, qui tambourine sur *agwāl* ».

[14] En arabe classique, *ḏakar*, « mâle (se dit des hommes et des animaux) ». Il a aussi le sens de « membre de la génération (tant chez l'homme que chez les animaux) ». On l'utilise aussi comme épithète pour le sabre, on dit : « *sayf ḏakar* : sabre de bonne trempe » (Kazimirski).

[15] Avec le son lingual emphatique Ḷ.

[16] Pluriel de *ṭāra*.

un « mugissement répété dans le gosier d'un mâle[17] ». Ils disent aussi : « *kay-hallal waṣṭ ṭyūr* », au sens de « pousser des cris graves, hausser la voix, au milieu des *ṭāra* ».

agwal

Comparaison de l'*agwal* (à droite) avec deux sortes de *taʿriğa*

[17] En arabe, *faḥl* signifie « mâle, surtout étalon employé pour féconder les femelles (se dit en parlant de tous les animaux) » (Kazimirski).

Curieusement, aussi, *ṭāra* est du genre féminin tandis qu'*agwāl* est masculin, et son percussionniste habile doit s'harmoniser avec « les *ṭāra* en redressant leur cadence quand elle s'abaisse », selon les dires des *houara* : « *ḥīt iṭīḥ l-mizān* ». En fait, cette métaphore « masculiniser = féconder *lewnas* ou *l-mizān* » est une expression à multiples facettes ; puisque du point de vue du genre, *agwal* est masculin, quant à sa sonorité, sa voix est grave et, du point de vue de sa forme, il a une allure phallique. De plus, toutes les *ṭāra* s'échauffent, ce qui n'est pas le cas de l'*agwal*, que son détenteur mouille abondamment avec sa salive avant d'en jouer. À tous les égards, cet instrument est un *agwal* parmi plusieurs *ṭāra*, autrement dit un mâle au milieu d'un groupe de femelles.

Le *naqūs*

C'est un cadre rond et concave en métal qui produit un son de crécelle à l'aide de deux tiges en fer. Son rôle est de maintenir et d'amplifier la sonorité du *mizān* (rythme général) de la *lewnasa*.

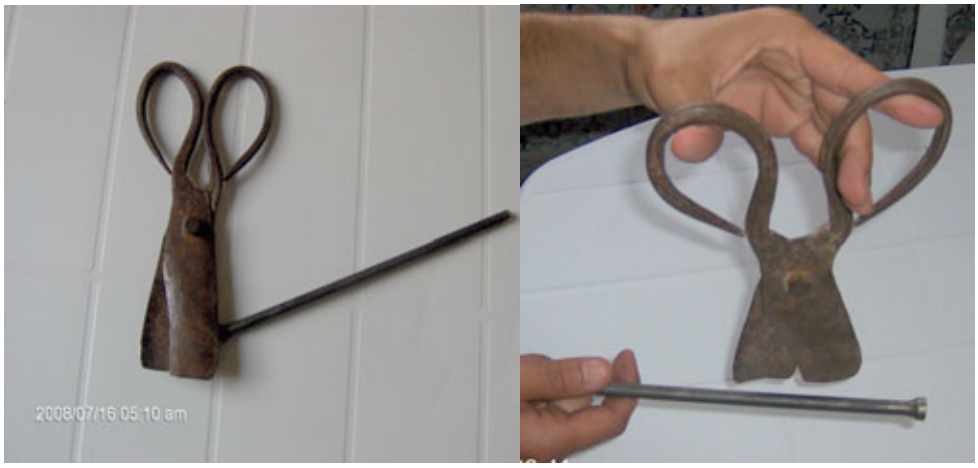
Autrefois, m'a raconté cheikh Ali, on se servait d'un récipient en cuivre qu'on faisait résonner à l'aide de deux tiges en bois d'arbrisseau lotus *sidr* (dont le fruit s'appelle *nibq*, en dialecte *nbeg*). Les tiges en fer et le tambour de voiture[18] ont aujourd'hui remplacé les anciens outils comme on le constate dans les photos ci-dessous.

naqūs

[18] Il paraît que le meilleur *naqūs* en résonance c'est le tambour de la Renault 4L.

