

Jeux et divertissements chez les Jbāla d’Ahl Srif

Mohammed Saïd El Mortaji
Université Mohammed V de Rabat

Pendant des siècles, les Jbāla¹ ont développé et adapté leurs propres pratiques et ont mis en place un système de croyances et de représentations commun en rapport avec le travail mais aussi avec le loisir, tout en respectant parfaitement leur milieu naturel et culturel. Nous relatons dans cette étude deux aspects de la culture des divertissements et des loisirs dans le paysage rural: la compétition équestre de *māṭa* et la cérémonie de *Bajlūd* (l’homme vêtu de peaux) en usage chez les Jbāla d’Ahl Srif.² Le parti pris est de présenter pour chaque thème sa pratique et ses croyances partagées, qui donnent aux Jbāla le sentiment de continuité avec le passé et aussi d’appartenance à une communauté. Des visites sur terrain, des entretiens avec les populations et des observations participantes nous ont permis de décrire quelques aspects de la culture matérielle et immatérielle relative aux jeux et aux divertissements des Jbāla d’Ahl Srif.

Māṭa, jeu équestre traditionnel

Au printemps, lorsque le blé germe, les Jbāla célèbrent une cérémonie particulière appelée *māṭa*. L’occasion donne diverses réjouissances auxquelles ne manquent pas d’assister, pauvres ou riches, les habitants de tous âges du village et des étrangers, venus parfois de fort loin. Les préparatifs en vue de la cérémonie de *māṭa* commencent très tôt le matin du jour de désherbage, *nhār nqa*. Dans le champ d’un des habitants, un nombre important de jeunes filles et de femmes de la tribu se rassemblent et se mettent à enlever les mauvaises herbes.³ Pour motiver les femmes à travailler, un ou plusieurs hautboïstes (*ghayyāt-s*) joue(ent) sans cesse.

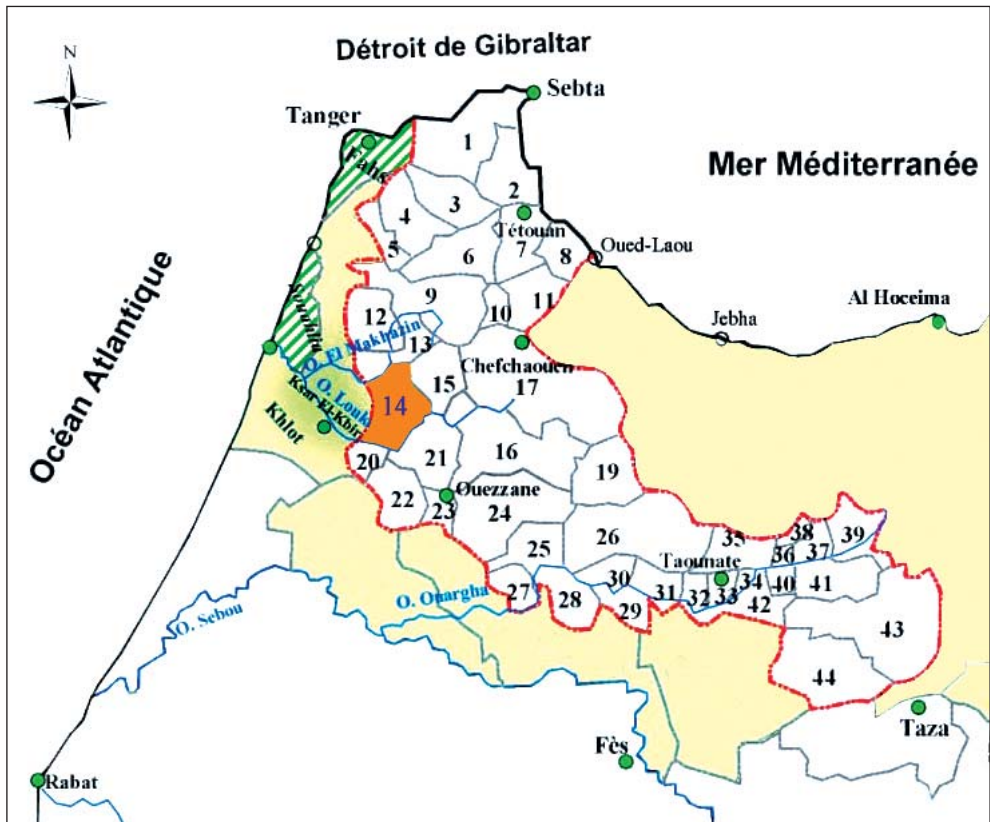
1. Le terme Jbāla renvoie à la fois à la population et au territoire. Ce dernier est compris entre le détroit de Gibraltar au nord-ouest et l’oued Ouergha, limite naturelle entre Jbāla et la province de Fès d’une part, et entre le pays Ghomara au Nord-Est et le Loukous, frontière naturelle entre le Nord et la région du Habt (voir fig. n°1).

2. Ahl Srif est une tribu située non loin de la ville de Ksar el Kébir, limitée au nord par les Bni Gorfet, au nord-est par Bni Yesset et Sumāta, à l’est, à l’ouest par la ville de Ksar el Kébir et les tribus Khlout, au sud par Sarsar et Rhouna. Aux habitants d’Ahl Srif s’applique, selon eux, un dicton:

أَلْ سْرِيفْ كِرَامِنِ الضَّيْفِ بِالسُّخْبِزِ وَالْخَرْيْفِ [وحتى الكيف].
'Āl Srīf krām nḍḍīf b lkhubz w lkhriḥ [w-ḥta l kīf].

Les Ahl Srif honorent leur hôte en lui offrant du pain et des fruits [et aussi le kif]. Auguste Mouliéras, *Le Maroc inconnu. II Exploration des Djebala* (Paris: A. Challamel, 1899), 528.

3. Ce travail collectif non rémunéré est réalisé par les membres de la communauté au profit de l’un d’entre eux. Cette forme d’entraide est connue localement sous le nom de *tawāza*, mot d’origine amazighe qui dérive de *tīwizi*.



- | | | | |
|------------------|-----------------|--------------------|---------------------|
| 1. Anjra | 12. Beni Gorfet | 23. Ahl Roboa | 34. Rghioua |
| 2. El-Haouz | 13. Soumata | 24. Beni Mestara | 35. Mettioua |
| 3. Ouadras | 14. Ahl Serif | 25. Beni Mesguild | 36. Fenassa |
| 4. Beni Msaouar | 15. Beni Issef | 26. Beni Zeroual | 37. Beni Ouensel |
| 5. Jbel Habib | 16. Beni Zekkar | 27. Setta | 38. Ouled Bou-Slama |
| 6. Beni Ider | 17. Lakhmas | 28. Fechtala | 39. Marnissa |
| 7. Beni Hozmar | 18. Ghzaoua | 29. Slès | 40. Beni Oulid |
| 8. Beni Saïd | 19. Beni Ahmed | 30. Beni Ouriaghel | 41. Sanhaja-Gheddou |
| 9. Beni Arous | 20. Ahl Sarsar | 31. El-Jaïa | 42. Sanhaja-Mosbah |
| 10. Beni Layt | 21. Rhona | 32. Mezraoua | 43. Branès |
| 11. Beni Hassane | 22. Masmouda | 33. Meziate | 44. Tsoul |

Fig. 1: Carte situant les tribus du pays Jbala. D'après Vignet-Zunz, "Djebala," 2.

