

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| Introduction | 1 |
| Partie 1 : l'Aïta comme ressource de soi ? | 5 |
| Chapitre 1 : Le chant, la cheikha : une place sociale qui évolue..... | 12 |
| Origine de l'Aïta..... | 12 |
| Polysémie du mot « cheikha »..... | 15 |
| Les sujets de l'Aïta..... | 16 |
| L'indépendante cheikha..... | 21 |
| Les enregistrements « sauvetage »..... | 22 |
| Chapitre 2 : Des hommes habillés en femmes : se jouer des catégories rigides..... | 24 |
| Le rôle du déguisement | 24 |
| Le choix d'incarner une cheikha..... | 28 |
| Perceptions internes et externes du spectacle..... | 30 |
| La mise en énigme..... | 35 |
| Partie 2 : les métamorphoses lors de l'Aïta..... | 36 |
| Chapitre 1 : choisir et incarner sa cheikha..... | 40 |
| Avoir sa cheikha | 40 |
| Jouer sur les actions de Kabareh Cheikhats..... | 41 |
| Répercussion sur le comportement de Kabareh Cheikhats..... | 42 |
| L'aïta : l'élément déclencheur..... | 45 |
| Une cheikha perdue..... | 46 |
| Chapitre 2 : Rupture avec le personnage, retour à soi..... | 48 |
| Préparation à la sortie du personnage..... | 48 |
| Sortie totale du personnage..... | 53 |
| Conclusion..... | 57 |
| Bibliographie..... | 60 |

Introduction :

Le Maroc est l'un des pays du Maghreb où les festivals de musique ne cessent de fleurir et qui par ailleurs connaissent une renommée internationale. Le festival des musiques sacrées de Fès par exemple qui fait de la ville un centre de rencontres interculturelles ou encore le festival Mawazine « rythmes du monde » de Rabat qui propose sur différentes scènes un mélange de styles musicaux venant des quatre coins de la terre, allant du moderne au populaire en passant par le traditionnel.

Quant à Casablanca, depuis les années 90, a toujours été LA scène underground du pays. C'est elle qui a fait naître la Fédération des Œuvres Laïques de Casablanca (la FOL) qui deviendra « le centre de la scène alternative casablancaise » ou encore L'Boulevard qui devient en 2003 le symbole de la « mouvance laïque » après sa mobilisation contre le procès des quatorze jeunes fans de métal les accusant de sataniques. (Caubet : 2017)

Mais avant d'être connue pour sa musique urbaine, de la région de Casablanca est née l'Aïta, une musique populaire qui a été récemment remise au goût du jour grâce à Kabareh Cheikhats.

Aujourd'hui, la FOL comme plusieurs autres scènes casablancaises accueille Kabareh Cheikhats. Ce sont un groupe de onze jeunes comédiens casablancais âgés entre 19 et 35 ans qui existe depuis 2016. Ghassan El Hakim en est le fondateur et le metteur en scène. Quasiment tous membres de Jouk Attamtil ALbidaoui (JAA), ils ont un point en commun : leur amour pour l'Aïta. « L'Aïta est une *qacida* dans le style nomade, d'origine bédouine : elle l'est aussi bien dans le style du langage que dans la musique. Elle est surtout répandue dans les villes d'origine campagnarde comme Casablanca ou Marrakech » (Khayat 2011). Elle est principalement chantée par des femmes qu'on appelle les cheikhat, appréciées pour leur liberté de parole puis marginalisées à cause de leur indépendance voyant ainsi, de la même manière que leur réputation, leur répertoire victime de dénigrement et accablé de médisances. « Les cheikhat sont des artistes féminines de la société marocaine dont les chants et les danses sont au cœur de toutes les fêtes, y compris les rites de passage comme les cérémonies de mariage et les célébrations de naissance et de circoncision. Malgré leur centralité, les cheikhat sont socialement marginalisées en raison de l'exhibition dont elles font preuve tant dans leurs performances que dans leurs vies "hors-scène"¹ » (Kapchan 1994).

¹ (Traduit par mes soins)

Ainsi, Kabareh Cheikhats présentent un spectacle mêlant patrimoine matériel et immatériel. Et pour cela, ils se déguisent en femme mais pas n'importe laquelle, seulement la cheikha. Place alors aux caftans traditionnels, au maquillage et aux instruments de musiques à côté des rythmes, des chansons et des textes oraux, au niveau national comme sur les planches de la scène de L'boulevard, de la salle du Ministère de la culture à Rabat ou à la Conserverie à Marrakech, mais aussi à l'international, en ayant présenté leur spectacle à Marseille pour les 20 ans des Bancs Publics, Bruxelles pour le Moussem Cities, à Madrid pour *Noches de Ramadàn* et même Londres prochainement, pour le Shubbak Festival sans oublier le rendez-vous habituel et très récurrent au Vertigo à Casablanca.

Pour parler de ce que sont les Kabareh Cheikhats, on commencera par énoncer une hypothèse : la présence du mot cheikha implique l'exclusion morale et sociale par reste de la société et de ce fait, ce sera une manifestation avec pour vocation de créer un espace pour la représentation d'un ensemble de personnes qui ressentent que leur place au sein de la société leur est contestée. C'est une inscription, aussi ponctuelle peut-elle être, dans l'espace public. Quant à la présence du mot Kabareh ou cabaret cela laisse à penser à une célébration, un moment de partage et de « vivre-ensemble ». Ainsi face à ses aspects de réjouissance et de fête on retrouve de la subversion, de la contestation et des revendications. Ce serait alors la célébration du résultat des revendications de ces femmes marginalisées. On peut donc en premier lieu établir que les Kabareh Cheikhats permettent d'exprimer la relation entre les cheikhat et la société environnante. Mais les enjeux autour de Kabareh Cheikhats sont encore plus importants.

Cette étude propose une observation du 05 février 2019 au 05 mars 2019 de la troupe de Kabareh Cheikhats, incluant quatre spectacles qui sont représentatifs des différents déroulements que peut connaître le spectacle de Kabareh Cheikhats. La grande majorité de l'observation s'est faite à l'école d'art La Parallèle à Casablanca. Une école fondée par Ghassan El Hakim et sa femme Fanny Dalmau dans laquelle se sont faites toutes les répétitions. Cette ancienne maison devenue école est un espace de créativité, particulièrement l'espace dans lequel Kabareh Cheikhats répètent. Il y a une grande table en bois sur laquelle sont posés des jeux de sociétés autour de laquelle les comédiens se regroupent pour répéter, des peintures et des dessins accrochés aux murs, un piano, un buste de mannequin et un lecteur de vinyles dans lequel se trouve un disque de Georges Brassens, sans oublier deux flippers, un qui semble ne pas marcher et l'autre, l'incontournable de toutes les répétitions, sans lequel aucune répétition ne peut se passer avant au moins quelques parties et paris.

Toujours à Casablanca, il y a le spectacle du Vertigo et du Boudoir. Le Vertigo est l'endroit où Kabareh Cheikhats ont le plus quotidiennement l'habitude de se produire. Un petit pub de la grande ville de Casablanca qui a un étage et un sous-sol. Leurs spectacles ont lieu au sous-sol, un petit espace sombre et confiné avec un manque d'aération mais c'est l'endroit où ils se sentent le plus « chez-eux ». Ils connaissent les barmans et les femmes de ménage et sont très proches d'eux.

En ce qui concerne Le Boudoir, le spectacle auquel j'ai pu assister était leur deuxième à cet endroit. Restaurant raffiné, l'endroit était spacieux et bien agencé et il y avait même une grande scène mise à la disposition des artistes pour animer les soirées.

Ensuite, le troisième spectacle a eu lieu à la Salle Bahnini de Rabat, une salle de spectacle de 420 places gérée par le Ministère de la culture dans laquelle ils ont eu l'occasion de se produire auparavant.

Et enfin l'hôtel Mövenpick Mansour Eddahbi à Marrakech. Un hôtel cinq étoiles, proposant l'exposition photo de Kabareh Cheikhats réalisée par Malick Welli suivi du spectacle de ces derniers. C'était leur première fois à cet hôtel et ils se sont produits dans l'un de ses cinq restaurants et bars, le 54° *Steak & Bar* un espace moyen et luxueux qui a été aménagé pour l'occasion.

S'ajoute à cela une conférence organisée par l'Institut français de Casablanca « Rencontre du Moi – « genres et stéréotypes » » à laquelle Kabareh Cheikhats étaient conviés pour exposer sur la partie empirique de la question, aux côtés de Sonia Terrab, réalisatrice d'un documentaire sur un transsexuel marocain. Elle a par ailleurs travaillé avec la troupe du JAA pour son documentaire sur l'expression de l'amour au Maroc : « Shakespeare à Casablanca ». Et le professeur Mohamed Naji pour son intervention du côté théorique de la question du genre.

Au cours de ce travail, les questions qui dirigeront ma réflexion seront : Comment Kabareh Cheikhats se réapproprient-ils l'art de l'Aïta ? et comment font-ils pour rendre cet art mineur un patrimoine ?

Pour y répondre, les thématiques abordées seront tout d'abord les arts mineurs et l'Aïta en tant que telles à travers notamment quelques notions d'histoire et de mémoire collective. Puis la patrimonialisation dans le passage de la transmission verticale du patrimoine à une transmission horizontale, évoluant vers l'intangible, le culturel, l'immatériel. On verra aussi la question du genre et le rôle qu'elle joue dans le processus de patrimonialisation. Et enfin, l'assignation identitaire à travers le chant de l'Aïta sera abordée de l'angle du comédien et du spectateur.

Dans une première partie sera traitée la question de l'Aïta face aux mouvances sociales à travers l'évolution du statut social de la cheikha d'antan à la cheikha 2.0 de Kabareh Cheikhats. Et en second lieu on cherchera à comprendre l'effet de ce chant sur soi.

PARTIE I : L'AÏTA COMME RESSOURCE POUR **L'IDENTITE SOCIALE ?**

Kabareh Cheikhats est le nom d'un groupe de jeunes comédiens et musiciens âgés entre 19 et 35 ans. Ghassan El Hakim est le plus âgé d'entre eux, il a 35 ans. C'est le fondateur et le metteur en scène de Kabareh Cheikhats. Un soir, une heure avant le début du spectacle, Ghassan me raconte son histoire. Sa mère, issue d'une grande famille de Fès, avait rencontré son père, un sahraoui, à la faculté mais leur union était impossible. De cette union impossible est né Ghassan dont l'existence fut cachée pendant un an. A la maison ses parents lisaient beaucoup, il fut bercé par des poésies arabes que lui lisait sa mère. Ayant un esprit quelque peu révolutionnaire, les chansons de Georges Brassens passaient en boucle dans la maison familiale. Après l'obtention de son bac Ghassan intègre l'Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle de Rabat (ISADAC) pour continuer par la suite au Conservatoire National d'Art Dramatique de Paris. Il fait partie du Mouvement du 20 février² et invite les gens à manifester sur des vidéos Youtube, il rap les discours du Roi et puis se retrouve dans le théâtre engagé. Il découvre Shakespeare par son professeur de théâtre qui lui dit « lui aussi parle de politique mais il sait rester fin, il sait rester poétique ». Devenu professeur de théâtre à l'Uzine³, c'est là qu'il fait la rencontre de la majorité des personnes qui formeront par la suite la troupe de Jouk Attamtil Albidaoui (JAA) et de Kabareh Cheikhats. Ghassan monte le spectacle de « Cheikh Ghassens, » où il interprète du Georges Brassens traduit en arabe dialectal marocain. Toujours avec la troupe du JAA, ils jouent « Antigone » en darija pour apprendre aux marocains à dire non et « songe d'une nuit d'été » qui lui vaudra le surnom de « Shakespeare El Bidaoui ». Après avoir quitté l'Uzine, Ghassan crée sa propre école d'art : La Parallèle.

Amine Naouni, chanteur dans Kabareh Cheikhats a 25 ans. Il a commencé le théâtre en prenant des cours au Conservatoire de l'Hermitage à Casablanca en 2008 pour vaincre sa timidité. Il fait par la suite le Festival International du Rire de Casablanca en 2012 où il jouait le personnage d'une vieille femme dans un spectacle dans le même sens que Les Vamps en France. Il reçoit un mail l'invitant à intégrer les ateliers de théâtre de l'Uzine et c'est le nom de Ghassan qui l'interpelle dans le programme parce qu'il le suivait sur YouTube. C'est comme ça qu'il finit par s'inscrire à ses cours. Dès le premier cours, Amine est en admiration devant le travail de ce metteur en scène jeune et sérieux et se fixe comme objectif de travailler un jour à ses côtés. Il

² Mouvement de contestation apparu au Maroc le 20 février 2011 à la suite de la vague de protestations et de révolutions dans d'autres pays de l'Afrique du Nord et du Moyen-Orient connue sous le nom de « Printemps arabe ». Les revendications majeures du mouvement sont politiques et font appel à des réformes constitutionnelles. Il s'agit d'un ensemble de revendications de réformes politiques et sociales qui remettent en cause le fonctionnement du régime, pour la première fois depuis la succession du roi Mohammed VI au trône.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_du_20_F%C3%A9vrier

³ Espace de création et d'échange entre les artistes et le public à travers des espaces de répétition et l'organisation d'ateliers, de concerts, des conférences et bien d'autres activités créatives et instructives.

devient président du JAA. Avec son Master en politiques de communication à l'Université de Versailles Saint-Quentin en Yvelines, il a pu être journaliste à Dîn Wa Dunya, au Huffpost et concepteur-rédacteur du magazine The Little Black Book avec un ami à lui. Aujourd'hui il a comme projet de créer un magazine qui portera le nom de « Diwan » sur la culture populaire.

Ali El Maadli a 22 ans et joue du *bendir* dans Kabareh Cheikhats. Fervent amoureux d'art, Ali a plusieurs cordes à son arc. Autodidacte, il fait du piano, de la guitare, de l'accordéon, de la batterie et apprend en ce moment à jouer du *oud* (luth) avec Mokhtar. Il fait aussi du dessin, de la sculpture et de la danse mais il faisait principalement de la gymnastique avec « accroches-toi » et « le théâtre nomade »⁴. En 2014 il passe son bac et l'obtient. C'est en accompagnant un ami à lui à l'Uzine qu'il voit les affiches des cours de théâtre et décide d'en faire. Après avoir commencé avec un autre professeur, c'est la salle pleine du cours de Ghassan qui l'intrigue. Son horaire coïncidant avec ceux de ses cours de gymnastique, il hésite longtemps avant de faire le choix d'y assister. Il jongle entre la faculté d'économie, le théâtre et la gymnastique pour finalement n'opter que pour le théâtre.

Mokhtar Hsina est le luthiste de la troupe, il a 24 ans. Au primaire, il était dans une école publique qui séparait les filles des garçons où il avait beaucoup de théâtre au sein d'une association où son père était membre. Son père qui était musicien, a même eu l'occasion de travailler avec des cheikhat. Il a fini par arrêter à la suite de la demande de sa femme. De son enfance, il n'a aucun souvenir d'instruments à la maison, il ne vit que dans les souvenirs des amis de son père. Au collège et lycée, son style musical était plus tourné vers le métal et le hip hop. Son premier instrument fut une guitare à trois cordes que lui a envoyé son oncle paternel de Laayoune⁵. C'était une période de rébellion pour lui, il habitait déjà seul au lycée et était indépendant financièrement. De 2011 à 2013, il intègre le conservatoire en suivant les conseils des amis musiciens de son père mais la formation ne lui convient pas, trop carré pour lui, ne laissant pas libre cours à son imagination. Mokhtar n'a pas eu son bac. C'est avec la troupe du JAA qu'il apprend le théâtre et qu'il a l'occasion de se produire sur scène notamment dans « Cheikh Ghassens » et « songe d'une nuit d'été ».

Taha Benaïm a 25 ans, il est en deuxième année de licence professionnelle des études théâtrales à l'Université de Ben Msik de Casablanca, il est aussi en 4^{ème} année de théâtre arabe au conservatoire d'art dramatique de Casablanca. Il donne également des cours de théâtre à trois

⁴ Associations culturelles de Casablanca.

⁵ Ville au Sahara marocain.

groupes de jeunes entre 5 ans et 17 ans au sein de l'association Tremplin⁶ et des formations d'une semaine à Marrakech pour des jeunes avec l'association Al Karam. Auparavant, il a participé dans de petits rôles dans la série *al wajh al akhar* et le film *Adam*. Après l'obtention de son bac, Taha voulait faire l'ISADAC mais ses parents ont refusé. Il a donc intégré l'Offre de la Formation Professionnelle et de la Promotion du Travail (OFPPT) qu'il n'a pas vraiment pris au sérieux sauf pour son rôle de responsable des ateliers de théâtre. De 2016 à 2017, en même temps que Kabareh Cheikhats, Taha travaillait à l'aéroport de Casablanca en tant que technicien de cabine. Dans un premier temps, il le cachait et prétextait aller à la fac pour avoir ses autorisations.