Le *lemqes*

Cet instrument a la forme d'une paire de ciseaux, analogue aux ciseaux qu'on utilise pour tondre les moutons, mais dont les deux lames sont coupées à leur extrémité. On le frappe avec deux tiges en ferraille. Même s'il est en métal comme le *naqūs*, il ne peut pas l'égaler en intensité sonore. L'un des anciens *šyūḫ* le décrit mimophoniquement en disant « *qermet*… *qermet*… », pour signifier que son potentiel sonore est faible et limité. Le choix de ce verbe (*qermet*) est justifié par deux raisons : 1. Le verbe *qermet*, dans le dialecte des *houara*, est souvent utilisé en parlant des ciseaux ; il a le sens de « cisailler, tailler les bouts d'une chose » ; 2. On utilise dans le même dialecte, et avec le même sens : *germeṭ*, avec un *g* et un *ṭ*, mais l'ancien cheikh qui simule la faible sonorité de cet instrument a voulu utiliser ce verbe *qermet* en « dévoisant » le *g*, qui devient *q*, et en « désemphatisant » le *ṭ*, qui devient *t*, pour exprimer sa faible intensité ; d'ailleurs dans la *lewnasa* d'aujourd'hui, on n'utilise presque jamais cet instrument, puisque le *naqūs* à lui seul suffit pour produire un son métallique fort et constant.



lemqes

L'ensemble des instruments utilisés dans la *lewnasa*

Tous ces instruments se regroupent dans le « *mizān/lewnasa* des *houara* » pour donner naissance à une symphonie composite dans laquelle s'entremêlent rythme, danses et chants.

Cette richesse rythmique se résume, d'une manière technique, dans les propos d'Aydoun (1995, p. 103-104) :

> Le propre de cette danse est sa richesse rythmique, une suite de rythmes binaires, ternaires et alternatifs à sept et à cinq temps démontrant la maestria des percussionnistes de Huwāra. Ainsi la danse commence par un rythme à sept temps en même temps, le naqūs fait de furtives apparitions pour dynamiser le rythme de bas tenu par la tāra. Le rythme à cinq temps est la pièce centrale, celle qui caractérise le plus la danse, permet le développement des pas de deux. Ce rythme revient après chaque phase en alternant avec le rythme à sept temps. Entre les deux intervient une liaison tabbayt (coupure) à trois temps.

Conclusion

L'usage des métaphores chez les *houara* pour décrire la résonance de leurs instruments montre, d'un côté, leur capacité instinctive de perception sonore, et de l'autre, l'utilisation d'un langage allusif qui dissimule une perception sociétale.

Nous avons vu que l'*agwal*, compte tenu de sa forme phallique et de sa description métaphorique, est considéré comme le mâle de la *lewnasa* (« *dkar dyāl lewnasa* ») et contraste formellement et

métaphoriquement avec les *ṭāra*. Ce contraste génère les connotations suivantes :

Sans *agwal*, la *lewnasa* est déficiente, elle n'est pas « féconde », comme un troupeau de brebis sans bélier.

Autrement dit, l'*agwal* symbolise le mâle qui féconde (« *kay-dakkar lewnasa* »), au même titre qu'un bélier qui féconde un troupeau ; l'expression, qu'on a vue auparavant, utilisée par l'ancien cheikh, est révélatrice : « *kay-zeġred waṣṭ ṭyūr* ». D'après le *Lisān*, la *zaġrada* est un mugissement *(hadīr*) répété dans le gosier (*ḥalq*) d'un étalon (*faḥl*), autrement dit d'un mâle destiné à la fécondation des femelles.[19]

Rappelons que la troupe de *lewnasa*, comme le troupeau, est une microsociété[20] dont la continuité et la perfection sont assurées par l'interaction entre mâle et femelles (dans le troupeau), et *agwal/ṭāra* (dans la *lewnasa*).