Les femmes de leur côté, produisent généralement des cris chantés, les 'ayyū',⁴ qui sont en général des improvisations, toujours placés dans un ton très élevé. Ils sont chantés sans instruments, mais peuvent parfois se confondre aux sons du hautbois, la *ghayta*. Ils ont toujours le même ton, sans préludes et chœur. Quand les femmes travaillent dans des champs éloignés les uns des

4. Sur les couplets de la région des Jbāla, voir Carlos Pereda Roig, *Coplas de la región de Yebala (Norte de Marruecos)* (Barcelona: Bellaterra, 2014); Ḥasan Najmī, *Ghinā' al-'ayta - Ash-shi'ru ash-shafawī wa al-mūsīqā at-taqlīdiya fī al-maghrib* (Ad-Dār al-Bayḍā': Dār Tūbqāl li an-nashr, 2007).

autres, elles s’échangent des couplets.⁵ C’est une occasion pour toutes les femmes de prouver leurs talents de chanteuses éminentes. Malheureusement, nous n’avons pas assez d’informations sur ce genre musical, peut-être à cause de son caractère improvisé difficile à analyser ou seulement parce que les chercheurs n’ont pas prêté beaucoup d’attention à la question. Ce qui est sûr c’est que la musique et le chant jouent un rôle important dans la vie des Jbāla d’Ahl Srif, ponctuant les moments forts de la vie quotidienne.

Chez Ahl Srif, comme les Bni Arous, les Bni Gorfet et les Bni Ydder,⁶ la musique jouit d’un statut particulier. Le musicien occupe une place de choix dans la société; ce fait explique le célèbre vœu de la femme jbliya:

مصّاب يكون غير فقي فحال باباه **** أمّا عيّاظ بزّاف عليه

*Mṣṣāb ykūn ghīr fqī fhāl babāh **** 'Ammā ghayyāṭ bzzāf 'līh*

“Pourvu que mon fils devienne fqih, je n’espère guère qu’il devienne hautboïste.”⁷

Préparation de *māṭa*

L’après-midi, lorsque les femmes terminent l’arrachage des mauvaises herbes et après avoir pris un repas composé de pain, de fromage et d’œufs, elles commencent à confectionner une poupée habillée en mariée avec ses plus beaux vêtements et ornements (fig. 2). La poupée est fabriquée⁸ de deux bâtons en bois ou deux morceaux de roseau assemblés en forme de croix; celui lié transversalement forme les épaules et les bras. La poupée est ensuite vêtue d’une tenue d’apparat traditionnel réservée habituellement aux jours de fêtes. Elle est composée d’une longue tunique généralement opaque (en dessous), le *zgdūn*, et du *dfīn*, une autre tunique en tissu léger et transparent (en dessus) qui laisse voir la beauté et le travail minutieux du *zgdūn*. Le tout est serré

5. Hasna Lebbady, “Musiques et contes. La part des femmes,” in *Regards sur les patrimoines et les terroirs des Jbāla*; 3^{ème} Forum International Planète-Terroirs, Fatima Bouchmal, et al. (coord.) (Rabat: Ministère de la Culture, 2010), 119.

6. Abdelaziz Benabdeljalil, “La musique,” in *La Grande Encyclopédie du Maroc; culture, arts et traditions*, vol. 6 (Rabat: Grande édition du Maroc, 1987), 31.

7. Ahmed Aydoun, *Musiques du Maroc* (Casablanca: Eddif, 1992), 74. Les Jbāla, en général, sont réputés pour le nombre important des écoles coraniques et des zaouïas ainsi que les *fuqha*-s qui jouissent d’un statut privilégié dans la société. Voir à ce sujet l’article intéressant de Jacques/Jawhar Vignet-Zunz, “Une paysannerie de montagne productrice de *fuqahā*’ les Jbāla, Rif Occidental, Maroc,” *Annuaire de l’Afrique du Nord* XXXIII (1994): 201-20.

8. Il est à noter que la confection et la préparation de la poupée *māṭa* peuvent varier sensiblement selon les villages et les tribus des Jbāla, sur le plan des matériaux utilisés, de la grandeur, de l’aspect du visage, de la parure et de l’allure vestimentaire. La poupée qu’on trouve au pays des Jbāla ressemble dans sa simplicité, sa rusticité et son économie aux autres régions du Maroc. Loin de la sophistication des poupées européennes, celles du Maroc sont, dans la description de Jean Herber, “sœurs de misère; elles sont toutes faites d’une armature en deux pièces...” Jean Herber, “Les poupées marocaines,” *Les archives berbères* 1/3 (1918): 66.

par une longue ceinture, appelée *Kurziya*. La tête est coiffée d'un foulard à franges, *ssbniya* généralement de couleur jaune. Sont parfois ajoutés sous le foulard des cheveux naturels, faits d'une touffe de poils de chèvre, tressés en deux longues nattes. Des bijoux complètent la parure de la poupée.



Fig. 2: La poupée “*Māta*”

Pour accentuer son individualité, les femmes tracent avec la teinture noire les traits du visage (yeux, nez et bouche) sur un tissu blanc, et maquillent les joues avec du rouge, et elles la nomment *māta*. En somme, on donne à la poupée une apparence humaine avec une figure, recouverte de vêtements et de parures.⁹ Lorsque la poupée est prête, une femme âgée du village, méritante et respectée, se charge de porter la poupée. Les femmes s’en amusent entre elles d’abord dans un cadre privé; puis on cède la place à un rituel plus communautaire lorsque les femmes la portent processionnellement autour des cultures.¹⁰ Le cortège des femmes et des filles, lors de la promenade à travers les champs, pousse des youyous et chante, dans un élan commun, des chants particuliers. Parmi ces morceaux:

9. Les vêtements et la parure de cette poupée ressemblent à ceux portés par la femme des Jbāla. La poupée renvoie donc à une culture des apparences vestimentaires. L’allure vestimentaire et corporelle est en ce sens un marqueur d’identité.

10. Emile Laoust, *Mots et choses berbères, notes de linguistique et d’ethnographie, dialectes du Maroc* (Paris: A. Challamel, 1920), 332.

أَيُّومَ الرَّبِّيعِ، وَاللَّهِ نَزَاهَا

'A yawm ar-rbī', w llāh nzāhā

Ô jour de printemps, Que c'est bon de faire une promenade

وفراقت لحبيب عمري ما نساها

W frāqt lhbīb, 'ummrī mā nansāhā

Et la séparation de mon amoureux, je ne l'oublierai jamais

*** **

يَا اللَّهُ نَحْرَتُو لَوَطَّةٍ وَنَعْمَلُو سُوَّاطَةَ

Yallāh ḥartū luwṭa w n 'amlū shuwwāṭa

Allons labourer les terres de la plaine, et faisons une gerbe de blé

زغارت و غَيْطَةَ *** وحننا نلعبو ماطا

Zghārt w ghayṭa *** w ḥnā nla 'bū māṭa

Youyous et ghayṭa, pendant que nous jouons māṭa

وما وخضرة *** ونزاهها فوق حجرة

W mā w khudra *** w nzāhā fawq ḥadjra

Eau et verdure, et pique-nique sur le rocher

يا ماطا دلعزري *** والخيل تتجري يا لالة

Yā māṭa d l'azrī *** w lkhayl tatjrī yā lālla

Ô māṭa du célibataire les chevaux courent, Ô Lālla

*** **

أبادرو باللعب والليل معانا *** بش تلعب الرجال والخيل عرفانا

'Abādrū bl'īb w llayl m 'ānā *** bash tl'āb ar-rdjāl w lkhayl 'arfānā

Commencez à jouer, la nuit est à nous, pour que les cavaliers puissent jouer.

Les chevaux savent qui nous sommes

أبادرو باللعب والليل معانا *** مولاي عبد السلام يحضر معانا

'Abādrū bl'īb w llayl m'ānā **** Mūlāy 'Abdssalām¹¹ yḥḍar m'ānā

Commencez à jouer, la nuit est à nous. Que Moulay Abdessalam soit avec nous

أبادرو باللعب والليل معانا **** سيدي يوسف التليدي يحضر معانا

'Abādrū bl'īb w llayl m'ānā **** Sīdī Yūsuf at-Tlīdī¹² yḥḍar m'ānā

Commencez à jouer, la nuit est à nous. Que Sīdī Yūsuf Tlīdī soit avec nous

Nous avons pu recueillir des dizaines de chants populaires relatifs à la cérémonie de *māṭa* provenant de femmes originaires de plusieurs villages d'Ahl Srif: Meggadi, Jahjouka, Z'āza', etc. Si d'un *dshar* à un autre, les morceaux peuvent varier sensiblement, tous chantent le printemps saison de l'amour. Les femmes chantent aussi pour ranimer le courage des cavaliers.