Mohamed Daye est surnommé Koks depuis son collège pour son style hip hop. Il a 34 ans. Après l'obtention de son bac, il quitte la maison familiale et travaille. Il fait un an à la fac d'économie de Mohammedia, il a aussi fait un peu d'électronique et d'informatique. Son dernier travail était dans le domaine du Web Marketing qu'il arrête pour se concentrer sur son art. Il a fait du breakdance avant de passer au théâtre en intégrant le conservatoire de Sidi Belhout et les cours de Ghassan à l'Uzine.

Mehdi Boumalki a 30 ans. Son enfance fut difficile, un père laxiste et une mère sévère on fait de lui un enfant turbulent. « En perpétuel conflit » avec sa mère me confie-t-il, il fait beaucoup de bêtises et change cinq ou six fois d'école. Au collège, il perd sa mère à la suite d'un choc thermique et son père se remarie avec sa tante maternelle. Toujours aussi cancre à l'école, sa tante qui est appréciée des gens du quartier soudoyait les professeurs avec des petits gâteaux pour faire passer Mehdi. Le collège est une période importante pour lui. Il fait la rencontre d'un voisin qui faisait du Droit, beaucoup plus âgés que lui qui le plonge dans un Islam de *Salaf Salih*⁷. « J'ai connu beaucoup de barbus, j'étais à fond dans la religion mais ça m'a permis d'éviter de dériver vers les drogues comme tous mes amis du quartier ». Il finit par sortir de cela après que des amis à lui soient allés en prison. Toujours poussé par sa tante, il finit par passer au lycée, il fait la connaissance d'un professeur de maths dans son quartier qui lui propose de l'aider. Mehdi finit par accepter et connaît enfin un déblocage avec les matières scientifiques. Il réussit à avoir son bac et intègre la faculté d'économie. Il passe d'un système scolaire en arabe à un système universitaire en français. Perdu, il décide de commencer le théâtre pour apprendre à parler français. Il est envoyé de conservatoires à conservatoires pour finalement rester dans le conservatoire d'Anfa où il découvre un autre monde : « il y avait de

⁶ Association fondatrice, entre autres, du festival L'Boulevard.

⁷ Traduction : « Pieux prédécesseurs ». Courant religieux de L'Islam.

jolies filles et tout le monde parlait français » (entretien :03/04/2019). Il était marginalisé par les étudiants mais aussi par les professeurs mais il continuait d'apprendre sans se faire remarquer. Il finit par faire sept ans de conservatoire, il a été membre de la troupe du territoire et il est actuellement membre de la troupe 19h théâtre avec qui il fait du théâtre d'improvisation et a fait quelques rôles dans des séries télévisées ramadanesques de cette année. Son intégration à Kabareh Cheikhats s'est faite suite à sa recherche d'un théâtre en darija après avoir joué de nombreuses pièces en français. Lui aussi intègre l'Uzine et suit les cours de Ghassan en étant en même temps titulaire dans une école à Casablanca.

Hamid El Khayat, âgé de 30 ans, était très intéressé par le sport et ses études. Il faisait du football et du full-contact et aspirait à devenir champion mais à cause d'un problème de pied il perd sa motivation pour le sport. Au lycée, les études n'ont plus d'importance pour lui, il est en désaccord systématique avec les profs et sèche les cours. Il fait un centre pour se former en automatisme, ça l'intéresse et fini par travailler trois ans à l'ONCF. Mais depuis toujours Hamid est intéressé par le théâtre et il avait pour projet de faire une association avec son meilleur ami pour les gens de leur quartier qui organiserait des événements et des projections de films. Ce projet n'a jamais abouti. En 2015, il finit par rejoindre les ateliers de théâtre de l'Uzine mais il garde quand même une préférence pour l'écriture. Jusqu'à aujourd'hui, même en étant membre de Kabareh Cheikhats, Hamid continue d'écrire.

Noureddine Madri Soubai violoniste de Kabareh Cheikhats a 25 ans. Il commence le théâtre au primaire et trois ans de conservatoire à Sidi Belhout et a participé à de nombreux ateliers artistiques. Au collège, il commence les cours de musique et est classé parmi les meilleurs. Il commence par le piano sous le conseil de son professeur et fait même un peu de luth ; Quant à la direction de son école, elle lui confiait toujours la direction des ateliers de théâtre chose à laquelle il donnait beaucoup plus d'importance que les études. Il rejoint Kabareh Cheikhats environs 6 mois après leur début où il jouait également une cheikha jusqu'à ce que Ghassan découvre que généralement dans les troupes de cheikhat, le violoniste est un homme.

Walid Rakik a 20 ans. C'est le percussionniste principal, c'est lui qui joue à la *derbouka*. Avant de faire de la Aïta, Walid a commencé la musique par le rap. Ayant grandi au Hay Mohemmadi, c'est avec ses amis du quartier qu'il rap. Il apprend à faire du théâtre pour la première fois à la Maison de la Jeunesse. Après la batterie, Walid se découvre une passion pour la *derbouka* il commence à apprendre seul et décide de prendre quelques cours pour se perfectionner et mieux maîtriser son instrument. Pour Walid, sa *derbouka* est un instrument festif, qui apporte de la joie. Après le décès de son père (un jour avant ma première rencontre avec Kabareh Cheikhats),

il n'a pas pu toucher sa *derbouka* pendant près d'une semaine alors que d'habitude, il ne peut pas se retenir d'en jouer. Walid a été repéré par Mokhtar alors qu'il travaillait en tant que percussionniste avec un groupe dans un bar de Casablanca. C'est donc Mokhtar qui le propose au groupe et que Walid finit par rejoindre la troupe.

Hamza Naouni est le plus jeune de la troupe : il a 19 ans. C'est le petit frère d'Amine. Issus de parents divorcés, Hamza et Amine grandissent séparément. Alors qu'Amine reste avec sa mère et son beau-père, Hamza préfère vivre avec sa grand-mère. Il passe par une adolescence difficile. Il a de mauvaises fréquentations et tombe dans la délinquance et les drogues. Proche de son frère, Amine décide de lui apporter de l'aide et lui propose de faire une activité pour se défouler autrement et Hamza choisi le théâtre. Il intègre aussi l'Uzine et suit les cours de Ghassan. Le théâtre le sauve et l'éloigne de toutes ses anciennes fréquentations. Il finit par avoir son bac et est aujourd'hui en première année d'ingénierie du son à l'Institut Spécialisé Industriel de Casablanca. Depuis son intégration dans Kabareh Cheikhats, il ne sait produit sur scène que deux fois. Il s'occupe plus de tout le côté technique du spectacle.

En 2014, Ghassan décide de leur faire passer une audition à l'Uzine pour une pièce de théâtre avec l'idée de faire jouer des hommes en femme. L'histoire était celle d'un groupe d'hommes qui se retrouvent au hammam avec une passion commune : La Aïta. Ils rencontrent dans ce même hammam une cheikha qui va leur apprendre *tachiyakht*⁸. Pour cela, il fallait entre autres chanter deux ou trois chansons de Aïta. Ceux ayant participé à l'audition ont été Koks, Hamid, Amine et Taha. Ali voulait la passer mais s'était trompé sur la date, Ghassan lui propose de venir l'aider dans l'organisation. Il assiste ainsi à toutes les répétitions de Kabareh Cheikhats, apprend les chansons de Aïta et apprend à jouer du *bendir* en les regardant jouer. Il commence par remplacer les membres qui s'absentaient jusqu'au jour où il s'est senti prêt à jouer et que Ghassan a accepté. Mokhtar et Nourredine ont aussi rejoint plus tard.

Finalement, il laisse tomber l'idée d'une pièce théâtrale pour une forme plus légère, ce qui donne naissance à Kabareh Cheikhats. Avant la troupe de Kabareh Cheikhats avec qui j'ai travaillé, la constitution était tout autre. Issam Chorfi était assistant, Hakim Habbi à la *derbouka*, Hamza Khafif jouait de la *taarija*, Nabil Amraoui du *oud* (luth) et a été remplacé par Mokhtar, Abdderrezak Laamim, Mohamed Machhour, Mehdi Jazoui et Lotfi Zehaf. Tous ont quitté pour diverses raisons : d'autres engagements ailleurs, peur de jouer une femme ou désaccord avec Ghassan.

⁸ Signifierait l'art d'être une cheikha.

La question de la mémoire et de l'histoire a toujours une place importante dans le discours et le spectacle que présente Kabareh Cheikhats. Cette place favorisée faite au passé est exprimée par le but même de la création de ce spectacle : transmettre et perpétuer le patrimoine marocain en rendant hommage au grand cheikhat d'antan, des femmes longtemps stigmatisées. Ils remettent au goût du jour le répertoire de l'Aïta et l'étudient comme des passionnés pour livrer au public des informations correctes et justifiées - leur meilleure amie étant la plateforme de recherche Gallica - et réussir à offrir une juste représentation des cheikhat d'antan.

Chapitre 2 : LE CHANT, LA CHEIKHA : UNE PLACE SOCIALE QUI EVOLUE :

Répandue dans les régions « sur la côte atlantique, de Tanger à Kenitra, Rabat, Casablanca, El Jadida, Safi, Essaouira ; dans les profondeurs rurales, au nord, vers Tanger, Tetouan, Chefchaouen, Assilah, Laarache, Lksar Ikbir, et la région du Sbou et au sud, en direction de Tafilelt, Marrakech, Kalaa Sraghna, Tadla, Khouribga, Fquih ben Saleh, Oued Zem, Bejaad et Zaër, en arrivant à Beni Mellal et ses environs⁹ » (Nejmi 2007a), l'Aïta est un genre musical qui aurait émergé au 19^{ème} siècle mais dont les origines sembleraient bien plus lointaines, voire depuis la venue des troupes arabes au Maroc.

Origine de l'Aïta :

Le mot Aïta en arabe dialectal marocain signifie « le cri » ou « l'appel » (Bensignor 2018). « Cette origine du terme '*ayta* fait l'objet d'une légende de la région de Hasba à l'époque où les caïds lançaient des expéditions pour enlever les filles des villages de leur contrée. Les mères, de rage et de désespoir, se mettaient à crier, à pleurer, et à se lamenter. Pour partager leur peine, par signe de solidarité, les gens du village se regroupaient autour d'elles et les accompagnaient dans leurs cris. En les entourant de leurs chants et de leurs pleurs, ils ritualisaient la douleur. Ainsi le terme de '*ayta* serait, à l'origine, le cri de désespoir d'une femme. » (Soum-Pouyalet 2013). Un mythe qui fait écho aux preuves de Hassan Nejmi sur l'existence de l'Aïta depuis le 12^{ème} siècle étant donné que « ce chant bédouin marocain dont on parle n'était pas – jusqu'à l'arrivée des saadiens- appelé Aïta ¹⁰ » en ajoutant qu'aucune source historique marocaine ou autre ne fait référence à ce terme là ou à « l'appel », « le bruit », « les pleurs » ou « le cri » auquel il peut aussi renvoyer. Il semblerait que la plus ancienne indication, à travers l'emploi du mot العياط, soit celle de l'ouvrage « تاريخ الدولة السعدية التكملة » « Histoire de l'Etat Saadien » d'un auteur inconnu et publié en 1994 par Abderrahim Benhadda, professeur en Histoire moderne de l'Empire Ottoman à l'Université Doha et membre du comité scientifique de la Bibliothèque Nationale du Royaume du Maroc.

Aïta est le nom donné à une *q'cida* (poésie) d'origine bédouine posée sur une musique faite de percussions tel que le *bendir* ou *def* (tambour sur cadre), *taarija* (petite darbouka), *tar* (tambourin), *darbouka* et d'instruments à corde introduits par la suite à savoir le *kamanja*

⁹ (Traduit par mes soins)

¹⁰ (Traduit par mes soins)

(violon) et le *oud* (luth). L'Aïta fût au début une simple poésie sur une mélodie spontanée faite avec de simples instruments, à percussion principalement tels que *tbel*, le *bendir*, *def* et le *mqess*. Pour que s'y ajoute par la suite les instruments à vent comme les *magrounat*, *chbabat*, les *gsbat* et puis la *ghita* comme c'est le cas pour la Aïta *jabliya*. Et enfin les instruments à corde à savoir *rbab*, le *guembri* et le *kamanja* à partir de la fin du 18^{ème} siècle et le début du 19^{ème} siècle. Pour ce qui est du *oud* (le luth), il ne fut instauré dans l'Aïta qu'à la moitié du 20^{ème} siècle (Nejmi 2007a).

Etant un art pluriel, dans le sens où il existe plusieurs genres qui se déclinent dans différentes régions, chaque genre de Aïta est déterminé par un style particulier et des instruments spécifiques. Mais le fait de vouloir regrouper les genres suivant la détermination géographique de la région n'est pas fiable puisque les régions n'ont jamais vraiment été fixes et qu'elles se sont toujours plus ou moins élargies ou au contraire contractées. (Nejmi 2007b). Dans un premier temps, Idriss ben Abdelali El Idrissi, dans son ouvrage « كشف الغطاء على الموسيقى المغربية » « Révéler la musique marocaine » divise l'Aïta en deux sous-genres : la *mellalia* et la *mersaouia* (Raggoug 2000), mais au fil des années, l'Aïta en est venue à se décliner en neuf sous-genres. Les plus connues étant :

- 1- L'Aïta *hasbaouia* (ou *abdia*) : elle fait référence à l'Aïta de la région de Abda dans les environs de Safi. Elle est chantée par une voix forte, aiguë et portante (Ciucci 2012).
- 2- L'Aïta *marσαouia* (ou *bidaouia*) : son nom dérive de *marσα* qui signifie « le port » renvoyant à l'ancien port de Casablanca. « Elle est connue pour la simplicité de ses chants et la fluidité de sa musique, ce qui a facilité son expansion à travers tout le pays » (Raggoug 2000) .

Et le reste :

- 3- L'Aïta *mellalia* : son nom est tiré du village de Béni Mellal et non la ville. Elle est réputée pour ses chants aigus et les quelques mots « berbères » qu'on peut retrouver dans ses textes. (El Idrissi dans Nejmi 2007b).
- 4- L'Aïta *haouzia* : répandue dans Ahouaz Marrakech, la région de Hmer et Kalaat Sraghna. Elle se différencie des autres par une danse d'hommes et des voix masculines avec un jeu de *kamanja* grinçant.

- 5- Aïta *jabliya* : regroupe la *jahjouka* et la *taktouka*, des styles musicaux du Nord du Maroc. Son rythme est dansant et joyeux et des sonorités andalouses et méditerranéennes y sont palpables.
- 6- Aïta *chiadmia* : commune aux régions des tribus de Chiadma, Abda, Haha, Hmer et El Haouz.
- 7- Aïta *gherbia* : que l'on retrouve au nord de Rabat, vers Salé, Kénitra et Sidi Kacem. L'une des troupes les plus connues : Aabidat Rma.
- 8- Aïta *zeeria* : en rapport avec la tribu des Zaers. Son icône est Zahra El Hamidi, plus connue sous le nom de Cheikha Kharbouaa.
- 9- Aïta *filalia* (ou *Beldi*) : « a été créé par des musiciens issus de la région d'Errachidia, située au pied de l'Atlas côté désert, qui se sont formés auprès de maître de l'Aïta à Casablanca au début du XX^e siècle. De retour dans leur région, leur façon de jouer casablancaise s'est mélangée au style saharien, intégrant notamment un luth local proche du saz turc » (Bensignor 2018) .

Aujourd'hui, ces catégories de Aïta ne restent pas dans la limite de leur région, elles ont dépassé leurs frontières pour être jouées partout au Maroc. Cela dit, l'Aïta *merssaouia* reste tout de même la plus connue, la plus répandue et la plus chantée, suivie de l'Aïta *hasbaouia*.

L'Aïta est une improvisation poétique créée par les différentes troupes qui la chantent. La troupe peut être à cent pour cent constituée de femmes comme elle peut être mixte. La cheikha qui dirige la troupe, se trouvant généralement au milieu des autres cheikhat apprenties, chante uniquement, elle ne danse pas. « En effet, la danse est une activité généralement réservée aux jeunes *shikhāt*, aux voix d'accompagnements et aux apprenties » (Ciucci 2005). Toujours selon Alessandra Ciucci , professeur-assistant de musique et ethnomusicologie à l'Université de Columbia, la jeune cheikha, sans avoir reçu de véritable formation musicale, entre dans une troupe, sous la direction de son meneur qu'il soit cheikh ou cheikha, « qui lui enseigne au long des années le répertoire des chants et tout ce qui est nécessaire à leur interprétation, comme les danses, les codes vestimentaires, le maquillage, etc. L'apprentie, dont l'âge dépasse rarement les vingt ans, remplit le rôle de danseuse dans la troupe avant de progresser dans la hiérarchie des *shikhāt* et de devenir elle-même une *shikha* chevronnée, capable de monter sa propre troupe ».