Toutefois, au niveau humain, la troupe de la *lewnasa* se compose de plusieurs hommes et d'une seule femme, ce qui indique, probablement, que la femme représente ici la gent féminine (soumise) toute entière ; d'ailleurs, dans l'interprétation sociologique d'al-ʿAbīd (1984, p. 384), elle symbolise toute la tribu vaincue.[21]

---

[19] *Faḥl* a un autre sens en arabe classique, celui de : « chef, premier, l'homme le plus remarquable dans sa classe » ; ce qui, d'après la description d'al-ʿAbīd (1984, p. 380), corrobore le fait que l'*agwal* est joué par le chef de la troupe.

[20] Le troupeau est déjà présenté dans la tradition comme désignant la société : « Chacun de vous est un berger et chacun de vous est responsable de son troupeau. L'imam est un berger, responsable de son troupeau… » (*Al-luʾluʾ wa-l-marǧān fī mā ttafaqa ʿalayhi al- šayḫān*, t. 1, p. 594). On en trouve une autre version dans *Al-tibr al-masbūk fī naṣīḥat al-mulūk*, t. 1, p. 23 : « chacun est interrogé sur son troupeau de brebis et toute personne est interrogée à propos de son troupeau » (كل راع يُسئل عن غنمه وكل إنسان يُسئل عن رعيته).

[21] Dans Saguer (2004), nous avons exposé les trois points de vue concernant la présence de cette femme parmi cette troupe d'hommes. Le premier remonte à une légende qui raconte qu'une vipère menaçait la tribu en bloquant la seule issue du village, et que c'est grâce à l'habilité d'un jeune homme qu'on s'est débarrassé d'elle ; c'est ce que lui a valu le nom de la « danse de la vipère ». Le deuxième trouve ses origines dans les parties de chasse aux gazelles, au sens dénotatif et métaphorique ; c'est pour cette raison qu'on l'appelle aussi « danse de la gazelle ». Le troisième (al-ʿAbīd, 1984) consiste à interpréter la présence de cette femme par le vécu conflictuel entre les *houara* et les tribus environnantes ; la femme, ici, est une captive originaire d'une tribu vaincue, ce qui nous permet, dans la même logique, de la nommer « danse de la captive ». Dans les trois cas, la femme est présentée comme malicieuse et source du mal : « danse de la vipère », comme une belle proie tellement convoitée : « Danse de la gazelle », ou bien comme cause de déshonneur et d'humiliation pour la tribu vaincue : « Danse de la captive ».

En revanche, au niveau instrumental, les métaphores et les formes symboliques assoient le fait que la gent masculine (dominante) est représentée par un seul homme/mâle, l'*agwal*, au milieu de plusieurs femmes/femelles, les *ṭāra*-s.

REFERENCES

ʿABID, A. K. al-, 1984, *Dirāsa iǧtimāʿiyya ʿan qabāʾil hawwāra bayna l-ʾams wa-l-yawm*, diplôme des études supérieures, Rabat, Université Mohammed V, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, inédit.

AYDOUN, Ahmed, 1995, *Musique du Maroc*, Casablanca, Eddif.

COLIN, George. Séraphin, *Le dictionnaire Colin d'arabe dialectal marocain*, éd. Zakia Iraqui Sinaceur, Rabat, al-Manāhil.

KAZIMIRSKI, Albert de Biberstein, 1860, *Dictionnaire arabe-français*, Paris, Maisonneuve et Cie.

Lisān = Ibn Manẓūr, *Lisān al-ʿArab*, éd. ʿAbd Allāh ʿAlī al-Kabīr, Muḥammad Aḥmad Ḥasab Allāh et Hāšim Muḥammad al-Šāḏilī, Le Caire, Dār al-Maʿārif, s.d.

SAGUER, Abderrahim, 2002, « La poésie populaire dans *Lewnasa* des Houara », Centre poétique, École Normale Supérieure de Lyon, inédit.

SAGUER, Abderrahim, 2004, *Furǧat lewnasa bi-hawwāra, baḥṯ fī al-ḫaṣā'iṣ wa-l-ʾuṣūl*, journées d'études : Ouled Teima pôle des houara, dynamisme social et spacial, inédit.