Les chansons de *māṭa* s'inscrivent dans le répertoire rural; on y retrouve une symbolique particulière: les rites agraires cohabitent avec le divertissement. Les paroles, s'adaptant à l'occasion de *māṭa*, sont joyeuses. Les sujets de ces chants tournent essentiellement autour de la célébration de l'arrivée du printemps; des chants empreints de douceur mettant en avant la beauté de la nature. D'autres chants célèbrent l'amour de Dieu et de Son prophète et l'invocation des saints vénérés des Jbāla, à commencer par le saint patron des Jbāla Mūlāy 'Abdssalām Ibn Mashīsh, Sīdī Yūsuf at-Tlīdī, Sīdī 'Alī ash-Shulī,¹³ etc. Le thème de l'amour, du départ ou de l'abandon d'un être cher, est très souvent sous-jacent aux autres thèmes, en particulier à ceux de *māṭa*.

Les textes sont secondaires et se limitent à de simples vers répétés. Ce sont alors des chansons faciles à répéter et à apprendre, composées d'un ou deux vers alignés les uns après les autres, sans que l'on puisse prétendre à une œuvre poétique d'une seule personne. Ce genre amateur exclusivement

11. Mūlāy 'Abdssalām Ibn Mashīsh est un saint connu pour être le "sultan des Jbāla," (mort en 1228). Son mausolée est situé à Jbel 'Alam dans la région de Bni Arouss. Il embrasse la voie mystique grâce notamment à son guide spirituel, Sharīf al-'Aṭṭār al-Madanī az-Ziyyāt. L'essentiel de l'enseignement d'Ibn Mashīsh a été transmis par son grand disciple, Abū al-Ḥasan ash-Shadīlī (le fondateur d'ordre mystique, la Shādiliyya). Son tombeau est aujourd'hui un lieu important de pèlerinage très fréquenté par les Jbāla mais parfois des pèlerins venus de très loin. Il est l'auteur d'une célèbre litanie, faisant l'éloge du Prophète, *aṣ-Ṣalāt al-mashīshiya*.

12. Sīdī Yūsuf Tlīdī, mort en 950 de l'hégire, est d'après *Dawḥat an-Nāshir* d'Ibn 'Askar l'un des disciples d'Abd Allāh al-Ghazwānī et l'un de ses élèves est Sīdī 'Alī ash-Shulī d'Ahl Srif. Son tombeau et sa zaouia sont situés dans son village natal, Bni Tlīd [à l'Akhmas, dans la province de Chefchaouen]. Muḥammad Ibn 'Askar. *Dawḥat an-Nāshir limaḥāsini man kāna bi al-maghribi min mashāyikhi al-qarni al-'āshiri*. Muḥammad Ḥajjī, (ed.) (ar-Ribāt: Maṭbū'āt dār al-Maghrib li at-ta'lifi wa at-tarjama wa an-nashr, 1977), 18-9.

13. Le tombeau de Sīdī 'Alī ash-Shulī se trouve près de Khmis Boujediane. Il était d'après Ibn 'Askar un cheikh qui avait plusieurs disciples et était l'un des compagnons de Sīdī Yūsuf at-Tlīdī. Ibn 'Askar, *Dawḥat an-Nāshir*, 86.

féminin se renouvèle du fait de son caractère improvisé.¹⁴ Les chants sont en conséquence aussi nombreux que variés; raison pour laquelle il pourrait s’avérer fastidieux d’en établir une recension approfondie.

Déroulement du jeu *māṭa*

Afin de ne rien rater du spectacle de *māṭa*, les spectateurs se placent sur des hauteurs, endroits stratégiques, pour pouvoir observer de loin le jeu tout en évitant d’être piétinés par les chevaux en course. Les cavaliers, prêts à prendre part au jeu, ainsi que les spectateurs attendent la poupée avec impatience et enthousiasme.

Vers la femme âgée, qui porte la poupée, viennent les cavaliers pour l’emporter. Une fois que la poupée est confiée au meilleur cavalier¹⁵ du village (*dshar*), les cavaliers des villages voisins descendent et une course se poursuit en pleine nature. Les règles de ce jeu traditionnel qui se joue à cheval ne sont pas compliquées. Il faut toujours arracher la poupée aux adversaires dans une mêlée désordonnée des cavaliers et l’apporter loin du *dshar* et le vainqueur est celui qui réussit à conserver *māṭa*. Sous les acclamations d’une assistance enthousiaste et joyeuse, la poupée passe d’un cavalier à son ami (du même *dshar*) jusqu’à ce qu’un cavalier du *dshar* voisin la saisisse et tente de retourner vers son village, escorté par ses amis: s’il réussit, les cavaliers du village, où la course a lieu, seront obligés de racheter *māṭa* avec un repas copieux, *zarda*.¹⁶



Fig. 3: Un cavalier, portant *Māṭa*, en course

14. En dépit de ce caractère improvisé, certains chants finissent par être répétés.

15. Selon Emile Laoust, dans la tribu Fahs de Tanger, c’est au vainqueur de l’année précédente qu’on confie *māṭa*. Laoust, *Mots et choses*, 332.

16. D’après Budgett Meakin, *māṭa* était brûlée au coucher du soleil, à l’issue de la cérémonie, mais cette affirmation est étrange à notre terrain de recherche. Budgett Meakin, *The Moors: a Comprehensive Description* (London-New York: S. Sonnenschein-The Macmillan company, 1902), 156.

A cette occasion, les cavaliers qui participent au jeu *māṭa* et leurs chevaux font l'objet de toutes les attentions. Les cavaliers, habillés de leurs *djallab-s*¹⁷ et coiffés de leurs gros turbans, *razza-s*, doivent monter à cru (sans selle), et utiliser un petit harnachement (fig. 3), ce qui exige, des compétences, de l'équilibre de leur part et accroît donc les risques de chute. Si les accidents mortels sont relativement rares, ces exercices virulents occasionnent fréquemment de graves blessures par suite de l'imprévoyance de certains cavaliers: jambe ou bras cassé.

Origines, significations et dimension sociale du jeu *māṭa*

Les sources textuelles sont plus que muettes, du moins pour l'instant, sur les débuts de l'intérêt et le déroulement de ce jeu.¹⁸ Aujourd'hui, les cavaliers eux-mêmes répondent de manière succincte à la question des origines de *māṭa*. "Māṭa vient, disent-ils, de nos pères et de nos grands-pères." Ce jeu équestre répandu dans l'ensemble du pays des Jbāla rappelle quelques caractéristiques du célèbre buzkashi d'Asie centrale. Le mot buzkashi, se traduit littéralement par "tirer la chèvre" en persan, où les cavaliers se battent pour arracher le cadavre aux adversaires et l'emporter avec soi.¹⁹ Sans évoquer la poupée *māṭa*, J. Herber détaille les autres différentes utilisations et fonctions des poupées au Maroc: la poupée est un jouet apprécié des enfants, mais elle peut être utilisée par les adultes pour exercer l'envoûtement ou l'ensorcellement, ou utilisée à des fins agraires comme instrument d'un rite d'aspersion, destiné à provoquer la pluie: *taghunja*. Curieusement, Evariste Lévi Provençal, en évoquant *taghunja*, le rite d'obtention de la pluie, note que chez les Ahl Srif, "les hommes montent à cheval, rejoignent la procession et ravissent la Ghondjah, pendant que les femmes chantent et poussent des Zghârîth."²⁰

Il paraît que Lévi Provençal confond deux rites, en relation avec l'agriculture, pratiqués à des périodes différentes du calendrier agricole, l'un renvoie à une fête joyeuse qui est *māṭa* et l'autre marque une situation de détresse des Hommes en cas de sécheresse. Le point commun des deux rites est l'utilisation des poupées. Ces dernières se ressemblent dans leurs formes générales.