Polysémie du mot cheikha :

La cheikha est le nom donné à la chanteuse de Aïta comme celui de cheikh est attribué à son chanteur. En dehors de ce cadre, le terme cheikh est aussi un terme honorifique qui permet une distinction politique ou religieuse. C'est une caractéristique masculine qui au sens strict désigne une personne âgée : le vieux, l'ancien. C'est la première définition historiquement reconnue (Sourdel, dans Soum-Pouyalet 2013). Mais le cheikh est aussi un homme qui dispose d'une autorité religieuse ou politique. C'est aussi un titre honorifique dans le domaine religieux où il s'applique aux personnes instruites et reconnues pour leur sagesse. Le terme de cheikh sous-entend donc l'ancienneté, l'autorité, le prestige, dans le registre profane comme dans le registre sacré. Il implique la maîtrise d'un savoir, le respect, l'expérience, la sagesse. Un sens toujours donné même lorsque le mot cheikh est utilisé dans le registre musical.

Le terme cheikha quant à lui n'est pas défini pour lui-même, on peut donc le considérer comme une extension directe du mot cheikh. L'unique phrase qui y fait référence dans l'Encyclopédie de l'Islam contribue à vérifier cette hypothèse : « Enfin une femme à qui l'on reconnaît la qualité de maître spirituel (surtout vis-à-vis des autres femmes) est encore de nos jours appelée shaykha » ». Dans cet ordre d'idées, la cheikha regrouperait les quatre acceptions du titre honorifique cheikh : l'âge (sous-entendu la sagesse), l'autorité, la position hiérarchique, et la maîtrise d'un savoir (Soum-Pouyalet 2013).

En Égypte, la cheikha détient encore une fonction religieuse et honorifique. Lors du *zar*, une cérémonie de possession et d'adorcisme généralement pratiquée entre femmes, une sorte de rituel thérapeutique et religieux, la cheikha en est l'animatrice. La cheikha ou le cheikh « 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 raisa¹¹ sont sheikh et sheikha. 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 » (Harfouche 2002).

Pour ce qui est de l'Algérie, est qualifiée de cheikha l'ancienne chanteuse de musique populaire du raï, la plus connue étant cheikha Remitti, contrairement à la *cheba*¹² qui interprète un raï

¹¹ Ce sont ceux qui dirigent les groupes de musique.

¹² Signifie « jeune » en arabe.

plus moderne, qui tend vers la pop. Enfin, au Maroc et selon l'anthologie des chikhates et chioukhs de l'Aïta, le terme de cheikh désigne toujours une personne détenant une autorité politique puisqu'il est rallié à une partie des autorités administratives telles que le caïd ou le pacha mais c'est aussi le nom donné au chef de troupe de musique populaire, à l'image du *raïs* chez les troupes amazighes. Quant au terme cheikha et toujours selon l'anthologie, cela signifie toujours chef de troupe de Aïta « mais il a été rattaché à la femme d'influence en société dont la parole est entendue, la respectée de tous¹³ ».

A travers les différentes définitions données au terme cheikha et les différents sens qu'il prend de l'usage de l'arabe classique à celui de l'arabe dialectal et suivant les pays, ce terme connaît une large polysémie. Toutefois, tous ses sens se rejoignent dans certains points. La cheikha est leader, elle détient la parole et le savoir et elle est liée au monde de la musique et de la cérémonie.

Les sujets de l'Aïta :

La cheikha, trouve sa force dans l'Aïta et se permet de traiter de différents sujets parfois même jusqu'à transgresser les normes sociales. Dans sa poésie, la dimension sentimentale est prépondérante, elle aborde l'amour, la passion et le désir tout autant que les tristesses et les trahisons dans la vie amoureuse. A la simple évocation du titre « *mnin ana ou mnin nta* » qui veut dire « d'où suis-je et d'où es-tu ? » de Hajja Hamdaouia le thème de l'amour contrarié et la perte du contrôle de soi et de son identité sont tout de suite annoncés. Aux côtés de Hajja Hamdaouia, Fatna Bent Lhoucine, considérée, elle aussi, comme l'une des plus grandes voix de Aïta chante par exemple « *وعدبني قلبي من الفراق هذا حال العشاق الحب او الغرام الي بيك* » « L'amour et la passion qui est en toi. Mon cœur souffre de la séparation mais ceci est l'état des amants » (Miller et Cheikh 2011).

Mais les cheikhat ne parlent pas que de l'amour qu'elles portent aux hommes, elles abordent un amour plus pur et plus grand, celui de Dieu et de la religion. Malgré l'aspect divertissant que prend l'Aïta, la religion y prend une grande place. Le rendez-vous incontournable des cheikhat était le *moussem*¹⁴. Dans l'ouvrage « *Les pèlerinages au Maghreb et au Moyen-Orient : Espaces publics, espaces du public* », le chapitre sur les Regraga, une tribu de la région de Chiadma, confirme la présence des cheikhat pendant le *moussem*, des cheikhat qui chantent certainement

¹³ Anthologie des Cheikhates et Chioukh de l'Aïta – Arabe.

¹⁴ Désigne en Afrique du Nord une fête régionale annuelle qui associe une célébration coutumière, qui peut parfois être religieuse à des activités festives et commerciales. [Wikipédia](https://fr.wikipedia.org/wiki/Moussem)

l'aïta *chiadmia*. « Le moussem est enfin l'occasion de faire la fête et de se distraire. C'est souvent l'unique événement annuel mis à part les fêtes nationales publiques et officielles. Le village (*douar*) voit s'implanter des jeux, des spectacles forains et des manèges divers pour le plaisir de tous. Le *moussem* prend alors des allures de kermesse. Parfois ont lieu des concerts de *chikhât* (danseuses aux mœurs libérées) ou des fantasias (jeux équestres très réputés) » (Pénicaud 2010).

Dans son documentaire « Maroc en musique », Izza Génini « une réalisatrice d'origine marocaine qui a filmé pendant des années la plupart des expressions musicales de son pays natal, qu'il s'agisse de musique berbère ou gnaoua, de musique arabe savante ou populaire ou de musique juive. » (Lecomte 2011) a consacré une partie du troisième volume à l'art des cheikhat. Filmées pendant l'un des *moussems* les plus renommés au Maroc, celui de Moulay Abdellah dans les environs d'El Jadida, Accompagnées d'un *kamanja* (violon), *oud*, *derbouka* et *bendir*, les cheikhat, dirigées par la grande Fatna Bent el Houcine chantent devant des hommes les registres de l'Aïta. « La fusion du public avec ces cheikhates reprenant le répertoire de l'Aïta est un moment exceptionnel du *Moussem* ».

Les chansons de l'Aïta el Hasbaouia sont les plus célèbres en ce qui concerne le culte des saints. Kharboucha en est l'emblématique cheikha. Ses chants faisaient appel à la miséricorde et la bienveillance des saints pour délivrer sa tribu du Caïd Aïssa Ben Omar.

Les cheikhat entretenaient de bonnes relations avec le Makhzen, l'ensemble de l'administration marocaine à l'époque du protectorat français. Elles étaient très sollicitées par ce dernier. Parmi les plus grands dirigeants attachés à l'Aïta, le surnommé le « Caïd rouge » Omar Sektani (Nejmi 2007a). Bien que les cheikhat de la ville soient appelées successivement au palais, cheikha Zineb était la chanteuse attitrée de la cour « qui doit sa faveur au souvenir de sa sœur, la cheikha Haouidja, morte il y a huit ans, qui était la chanteuse préférée de Moulay el-Hassan et le suivait dans toutes ses expéditions » (Aubin 2004).

A la venue de la période où le Maroc connu des perturbations et que le système du caïdat abusait de son pouvoir, l'Aïta était devenu l'expression même de la voix du peuple. A travers ses chants, Kharboucha faisait appel à la miséricorde et la bienveillance des saints pour délivrer sa tribu les Ouled Zid du Caïd Aïssa Ben Omar auquel la tribu résistait laissant ainsi la spiritualité se mêmer à la politique. « Ce dernier considéra que la tribu Ouled Zid, du fait de la richesse de son territoire et des ambitions de ses habitants, constituait de véritables concurrents

politiques potentiels. Toutes les ruses tentées par le Qaïd 'Issa ont visé à les affaiblir pour les soumettre définitivement à son autorité » (Raggoug 2000).

Kharboucha est l'Antigone marocaine. Ce mythe connaît plusieurs versions : ayant chanté une aïta racontant les atrocités commises par le caïd et invitant la tribu à se révolter, le caïd Aïssa Bne Omar en fut vite informé et demanda ainsi à Kharboucha de se produire devant lui. Courageuse, elle chanta la chanson dans son intégralité et le sort qui lui fut réservé était de finir emmurée vivante, brûlée vive ou étranglée. Les versions diffèrent mais se rejoignent toutes pour confirmer le fort caractère de Kharboucha qui appartenait à la tribu des Ouled Zid, à l'époque du protectorat français qui combattait par ses chants le Caïd Issa Ben Omar et la volonté de se dernier à vouloir étouffer sa voix et sa parole de résistance (Fuchs et Epstein 2016). L'existence du personnage de Kharboucha n'est pas confirmée mais l'histoire, les lieux et les protagonistes ont bien existé. Il existe une belle panoplie de versions sur cette cheikha et le sort qui lui a été réservé qui ont été le sujet de nombreuses œuvres artistiques littéraires et cinématographiques mais Kharboucha reste la femme cheikha qui a été l'incarnation du peuple et son porte-parole. Kharboucha est l'une des principales cheikhat admirée par Kabareh Cheikhats et puisent en elle leur courage et leur esprit militant.

Ce vaste registre de Aïta, Kabareh Cheikhats n'ont pas hésité à ressortir notamment à l'occasion de la Saint Valentin où c'est celui de l'amour qui était à l'honneur. Lors de ma première rencontre avec les membres de la troupe, avaient lieu les répétitions pour le spectacle du 14 février à l'occasion de la Saint Valentin dans un restaurant chic de Casablanca présentant, dans un cadre moderne et raffiné, des spectacles live quotidiennement à leur clientèle constituée principalement de la bourgeoisie casablancaise : Le Boudoir.

Pour commencer les répétitions, il fallait préparer le répertoire de la soirée spéciale Saint-Valentin que Kabareh Cheikhats allaient présenter. Pour ce faire, Ghassan propose aux autres membres de faire un tour de table et que chacun donne la chanson qui lui parle pour cet événement. Le concept de la Saint-Valentin les fait rire et c'est dans cet élan que la playlist commence à prendre forme on y retrouve *ha houwa jari*¹⁵ de cheikh Beihza, *choufou hbibi*¹⁶ de Souad Ahmed, *Moulay Abdellah* de Fatna Bent lhoucine et *ach ja ydir*¹⁷ de Hajja Hamdaouia,

¹⁵ Traduction : *Voilà mon voisin* (Traduit par mes soins)

¹⁶ Traduction : *Regardez mon chéri* (Traduit par mes soins)

¹⁷ Traduction : *Qu'est-ce qu'il est venu faire ?* (Traduit par mes soins)

comme des chansons plus récentes de Najat Aatabou¹⁸ *j'en ai marre* et *hadi kedba bayna*¹⁹. Le registre d'Aïta particulièrement garni de chansons d'amour facilita la tâche à tout le monde et chacun en trouva une jusqu'à y ajouter même du melhun tel que *dirni hlal*²⁰. Sans oublier l'incontournable *qasidat* El Herraz jouée à tous leurs spectacles, un conte populaire largement utilisé dans le melhun que Kabareh Cheikhats adaptent à l'Aïta cette fois-ci par l'utilisation des instruments et des rythmes de l'Aïta mais aussi en jouant la pièce théâtrale en arabe dialectal marocain. C'est l'histoire d'un jeune homme amoureux de la jeune fille joueuse de luth surveillée par El Herraz, la belle Aouicha. Pour arriver à ses fins, l'amoureux enchaîne les déguisements afin de tromper El Herraz et accéder au palais de sa bien-aimée. E conte fut repris plusieurs fois au Maghreb et surtout au Maroc sous la forme d'une pièce théâtrale écrite par Abdeslam Chraïbi et mise en scène par Tayeb Saddiki et chantée par Nass El Ghiwane.

Vint le tour de Taha, il proposa *Aïta beldia* de cheikh Mohamed Ba'oute, un choix qui fit beaucoup rire et qui fut particulièrement approuvé par toute la troupe parce que c'est un choix osé pour le public qui les attend, un public qui selon Ghassan « parle la *darja*²¹ mais fait semblant de ne pas la comprendre » et il se rétracta en expliquant que la chanson n'était pas adaptée à la clientèle du restaurant. Pour adapter au mieux le spectacle au public du Boudoir, Kabareh Cheikhats ont tenté de rester dans un registre ancien connu de tous mais aussi un registre récent, tout en variant les styles de la musique populaire marocaine comme les cheikhat d'antan, « leur répertoire fort varié comprenait des chansons andalouses, des poésies en langue vulgaire et même des chansons algériennes » (Tourneau 1949). Le jour J, le malaise des membres de la troupe sur scène se fit sentir. Mehdi par exemple qui jouait El Harraz adopta un vocabulaire courant pour son texte au lieu du familier qui a été joué au Vertigo. Le public réceptif mais pas dynamique le restaurant est pourtant plein. Seule une jeune fille se leva pour danser et les rejoint même sur scène. Le reste était assis et applaudissait. Cette situation est due au lieu. « Le lieu physique devient ainsi lieu de communication en tant qu'espace structuré par des relations entre sujets, individuels et collectifs. De la perception organique de l'espace naturel, on passe, dans un processus d'interprétation, au champ des significations. Processus éminemment communicationnel puisque la problématique communicationnelle est celle qui donne à l'espace sa dimension symbolique là où se constituent les relations interpersonnelles

¹⁸ Najat Aâtabou née le 9 mai 1960 à Khémisset au Maroc, elle grandit à Khémisset est une compositrice et une chanteuse amazighe populaire de chaâbi marocain. Elle est parfois surnommée « la Lionne de l'Atlas ».

¹⁹ [Wikipédia](#)

²⁰ Traduction : *ça c'est clairement un mensonge*. (Traduit par mes soins)

²¹ Traduction : *fais de moi une lune*. (Traduit par mes soins)

²² Terme signifiant l'arabe dialectal marocain.

mais aussi les symboles de l'appartenance sociale et culturelle, objets privilégiés de l'observation anthropologique » (Lohissel 1999) Ainsi, dans un lieu on retrouve une identité collective, une appartenance. Ici la carte du restaurant nous apprend que les gens qui y s'y trouve sont des personnes aisées faisant partie de la bourgeoisie casablancaise. Cette bourgeoisie a longtemps rabaissé l'Aïta la considérant comme *aroubia*²². « J'avais honte d'écouter l'aïta sur mon walkman de peur qu'on m'entende et qu'on se moque de moi » (entretien 20/02/2019) me confie koks. De ce fait, la clientèle du Boudoir se doit de suivre la tendance et l'atypique sans montrer énormément d'enthousiasme afin de respecter les codes de conduite qui leurs sont imposés par l'endroit et de ne pas être exclu. Le public se retient et limite alors la communication avec les comédiens, chose qui, en retour, les gêne et les met mal à l'aise.

C'est à travers ce registre que Kabareh Cheikhats essayent de remettre les choses dans leur contexte et de partager avec leur public leurs trouvailles. Ainsi dans presque tous leurs spectacles, Bouchaïb El Bidaoui est interprété par Amine. Il s'agit d'un personnage un peu sulfureux. Avant son entrée sur scène, Ghassan ou Amine raconte la vie peu mise en lumière de Bouchaïb El Bidaoui et son rôle dans la résistance à l'époque du protectorat, dans la langue convenable à l'endroit où ils se produisent.

Une dimension politique de l'Aïta

En effet, avant d'incarner « la casablancaise », un personnage que qualifie Ghassan de « ni homme ni femme », « Zoubir Bouchaïb Bidaoui est né à Derb Dalia, dans l'ancienne médina, en 1929. Issu d'une famille modeste en provenance des environs de la ville, il fait partie des enfants inscrits dans l'une des premières écoles modernes de Bousbir Lakdim²³. En 1948, il décroche un certificat de comptabilité, ce qui lui permet d'être embauché par un avocat français proche du mouvement nationaliste ». C'est en travaillant dans un pressing qu'il fait la rencontre de la famille Benjdia à Casablanca qui l'invite à leurs soirées avec les grandes cheikhat et chioukh.²⁴Après avoir créé sa troupe avec le Maréchal Qibbou au *kamanja*, Bouchaïb ouled Zlika pour le *oud* et Abderrahman Souiri à la percussion il montera son fort engagement politique et sa résistance à travers l'Aïta « Le texte que nous présentons au lecteur et dont il est l'auteur et l'interprète décrit la réaction immédiate du peuple marocain suite à l'enlèvement de Mohammed Ben Youssef (futur Mohammed V) par les autorités françaises le 20 août 1953. Les

²² Terme signifiant bédouine mais à connotation péjorative.

