

Jola. Hidden Gnawa Music in Brussels

Miriam Roving Olsen



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4950>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2022

Pagination : 335-336

ISBN : 978-2-88968-080-1

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Miriam Roving Olsen, « *Jola. Hidden Gnawa Music in Brussels* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 35 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2022, consulté le 04 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/4950>

Ce document a été généré automatiquement le 4 avril 2023.



Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Jola. Hidden Gnawa Music in Brussels

Miriam Roving Olsen

RÉFÉRENCE

Jola. Hidden Gnawa Music in Brussels, Enregistrements, mix & master : Emre Gültekin & Lenny, Bruxelles, Low Man's Land Studio et Arts des Mondes, 2019. Texte : Hélène Secheyaye. Design : Désirée De Winter. Notice anglais, français, néerlandais, arabe. Traductions : Peter Van Rompaey et Khalil Mounji. Photos : Dieter Telemans. Produit par Muziekpublique, Darna et Hélène Secheyaye. 1 CD Muziekpublique, 2020.

- 1 Depuis quelques décennies, peu de pratiques musicales marocaines peuvent se prévaloir d'une aussi grande attention en Occident que celle de la confrérie des Gnawa, aux origines subsahariennes. Ses facultés d'adaptation à la *World Music* et au monde du rock et du jazz ont largement contribué à leur succès international public et médiatique ainsi qu'à la création en 1998 d'un festival gnawa annuel à Essaouira.
- 2 En parallèle, de nombreux Gnawa ont émigré vers des villes européennes. C'est ainsi qu'à partir du début de ce siècle une quarantaine de musiciens se sont installés à Bruxelles. Cette publication en présente dix-sept à travers des enregistrements de qualité ; elle est accompagnée d'une élégante notice en quatre langues (ce compte rendu se réfère uniquement au texte français), agrémentée de portraits des musiciens, avec ou sans leurs instruments de musique, dans une mise en page où les couleurs et le choix des photographies confèrent une véritable fraîcheur à l'ensemble. Les treize plages sont organisées comme une performance traditionnelle de rituel nocturne (*lila* : « nuit »), avec tout d'abord quatre morceaux considérés comme du simple divertissement, qui présentent différents climats sonores : chant responsorial masculin (solo/chœur) avec battements de mains (pl. 1) ; frappes de pieds et luth à trois cordes *guembri* (pl. 2) ; jeu de deux tambours à deux peaux *ṭbâl* (pl. 3) ; jeu de crotales métalliques *qrâqib* avec chant responsorial (pl. 4). Ces pièces sollicitent toutes des chorégraphies. Les plages suivantes présentent une longue séquence destinée à la transe de possession. Les Gnawa y invoquent différentes entités invisibles (*mlûk*)

associées à des suites de chants particulières, à certaines couleurs (noir, bleu, rouge, bleu clair...) et à certains concepts (feu, mer, sang, ciel...) En l'absence de l'aspect visuel, l'auditeur appréciera ici les interactions rythmiques et mélodiques subtiles et complexes entre solistes, chœurs, *guembri* et *qrâqib*.

- 3 Le caractère relativement homogène de la musique est atténué par le renouvellement des solistes/joueurs de luth à chaque pièce. Neuf solistes avec leur *guembri* se succèdent ainsi entre les pages 5 et 13 (deux d'entre eux participent aussi aux pages 1 et 2). La réunion de ces musiciens, dont la plupart appartiennent à d'importantes lignées de Gnawa de Tanger ou de Fès, constitue indéniablement un point fort de ce disque. On notera en particulier la présence du grand *m'ellem* (« maître ») Abdelwahid Stitou, né à Tétouan et ayant grandi à Tanger (pl. 5), qui « ouvre » la partie associée aux *mlûk*. Dans un environnement de musiciens exclusivement masculins, la présence d'une soliste femme (pl. 10), à laquelle répond un chœur d'hommes, pourrait surprendre. Mais avec l'influence occidentale, la féminisation a fait son entrée chez les musiciens gnawa également, et la structure strophique sur laquelle Hanane Abdallah déploie son style vocal orné contraste de manière opportune avec des pièces dans lesquelles dominant, chez les solistes, des lignes mélodiques aux profils descendants.
- 4 Ces Gnawa marocains de Bruxelles, appelés ici « Maroxellois », ont pour particularité d'être pour la plupart originaires du Nord du Maroc, région moins connue pour sa musique gnawa que Marrakech et Essaouira, ou que Fès, Meknès, Casablanca et Oujda. Dans ses commentaires, Hélène Sechehaye insiste sur certaines spécificités du Nord : succession particulière des pièces dans la *lila* ; présence d'une pièce tambourinée de deux *tbâl*, ou encore jeu du tambour avec une baguette et une main nue (et non avec deux baguettes). L'accent régional qui se retrouve dans le chant est également spécifique, ainsi que l'accordage du *guembri* et ses modes d'interaction mélodique avec le soliste. De manière générale, le texte est instructif, même s'il n'évite pas certains raccourcis tels que l'affirmation, répandue chez de nombreux chercheurs, d'une supposée controverse sur la pratique musicale dans le monde musulman (pour une mise au point récente, voir Hassan 2022 : 7-9). On peut s'interroger aussi sur la pertinence de la définition du *guembri* comme un luth-tambour (p. 9) : les frappes ponctuelles sur la caisse de résonance du luth justifient-ils cette appellation ?
- 5 Avec le titre *Jola* (« tour »), Hélène Sechehaye insiste à juste titre sur l'importance du voyage initiatique des Gnawa, qui, au Maroc, doit permettre aux apprentis de prendre connaissance des différents styles régionaux auprès de musiciens gnawa d'autres villes. En se focalisant sur Bruxelles « considérée comme la capitale européenne des Gnawa » (p. 9), l'auteure entend témoigner de la vitalité présente dans cette ville, et elle y réussit incontestablement. Mais on est amené à s'interroger, malgré tout, sur l'avenir d'une musique collective en contexte d'émigration européenne dès lors qu'elle se trouve privée de l'émulation qui, au Maroc, règne en particulier dans les grands événements et rassemblements (tels que les pèlerinages aux sanctuaires de certains saints) et qui la confronte à d'autres musiques dansées collectives aux styles régionaux puissamment différenciés. C'est avec curiosité que nous suivons l'évolution de ces musiciens maroxellois, lesquels fréquentent certes les musiciens d'autres confréries religieuses marocaines (*Ḥamadša* et *ʿIssawa*) mais dont certains participent aussi activement à divers projets musicaux de fusion (voir Sechehaye 2019).

BIBLIOGRAPHIE

HASSAN Scheherazade Qassim, 2022, « The Social Spaces of Music Traditions in Baghdad before and after Destruction », *Ethnomusicology* 66/1 : 1-20.

SECHEHAYE Hélène, 2019, « En tambours et en trompettes : Remork & Karbaba, fusion et marocanité à Bruxelles », *Cahiers d'ethnomusicologie* 32 : 81-96.