17. Les *djellab-s* des hommes d'Ahl Srif, autrefois très larges et dépassant tout juste les genoux, ont de nos jours tendance à se conformer au modèle de la djellaba d'usage dans les autres régions du Maroc.

18. C'est pourquoi, aujourd'hui, certains notables et hommes politiques de la région, pour proposer quelques solutions à cet épineux problème d'origine, créent de toutes pièces une légende qui veut que le jeu *māṭa* est inspiré du buzkashi, et importé, selon cette légende, par Mūlāy Abdssalām Ibn Mashīsh (mort en 1228), lors de sa visite à al-Bukhārī (mort en 870)! (sic.).

19. Whitney Azoy, *Buzkashi: Game and Power in Afghanistan* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982).

20. Evariste Lévi Provençal, "Pratiques agricoles et fêtes saisonnières des tribus Djebala de la vallée moyenne de l'Ouargha," *Archives berbères* 3 (1918): 100.

Il semble difficile de déterminer avec précision la question de l’étymologie du mot *māṭa*. Plusieurs chercheurs ont formulé des hypothèses. Selon Westermarck, le mot *māṭa* était associé avec le latin *Terra Mater*, la déesse de la terre, protectrice du mariage et de la fécondité dans la mythologie romaine, mais qui peut être aussi la déformation du nom Martha. Chez les Tsoul-s, la poupée qu’ils promènent, en temps de sécheresse, pour provoquer la pluie, est nommée *Manta*.²¹

Emile Laoust a suggéré d’autres étymologies: Il a établi un rapprochement entre *māṭa* et “*tameṭṭūt* “*femme*”; *amata* “*filie*”²² ou encore *mater* (*sic.*), nom arabe de la “pluie.” Pour lui, l’égyptien ancien donne *māṭa* “champs cultivés, cultures.” Moins hypothétique est le verbe *tmāṭa*, qui figure dans les textes arabes de Tanger de William Marçais, dans le sens de “se pencher sur quelque chose ou sur quelqu’un pour le saisir ou le frapper.”²³

Pour Westermarck, *māṭa* est une personnification du blé et son énergie essentielle à la vie. Elle est considérée comme la mariée du champ²⁴ et la cérémonie – elle-même – est appelée localement ‘*urs az-zra*’, le mariage du champ. C’est un moyen magique pour purifier les grains et nettoyer les cultures par les femmes, et les cavaliers, en courant avec la poupée, répartissent la baraka sur les champs.²⁵

Le futur représentant diplomatique de la reine Victoria à Tanger, John H. Drummond-Hay, évoquant l’ambiance des cérémonies de *māṭa* dont il a été témoin en 1839 sur le territoire Fahs de Tanger, trouve que malgré les dégâts causés aux cultures par ces jeux équestres, les gens pensent que ces cérémonies portent bonheur. Leur efficacité doit être grande à en juger par la foule de gens engagés dans leurs performances qui courent et galopent à travers les récoltes sans considérer les dégâts.²⁶

Pour cause d’insuffisance des données, notre lecture n’a pas la prétention de corroborer ou d’infirmier leurs hypothèses. Quelles que soient les différentes façons dont les auteurs, que nous avons cités, expliquent la cérémonie de *māṭa*, une conclusion s’impose, c’est que *māṭa* personnifie

21. Laoust, *Mots et choses*, 214.

22. Ibid, 335.

23. Ibid, 336.

24. Les hypothèses des origines donnent, parfois, lieu à des représentations européennes stéréotypées parfois fantaisistes d’une Afrique primitive constituée de sauvages et de barbares, ce qui permet à Emile Laoust, par exemple, de supposer “que, jadis, les cavaliers se disputaient, non pas une grossière poupée en figure de femme, mais une véritable fiancée en chair et en os, et que cette course, à travers les orges, était suivie de l’union rituelle de cette fiancée et de son ravisseur dans la pensée que cet acte était de nature à stimuler la reprise de la vie printanière.” Laoust, *Mots et choses*, 334.

25. Edward Westermarck, *Ritual and Belief in Morocco* (London: Macmillan and Co. 1926), 222-24.

26. John Drummond Hay, *Western Barbary: its Wild Tribes and Savage Animals* (London: J. Murray, 1844), 9.

les forces de la végétation. Pour des auteurs comme John Drummond Hay,²⁷ Léon Godard,²⁸ ou Georges Salmon,²⁹ il est possible que la cérémonie de *māṭa* puisse correspondre à des cultes forts anciens que les religions ultérieures n'auraient pu effacer.

Le jeu équestre *māṭa* revêt une signification particulière pour les Srifis. Dans aucune autre forme de divertissement, les valeurs culturelles de la masculinité – le courage, la force, l'endurance – ne sont incarnées de manière si palpable. Il est dit que c'était d'abord un jeu fait pour s'entraîner à la guerre, pratiqué à cheval, avec amusement. Les cavaliers sont salués par des youyous et des chants joyeux qu'entonnent les femmes.

Les divertissements féminins au sein de la société Jbāla sont de nature bien différente, avec des fonctions et des représentations bien divergentes de celles des hommes, faisant généralement partie de la sphère privée, tout au contraire des loisirs masculins.

Dans le contexte local traditionnel, *māṭa* a amené les gens ensemble dans des groupes coopératifs, et a aussi désamorcé les tensions et peut toujours servir de moyen pour apaiser les conflits d'ordre social entre villages et entre tribus. Il s'agit d'une occasion d'oublier les animosités et les haines personnelles. En effet, *māṭa* se joue non seulement comme une compétition sportive réglementée mais aussi et surtout comme une cérémonie sociale, partie intégrante des grandes fêtes agraires qui influencent profondément la sociabilité des Jbāla.

Le jeu *māṭa* se trouve en rapport direct avec l'espace et le temps:

- d'abord sur un plan spatial: les espaces ouverts et les places du village servent très souvent aussi de lieux de divertissements;

- ensuite sur un plan temporel: ce sont les cycles imposés qui rythment aussi les divertissements, le printemps et la période de l'élimination des mauvaises herbes sont le moment propice pour le jeu équestre *māṭa*. Quant à *Bajlūd*, c'est à l'occasion de la fête du sacrifice, une fête religieuse, qui correspond au dixième jour du dernier mois de l'année lunaire, et qui ne revient pas à des dates fixes au point de vue saisonnier.

***Bajlūd*, une représentation carnavalesque**

Les Jbāla célèbrent une fête rituelle, sorte de mascarade, trait caractéristique de l'identité³⁰ des Jbāla en général qui porte le nom de *Bajlūd*

27. Drummond Hay, *Western Barbary*, 9.

28. Léon Godard, *Description et histoire du Maroc* (Paris: Ch. Tanera, 1860), 85.

29. Georges Salmon, "Une tribu marocaine: Les Faḥçya," *Archives marocaines* I (1904): 236.

30. Jawhar Vignet-Zunz, "Treize questions sur une identité," in *Jbala, histoire et société: études sur le Maroc du Nord-Ouest*. Groupe Pluridisciplinaire d'Etude sur les Jbala (ed.) (Paris: Éditions du CNRS, 1991), 188.

ou *Bājilūd*,³¹ l’homme vêtu de peaux. Cette pratique carnavalesque est appelée aussi dans d’autres régions du Maroc, *Hrrma*, *Būlbṭāyn*, *Bīlmāwn*, etc.

Une longue description a été donnée par Mouliéras du “carnaval djebalien,” caractérisé entre autres par les dix personnages typiques: Bāash-Shīkh et sa femme, la “négresse,” l’âne, le juif, le voleur... Le divertissement srifi est tout à fait différent des scènes décrites dans le *Maroc inconnu* comme crapuleuses et abjectes.³² Donnant toute l’importance à la musique et à la danse, la *frādja* d’Ahl Srif est toute simple et n’implique en général que *Bajlūd* et accessoirement un homme déguisé pour la circonstance en femme (de *Bajlūd*).