²³ L'ancien quartier Bousbir réservé à la prostitution à l'époque du protectorat français, fermé depuis 1953 et devenu depuis un quartier d'habitation ordinaire.

²⁴ <https://aytart.com/bouchaib-bidaoui-le-maitre-du-chaabi/>

faits relatés par la chanson portent sur les actions militantes entreprises par les différents foyers de résistance dans les quartiers de Casablanca (strophe 8, 9, 10, 11, 13, 14, 20) et de Fès (strophe 19), sur le boycottage des produits français (tabac par exemple, strophe 9), sur les difficultés d'approvisionnement (strophe 8), la collaboration avec l'ennemi (strophe 12, 11, 14), sur l'attachement au sultan (strophe 1, 2, 4, 5, 12, 18, 19) et la haine de Ben 'Arafa (strophe 8, 16, 17, 21)... » (Quitout 2000).

L'indépendante cheikha

La cheikha est présente physiquement dans les lieux publics qui pourtant, comme les affaires publiques, sont monopolisés par l'homme. Dans la société marocaine, l'homme est toujours intermédiaire de la femme contrairement à la cheikha qui se prend en main tant bien économiquement qu'au niveau social. Ainsi, elles n'ont pas peur de fréquenter les milieux masculins les plus fermés, d'être en contact avec les hommes et même de commercer avec eux.

Effectivement, l'argent est prédominant dans la fonction de cheikha, et loin d'être un tabou, il est exhibé en étant accroché à sa poitrine ou à sa ceinture. L'action du spectateur d'accrocher un billet à la cheikha est ce que l'on appelle *lghrama*. Sujet de consommation et actrice du jeu politique, la cheikha montre sa valeur en exposant l'argent qui lui est donné. Une pratique que l'on retrouve chez les danseuses de danse orientale aussi.

A travers ses paroles, l'Aïta permet à la parole féminine, qui est tout autant soumise aux convenances que le corps féminin, de se faire entendre même si elle est considérée comme source de danger.

Grâce à l'Aïta, la cheikha réussit à rompre les rapports aux espaces de parole conventionnellement établis, donne à la vie et aux peines un espace pour être exprimés même si la parole du monde public est, comme les affaires publiques, réservée aux hommes car ils en sont les acteurs. et crée un lien concret entre le monde masculin et féminin.

En fait, la cheikha assume une fonction carnavalesque. Elle incarne une certaine idée de la fête et de la délivrance. Le rôle des masques de carnaval est d'éviter aux personnes d'être stigmatisées par les débordements auxquels ils se livrent. La différence entre le carnaval et le spectacle de cheikhats est donc dans la personnification de la transgression.

Qu'il s'agisse de faire référence à ses qualités professionnelles ou à son histoire personnelle. La transgression est alors vue comme un acte de résistance et considérée comme une volonté

d'affirmation et de revendication dans une perspective libertaire ou féministe. Ce discours s'appuie sur le choix assumé par certaines de mener cette vie. Il s'agit d'une volonté d'émancipation dont les contreparties négatives sont souvent passées sous silence ou dédramatisées. Ce qui prime c'est le courage de ces femmes : celui d'avoir fait ce choix de vie et de l'assumer, celui d'avoir inversé les rôles de l'ordre établi (Soum-Pouyalet 2013).

Les cheikhat d'antan, par leur utilisation de l'arabe dialectal marocain, par le fait de traiter de sujets tabous et de se mettre en avant devant un public tout aussi bien masculin que féminin ont fait qu'elles ont partagé entre elles et avec leur public dans un espace où la musique est centrale des rapports symboliques qui crée l'identité. Aujourd'hui, Kabareh Cheikhats reprennent ces mêmes principes en réunissant un public dans un espace clos où la musique est centrale, ils les rattachent à l'histoire de leur pays par le chant et le langage pour en faire une force et une identité.

Kabareh Cheikhats transportent le chant de l'Aïta, un répertoire ancien, rural, portant un message, dans un milieu urbain et moderne. Ils ravivent la mémoire de chants rejetés et dénigrés. Ils chantent un passé commun et une identité partagée. C'est le cas par exemple pour « قصيدة الشجعان » qui signifie « la poésie des courageux » une Aïta enregistrée par Pathé²⁵ chantée et expliquée à tous les spectacles, qui raconte la résistance réussie des tribus de Tadla et ses environs contre l'occupant français en 1907. A l'unanimité, tous les membres de Kabareh Cheikhats m'ont confié apprécier particulièrement de chanter cette chanson. Le sentiment sur scène est fort : ils comprennent et ressentent les paroles. Ils font ainsi de l'Aïta une source documentaire, une fonction d'éducation et un instrument de cohésion sociale et de sociabilité. Pour ce qui est du choix du personnage, l'élément de transgression mis en avant entraîne une inversion des rôles, faisant de la cheikha une féministe de son époque et de Kabareh Cheikhats des féministes de la leur par le fait de jouer « un rôle conjuratoire des peurs masculines en gommant la distance des hommes d'avec le féminin, cet inconnu » (Soum-Pouyalet 2013).

Les enregistrements « sauvetage »

Pour retrouver cet ancien répertoire et le remettre au goût du jour, Kabareh Cheikhats effectuent leurs recherches sur la plateforme Gallica. Les Archives de la Parole ont été fondées par l'historien de la langue française Ferdinand Brunot en 1911 et ont pu voir le jour grâce aux

²⁵ Diverses entreprises françaises de l'industrie cinématographique couvrant production, distribution de films et exploitation de salles de cinéma à travers la filiale Les cinémas Pathé Gaumont

généreux dons d'Emile Pathé, l'un des deux frères de la société Pathé Frères, celui qui s'occupait de la branche phonographique. Jusqu'en 1930, Pathé offre aux Archives de la Parole « un laboratoire d'enregistrement, équipé de phonographes, des cires vierges pour les enregistrements, des techniciens de la firme mis à disposition des Archives, le pressage et la gravure dans l'usine Pathé de Chatou des disques produits par les Archives de la Parole, etc. On compte également un nombre important de disques du catalogue commercial, et plus particulièrement des catalogues étrangers » (Ouijjani 2012). Plusieurs dons de disques ont été fait régulièrement aux Archives de la Parole et plusieurs de ces dons relèvent d'une extrême rareté aujourd'hui puisqu'ils n'ont jamais été réédités ou qu'il n'en existe pas d'autres exemplaires dans le monde. C'est le cas de « 620 enregistrements maghrébins, orientaux et turcs » (Ouijjani 2012).

Les disques produits par les Archives de la Parole et par le Musée de la Parole et du Geste, comme les disques Pathé donnés à ces institutions, ont intégré la Phonothèque nationale à partir de 1938, et sont aujourd'hui conservés par le département de l'Audiovisuel de la BnF, successeur de la Phonothèque nationale. L'ensemble de ces fonds est progressivement diffusé en ligne dans Gallica.

« Avec 434 disques, auxquels il convient d'extraire 50 disques en double ou triple exemplaires, les disques marocains représentent la composante la plus importante du fonds en terme numérique » (Ouijjani 2012). Comme le Maroc était sous le protectorat français et espagnol, son contexte politique le distingue de l'Algérie et la Tunisie et fait de lui un pays négligé des compagnies de disques mais cela étant, et comme nous l'apprend Bernard Moussali, à partir de 1912 et jusque dans les années 1950, le Maroc fut « la chasse gardée de la société Pathé » qui se consacra quasi exclusivement au développement du marché local

« Les morceaux marocains du fonds, interprétés dans près de quatre langues (chleuh, hébreu, espagnol et arabe dialectal), ont été exécutés par une soixante d'artistes, toute configuration confondue, allant du soliste accompagné de ses musiciens aux différents groupes. Comme nous le fait justement remarquer Christian Poché, « la titulature musicale des artistes était complexe », les titres de *mahlem*, *mahlema*, *mahlemines* (mot décliné au masculin, féminin et au pluriel) que l'on observe sur les disques, signifient « professeur ou encore maître ». Ils renvoyaient aux musiciens profanes savants, musulmans ou juifs. Le titre de *cheikh* qui pourrait se traduire par le « sage », apparaît également sur les disques, sa déclinaison au féminin *cheikha*, renvoyait aux « chanteuses légères », tandis que le titre de *raïs* concernait les artistes berbères » (Ouijjani 2012).

Outre la musique, on note que les disques marocains contiennent des enregistrements parlés, renfermant des sketches humoristiques et d'un registre de langue très familier. Les thèmes choisis puisent leurs sources dans le quotidien. On peut ainsi distinguer les sketches ayant pour thème une dispute ou un quiproquo, des thèmes anecdotiques, moralisateurs ou encore, à caractère religieux. Bouchaïb El Bidaoui va reprendre la relève de ces sketches et les adapter à sa vision des choses. Lui et sa troupe vont commencer à se déguiser en femmes sur scène.

Chapitre 2 : DES HOMMES HABILLES EN FEMMES : SE JOUER DES CATEGORIES RIGIDES :

Sur les traces de Bouchaïb El Bidaoui et son personnage « la casablancaise » Kabareh Cheikhats ont fait du costume leur atout principal en s'appropriant un vêtement appartenant au sexe opposé. L'étape de la transformation se révèle être la plus importante pour la concrétisation du spectacle. Les membres de la troupe ne laissent rien au hasard et font appel à leur entourage pour les aider. La pièce maîtresse du déguisement est le caftan, la tenue que porte habituellement la cheikha. Pour se la procurer, chaque membre de Kabareh Cheikhats a eu un recours particulier.

Le rôle du déguisement

D'après ce que m'a raconté la troupe, lors de leur tout premier spectacle en 2016 qui était à l'occasion du festival MASNAÂ, une manifestation internationale pour la création contemporaine, la défense de la vision des artistes et la structuration du paysage culturel casablancais et marocain par la collaboration avec différents lieux à Casablanca et récemment Rabat, et leur mise en réseaux²⁶, les membres avaient choisi leur tenue dans les costumes et accessoires mis à la disposition de Kabareh Cheikhats par Amine et Ghassan. Mais plus le spectacle se faisait connaître, devenait plus médiatisé et accueillait plus de monde, plus les événements se multipliaient. Les costumes ne suffisaient plus et s'usaient. Il fallait donc les changer. Pour certains, ils sont allés piocher dans les garde-robes de leur famille.

Koks a entre autres un caftan qui appartient à sa tante, Nourredine avait celui de sa mère qu'il empruntait à Mokhtar. Quant à Mokhtar, j'ai retrouvé dans sa chambre le caftan qu'il portait à tous les spectacles auxquels j'ai pu assister. Il était soigneusement accroché pour ne pas être

²⁶ <http://www.masnaa.org/masna%C3%A2.html>

froissé par le pliage. Lorsque je lui fais la remarque, il m'explique que c'est le caftan de sa mère et qu'il l'affectionnait particulièrement. D'autres ont préféré continuer de choisir leurs tenues parmi celles de Kabareh Cheikhats, c'est-à-dire les nouveaux caftans achetés avec une partie de l'argent gagné par le spectacle. Taha par exemple venait de choisir un caftan jaune brodé dont il était particulièrement fier. Tandis que chaque membre a adopté l'une de ces deux options, Amine qui pour l'instant préfère s'acheter des caftans à son goût, me confie qu'il pense à se faire confectionner un caftan sur mesure. « Chacun doit avoir six ou sept caftans maintenant » (entretien : 20/02/2019) me déclare Koks.

Par la suite vient le choix du maquillage. Pour cela c'est leur amie Nisrine - une jeune étudiante fraîchement diplômée d'un master de l'Ecole Supérieure des Industries du Textile et Habillement (ESITH), aussi comédienne membre du JAA et leur manager – qui s'occupe de leur procurer les pinceaux et le maquillage. Mokhtar préfère avoir son propre maquillage. Mokhtar est toujours accompagné d'une petite mallette grise dans laquelle il stock tout son maquillage, ou plutôt le maquillage de sa tante. Pour aider son neveu, la tante à Mokhtar lui a constitué tout un set de maquillage avec comme indispensables le fond de teint, le rouge à lèvres mais surtout l'eye-liner. Par la suite, sa petite sœur a pris l'initiative de lui acheter tout le matériel nécessaire et c'est ce qui deviendra son propre maquillage. Quant à celle dont il essaye de prendre tout le savoir-faire en matière de maquillage c'est cette dernière en me racontant qu'elle est considérée comme la *makeup artist* de la famille et des amies. Toutes ses amies et sa famille, allant des cousines à la tante et jusqu'à la maman, ont recours à elle pour les fêtes et les mariages. Pour ce qui est d'Amine, je l'ai vu se déplacer à tous les spectacles avec une petite valise rouge dans laquelle il rangeait sa tenue, sa perruque, ses accessoires. A l'occasion du spectacle à la salle Bahnini à Rabat, Amine avait profité de la pause déjeuner pour faire un tour en médina et il acheta une grande mallette rouge de maquillage pour la troupe. Lorsqu'il leur fit la surprise au moment de la préparation, tous étaient enchantés à l'idée d'avoir de nouvelles palettes colorées de fards et de rouges à lèvres.

La présence et le soutien des familles est clairement palpable à ce niveau-là. Tous les membres ont bénéficié au moins une fois de l'aide de leur famille, particulièrement des femmes de la famille, mère, épouse, sœur ou tante. Même Mehdi dont la famille n'était pas particulièrement d'accord avec ce choix de s'habiller en femme, sa tante lui a quand même apporté de l'aide à ce niveau là aussi. Malgré les dires du voisinage, jugeant qu'un jeune homme diplômé ne devait pas se résoudre à « se maquiller et danser comme une femme », qui ne laissaient pas sa tante à se ranger de son côté, elle a quand même apporté son soutien de manière indirecte.

Nisrine s'occupe aussi de maquiller certains membres de la troupe à savoir Ghassan, Koks, Taha, Mehdi et Hamid qui ne savent pas le faire. Pour ce qui est d'Amine, Ali et Mokhtar, ils préfèrent se maquiller tous seuls et laisser libre court à leur imagination. Pendant les préparations pour le spectacle de Rabat, j'entends Amine dire aux autres garçons qu'il regardait de plus en plus de tutoriel de maquillage sur Instagram. Une idée qu'ont partagé avec lui Ali et Mokhtar et ce dernier ajoute qu'à présent, en voyant un visage maquillé, il arrivait à comprendre comment cela était fait et qu'il arrivait même à savoir si une femme était paresseuse par un fond de teint mal estompé. Amine qui utilise beaucoup Instagram s'inspire beaucoup du maquillage des Drag Queens. Il essaye au maximum de maîtriser la technique du *contouring* qui vise à jouer sur les points d'ombre et de lumière afin de sculpter les contours du visage et va même jusqu'à proposer à Ghassan d'acheter de la colle pour cacher ses sourcils et en redessiner d'autres à l'image des Drag Queens pour le spectacle prévu en Belgique à Gand.

En voyant pour la première fois Nisrine les maquiller, je n'avais absolument pas remarqué une quelconque exigence de la part des comédiens. Le jour du deuxième spectacle, au Vertigo, ils m'ont demandé de les aider pour le maquillage puisque Nisrine était occupée à gérer la foule qui les attendait. C'est à ce moment-là que j'ai réalisé à quel point le maquillage est important pour eux et à quel point Nisrine connaissait leurs goûts. J'ai ensuite pu mettre la main à la pâte pour tous les spectacles. Les demandes différaient de spectacle en spectacle sauf pour Ghassan qui avait un maquillage spécial et propre à lui, une sorte de marque de fabrique, en plus de Nourredine qui, même s'il joue le rôle du Maréchal, tient quand même à se maquiller aussi « pour rester dans l'esprit de Kabareh Cheikhats ». Taha cherchait par exemple à avoir un maquillage coloré mais assorti à sa tenue jaune avec trois grains de beauté sur le visage. Mehdi voulait un rouge vif sur les lèvres pour qu'on puisse voir sa bouche sous sa barbe. Or derrière toute cette minutie et cette exigence, il y a eu une période où Kabareh Cheikhats avait une toute autre manière de se maquiller et certains membres me racontent Koks, appréhendaient le fait d'appliquer du maquillage sur leur peau par peur d'avoir des boutons par la suite. Lors des tous premiers spectacles, ils appliquaient sur leurs visages de l'argile blanche et fardaient leurs joues en rouge de manière très accentuée. C'était un maquillage très prononcé, plus proche du clown. « ce maquillage ne sert pas à masquer, estomper, gommer, cacher et corriger la nature mais à outrer » (Descamps 1993). Kabareh Cheikhats étaient involontairement tombé dans la caricature à leurs débuts. Aujourd'hui, ils maîtrisent plus leur personnage et arrivent à le comprendre. Le besoin d'accentuer les traits féminins pour bien prouver qu'ils jouent des femmes n'est plus nécessaire.