Préparation et déroulement de la cérémonie de *Bajlūd*

À Ahl Srif, on procède par habiller un homme de quatre peaux de chèvres, sacrifiées le jour de la grande fête en souvenir du sacrifice d’Abraham. Deux d’entre elles, une sur chaque jambe, constituent un pantalon, une troisième est placée sur la poitrine et la quatrième sur une épaule et cache un bras. L’autre bras est libre pour lui servir quand il frappe les gens avec deux bâtons. Ainsi, l’homme se présente avec un vêtement noir d’une seule pièce. Sa tête est couverte d’un grand chapeau usé, en feuilles de doum tressées, *ash-Shāshiya*. L’homme se noircit le visage, les mains et les pieds au charbon de bois pour se donner un aspect plus effrayant (fig. 4 & 5). Les Jbāla, pieds nus, se couvraient de peaux de chèvres brutes, traitées seulement avec le sel, à même la peau, mais depuis quelques décennies, pour rendre la cérémonie moins dangereuse et plus confortable pour le danseur, ce dernier porte des peaux tannées³³ et les deux bras sont couverts.

Aux appels des bruyants tambours et des incessants hautbois, le cercle des spectateurs, se forme rapidement et tout le monde attend avec impatience l’arrivée de *Bajlūd*. Généralement, une séparation sexuée de l’espace du spectacle, où les femmes d’un côté, les hommes de l’autre, s’opère. Avec le déguisement décrit plus haut, le personnage, armé de ses deux longs bâtons, au rythme de musique de hautbois et de tambours, joue à effrayer de manière amusante les enfants et les adultes. Dans sa démarche, il est encouragé par les battements de mains, les youyous, et les chants.

31. Le nom le plus répandu donné à ce personnage à Ahl Srif est celui de *Bajlūd*.

32. Mouliéras, *Le Maroc inconnu*, 614.

33. La fête du sacrifice constitue une excellente occasion de récupérer des peaux brutes des chèvres, nécessaires à la confection du costume de *Bajlūd*. En utilisant des peaux tannées, disponibles à tout moment, les dates de tenue de la cérémonie pourraient changer. La date, qui coïncide initialement avec la fête du sacrifice, peut toutefois être déplacée à une date ultérieure. Ceci pourrait dissocier la mascarade du sacrifice musulman et renforcerait son statut de plus en plus caché.

A Ahl Srif, l'«orchestre» accompagnant *Bajlūd* n'est composé, dans l'essentiel, que de joueurs de hautbois et de tambours.³⁴ La danse de *Bajlūd* se résume en des contorsions du bassin avec des petits sauts, successivement sur chacun des pieds, et des mouvements des mains tenants ses deux longs bâtons. La danse de *Bajlūd*, qui se pratiquait il y a quelques décennies pieds nus, nécessite un investissement physique certain et une agilité. *Bajlūd* se déplace à l'intérieur du cercle des spectateurs et quand il s'arrête devant l'un des spectateurs, ne le quitte que lorsque celui-ci acquiesce à ses demandes. *Bajlūd* menace tout le temps, en brandissant ses deux longs bâtons d'olivier. Personne ne conteste ses menaces et même ses petits coups de bâton. Au contraire, toucher un objet lui appartenant est considéré comme un moyen de s'imprégner de sa *baraka*, une sorte de bénédiction. On croit que les femmes tombent enceintes lorsque *Bajlūd* les touche avec ses bâtons pendant sa danse tremblante.



Fig. 4 & 5: L'homme vêtu de peaux, *Bajlūd* (Cliché de l'auteur)

La danse commence lentement puis le mouvement augmente et elle devient de plus en plus précipitée suivant le rythme de la *ghayta* et du tambour. La danse commence dans l'après-midi et continue un peu tard dans

34. La *ghayta* forme avec le tambour, *ṭbal*, un duo indissociable. La *ghayta* est le hautbois à respiration circulaire fonctionnant par des soufflements et le mouvement des doigts pour modifier et diversifier les sons. Chottin trouve que la *ghayta* des Jbāla est «un modèle plus petit et d'une tessiture plus élevée que les *ghaytāt* de Fès.» Alexis Chottin, *Tableau de la musique marocaine* (Paris: Paul Geuthner, 1939), 167. Elle se caractérise par un son très fort. La *ghayta* d'Ahl Srif n'est pas fabriquée localement. La légende raconte que pour appeler les fidèles à la prière du vendredi, Sīdī Ḥmd sh-Shīkh, patron des musiciens, voulait enseigner la flûte à ses deux serviteurs (Rṭubi et 'Aṭṭār), Philip Shuyler, «The master musicians of Jahjouka,» *Natural History* 92 (1983): 63. «Et il les dirigea vers Ouezzane et Chefchaouen pour qu'ils se procurent respectivement la *ghayta* et le *ṭbal*.» Ahmed Aydoun, *Musiques du Maroc* (Casablanca: Eddif, 1992), 75. De ce fait, les musiciens continuent d'acheter leurs *ghaytāt* à la ville d'Ouezzane. Le *ṭbal*, le tambour, est une grosse caisse de forme cylindrique en bois à deux peaux tendues par un laçage continu allant d'un côté à l'autre. Le *ṭbal* est accroché sur l'épaule ou sur le cou, incliné obliquement. Il se manie au moyen de baguettes légèrement courbées qui impriment à plat alternativement l'une et l'autre peau. Chottin, *Tableau*, 223.

la nuit jusqu’à ce que *Bajlūd* s’arrête épuisé, après une activité qui s’avère très physique.

La *frādja*, représentation artistique faite de chants et de danse, est ouverte sur les places publiques du village. Dans les milieux ruraux, elle demeure l’un des modes d’expression artistique les plus influents qui contribue à l’éducation artistique et au divertissement des populations. Ce spectacle de danse donne lieu à des chants qui évoquent la vie imaginée de *Bajlūd*. Les paroles des chants et les histoires liées à *Bajlūd* sont aussi souvent présentées sous forme d’anecdotes enjouées et même, parfois, ne manquant pas d’humour:

أبجلود الليرة ومراتو عويرة

'A Bajlūd al-līra w mrātū 'wīra

Ô *Bajlūd* joueur de flûte, et sa borgne femme

ألا ولا ويلالي ومشيت ن لعين نسقي جبرتا كتصبن

'A lālla w yllālī w mshīt n l'ayn nsqī jbartā katṣabbān

'A lālla yllālī, je me suis rendu à la source pour m’approvisionner en eau,

وكتصبن صوفا وعينا منتوفة

W katṣabbān aṣ-ṣūfa w 'aynā mntūfa

Je l’ai trouvée, aux sourcils dégarnis, en train de laver la laine

أبا جلود ديالنا أهأوا شطح لا تحشمشي *** باباك ما عندكشي وياك متقولكشي

*'A Bajlūd dyānnā ahāyāwā shṭaḥ lā ṭhshmhshī***bābāk mā 'andakshī w ymmāk matqūlakshī*

Ô notre *Bajlūd*, danse et n’aie pas honte. Tu n’as pas de père et ta mère ne te dira rien

أبو جليل ديانا ستيتو ومزيونون *** نديولو منانة بيضة ومزيانة

*'A Bwjlīd dyānnā stītū w mztīwn*** nddīw lūmnāna bayda w mzyāna*

O notre petit *Bajlūd*, jeune et beau, nous lui offrons en mariage Mennana blanche et bien.

أعممي باجلود عُدْرنِي لله *** هاد المحبة ماشي دُ الله الله

*'A 'ammī Bajlūd 'dharnī lillāh *** hād lmḥabba mashshī dallāh al-lāh*

Ô oncle *Bajlūd*, excuse-moi pour Allah. Cet amour n’est pas innocent

أَعْمِي بَاجْلُودَ قَيْتًا كَسَوَةَ دَبَجْلُودَ بَاشَ نَلْعُبُو

'A 'ammī Bajlūd, qānnā kaswa d bajlūd bāsh nla 'bū

Ô oncle Bajlūd, fais-nous un costume en peaux pour jouer

بَاجْلُودَ هَادَ الْعَامَ نَجْلُدُوكَ وَلِعَامَ جَايَ نَجُوجُوكَ

'A Bajlūd hād l'ām njldūk w l'ām aj-jāy njwjūk

Ô Bajlūd, cette année nous te couvrons de peaux et l'année prochaine, nous fêterons ton mariage

وَنَدِيُولُوكَ عَوِيْشَةَ أَيُوَّةَ مَزِينَةَ بِنَقِيْشَةَ

W nddīw lak 'Wīsha 'aywa mazyana bnnqīsha

Nous te donnerons Aouicha en mariage elle est bien, avec tatouage

خَلِيُونِي خَلِيُونِي نُرَوَّاحَ بِحَالِي * * * * * مَحَلَّاهَا كَوْلَسَةَ مَعَ خَوَالِي وَصَحَابِي

Khallīwnī Khallīwnī nrwāḥ bhālī * * * * * maḥlāhāgūlsa m'a khwālī w ṣḥābī

Laissez-moi, laissez-moi partir quelle belle ambiance en compagnie de mes oncles et mes amis

La légende de Bajlūd

La légende à Ahl Srif raconte qu'un jour lorsque 'Atṭār, qui descend d'une famille qui serait venue de l'Est et qui s'est installée à Jahjouka d'Ahl Srif, était en train de faire paître son troupeau à côté de la montagne, il pénétra dans une grotte. D'habitude, les gens restaient en dehors des grottes puisqu'elles sont considérées comme les royaumes des *djinn-s* (génies ou démons), généralement hostiles à l'Homme.³⁵ Mais 'Atṭār n'a pas eu peur. Il fut surpris lorsqu'il trouva un passage qui menait vers des pâturages luxuriants. Trop fatigué, 'Atṭār se coucha sous une touffe de mousse et dormit profondément. Lorsqu'il se réveilla, il entendit un étrange son, c'était le plus beau son que ses oreilles entendirent. Le soir, 'Atṭār et son troupeau descendirent des pâturages de la grotte vers Jahjouka. Par la suite, il passa presque tout son temps dans la grotte écoutant le merveilleux son musical. Il n'a pu garder le secret et raconta aux aînés d'Ahl Srif l'histoire de la grotte. Il fut consterné lorsqu'ils considérèrent son récit blasphématoire, et ils l'empêchèrent de rentrer dans la grotte.

35. Les contes populaires nous racontent que des êtres redoutés habitent les grottes. Pour Henri Basset, "les indigènes (...) éprouvent en général pour les grottes un sentiment de crainte très marqué... La grotte leur inspire un sentiment de terreur religieuse qu'ils n'arrivent pas à surmonter." Henri Basset, *Le culte des grottes au Maroc* (Alger: Ancienne Maison Bastide-Jourdan Jules Carbonel, 1920).

Un jour, lorsque ses chèvres paissaient, ’Aṭṭār dormait comme d’habitude. Soudain, il se réveilla en sursaut. Devant lui, apparut une horrible créature demi-homme, demi-chèvre. Terrifié, ’Aṭṭār essaya de s’enfuir, mais le monstre l’arrêta. “*Je suis Bajlūd*” dit la créature. Effrayé, ’Aṭṭār fut soulagé quand *Bajlūd* joua sa musique préférée et lui donna la flûte. Avant de le laisser partir, il lui fit jurer de ne rien dire de leur rencontre.

’Aṭṭār venait chaque jour à la grotte de *Bajlūd* jusqu’à ce qu’il apprenne à jouer de la flûte (...). Un soir, ’Aṭṭār demanda à *Bajlūd* s’il était marié. “*Non*” fut la réponse triste de la créature. ’Aṭṭār assura *Bajlūd* de lui trouver une fiancée: “*je te trouverai la plus belle fille de Jahjouka si tu me donnes ta flûte.*” *Bajlūd* fut d’accord et ’Aṭṭār rentra à son village en jouant de la flûte (...). Dès ce jour-là, les Srifis jouaient de leurs flûtes une fois que les travaux étaient terminés (...). *Bajlūd* se mit en colère à l’idée que ’Aṭṭār le trahisse, il ne fut supporter la musique amenée par le vent et se précipita vers Jahjouka pour forcer ’Aṭṭār de lui céder son épouse (...).

A son arrivée la musique s’arrêta, Jahjouka fut prise de panique. Dans le village, *Bajlūd* sema un vrai désordre en assénant des coups de bâton et détruisant tout ce qui se trouvait sur son chemin. ’Aṭṭār se cachait dans sa maison lorsque la créature le surprit. Avec une ruse toute humaine, il arriva à convaincre *Bajlūd* que la musique était pour la fête de son mariage. Quand *Bajlūd* réclama sa femme, ’Aṭṭār lui demanda de revenir le lendemain sous prétexte qu’elle procédait à la toilette nécessaire au mariage. En croyant aux paroles de ’Aṭṭār, *Bajlūd* quitta le village. La nuit suivante, en entendant la musique, *Bajlūd* descendit en dansant vers Jahjouka.

Pour exciter les musiciens à produire une musique plus belle, il les frappa avec un fléau et quand ils furent fatigués, *Bajlūd* dansa avec les femmes. Pour le calmer, ’Aṭṭār réussit à convaincre une sorcière appelée ’*Aysha Hammūqa*³⁶ (Aïcha la folle) de danser avec l’étranger comme si elle était la mariée. Astucieuse qu’elle était, Aïcha échappa toujours aux mains de la créature. Après une nuit de danse fatigante, incapable d’emmener sa femme, *Bajlūd* fut épuisé et laissa Jahjouka en promettant de revenir un autre jour.

36. Francisco Sureda Blanes, en racontant une légende étrange sur ’*Aysha Qandīsha*, Aïcha la *Contessa*, affirme qu’elle s’est mariée à *Bajlūd*, un génie du mal, qui a écarté ’*Aysha* du droit chemin (...). Un jour, *Qandīsha* a retrouvé son mari pendu avec sa ceinture (...). Elle est sortie de la maison, sans drapé et ne portant que sa chemise, pour chasser le diable de l’ombre qui a volé sa fille unique, mais au lieu de l’avoir, le diable de l’ombre a réussi grâce à sa magie à la transformer en horrible créature avant de la noyer à jamais dans le fleuve Loukous, non loin de Ksar el Kébir. Francisco Sureda Blanes, *De tierra de moros: K’sar-el-K’bir 1920: tradiciones y fantasias*, traduit en arabe par Abderrahmane Chaouech (Ksar el Kébir: Association de la recherche historique et sociale Ksar el Kébir, 2018), 113-16.

Avant de partir, il nomma les villageois les gardiens de sa musique. Ainsi, il dansa à Jahjouka une nuit chaque année (...). Quelque temps après, *Bajlūd* et *'Aysha Hammūqa* disparurent et *'Atṭār* conduisit son troupeau et partit à leur recherche (...). A son retour au *dshar* après des années de recherche, il abattit les quatre chèvres qui lui restèrent (...). Les villageois crurent que c'était *Bajlūd* qui était revenu et ils jouèrent leur musique quand *'Atṭār* dansa comme s'il était *Bajlūd*. Par la suite, il habita dans la grotte de *Bajlūd* et ne sortait que lorsqu'il entendait la musique.

Une autre version rattache la musique à l'œuvre d'un saint homme. Elle raconte que c'est *Sīdī Ḥmd ash-Shīkh Srīf*³⁷ qui a enseigné à Jahjouka le maniement de la flûte.

Si *Sīdī Ḥmd* n'était qu'un saint local, qui n'a pas inspiré de grands pèlerinages, à l'image du saint patron des Jbāla *Mūlāy 'Abdssalām Ibn Mashīsh*, il demeure le patron des musiciens d'Ahl Srif et leur octroie sa bénédiction, sa *baraka*.³⁸ Les musiciens de Jahjouka continuent de jouer leur musique chaque vendredi pour accomplir leur hommage musical auprès du mausolée de *Sīdī Ḥmd ash-Shīkh*. Ceci est un fait exceptionnel puisque partout au Maroc, les fidèles organisent avant la prière de vendredi des séances de lecture collective du Coran et des invocations faisant l'éloge d'Allah et du Prophète.