« La plupart des significations du maquillage des particuliers (Baisse et Robin, 1954) sont différentes de celles du maquillage du théâtre. Il y a la dépersonnalisation : l'acteur meurt pour renaître dans un personnage dont il revêt le masque. Il devient un autre, tout en restant lui-même, et on le reconnaît sous son masque et dans sa manière d'interpréter ce personnage. Surtout il parle avec tout son corps, il dit au public dans le langage silencieux mais permanent, ce qu'il n'a pas le temps de dire par la parole. » (Descamps 1993). Chez les trois comédiens qui prennent le temps de se maquiller seuls, je retrouve l'importance de ce moment-là dans leur préparation, c'est le moment qui permet au personnage d'apparaître, où les comédiens observent et prennent conscience de la transformation.

Dans leur maquillage, Tous les comédiens se dessinent sur le front *loucham* « le tatouage ». Les tatouages au Maroc « sont surtout en honneur dans le Moyen-Atlas et dans le Maroc oriental, peu abondants dans l'Atlas et fort rares dans l'Anti-Atlas et les vallées sahariennes. A l'origine marque de tribu, ils deviennent de plus en plus simple décoration corporelle et il n'est pas rare de voir telle *ouchama* (la tatoueuse) célèbre pour ses jolis modèles, appelée d'une tribu à l'autre pour exercer son art ». Cela dit, dans certaines régions, les tatouages peuvent prévenir certaines maladies voire même avoir un caractère curatif (Besancenot 2000).

Kabareh Cheikhats se dessinent tous un motif sur le front. Le motif choisi n'est absolument pas un motif de tatouage particulier. Leurs tatouages ne sont que le fruit de leur imagination. Ils n'ont aucune signification. Ils ont aussi tendance à le dessiner sur le front, entre les sourcils, et pas ailleurs. L'emplacement du tatouage sur le corps dans les tribus avait une signification.

« Le tatouage peut donc paraître comme un stimulant de la sensibilité masculine, au même titre que les différents types de maquillage utilisés par la femme moderne ; sur le front, le tatouage rapproche les sourcils, les allonge et donne au regard une intensité qui peut faire oublier les imperfections du visage. Gravé sur le menton, il l'affine. Dessiné sur la face, il joue le rôle de masque érotique. Quand il se prolonge du menton au cou, il dissimule un goitre ou les méfaits de l'âge. Sur le bras, les1 doigts et les poignets, il donne au geste une légèreté et une délicatesse émouvantes »
(Belhassen 1976).

En se dessinant un tatouage sur le front, font référence à l'ancêtre du maquillage au Maroc, jouant avec le traditionnel et le moderne. C'est aussi une manière de renseigner sur la coquetterie des cheikhats. Et en plus, c'est un clin d'œil aux origines amazighes des marocains.

En me parlant de toute l'esthétique de sa cheikha, Ali me raconte l'achat de sa perruque longue aux mèches blondes comme une rencontre avec son âme-sœur : « Dès que je suis rentré dans le magasin, je l'ai directement repérée au milieu de toutes ces perruques. C'était elle que je voulais ». Les perruques, elles ont toutes été achetées chez DALI, vieux monsieur vendeur de perruques à la Médina. Les perruques ne sont pas les mêmes depuis le début, elles ont beaucoup été changées, pour passer du brun au blond, du court au long ou du raide au bouclé. Pareilles que les caftans, les premières perruques faisaient partie des costumes de Kabareh Cheikhats, ensuite il y a eu quelques emprunts pour qu'enfin chacun ait sa propre perruque qui change toujours selon leurs envies comme n'importe qui déciderait de changer de tête en se coupant les cheveux.

D'après ce qu'a pu me raconter Koks sur leur premier spectacle, Ghassan avait demandé que tout le monde se rase, ce n'est que par la suite qu'ils ont décidé de garder leurs barbes. Ali ajoute pour m'expliquer que si ça a été fait, c'était sûrement parce que c'était le tout débout de Kabareh Cheikhats et qu'il fallait dégager au maximum le visage pour que le maquillage soit apparent et qu'ils aient plus l'air d'une femme. Aujourd'hui, ils ont tous arrêté de se raser et garde leur barbe sur scène. Aujourd'hui, le personnage va au-delà de l'aspect physique. La puissance et l'incarnation du personnage est de plus en plus forte. La technique, le mimétisme, le jeu sont plus maîtrisés. « D'une façon qu'on peut juger moins superficielle, plus en rapport avec la signification profonde de l'art théâtral, se produit un travestissement psychologique » (Suhamy 2008).

Le choix d'incarner une cheikha :

De la même manière que l'évolution de leur maquillage, il est clair qu'à leur début, la transformation passait principalement par l'aspect physique, de manière très accentuée. Aujourd'hui, leur choix de s'habiller en femme est mieux assumé. Le personnage de chacun a pu prendre forme et a été dompté. Ainsi Kabareh Cheikhats réussissent à susciter un effet de choc au niveau visuel mais de façon différente. Ce n'est plus un visage sans barbe, un teint blanc, des joues rouges et des lèvres rouges qui vont faire intégrer l'idée de la femme chez le public. Ici le déguisement agit comme un élément déclencheur pour l'acteur, afin que le personnage puisse ressortir. Il n'est plus question de ressembler à une femme mais d'en être une. C'est aussi pour le spectacle de Kabareh Cheikhats une manière d'amuser le public en s'amusant du stéréotype et du poids que les conventions font porter à la société. Comme « chez Marivaux, le travestissement se fait « outil de connaissance » du masculin et du féminin tel

qu'inscrits socialement, voire économiquement : « Consciemment ou inconsciemment le dramaturge agence, en effet, les discours sur le sexe et les discours sexuels, les corps sexués et les corps érotiques de sorte qu'il soit toujours tenu compte des positions sociales des acteurs et qu'aucun caractère, aucun désir, masculin ou féminin, ne soit abusivement « naturalisé » ou « essentialisé » » (Bernard 2013).

Ajouté à cela, ils jouent la cheikha qui, par son chant, se trouve dans la liminalité. Sujette, dans les relations sociales, à une mise à l'écart et un rejet, la cheikha flotte entre les interstices de la structure sociale. Victor Turner un anthropologue américain, dans son ouvrage *Le phénomène rituel, structure et contre-structure* a repris les travaux de Van Gennep dans *Les rites de passages*, et propose le concept de liminalité. Il le tire du nom latin de *limen*, signifiant le seuil. La liminalité recouvre donc toutes les situations dans lesquelles les personnes ne sont ni ici ni là, mais dans une sorte d'entre deux, métaphoriquement sur le seuil de la maison, ni dehors mais pas encore dedans.

« Chaque séquence de passage se caractérise par une succession de trois stades, la séparation, le seuil et l'agrégation ; à chaque stade correspondent des rites particuliers qui permettent le changement de statut de l'individu. La phase de seuil caractérise le moment où l'individu a perdu un premier statut et n'a pas encore acquis le second. Cette situation liminaire est une condition essentielle et nécessaire du passage car, en annulant les marques d'un statut antérieur, elle rend possible l'acquisition de l'autre statut. L'individu se trouve alors dans une situation spéciale pendant un temps plus ou moins long : il flotte entre deux mondes. C'est cette marginalité que recouvre le concept de liminalité. » (Calvez 1994).

Par son art, la cheikha a perdu sa condition sociale sans pour autant en gagner une autre, stable et reconnue. En jouant la femme cheikha, Kabareh Cheikhats devient le moyen par lequel elle peut enfin arriver à la phase post-liminaire : l'agrégation. Leurs spectacles vont devenir « les rites de passage [qui] font succéder des séquences de séparation, de marge et d'agrégation au terme desquelles on accède à un statut qualitativement voire ontologiquement différent du précédent » (Dartiguenave 2012).

Perceptions internes et externes du spectacle

Lors de la conférence « Rencontre du Moi – « genres et stéréotypes » » les invités étaient :

- Hassan Ennaji professeur en sociologie à l'Université Mohamed V de Rabat.
- Sonia Terrab journaliste, romancière et réalisatrice de la série web Marrokiates²⁷ mais surtout du documentaire « Shakespeare à Casablanca » avec la troupe du JAA.
- Ghassan et Amine comme représentants de Kabareh Cheikhats.

Ghassan reprend la modératrice qui utilise le mot « caricature » pour définir leur travail, en argumentant que « ce n'est pas une caricature de la femme ou de la cheikha qu'on fait. C'est plutôt une représentation. ». Dans le dictionnaire Larousse, la définition donnée au mot caricature est la suivante : « Représentation grotesque, en dessin, en peinture, etc., obtenue par l'exagération et la déformation des traits caractéristiques du visage ou des proportions du corps, dans une intention satirique ». L'intention même de la caricature est en contradiction avec ce que cherche à apporter le spectacle de Kabareh Cheikhats. Le but n'est pas de faire une représentation exagérée et amplifiée de la cheikha pour une critique moqueuse du chant de l'aïta.

Ce choix d'incarner une cheikha, une femme, tout en refusant de la caricaturer, l'objectif de défendre un art musical – l'Aïta – qui a permis à la femme de libérer sa parole et de s'exprimer dans une société patriarcale, en plus du fait d'intégrer des citations de personnages emblématiques du féminisme dans leur spectacle telle que Simone De Beauvoir citée en français « on ne naît pas femme, on le devient » et traduite en arabe dialectal marocain « *makantzadouch mra, kan welliw mra* » a fait qu'un certain groupe de leur public interprète cela comme une forme d'engagement féministe. L'Aïta devient ainsi une source de pouvoir militant pour celui qui la chante. « Leur partition, qui se veut féministe, résonne avec l'actualité marocaine et le mouvement de dénonciation des violences sexuelles #MeToo qui s'est exprimé dans le monde de la musique autour de l'affaire Saad Lamjarred²⁸ » un célèbre chanteur marocain accusé de viol aux Etats-Unis et d'agression sexuelle avec violence en France. En se retrouvant dans le spectacle, le public se l'approprie créant ainsi un sentiment d'appartenance.

²⁷ Série web faite de capsules vidéo mettant en scène des femmes dans la rue pour parler de sujets tabous tel que la sexualité.

²⁸ <https://www.komitid.fr/2018/10/19/maroc-decouvrez-le-kabareh-cheikhats-des-artistes-travestis-qui-questionnent-les-normes-de-genre/>

Kabareh Cheikhats ne se sont jamais prononcé au sujet du rapprochement avec le mouvement #metoo comme ils avouent dans le documentaire d'Arte TRACKS²⁹ : « *Au Maroc, les nouvelles cheikhats font du rap* » ne s'être jamais présentés en tant que féministes « parce que c'est devenu trop commercial », « nous, on fait juste ce qui doit être fait avec les femmes ».

Se déguiser en femme est loin d'être une nouveauté de Kabareh Cheikhats, c'est aussi la spécialité de la Drag Queen, définie par le dictionnaire Larousse comme un « travesti excessivement maquillé et vêtu de manière extravagante », le drag connaît des formes variées, dont les figures de la Drag Queen et du Drag King sont les plus connues. « Les drag queens peuvent être définies comme des personnages à la féminité souvent hyperbolique, joués par des personnes assignées « hommes » à la naissance » (Greco et Kunert 2016).

Les Drag Queens et Kabareh Cheikhats sont en fait liés par la performance, le spectacle et le déguisement la seule différence se fait au niveau de la parodie que Kabareh Cheikhats refusent. « certaines performances du genre comme le *drag* sont plus parodiques que d'autres dans la mesure où elles révèlent implicitement la structure d'imitation et le caractère contingent du genre » (Jami 2008), cette parodie fait ainsi du corps un espace de création et de contestation sociale. « Les performances de groupes théâtraux comme les Cockettes ou les Split Britches, aux États Unis dans les années 1970 et 1980, ou les Mirabelles et les Gazolines, en France à la même époque, sont exemplaires en ce qu'elles mobilisent le travestissement et la parodie comme ressources artistiques et politiques. Ces groupes proposent une nouvelle forme d'action politique centrée sur le corps, les vêtements et la parodie et mettent à mal les frontières entre vie personnelle, sphère artistique et engagement politique – des traits caractéristiques d'un bon nombre d'actions politiques féministes et LGBT+ depuis les années 1960 » (Munoz, Broqua et Wark dans Greco et Kunert 2016) .

Au Maroc aussi, Kabareh Cheikhats ne sont pas dans la nouveauté en ce qui concerne les hommes qui se travestissent. Il n'y a qu'à jeter un coup d'œil à la place de Jamaa El Fna de Marrakech où des hommes se déguisent en femme en plein public pendant les *halqa* ou encore « le phénomène du *khwalzi*, l'homme qui se féminisait et qui portait des habits de femme pour danser mais qui copiait la voix des femmes pour le chant³⁰ » (Nejmi 2007a). A la différence du *khwalzi*, Kabareh Cheikhats ne changent pas leur voix. « Est-ce que c'est la voix qui définit si tu es un homme ou une femme ? » me questionne rhétoriquement Koks « non, une voix aigüe

²⁹ <https://www.arte.tv/fr/videos/088251-002-A/au-maroc-les-nouvelles-cheikhats-font-du-rap-tracks-special-ladies/>

³⁰(Traduit par mes soins)

ne veut pas automatiquement dire que c'est une voix de femme et une voix grave ne veut pas automatiquement dire que c'est une voix d'homme. Ça ne veut rien dire, il y a beaucoup de femmes qui ont des voix graves ! » (Entretien : 20/02/2019).

S'habiller en femme n'est pourtant pas innocent dans un pays conservateur, le travestissement étant souvent rattaché à l'homosexualité qui est passible d'une peine d'« emprisonnement de six mois à trois ans et d'une amende de 200 à 1.000 dirhams » selon la loi 489 du Code pénal marocain. Plusieurs faits divers rattachés à des hommes travestis agressés dans la rue par des personnes lambdas ont fait scandale.

De la même manière, la première vidéo de Kabareh Cheikhats diffusées sur les réseaux sociaux par un particulier a fait beaucoup de bruit laissant place à des commentaires agressifs s'opposant à des commentaires de soutien de la part de ceux qui avaient pu assister au spectacle. Depuis cette histoire, Kabareh Cheikhats ont pris beaucoup plus d'ampleur sur la scène artistique et médiatique et plus aucune attaque n'est survenue. L'explication de cette situation est simplement le fait que l'art et le spectacle représentent pour Kabareh Cheikhats une protection, leur permettant de s'exprimer librement sans être étiqueté gays aux yeux des marocains, sans être stigmatisés.

Ainsi, on y voit une manière de casser les codes du genre. Une sorte de revendication de libertés pour tous, une affirmation de disposer de soi comme bon nous semble à l'image du rôle que joue les Drag Queens. « Dans une société conservatrice comme la nôtre, ce groupe vient briser les tabous en présentant une mise en scène originale où ils apparaissent en *Drag Queen*³¹ »

Plusieurs médias, pour décrire Kabareh Cheikhats, ont utilisé le mot « transgenre ». Ils sont ainsi définis comme « la troupe transgenre ». D'autres les qualifient de « travestis » pour en revenir toujours à la même idée : ce sont des hommes qui s'habillent en femmes. Ici se pose la question de la terminologie des mots utilisés pour qualifier Kabareh Cheikhats. Travestis, Transgenres ou Drag Queens. Ces mots sont en effet utilisés à tort et à travers par rapport à l'idée exprimée dans les articles. Le magazine *TelQuel* tente de remédier à cela dans son numéro *Trans : mon corps, ma bataille* où de courtes définitions sont données à certains de ces termes en plus d'une petite section consacrée au « travestissement et la Aïta » à travers Bouchaïb El Bidaoui. Lorsque j'en parle à Ghassan, il m'explique que ces définitions le dérangent particulièrement parce qu'il n'aime pas qu'on étiquette les gens.

³¹ <https://www.welovebuzz.com/dou-vient-le-succes-de-kabareh-cheikhats>

Même si cela n'était pas leur motivation principale, la réaction du public à pousser les membres de Kabareh Cheikhats à creuser la question du genre. Pour la majorité, ils pensent que chaque homme a « un côté féminin ». L'homme est ainsi une sorte de jonction des deux. Pendant la conférence, Ghassan explique qu'en faisant ses recherches, il aurait découvert les cinq genres amérindiens dont le « non-genre ». Pour lui, le non-genre est ce dont il est le plus proche. Dans ce cas-là le terme « transgenre » qui détermine toute personne dont l'expression de genre et/ou l'identité de genre s'écarte des attentes traditionnelles reposant sur le sexe assigné à la naissance. Paradoxalement, la majorité des membres se reconnaissent dans le système binaire homme/femme.

Pour ce qui est des orientations sexuelles, la grande majorité est hétérosexuelle. Ghassan est marié à Fanny, ancienne directrice de l'Uzine et fondatrice de La Parallèle aussi. Présente depuis la création de Kabareh Cheikhats, elle a toujours été présente et d'un grand soutien pour la troupe. Ensemble, ils ont une petite fille prénommée Mina qui les a accompagnés à Marrakech pour le spectacle.