L'historien et sociologue Edouard Michaux-Bellaire nous raconte que lorsqu'une femme du village était enceinte, elle demandait à *Sīdī Ḥmd ash-Shīkh* que son fils soit *ghayyāt* ou *ṭabbāl*. Pour illustrer l'importance du mausolée, il cite le nombre important des musiciens qui se réunissent tous les vendredis devant le tombeau et jouent leurs différents airs en prélude à la célébration de la prière du vendredi, à savoir pas moins de soixante *ṭabbāl*

37. D'après *Dawḥat an-Nāshir* d'Ibn 'Askar, c'est le Saint *Abū al-'Abbās ash-Shwīyyakh* (le petit vieux). Son tombeau est situé à Jahjouka d'Ahl Srif. Il fut l'auteur de très grands miracles, *karāmāt*. Ibn 'Askar, *Dawḥat an-Nāshir*, 36. *Sīdī Ḥmd ash-Shīkh* est donc depuis des siècles l'objet d'une grande dévotion: son mausolée à Jahjouka, connu aussi, pour son pouvoir de guérison, attire, de nos jours, des visiteurs atteints de troubles mentaux ou "touchée par des *djinn-s*." Le malade doit être tenu à une chaîne liée à l'arbre sacré du mausolée. Une fois détaché, le malade doit prendre une douche froide. De même, les femmes souffrant de stérilité visitent encore le sanctuaire à la recherche des vertus magiques et miraculeuses du Saint. La mémoire des Jbāla garde d'autres *karāmāt* de *Sīdī Ḥmd ash-Shīkh* en lien avec l'agriculture et notamment le "miracle" de labourer la terre avec un attelage de lions, voir Mohammed Saïd El Mortaji, "Culture matérielle, pratiques et croyances liées à l'agriculture des Jbala," *Patrimoine Marocain* 5 (2015): 9-18. Ibn 'Askar, mort en 1578, affirme que les malades, pour guérir toutes les maladies, utilisent un peu de terre prélevée autour du tombeau de *Sīdī Ḥmd sh-Shīkh* que la grâce et la générosité du Tout-Puissant rendaient efficace. Il est mort entre 910 et 920 de l'hégire. Ibn 'Askar, *Dawḥat an-Nāshir*, 37. La croyance populaire veut que le malade doive effectuer son pèlerinage au mausolée avec bonne foi, parce que la foi est l'essentiel de la guérison.

38. Edouard Michaux-Bellaire, "Quelques tribus de montagnes de la région du Habt," *Archives marocaines* XVII (1911): 151.

et quarante *ghayyāt*.³⁹ Ceci donne au village de Jahjouka sa renommée dans plusieurs villages, tribus et villes de la région.

Nous connaissons mal l’origine de la cérémonie de l’homme vêtu de peaux. Par manque de repères chronologiques, il serait très difficile de dater son introduction à Ahl Srif ainsi qu’aux autres tribus des Jbāla. Pour Gsell, “elles remontent, pour la plupart, à une très haute antiquité, c’est ce qui ne fait aucun doute. L’étroite parenté qui les unit à celles que nous rencontrons dans les pays les plus divers, atteste un fond commun extrêmement ancien.”⁴⁰

Un patrimoine culturel immatériel à conserver

De par son relief et sa nature, Ahl Srif présente, à la fois, l’image d’un espace rural de montagne enclavé, et d’un territoire ouvert qui reste un lieu attractif. Les Srifis ont gardé, dans leurs musiques, danses et jeux, les traces ancestrales de la culture montagnarde des Jbāla, et par leur position, proche de Ksar el Kébir, ont adopté beaucoup d’influences. C’est ainsi qu’ils ont maintenu leur culture traditionnelle et leur personnalité, malgré la dispersion géographique des villages de la tribu. Les Srifis, sont connus pour être des amoureux du spectacle, la *frādja* à toute occasion. Des chants encore si fièrement répétés montrent cette passion.⁴¹

Le spectacle traditionnel *Bajlūd*, ainsi que *māṭa* font partie du patrimoine culturel immatériel⁴² d’Ahl Srif. Leurs caractéristiques seraient l’ancienneté,

39. Michaux-Bellaire, “Quelques tribus,” 306.

40. Edmond Doutté voit dans le cérémonial de *Bajlūd*, les reliquats de rites magiques berbères. Edmond Doutté, *Magie et Religion en Afrique du Nord* (Alger: Typographie Adolphe Jourdan, 1909); Emile Laoust, “Noms et cérémonies des feux de joie chez les Berbères du Haut et de l’Anti-Atlas,” *Hespéris* I (1921): 3-66, 253-316, 387-420. Pour Edward Westermarck, les carnivals de l’Afrique du Nord-Ouest peuvent être attribués à l’influence romaine antique, et en premier lieu aux Saturnales. Westermarck, *Ritual and belief*, 153. À ce sujet, Abdellah Hammoudi, dans son livre *La victime et ses masques* nous fournit énormément d’informations d’une importance capitale, sur cette pratique ancestrale, et une analyse critique des études portant sur les carnivals. Abdellah Hammoudi, *La victime et ses masques: Essai sur le sacrifice et la mascarade au Maghreb* (Paris: Editions du Seuil, 1988).

41.

أنا بلادي آل سريف **** بين الجبال مثلوفة
وإلى خفات عليكم **** بالفراجة معروفة
'Anā blādī 'Āl Srif' **** bayn ad-djbāl mthlūfa
W 'ilā khfāt 'likūm **** blfrādja ma'rūfa

Ahl Srif est ma terre Perdue au milieu des montagnes

Et si vous ne la reconnaissez pas Pour ses spectacles, elle est célèbre

42. On entend par patrimoine culturel immatériel “les pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire – ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés – que les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel. Ce patrimoine culturel immatériel, transmis de génération en génération, est recréé en permanence par les communautés et groupes en fonction de leur milieu, de leur interaction avec la nature et de leur histoire, et leur procure un sentiment d’identité et de continuité,

la transmission orale, le caractère évolutif ou d'improvisation de certaines formes, etc. Elles ont, de ce fait, la propriété de pouvoir disparaître sans que l'on s'en aperçoive ou qu'on puisse l'empêcher.

Faire perdurer ces pratiques devrait être l'objectif des instances de gestion et de valorisation du patrimoine, tout en assurant, comme le recommande l'Unesco, une plus large participation possible des communautés, des individus qui créent, entretiennent et transmettent ce patrimoine, et de les impliquer activement dans sa gestion. Il s'agit de mettre en place certaines mesures de préservation et de mise en valeur de ce patrimoine exceptionnel. Ces deux expressions de la culture du divertissement mettent en valeur surtout les jeux masculins, et confinent ceux des femmes dans un cadre familial. La pratique et les représentations du divertissement chez la femme jbliya par exemple constituent encore un champ de recherche peu étudié.

Bibliographie

- Aydoun, Ahmed. *Musiques du Maroc*. Casablanca: Éditions Eddif, 1992.
- Azoy, Whitney. *Buzkashi: Game and Power in Afghanistan*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- Basset, Henri. *Le culte des grottes au Maroc*. Alger: Ancienne Maison Bastide-Jourdan Jules Carbonel, 1920.
- Benabdeljalil, Abdelaziz. "La musique." In *La Grande Encyclopédie du Maroc; culture, arts et traditions*, vol. 6, 31. Rabat: Grande édition du Maroc, 1987.
- Chottin, Alexis. *Tableau de la musique marocaine*. Paris: Paul Geuthner, 1939.
- Doutté, Edmond. *Magie et Religion en Afrique du Nord*. Alger: Typographie Adolphe Jourdan, 1909.
- Drummond Hay, John. *Western Barbary: its Wild Tribes and Savage Animals*. London: J. Murray, 1844.
- El Mortaji, Mohammed Saïd. "Culture matérielle, pratiques et croyances liées à l'agriculture des Jbala." *Patrimoine Marocain* 5 (2015): 9-18.
- Godard, Léon. *Description et histoire du Maroc*. Paris: Ch. Tanera, 1860.
- Hammoudi, Abdellah. *La victime et ses masques. Essai sur le sacrifice et la mascarade au Maghreb*. Paris: Editions du Seuil, 1988.
- Herber, Jean. "Les poupées marocaines." *Les archives berbères* 3/1 (1918): 65-82.
- Ibn 'Askar, Muḥammad. *Dawḥat an-Nāshir limaḥāsini man kāna bi al-maghribi min mashāyikhi al-qarni al-'āshiri*. Muḥammad Ḥajjī (ed.). Ar-Ribāṭ: Maṭbū'āt dār al-Maghrib li at-ta'lifi wa at-tarjama wa an-nashr, 1977.
- Laoust, Emile. "Noms et cérémonies des feux de joie chez les Berbères du Haut et de l'Anti-Atlas." *Hespéris* I (1921): 3-66, 253-316, 387-420.
- Lebbady, Hasna. "Musiques et contes. La part des femmes." In *Regards sur les patrimoines et les terroirs des Jbāla*. 3^{ème} Forum International Planète-Terroirs. Fatima Bouchmal, et al., (coord.), 118-22. Rabat: Ministère de la culture, 2010.
- Lévi Provençal, Evariste. "Pratiques agricoles et fêtes saisonnières des tribus Djebala de la vallée moyenne de l'Ouargha." *Archives berbères* 3 (1918): 83-108.

contribuant ainsi à promouvoir le respect de la diversité culturelle et la créativité humaine." Article 2, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (Paris: Unesco, 2003).

- Meakin, Budgett. *The Moors: a Comprehensive Description*. London-New York: S. Sonnenschein-The Macmillan company, 1902.
- Michaux-Bellaire, Edouard. "Quelques tribus de montagnes de la région du Habt." *Archives marocaines* XVII (1911): 1-540.
- Mouliéras, Auguste. *Le Maroc inconnu. II Exploration des Djebala*. Paris: A. Challamel, 1899.
- Najmī, Ḥasan. *Ghinā' al-'ayṭa–Ash-shi'ru ash-shafawī wa al-mūsīqā at-taqlīdiya fī al-maghrīb*. Ad-Dār al-Bayḍā': Dār Tūbqāl li an-nashr, 2007.
- Salmon, Georges. "Une tribu marocaine: Les Faḥḥya." *Archives marocaines* I (1904): 149-261.
- Shuyler, Philip. "The master musicians of Jahjouka." *Natural History* 92 (1983): 60-9.
- Sureda Blanes, Francisco. *De tierra de moros: K'sar-el-K'bir 1920: tradiciones y fantasias*. Traduit en arabe par Abderrahmane Chaouech. Ksar el Kébir: Association de la recherche historique et sociale, Ksar el Kébir, 2018.
- Vignet-Zunz, Jawhar. "Djebala." *Encyclopédie berbère* XVI, 1995. [En ligne] URL: <http://encyclopedieberbere.revues.org/2176>. Consulté le 25 mars 2019.
- _____. "Une paysannerie de montagne productrice de *fuqahā'* les Jbāla, Rif Occidental, Maroc." *Annuaire de l'Afrique du Nord* XXXIII (1994): 201-20.
- _____. "Treize questions sur une identité." In *Jbala, histoire et société: études sur le Maroc du Nord-Ouest*. Groupe Pluridisciplinaire d'Etude sur les Jbala (ed.), 131-99. Paris: Éditions du CNRS, 1991.
- Westermarck, Edward. *Ritual and Belief in Morocco*. London: Macmillan and Co., 1926.

ملخص: الألعاب والترفيه عند قبيلة أهل سريف بجبال

يحتل اللعب والتسلية مكانة بارزة في الحياة الاجتماعية والثقافية لأهل سريف بجبال تمكن من التعرف على بعض السمات المميزة لحياتهم. يعرف عن السريفيين عشقهم للموسيقى وإحياءهم للفرجة في كل مناسبة. هدفنا من هذه الدراسة مزدوج: أولاً، إلقاء الضوء بشكل مختلف على لعبة ماطا الفروسية وتنكر باجلود أو بوجلود. هذا الأخير يتميز في أهل سريف عن الأشكال الكرنفالية الأخرى، حيث تحتل الموسيقى ورقصة بوجلود مكانة متميزة في استحضار تام لأسطورة بوجلود. أما حفل ماطا فهو مرتبط بفصل الربيع وبتنقية الحقول من الطفيليات. وقد سمح لنا المنهج الإثنوغرافي من خلال الملاحظة المباشرة بتحديد بعض الممارسات والمعتقدات الخاصة بهذه الاحتفالية. ثم ثانياً، فهم القيم الاجتماعية والثقافية التي تنقلها هذه الاحتفالات في حياة جبال.

الكلمات المفتاحية: لعب، ترفيه، ماطا، بوجلود، أسطورة، جبال، أهل سريف، التراث غير المادي.

Résumé: Jeux et divertissements chez les Jbāla d'Ahl Srif

Les jeux et les divertissements occupent une place de choix dans la vie sociale et culturelle des Jbāla d'Ahl Srif et permettent de définir quelques traits spécifiques de leur vie. En effet, les Srifis ont la réputation dans tout le pays des Jbāla d'être les amoureux de la musique et cultivent le spectacle, la *frādja* à toute occasion.

Notre objectif est double: apporter d'abord un éclairage différent sur le jeu équestre *māṭa* et la mascarade de *Bajlūd*. Cette dernière se distingue à Ahl Srif par son originalité

des autres formes carnavalesques, en donnant toute l'importance à la musique et à la danse de *Bajlūd*. La cérémonie de *māṭa* est liée indubitablement au printemps et profondément attachée à l'agriculture. Ensuite, faire comprendre les valeurs socioculturelles que véhiculent ces cérémonies dans la vie des Jbāla.

Mots-clés: Jeux, Divertissements, *Māṭa*, *Bajlūd*, Légende, Jbāla, Ahl Srif, Patrimoine immatériel.

Abstract: Games and entertainment in the Jbāla of AhlSrif

Games and entertainment occupy the center stage in the social and cultural life of Jbāla of Ahl Srif and enable the identification of some specific features of their lives. Indeed, the Srifis are known in all of Jbāla regions to be lovers of music, spectacles, *frādja*, in every occasion.

The objective of this study is two-fold: firstly, shed a different light to the equestrian game and the masquerade of *Bajlūd*. The latter, distinguishes Ahl Srif from the rest by its originality compared to other carnivals. The ceremony of *māṭa* is undoubtedly linked to spring and deeply attached to agriculture. Secondly, understand the socio-cultural values that the seceremonies convey in the life of Jbāla.

Keywords: Games, Entertainment, *Māṭa*, *Bajlūd*, Legend, Jbāla, Ahl Srif, Intangible Heritage

Resumen: Juegos y divertimentos de los Jbāla de Ahl Srif

Los juegos y divertimentos ocupan un lugar privilegiado en la vida social y cultural de los Jbāla de Ahl Srif y permiten definir algunos rasgos específicos de sus vidas. Por consecuencia, los Srifis, tienen la reputación en toda la región de los Jbāla de ser enamorados de la música y creadores de espectáculo, la *frādja* sobre todo.

Tenemos un doble objetivo: inicialmente aportar y clarificar de manera diferente el juego ecuestre *māṭa* y la comparsa de *Bajlūd*. Este último se distingue en Ahl Srif por su originalidad diferente a otras formas carnavalescas. La ceremonia de *māṭa* está ligada sin duda a la estación de la primavera y profundamente ligada también a la agricultura. Después, hacer que se comprendan los valores socioculturales que vehiculan estas ceremonias en la vida de los Jbāla.

Palabras Claves: Juego, Divertimento, *Māṭa*, *Bajlūd*, Leyenda, Jbāla, Ahl Srif, Patrimonio inmaterial.