Mokhtar a une copine, Eline. Il me montre une photo d'eux qu'il a chez lui sur son bureau. Elle vit en France mais ils arrivent à résister à la distance depuis un an déjà. Elle l'avait déjà vu se produire sur scène et l'a rencontré par la suite en soirée. Mokhtar m'avoue qu'il s'était déjà fait draguer par des hommes mais qu'il refusait gentiment à chaque fois en expliquant qu'il a une copine et qu'il est hétérosexuel.

Ali est aussi en couple avec une française, Julia. Elle habitait avec lui avant de devoir continuer ses études en Suisse. Le mur de son salon est couvert de photos en polaroid d'elle, de sa famille et d'eux. Il l'a rencontrée à La Parallèle et s'est directement imaginé vivre avec elle. Il m'avoue avoir déjà pensé à s'il y avait possibilité qu'il soit attiré par les hommes mais « c'est impossible. Ça bloque » (Entretien : 25/02/2019) me dit-il.

Noureddine a une fiancée marocaine qui l'a déjà vu jouer et à qui ça n'a posé aucun problème. Elle a même eu l'occasion d'assister aux répétitions. Elle accepte totalement son choix et respecte son métier.

Pour Koks, la situation est un peu plus compliquée. Il aime tellement les femmes qu'il a trois copines en même temps en secret. Il m'explique qu'il n'arrive pas à se décider. L'une est originaire de la même région que lui, la deuxième est de Casablanca et la troisième est de Rabat. Elle a notamment assisté au spectacle à la Salle Bahnini. Les trois filles savent ce qu'il fait avec la troupe et n'ont aucun problème vis-à-vis de ça.

Contrairement à ceux que je viens de citer, Mehdi n'est pas en couple. Etant aussi hétérosexuel, il n'a eu de relation qu'avec des femmes. Avant d'intégrer Kabareh Cheikhats, il était en couple avec une italienne. En lui annonçant, elle l'a très pris et à même assisté au spectacle même si elle ne comprenait pas le spectacle vu qu'elle ne parlait pas arabe. Il a pu rencontrer plusieurs filles, de différentes nationalités, à travers Kabareh Cheikhats.

Hamid non plus n'a pas de copine en ce moment. Il a une relation avec une fille mais ce n'est rien de sérieux pour lui. Quant aux relations qu'il peut avoir à travers Kabareh Cheikhats, il préfère les éviter. Pour lui ça ne peut être que des relations par profit.

Hamza fait face un autre problème. Il me raconte que dans le domaine du théâtre, il ne trouve pas de personnes ayant le même âge que lui. Il a eu une relation avec une fille qui était membre de la troupe du JAA et c'était la seule à avoir le même âge que lui. Sinon, il ne se voit pas avec une fille en dehors du domaine du théâtre, il pense ne pas pouvoir s'entendre avec elle.

Walid non plus n'a pas de copine. Il me confirme être à 100% hétérosexuel mais avoir une copine ne relève pas de ses priorités.

Amine est le seul à faire l'exception : il se considère non-binaire et comme une personne qui ne reconnaît pas le genre. Il est queer et n'a pas d'orientation particulière. C'est grâce à Kabareh Cheikhats qu'Amine a eu le déclic et a compris sa sexualité. Il a eu des relations avec des femmes et des hommes et il lui arrive même à avoir des périodes sans rapports sexuels. Il a eu quatre relations pendant Kabareh Cheikhats dont l'une avec un homme qui l'a vu sur scène avant de l'aborder. Le problème dans toutes ces relations a été la jalousie. Ses compagnons ne comprenaient pas le rapport du comédien avec son public. Aujourd'hui il est en contact avec un danseur tunisien avec qui il pourrait s'entendre puisqu'ils vivent la même chose, chacun à sa vie d'artiste et ses fans donc le problème ne pourra pas se poser à ce niveau-là me confie-t-il.

Individuellement, les membres de la troupe n'ont pas comme motivation personnelle de défendre la communauté LGBT ou de casser les codes. Cela dit, ils ne voient aucun problème à ce que la société comprenne le spectacle de cette manière et qu'elle les identifie à cette cause, seul Amine en a fait son combat. Toutefois, tous se rejoignent pour se qualifier de comédiens transformistes. Kabareh Cheikhats tolèrent que la société les qualifie de Drag Queens ou de Queer « pour le côté show qu'on partage » (Entretien 27/02/2019) m'explique Amine. Ainsi le spectacle de Kabareh Cheikhats s'adapte à la vision et aux référentiels culturels de chacun.

La mise en énigme

Pour que l'activité interprétative d'une œuvre par son public soit faite, il faut d'abord préciser ce qui la rend possible. Le premier point et celui sur lequel Kabareh Cheikhats jouent le plus est : la mise en énigme.

Deux situations sont possibles selon Georges Didi Huberman. La première est le régime de tautologie c'est-à-dire que « ceci n'est que ceci » et le régime de croyance « en ceci il y a autre chose » (Heinich 2008). La mise en énigme d'une œuvre va permettre au spectateur de voir au-delà de l'œuvre et de lui trouver un sens. Pour pouvoir y arriver il faut d'abord que le spectateur passe par ce que Heinich a défini comme une « activité interprétative ».

Dans un premier temps un dialogue se crée entre le spectateur et le spectacle qui va permettre au spectateur de s'imprégner de l'œuvre et de s'ouvrir, de se laisser disponible à elle. Ensuite le spectateur dans une exploration créatrice va interpréter ses perceptions en identifiant ce qu'il sait du genre de l'œuvre mais aussi en identifiant ses préjugés et ses préférences pour, par la suite, trouver dans l'œuvre des supports qui ont des correspondances avec ses réalités intérieures (émotions, sentiments, valeurs, expérience) et s'identifier, se comparer, se mesurer avec l'œuvre ; chercher des sous-entendus et la mettre en correspondance avec d'autres sources. Afin d'essayer d'arriver à cerner l'intention de l'artiste et enfin classer ses idées et arriver à des hypothèses d'interprétation (Verreault et Pelletier 1998).

Chaque spectateur selon son background intellectuel trouvera dans le spectacle de Kabareh Cheikhats un aspect qui lui correspond. Et Kabareh Cheikhats en acceptant d'être identifiés à ces différents combats, en jouant du stéréotype et en ne prônant pas être directement dans la revendication, valorisent leur art aux yeux du spectateur le laissant toujours chercher au-delà de la matérialité du spectacle.

PARTIE II : LES METAMORPHOSES
PENDANT L'AÏTA :

Permettant aux femmes de s'exprimer librement et de rendre visible et d'affirmer cette identité au sein de l'espace social, l'Aïta devient un vecteur identitaire fondamental. Hier comme aujourd'hui l'Aïta s'adapte à la société et évolue au fur et mesure des changements sociétaux. Aujourd'hui, Kabareh Cheikhats reprennent ce registre presque oublié pour le remettre à la lumière du jour et le transmettre. Dans les sociétés à tradition orale, pour sauvegarder l'identité, la « mimesis la plus absolue » est prônée, c'est-à-dire une reproduction à l'identique (Derive 2009). En gardant les mêmes rythmes, le même texte et les mêmes expressions, ce n'est pas qu'un simple apport esthétique qui est gardé mais c'est un « moyen mnémotechnique » (Calvet 1984) qui va permettre de faciliter la mémorisation et du coup la transmission. Kabareh Cheikhats font ça en gardant les textes de Aïta tels quels et en ne chantant que les chansons originales même si certaines ont été reprises.

En plus de cela, s'ajoutent bon nombre d'autres moyens mnémotechniques dont le rapport à l'œuvre. Ce moyen est celui qui est le plus fortement utilisé par Kabareh Cheikhats. Leur amour pour le chant de l'Aïta a été leur première motivation pour la création de ce spectacle. C'est un sentiment qu'il essaye de faire passer à tous les spectateurs à travers leur choix de répertoire pour que le spectateur puisse se rapprocher du chant et s'y identifier, que ce soit par rapport à un thème chanté ou un personnage joué.

Même si la mimesis est l'idéal recherché, la diversité est tolérée. Certains éléments doivent rester immuables comme le contenu, la forme, la vocalisation et l'être contextuel ou structurel (Calvet 1984). La touche d'« improvisation » ou d'originalité qu'apporte Kabareh Cheikhats serait le lien qu'ils arrivent à créer entre les sujets de la société marocaine actuelle et celle d'antan, c'est ces discours de Simone De Beauvoir qui ressortent de la bouche d'une cheikha, c'est les récits historiques des chants de Aïta qu'ils dépoussièrent. Toutefois, de par leur position, ils deviennent garants d'une histoire et d'une mémoire mais aussi responsables de la transmission de certaines valeurs et fidèles à la tradition. La parole de Kabareh Cheikhats est alors régulée par des principes d'organisation culturelle et sociale.

La relation qu'entretiennent Kabareh Cheikhats avec le public est très importante. Vis-à-vis de ce dernier, Kabareh Cheikhats ont beaucoup d'éléments à respecter. Pour mener à bien leur « mission ». Kabareh Cheikhats ont décidé d'incarner l'emblème même de l'Aïta : la cheikha. Pour que la prestation soit la plus complète possible, les membres de la troupe vont chercher au plus profond d'eux même et ailleurs afin d'arriver à se métamorphoser en cheikha.

Selon Brunel, la métamorphose combine donc l'identité et l'altérité. Les êtres se transforment parce qu'ils veulent être autre chose ou parce qu'ils s'imaginent qu'ils sont autre chose. Dans ce processus de transformation, la réalité du corps s'associe à l'imaginaire. C'est aussi la raison pour laquelle ce terme est particulièrement intéressant par rapport à l'expérience vécue par les comédiens de Kabareh Cheikhats.

A travers l'Aïta, ils vont pouvoir vivre des métamorphoses impliquant des changements de personnalités et de comportements mais aussi des changements physiques par leur travestissement. Le travestissement est le moyen d'acquérir l'identité que l'on souhaite et cette possibilité de devenir ce que l'on veut peut induire à des remises en question par rapport à son identité propre. A travers cette pratique et lorsqu'elle est maîtrisée, l'individu peut changer de caractère et d'identité.

L'identité personnelle ne semble plus avoir lieu d'être, car elle peut être dissimulée, manipulée, changée à volonté. Un individu peut donc ainsi réunir en une seule personne une, deux, voire trois identités distinctes en développant de nouvelles ou en exposant différentes facettes de sa personnalité.

A travers le déguisement, il va ainsi être possible d'exposer le profond intérieur de la personne, d'adopter un caractère ou des valeurs que l'individu n'adopte pas dans la vie de tous les jours. Comme il donne aussi l'occasion de se délivrer totalement de soi pour incarner un individu différent et représenter une rupture avec le « soi ».

Ajouté à cela, le travestissement peut aussi avoir des répercussions sur la place de l'individu en société et son statut en bien comme en mal.

A travers toutes ces possibilités offertes par le travestissement, le déguisement semble représenter un « autre soi », un complément d'identité pour la personne qui souhaite l'utiliser.

Au Maroc, où la religion d'Etat est l'Islam, le travestissement est mal perçu, dans un premier temps, religieusement. Mais en plus de cela, il l'est aussi culturellement et particulièrement lorsque c'est un homme qui s'habille en femme. Une telle action est perçue comme un rabaissement de l'homme, un manque de *roujoula* qui se traduirait par « masculinité » dont la principale caractéristique serait la virilité. Ainsi, le choix de Kabareh Cheikhats de, non pas jouer la cheikha, mais se métamorphoser en elle est une transgression à la culture de la société marocaine qui est pourtant acceptée.

L'acceptation même de cette transgression réside dans la métamorphose. Les membres de Kabareh Cheikhats choisissent la personnalité de la cheikha qu'ils veulent laisser les guider. Ils l'adaptent à un registre connu de la possession au Maroc pour rapprocher le personnage du spectateur. Mais pour ne pas tomber dans la confusion du personnage avec le comédien, Kabareh Cheikhats ont su faire garder une distance entre leurs personnages et le spectateur. Pour cela, ils ont cherché à laisser au spectateur un œil critique au spectacle et un discernement continu entre le réel et le jeu du réel.

Chapitre 1 : CHOISIR ET INCARNER SA CHEIKHA :

Toute cette application et ce soin autour du déguisement chez Kabareh Cheikhats n'est pas sans conséquences. L'appropriation des caractéristiques de l'image de la femme a un impact sur les comédiens.

Avoir sa cheikha

Chacun « a » sa cheikha. « Avoir » une cheikha voudrait dire que chaque membre de Kabareh Cheikhats ressent en lui la présence de la cheikha qu'il incarne pendant le spectacle, qu'elle « monte avec lui ».

Elle ne ressort généralement que quelques instants avant le début du spectacle, pendant les préparations, dès que le comédien porte son caftan ou lorsqu'il se maquille, reste présente tout le long du spectacle pour disparaître à sa fin. Toutefois il arrive que la cheikha réapparaisse à d'autres moments. A certaines répétitions, la cheikha apparaît quelques instants pour repartir. Elle se manifeste chez Ghassan par des petites danses au beau milieu des répétitions, quand le résultat commence à s'affiner et se rapprocher de ce à quoi il aspire. La cheikha d'Amine qui me semble très complice avec celle de Ghassan, ressort à travers des mimiques. Chez Taha, elle se manifeste plutôt à travers la parole en employant des expressions de la femme marocaine comme « *wili ya khti* »³². Mokhtar et Ali me disent que leurs cheikhat peuvent sortir dans la vie de tous les jours dans une situation où les cheikhats sont insultés, mais ce n'est qu'une simple supposition de leur part. Pour les autres membres de la troupe, la place de la cheikha ne se trouve qu'au moment du spectacle et pas en dehors. Ainsi, la cheikha hors spectacle ne sort que par la présence d'une autre cheikha, quand l'Aïta est jouée ou quand elle doit se défendre.

Toutes les expressions utilisées ici, à savoir « avoir une cheikha », « ressentir la cheikha en soi » et que la cheikha « monte avec moi » sont des expressions utilisées même par Kabareh Cheikhats. C'est ainsi qu'ils en parlent et qu'ils racontent leur connexion avec la cheikha. Ce vocabulaire fait penser à celui utilisé couramment au Maroc pour parler de la présence d'un esprit dans un corps particulièrement l'expression « monter avec moi » « *tlaa' maaya* » qui serait réservée au *mluk*. Viviana Pâques utilise la même expression dans sa description de la

³² *Wili* serait une déformation du mot arabe *al wayl* qui signifie le malheur mais le terme dans l'arabe dialectal marocain ne prend pas toujours une connotation aussi péjorative. C'est une expression pour exprimer le choc ou la surprise comme c'est le cas pour « *wili ya khti* » qui se traduirait par « *oulala ma sœur* ».

derdeba : « les gnawa, continuent à user de leur pouvoir de faire monter les âmes, les *mluk*, qui s'incarnent provisoirement dans les danseurs » (Pâques 1975).

En plus des expressions propres à la possession, la cheikha ne se manifeste visiblement que pour rire entre eux ou se taquiner. Ils en jouent comme un esprit qui jouerait d'un corps possédé en faisant des apparitions à travers des comportements, des attitudes et des expressions corporelles spécifiques à la manifestation d'une entité surnaturelle. Les rares fois où elle ressort, c'est dans des situations où les membres de Kabareh Cheikhats sont ensemble.

En effet, Kabareh Cheikhats d'une certaine manière jouent de la possession et du monde surnaturel. Lors d'une interview, Amine va même jusqu'à en amuser les journalistes. Lorsqu'ils lui demandent qu'elle serait la raison pour laquelle ils ne sont pas attaqués et que leur spectacle est accepté, Amine répond : « Je ne sais pas ! *waqfin maana jdud* (rire) *cheikhat lqdam* ». La traduction littérale serait « les ancêtres sont debout avec nous » Cette expression veut dire que de l'Haut-delà, les ancêtres surveillent et protègent leurs ascendants en leur conférant la *baraka*³³. Dans *Traveling spirit masters : Moroccan Gnawa trance and music in the global marketplace* Deborah Kapchan retranscrit la conversation qu'elle a pu avoir avec la *mqeddma*³⁴ sur les obligations de la possédée vis-à-vis des esprits, cet extrait de la conversation explique clairement le sens de l'expression. « 'Ils [les esprits] ne te font rien. Au contraire, ils lui donnent de la chance (*rzaq*) et lui donnent de la santé et ils restent debout avec elle (*kay-waqfu ma'-ha*). Ils ne lui font rien. Ils ne lui veulent pas de mal. Au contraire'. 'Mais ils ne partent pas ?'. 'Non ils restent et la protège [...] Ils l'entourent. Elle est au milieu, ils sont autour d'elle. Elle n'a pas besoin d'avoir peur de quoique ce soit ! tout ce qui veut l'atteindre ne peut l'atteindre.' ». Dans ce sens, aux yeux de Kabareh Cheikhats, leurs cheikhat sont leurs ancêtres qui à grâce à la perpétuation de l'Aïta, elles leur procurent une protection et une sécurité, comme une sorte de bouclier.

Jouer sur les actions de Kabareh Cheikhats

La cheikha joue aussi sur l'action des chanteurs. Quand ils sont cheikhat m'expliquent-ils, ils peuvent se permettre beaucoup de choses qu'ils ne feraient pas en temps normal. Ali m'explique que grâce à sa cheikha, il peut se permettre certains comportements qu'il n'oserait pas avoir

³³ « Littéralement, *baraka* signifie bénédiction, au sens de faveur divine. Mais à partir de cette acception première, le mot en est venu à s'appliquer, de façon plus particulière et limitée, à toute une série de notions associées : la prospérité matérielle, la santé physique, la satisfaction corporelle, la plénitude, la chance, la satiété et aussi le pouvoir magique » (Geertz dans Radi 2014).

³⁴ Maitresse de cérémonie, elle est l'intermédiaire entre l'esprit et le possédé.

« en temps normal ». Ils se rejoignent tous dans l'idée que la cheikha leur donne une force, un pouvoir voire même une « dominance » sur les autres. Ali me dit : « En étant cheikha je peux passer à côté du public et tirer une personne, je peux lui parler et même lui toucher le nez. Ce sont des choses que je peux faire en étant cheikha mais pas dans la vie de tous les jours » (Entretien : 25/02/2019) ou encore Walid m'avoue : « ma cheikha est très jeune. Elle n'a pas peur de dire ce qu'elle pense et je t'avoue que des fois elle me donne des idées espiègles (rire) » (Entretien : 26/02/2019) . Le fait d'avoir cette possibilité de faire tout ce qui leur passe par la tête, d'être en position de force grâce à leur personnage leur plaît tellement que parfois, il est dur pour eux de quitter leurs caftans.

Cette puissance s'est manifestée à Marrakech. Kabareh Cheikhats a eu l'idée de se fondre dans la foule qui admirait l'exposition photographique de Kabareh Cheikhats faite par le photographe Malick Welli à l'hôtel Movënpick, quelques minutes avant le début de leur spectacle. La présence d'hommes déguisés en femme à un événement public est frappée d'un double H : la *Hchouma* et le *Haram*³⁵ et pourtant Kabareh Cheikhats arrive à dépasser ces règles culturelles et religieuses et les enfreindre sans susciter de rejet de la part des gens qui les entourent. Cette action qui n'était absolument pas prévue a permis d'observer les réactions du public à vif. Un public surpris mais content de voir ces photos s'animer devant ses yeux. Les gens s'empressaient sur les comédiens pour prendre des photos et les féliciter pour leur travail mais aussi pour toucher les tissus des caftans ou encore les perruques. Et comme le plaisir n'avait pas duré assez pour Kabareh Cheikhats, ils décidèrent de prolonger ce moment à la fin du spectacle en rejoignant, pour la première fois lors de mon terrain, le public étant déguisés et maquillés afin de discuter, créant ainsi un rapprochement encore plus fort avec leur public. L'action entreprise par Kabareh Cheikhats de défiler devant le public, les regards et le retour du public évoquent une dimension carnavalesque.

Répercussion sur le comportement

La cheikha de chacun a des répercussions sur le comportement des comédiens entre eux : ils se « parlent comme des femmes », c'est-à-dire qu'ils emploient des pronoms et des expressions féminines lorsqu'ils discutent. A titre d'exemple les préparations du spectacle au Boudoir où la transition était nettement palpable. Après des mini-combats de boxe improvisés entre eux et une longue discussion sur un problème qu'a eu Hamza en classe avec son professeur concernant

³⁵ La *hchouma* correspondrait à la honte et le *haram* à l'interdit en religion d'Islam.

sa coupe de cheveux jugée « trop longue » et une fois les caftans portés, les membres de la troupe ont commencé à employer le féminin pour se complimenter « *wili ya khti jiti fena felhmer* » « *oulala ma sœur tu es magnifique en rouge* » « *jiti ghzala bhad lmaquillage* » « tu es splendide avec ce maquillage » et Ghassan va même jusqu'à se vanter auprès des autres de son nouvel accessoire « *lyouma a lalla, jayba likoum sac makhzani* » « *aujourd'hui madame, j'ai apporté un sac makhzani*³⁶ ». Ainsi lorsqu'il s'agit de caftan, de maquillage et d'accessoires, il n'est plus question des comédiens mais plutôt de la cheikha de chacun. C'est pour elle que toutes ses choses sont faites et c'est à elle que ça appartient.

A travers ces lignes peut apparaître un léger rapprochement avec la possession. La possession, qui désigne dans nos langues un état et n'est pas rattaché à une aire culturelle propre. Il fait référence à l'incorporation d'un esprit par une personne lors du rituel. » (Maj : 2011).

Chaque cheikha a un caractère qui lui est particulier et des envies particulières. Pour Amine, sa cheikha s'appelle Warda et aime le rouge, elle est sensible et sensuelle, très souriante et aime rire. Elle partage la même couleur que Sidi Hammou, un *malk* qui en plus d'une couleur a aussi une personnalité, considéré comme possessif, agressif et dangereux comme décrit par la sociologue Brigitte Maréchal. Le mot *malk* dérive du verbe *malaka* qui signifie « posséder quelque chose ». Pour Deborah Kapchan, *malk* signifie l'esprit de possession. Selon le professeur d'anthropologie Vincent Crapanzano, les *mlouk*³⁷ chez les Gnaoua sont l'équivalent des *jnoun* qui ont un nom et un caractère chez les Hamadcha et d'autres confréries.

La cheikha Gitana, c'est la cheikha de Taha. Elle est « joyeuse, festive et coquine », elle aime les grains de beauté et le jaune, une couleur qu'elle partage avec Lalla Malika « elle aime danser, rire, se maquiller, séduire avec légèreté » (Maréchal : 2014). En parlant de leur personnage, Kabareh Cheikhats associent inconsciemment leur personnage à des traits de caractères particuliers et une sensibilité aux couleurs. Ici encore, comme pour les expressions utilisées pour raconter leur incarnation du personnage, cette association rappelle un rapprochement avec le registre de la possession.

A l'image des cheikhats d'antan, Kabareh Cheikhats a voulu que chacun de ses membres porte un surnom. Sont majoritairement donnés aux cheikhats d'antan des surnoms péjoratifs. On peut citer cheikha Fatema *Zehafa*, qui veut dire « celle qui rampe » ou cheikha *Tounia* « la teigne », s'attaquant ainsi à l'apparence physique de ces femmes ; cheikha Houida ou cheikha Brika

³⁶ Style de couture raffiné au Maroc.

³⁷ Pluriel de *malk*

qu'on a préféré appeler par le diminutif de leurs prénoms non pas en symbole d'affection mais plutôt d'une manière à les rabaisser ; ou encore cheikha *Lhatra* « celle qui divague », cheikha *Rouida* « la roue » et la liste est encore longue. « Donner un autre nom, surtout si celui-ci est péjoratif et rabaissant, est un transfert du ou de la prénommé(e) du cercle de l'existence au néant » (Nejmi 2007b). A leur instar, Kabareh Cheikhats se sont donnés des surnoms plus positifs en rapport avec le trait de caractère prépondérant de certains : La cheikha de walid s'appelle « cheikha *Laa'zba* » « la jeune fille », la cheikha de Koks c'est la « cheikha *Sekrana* » « la bourrée » puisqu'il a la réputation d'être celui qui boit le plus au sein de la troupe ; avec la région d'origine : « cheikha *Lbehja*³⁸ Sahraouia » pour Mokhtar et « cheikha *Lamta*³⁹ Al abdia » pour Hamid ; et avec ce qui caractérise leur cheikha : « cheikha *Warda* » pour Amine en image à la rose rouge et la couleur fétiche de sa cheikha, « cheikha *Gitana* » pour la joie et la bonne humeur de la cheikha de Taha.

Mehdi fait l'exception : le nom de sa cheikha a été donné par une personne du public. Il a décidé de garder le nom de « cheikha *Qamar* » « la lune » parce que c'est un nom simple et court mais aussi parce qu'il associe la valeur de cet astre à sa capacité artistique « j'ai un égo artistique assez élevé » me confie-t-il. Quant à Ali sa cheikha porte son prénom au féminin « Cheikha Alia ». Son cas est différent des autres parce qu'il m'avoue qu'il avait fini par comprendre que sa cheikha n'était que son propre coté « cruel » qui était ressorti de la meilleure manière possible. Il me raconte aussi un jeu qu'il avait fait avec sa copine. En se déguisant en femme et elle en homme et en adoptant le comportement qui leur venait avec cette transformation il avait réalisé que cela leur permettait de faire ressortir leurs alter-egos qui étaient par ailleurs tout autant compatibles qu'eux-mêmes. Dans l'ouvrage « La Transe », on retrouve un passage sur les *jinn* qui dit : « je rendais équivalent le choix du *jinn* et son porteur humain. C'est-à-dire que j'ai considéré le choix du *jinn* – le *jinn* même – comme une projection, une extériorisation de la psyché de son porteur » (Crapanzano dans Chlyeh 2000). En remplaçant le mot *jinn* par cheikha, ce passage devient en concordance totale avec l'expérience de Ali avec cheikha Alia.

De manière indirecte, Kabareh Cheikhats présentent leur personnage comme un esprit qui viendrait s'approprier leurs corps et les posséder. A tel point que c'est le personnage qui parle pour eux, brouille leur pensée et guide leurs actions. Même s'ils laissent croire que c'est la cheikha qui les choisie et non pas l'inverse, la situation est que tout autre. Chaque comédien crée son personnage de fond en comble c'est lui qui lui approprie un caractère, un style

³⁸ Terme signifiant la joie et caractéristique principale des gens du Sud du Maroc.

³⁹ Terme signifiant la gifle dans la région de Abda.

vestimentaire, une attitude et un langage se basant sur la partie cachée de l'iceberg, une représentation d'un « autre soi ».

L'Aïta l'élément déclencheur

Sur scène, au rythme de l'aïta, les comédiens sont dans leur élément. A tous les spectacles, le *kamanja*, le *bendir* et la *derbouka* les font danser. Au moment où l'ambiance de la salle est à son pic tous les membres se mettent à bouger leurs têtes de gauche à droite et de droite à gauche en rythme avec la musique. Ghassan tombe sur ses genoux tout en remuant sa tête jusqu'à même se rouler par terre pour se relever et se remettre à danser avec les autres comédiens rapidement et énergétiquement jusqu'à en perdre le rythme. Comme expliqué par Rouget la possession est un phénomène passif car le possédé la subit : il est « musiqué », autrement dit, la musique est jouée pour lui par d'autres participants au rituel. « Quand l'un des possédés entend la devise musicale (le rih) appropriée à son djinn, il s'abat par terre, a des convulsions, des tremblements puis se lève et se lance dans une danse « frénétique » sans suivre le rythme collectif » (Jamous 1995).

Cette scène étant très proche du répertoire commun et connu de la transe de possession, sa présence dans le spectacle rappelle encore une fois l'importance du religieux dans le chant de Aïta mais aussi la puissance de ce chant en étant l'élément déclencheur de la relation triadique entre les comédiens, les cheikhat d'antan et les cheikhat de Kabareh Cheikhats à l'image de celle de l'adepte, le Saint et le *Jinn*.

Kabarah Cheikhats « jouent de la possession ». Encore une fois, on retrouve le registre de la possession, cette fois-ci sur scène, au niveau de l'interprétation. Ils dansent comme s'ils étaient possédés, comme dans une sorte de transe. L'élément le plus avisant de cette scène sont les mouvements de la tête de gauche à droite et de droite à gauche. C'est le mouvement le plus connu de la danse de la transe communément appelée *jadba* ou *tahyar*. Par la suite il y a la danse effectuée par Ghassan au milieu des autres comédiens effectuée selon les étapes de la transe. Au même niveau que la musique, la danse se trouve être un « mode de représentation des esprits durant les rituels » c'est un moyen par lequel est représenté l'incorporation d'un corps par un esprit parce qu'elle permet d'être « un support de vision » de la présence des esprits à l'intérieur des personnes faisant ainsi du rôle du geste et du son un rôle fonctionnaliste (Maj 2011).

En puisant dans le répertoire de la transe de possession, Kabareh Cheikhats cherchent à rappeler à la salle cette part musicale et religieuse importante aux cheikhat d'antan. « Pour une grande majorité des marocains, les *shikhat* sont une part indispensable des festivités religieuses et nationales : 'S'il n'y a pas de *shikhat*, il n'y a rien' (*ila makaynsh shikhat, makayn walu*) » (Kapchan 1994).

Kabareh Cheikhats choisissent le moment pour jouer cette scène. Attendre que la musique soit jouée crescendo pour jouer la transe. « Aucun instrument, aucun système rythmique, aucune forme mélodique ou harmonique ne spécifie universellement les musiques de possession. Si l'on pense que l'association, si fréquente et spectaculaire, de l'accelerando et du crescendo est un des universaux de la transe musiquée, l'on se trompe. Il est des transes convulsives survenant en l'absence de tout paroxysme musical et des cultes à transe étale où elle-ci s'obtient par des modulations expressives d'une musique vocalo-instrumentale. En bref, « il semble impossible d'établir un rapport constant de cause à effet » entre musique et déclenchement de la transe : « la seule règle à paraître réellement générale est celle qui veut que la musique soit faite pour les possédés et non par eux, autrement dit que la transe soit induite et non conduite » » (Zempleni 1981). Cependant, le choix de ce moment précis par Kabareh Cheikhats donne l'effet escompté de cette scène sur le public. L'idée la plus répandue étant que c'est lorsque la musique est à son pic que se déclenche la transe, elle facilite au public la compréhension de la scène et l'entraîne aussi dans la mouvance.

Une cheikha perdue

Toutefois, tous les membres de Kabareh Cheikhats ne sont pas en harmonie avec leur cheikha. Hamza, présent à quasiment toutes les répétitions auxquelles j'ai pu assister n'a jamais joué sur scène. Il est pourtant considéré comme un membre de Kabareh Cheikhats, il a posé pour la séance photo de la troupe pour le photographe Malick Welli qui a été exposé à l'hôtel Movënpick de Marrakech et a même joué deux fois sur scène avec la troupe. Il a aussi été présent pendant les spectacles pour installer le décor et a même été l'ingénieur du son pour le spectacle du Vertigo. En cherchant à comprendre quel été la raison de son absence sur scène il m'explique que c'était éventuellement parce qu'il n'avait pas encore trouvé sa cheikha. En 2015, lorsque les auditions pour le spectacle s'ouvrent, malgré la motivation de Hamza pour le théâtre, son grand frère Amine l'en dissuade et ne le mets pas au courant des dates de l'audition. Lorsque je demande à Amine, il m'explique que c'est parce que Hamza n'était pas encore prêt et qu'il allait jouer sans vraiment incarner le personnage. Aujourd'hui, même si Hamza a fini

par intégrer la troupe, son absence sur scène est due à la relation qu'il a avec sa cheikha. « Je ne l'ai toujours pas ressentie » (Entretien : 27/02/2019) m'explique-t-il. Il n'arrive pas à donner de nom à sa cheikha et encore moins un caractère.

Mehdi connaît un autre problème. Sa cheikha a bien un nom et un caractère mais elle reste très effacée sur scène. Mehdi est bien conscient du manque d'affirmation de son personnage sur scène et pour lui le blocage est dû à une seule raison : sa barbe. En dehors de Kabareh Cheikhats, Mehdi joue une autre pièce théâtrale où le personnage nécessite une barbe bien présente et garnie tandis que d'après lui sa cheikha ne veut pas de cette barbe. Elle a envie de sortir et de s'exprimer comme avant mais la barbe l'en empêche. Comme les mluk, les cheikhats des comédiens ont des exigences. Les mluks exigent que le sang soit versé, qu'un sacrifice soit fait, d'autres demandent qu'on embaume l'endroit de certaines odeurs ou senteurs comme l'encens ou l'ambre. La cheikha de Mehdi exige de lui qu'il ne porte pas sa barbe. Mais à creuser un peu plus, cette grosse barbe prédominante sur son visage dérange le personnage de la cheikha parce qu'elle n'est pas rattachée à Mehdi, mais plutôt à un autre personnage. Mehdi me dit que la barbe est importante pour cet autre personnage. Au fait de la même manière que Kabareh Cheikhats puisent leur force dans le maquillage et les caftans, Mehdi puise la force de son autre personnage de cette barbe. Ainsi, deux personnages s'entrechoquent en lui.

Le dernier membre à être en conflit avec son personnage est Hamid. Hamid et Mehdi se rejoignent dans le fait qu'à un moment leur personnage était fort et présent contrairement à aujourd'hui où il est affaibli et moins en confiance. Pour Hamid la raison est tout autre. Dans son cas, c'est l'atmosphère du groupe et la tournure que prend le spectacle qui lui déplaisent. L'ancienne constitution de Kabareh Cheikhats, plus ou moins différente de celle d'aujourd'hui⁴⁰, contenait un bon nombre d'amis de Hamid qui a fini par quitter le groupe à cause de quelques problèmes et malentendus. Ajouté à cela, il m'avoue qu'à ses yeux, Kabareh Cheikhats prenait la direction du « commercial » et que ce qui lui manque le plus c'est de jouer sur scène, du « vrai théâtre » ou des spectacles comme leur première fois pour le festival MASNAÂ au café en plein air du cinéma Ritz. « On occupait réellement l'espace et il y avait un vrai jeu ». Pour exprimer ce qu'il regrette dans Kabareh Cheikhats, Hamid utilise le champ lexical du vrai ce qui implique le faux dans le spectacle d'aujourd'hui. Ce qu'il veut dire par « commercial » c'est le fait de devoir réduire le format du spectacle pour pouvoir l'adapter à

⁴⁰ Voir page 9.

différents endroits et qu'il puisse être accessible à tous, cherchant à élargir leur public. Alors que le but initial était de mettre en lumière l'art de l'Aïta, pour Hamid le spectacle se tourne plus vers du divertissement. Dans d'autres mises à la scène de répertoires « traditionnels », cette opposition entre le traditionnel et le commercial est aussi présente. Le flamenco par exemple réussit à concilier les deux : la logique traditionnelle fait du flamenco une musique étroitement liée à la communauté, elle a des formes singulières qu'elle œuvre à conserver comme expression d'une identité revendiquée et la logique commerciale, étant donné que la musique est par vocation évolutive, va chercher à créer de nouvelles identités et conquérir de nouveaux publics (Farnié 2018). La présence de l'une n'empêche pas l'autre dans la mesure où le contenu et le message à faire passer ne change pas. Ainsi, sa cheikha ne trouve plus où puiser son énergie pour se donner sur scène et dominer la salle. Hamid a déjà songé à quitter le groupe, comme ses amis ont pu le faire auparavant, mais son amour pour ce projet le retient. Il croit énormément en l'apport que peut donner ce spectacle dans la conservation et la transmission de l'art de l'Aïta et tiens à continuer de défendre le comme il le fait aujourd'hui.

Dans ces trois cas, les comédiens interprètent le personnage sans vraiment l'incarner. Ici le déguisement vient camoufler ce manque de confiance mais selon eux, ne déclenche pas la métamorphose. Ils n'arrivent pas à se libérer et à entrer dans une concentration extrême qui leur permettrait de faire abstraction du monde « elle inclut une conscience du corps, dans son endroit (l'activité musculaire) comme dans son envers (le corps intérieur, animé des mouvements invisibles de la vie profonde, biologique autant qu'affective), rejoignant alors l'expérience spirituelle d'unité du mental et du physique » (Caullier 2011), joignant ainsi intérieur et extérieur, corps et esprit.

Chapitre 2: RUPTURE AVEC LE PERSONNAGE ; RETOUR A SOI :

Préparation à la sortie

Comme tout comédien, ceux de Kabareh Cheikhats font de leurs corps la matérialisation même du personnage. « En ce sens, l'écriture théâtrale représente un espace à pourvoir : le texte est destiné à prendre chair à travers la voix et le jeu des acteurs ; quant aux personnages, loin d'être condamnés à demeurer des êtres de papier, ils sont appelés à être incarnés sur scène » (Chestier : 2007). Cette incarnation du personnage de la cheikha doit tout de même laisser place à une limite entre le comédien et le personnage, qu'elle ne soit pas grande pour ne pas se détacher ou perdre le personnage mais suffisante pour que le public puisse faire une différence entre le réel

et le jeu du réel. Cette limite est ce qu'a appelé Brecht : la distanciation. Ici, il est question de trouver une « juste » subjectivité dans le jeu du comédien.

Plusieurs rôles un seul corps

Pour modérer cette subjectivité, la distanciation doit se faire au niveau de la relation entre le comédien et le public. Cela peut se faire de différentes manières. Pour Kabareh Cheikhats, les comédiens incarnent plusieurs rôles simultanément ou successivement.

Le Coq d'Or est un acte de la pièce de théâtre de Kabareh Cheikhats qui porte le nom de l'ancien célèbre cabaret du chanteur Salim Halali à Casablanca, côtoyé par l'élite marocaine de l'époque et où se sont produits les plus grands de la chanson notamment Oum Kaltoum. Dans cet acte, Kabareh Cheikhats joue les personnalités qui ont défilé au Coq d'Or auparavant tel que Mehdi Ben Barka, Abderrahim Bouabid et Tayeb Seddiki⁴¹ ou encore les grands noms de l'Aïta qui s'y sont produits, Bouchaïb El Bidaoui ou Hajja Hamdoauia ; suivi juste après des cheikhat. Amine va jusqu'à être narrateur et Bouchaïb El Bidaoui simultanément en plus d'incarner Cheikha Warda par la suite.

« Les comédiens, eux, ne se métamorphosaient plus complètement, ils gardaient une certaine distance envers leur rôle et faisaient même visiblement appel à la critique. Désormais, plus personne ne permit au spectateur de s'identifier tout bonnement aux personnages en vue de s'abandonner à des émotions qu'il ne critiquait pas (et dont il ne tirait aucune conséquence d'ordre pratique). » (Dumouchel dans Flückiger 2001). De ce fait, le spectateur arrive à garder une distance et un regard critique sur l'œuvre. « Son but est pédagogique. Au lieu de se proposer d'envoûter le public, en le rendant passif et propre à accepter n'importe quoi (ce qui serait justement l'aliéner), le brechtien ne consentira à l'émouvoir que temporairement pour l'arracher ensuite à cette émotion, jugée dangereuse ; il l'obligera ainsi à réfléchir, et le fera passer d'une attitude passive à une attitude active et critique. Les spectateurs, dès lors, deviendront bien *étrangers* au spectacle, non en ce sens que celui-ci n'aurait rien à leur dire, mais en tant qu'ils sauront le regarder à *distance*. » (Truchet 1979).

Dans leurs spectacles, Kabareh Cheikhats ont l'habitude d'attribuer plusieurs rôles à un seul et même acteur. On a Mehdi qui va jouer El Herraz et puis cheikha Qamar, Ali qui sera Mehdi

⁴¹ Mehdi Ben Barka : homme politique principal opposant socialiste de Hassan 2. Le 29 octobre 1965 il fut enlevé près d'une brasserie à Paris et son corps n'a jamais été retrouvé ; Abderrahim Bouabid : militant et homme politique, très proche de Mehdi Ben Barka, Tayeb Saddiki : grand dramaturge, metteur en scène et comédien marocain.

Ben Barka et ensuite cheikha Alia, Hamid qui fera Hajja Hamdaouia et après cheikha Lamta Al abdia. Mais l'acte des cheikhats et toujours laissé à la fin et le rôle de la cheikha n'est jamais simultanément joué avec un autre rôle. Ce choix permet au spectateur de garder une certaine distance avec le spectacle mais pour ce qui est de Kabareh Cheikhats, cela va leur permettre de s'autoriser d'incarner la cheikha et de vivre la métamorphose sans se soucier du public puisque la distanciation est déjà établie à ce stade du spectacle.

Briser le quatrième mur :

Kabareh Cheikhats interagissent souvent avec le public. En agrandissant l'espace participatif du spectateur, contrairement à la structure habituelle du théâtre, ceci permet à la fois au public de faire partie du spectacle et à Kabareh Cheikhats de communiquer avec les spectateurs créant ainsi un espace égalitaire. C'est ce que l'on appelle « briser le quatrième mur », un mur fictif qui sépare la scène de la salle. A première vue, cela semblerait être loin d'une distanciation et pourtant ça l'est bien. La présence d'un quatrième mur peut accentuer l'illusion théâtrale en laissant le spectateur passif, pouvant seulement recevoir le message du spectacle. Tandis que quand il est brisé et toujours selon Brecht, les comédiens ont la capacité de lancer des commentaires au public de façon directe ou avoir des apartés pour expliquer le développement scénique ou le contexte des chansons de Aïta, qui permet d'arrêter une quelconque identification des personnages, les replaçant dans la réalité et dans leur position de spectateur.

Dans cet esprit, le documentaire d'Arte dans sa partie sur Kabareh Cheikhats⁴² met en avant un spectacle de ces derniers au Vertigo au moment d'énoncer la citation de Simone De Beauvoir. Alors qu'Amine demande au public « avec quoi se 'sentent' les enfants ? avec leurs mains ? avec quoi ? avec leur cœur ! et non pas avec ? », une jeune femme répond « *bhejrhoum* » une manière vulgaire de dire « avec leurs pénis ». Cette expression fait rire et Kabareh Cheikhats et la salle. Amine reprend en lui disant « T'es forte ». Cette forte proximité qui se crée en brisant le quatrième mur a permis à cette jeune femme de s'exprimer librement avec le vocabulaire qui lui convenait, sans gêne, se sentant proche des personnages mais en même temps, son intervention a fait qu'elle a pris conscience de sa place de spectateur.

Le décor :

Le décor est aussi un aspect important à la distanciation. Avec l'aide des autres membres, c'est quand même majoritairement Ali et Hamza qui s'occupent de monter le décor. Des quatre

spectacles auxquels j'ai pu assister, deux ont été fait sans le décor de Kabareh Cheikhats : le Boudoir et le Mövenpick. Au Boudoir, la scène était déjà décorée par les organisateurs sous le thème de la Saint-Valentin quant au Mövenpick, Kabareh Cheikhats ont à peine eu la possibilité de changer le positionnement des tables pour faciliter le contact avec le public. Au Vertigo et à la salle Bahnini la situation est tout autre : Kabareh Cheikhats ont carte blanche pour le décor.

Au Vertigo, même si l'espace est petit et confiné, ils arrivent à placer toutes les choses nécessaires à leur spectacle. Il y a un tapis marocain par terre, des voiles bariolés et des caftans colorées suspendus sur les murs, le buste d'un mannequin vêtu d'un caftan vert mais surtout des guirlandes à ampoules colorées et des jeux de lumières pour cet effet cabaret.

A la salle Bahnini, un plus grand décor est déployé. En plus des de ce qui a été utilisé pour le Vertigo s'ajoute une grande pancarte noire faite à la main avec écrit en arabe et en rouge « Kabareh Cheikhats » et une autre faite de collages avec l'inscription « Coq d'Or » mise en relief (ces deux pancartes ont été réalisé à La Parallèle lors d'un atelier création), un piano à queue, une table avec une nappe et un ancien téléphone. Ghassan insiste beaucoup sur l'éclairage et les lumières, comment les guirlandes colorées doivent être visibles mais surtout comment l'éclairage doit être fait sur les comédiens.

Le choix de mettre en scène que fait Ghassan à ce moment-là au niveau des guirlandes colorées c'est pour accentuer le côté cabaret du spectacle. Pour l'éclairage des comédiens, assombrir la salle et ne garder qu'un projecteur sur Ali par exemple, c'est pour mettre en avant l'entrée du personnage de Mehdi Ben Barka. Mais toujours dans la logique de Brecht, l'éclairage à un autre effet sur le spectateur, il lui permet de se séparer du spectacle et des personnages. « S'il importe de montrer ouvertement l'appareillage électrique, c'est qu'il y a là un moyen d'empêcher une illusion indésirable.(...) En éclairant le jeu des comédiens de telle sorte que le dispositif d'éclairage tombe dans le champ visuel du spectateur, nous détruisons pour une bonne part son illusion d'assister à un processus réel qui se déroulerait dans le moment même, de façon spontanée, sans avoir fait l'objet d'aucune répétition.(...) Ce que l'on attaque en montrant les sources de lumières c'est la volonté délibérée du vieux théâtre de les dissimuler. Personne ne s'attendrait à ce qu'au cours d'une réunion sportive, d'un combat de boxe par exemple, les lampes fussent dissimulées. »⁴³

⁴³ Brecht sur l'architecture scénique et la musique <http://archithea.over-blog.com/article-11926901.html>

En mettant en scène un décor, des accessoires et de la lumière, il devient ainsi plus simple au spectateur de prendre conscience du matériel mis à disposition pour une représentation du réel, il assimile rapidement que des moyens ont été déployés, ce qui lui facilite la séparation entre le réel et le théâtre. Les pancartes de Kabareh Cheikhats jouent aussi un grand rôle à ce niveau-là puisqu'elles vont permettre d'explicitier le passage d'un acte à un autre, d'un décor à un autre.

L'ensemble de ces aspects du spectacle induisent indirectement à un effet de distanciation entre le public et les comédiens. Le spectateur arrive à discerner le réel du jeu du réel et ne peut donc assimiler le comédien au personnage et les confondre. De ce fait, le spectateur est dès le début conscient qu'il se trouve au théâtre et que tout est fiction, ce qui lui permet d'être conscient et de discerner clairement entre le personnage et l'acteur, sans qu'il y ait une coupure brutale avec le personnage à la fin du spectacle.

Durant mon terrain, j'ai aussi pu observer que deux à trois chansons avant la fin du spectacle, tous les comédiens enlevaient leurs perruques, sur scène et devant le public. Lorsqu'ils retirent leurs perruques, aucun choc, surprise ou étonnement n'est palpable chez le spectateur, contrairement au moment de l'entrée en scène des comédiens déguisés. En effet, étant préparé au préalable et tout au long du spectacle de manière indirecte à travers la distanciation, il devient plus facile pour le public de se séparer des personnages de la pièce.

Retirer la perruque :

La perruque dans le spectacle représente les cheveux de la femme. La fascination pour la chevelure date de l'Antiquité : la chevelure intrigue, passionne. A l'époque de l'Egypte antique, le port des perruques était symbole de la classe sociale élevée et de luxure. Au Moyen Âge, les cheveux devaient être longs en Occident comme en Orient, de manière à envelopper le corps pour dissimuler. C'était le cas pour Marie l'Egyptienne en Palestine par exemple. Au Japon, c'est le symbole d'un idéal féminin. Cet idéal se pérennise pour briller également dans l'art de la Renaissance, à l'image de la Vénus de Boticelli. Au 17^{ème} siècle, les cheveux sont cachés encore une fois sous des perruques ou des postiches signalant les classes les plus aisées, comme en Egypte antique. Avant que le terme de perruque ne constitue, vers 1800, une marque de mépris, la chevelure devient au 19^{ème} un objet poétique : véritable « océan » de senteurs pour Baudelaire, source de flamboiement solaire pour Mallarmé, promesse de plaisirs infinis pour la poésie érotique, elle est alors lieu de rêves et de fantasmes.

Le fait de retirer ainsi la perruque retire en même temps tout cet idéal tournoyant autour des cheveux de la femme. A travers cet action, la sortie du personnage se fait de manière directe à

l'approche de la fin du spectacle, permettant ainsi au public de prendre encore conscience de l'illusion et de retourner à la réalité. A ce moment-là le début de la sortie du personnage est visible aux yeux du public. Le public alors se détache encore plus du personnage. Au-delà du fait que ça aide le public, cela permet aussi au comédien dans un premier temps, de se dissocier de son personnage. Le déguisement est la pièce maîtresse de la transformation, non seulement physique mais aussi morale. En ôtant un élément du déguisement, le comédien retire aussi une part du personnage qui est en lui. Cela dit, à la fin du spectacle, les comédiens sont présentés au public avec leurs noms de cheikhat, marquant le fait que même sans perruque, le personnage reste tout de même présent.

SORTIE TOTALE DU PERSONNAGE :

De tous les spectacles auxquels j'ai pu assister pendant mon travail de terrain, la plupart des comédiens se changeaient devant le public, quittant leurs caftans colorés pour des pantalons et des pulls. Il est vrai que des loges ne sont pas toujours mises à la disposition des artistes. Les seuls spectacles où personne ne s'était changé devant le public, étaient ceux du Boudoir où ils sont allés se changer aux toilettes et au Mövenpick où chacun avait rejoint sa chambre. A la salle Bahnini, une fois le rideau tombé certains sont allés aux loges pour se changer et d'autres l'ont fait derrière le rideau, mais les spectateurs sont venus les rejoindre pour les féliciter, prendre des photos et même planifier des interviews. Pour ce qui est du Vertigo, leur « maison » comme l'appelle Ghassan, la plupart des comédiens se sont encore une fois changé devant le public.

Dans un premier temps, cela s'explique par l'endroit où ils se produisent. Le Mövenpick est un hôtel luxueux à cinq étoiles de la ville touristique Marrakech et Le Boudoir est un restaurant chic de la capitale économique Casablanca. Tandis que le Vertigo est un petit pub de cette même ville où Kabareh Cheikhats ont l'habitude de se produire depuis leur début. En adoptant une approche behavioriste la valeur devient le stimulus dont l'attitude serait la réponse. Le « système valeur-attitude » (Linton : 1945) est, ce qui permet de lier une attitude à une valeur. « Un tel système, lorsqu'il est constitué chez un individu, agit de façon automatique et le plus souvent inconsciente ; il sert de fondement à plusieurs modèles de comportement. Il permet à l'individu de s'orienter dans l'environnement culturel et social. Mais c'est aussi un moyen de régulation sociale et d'ajustement des individus aux conduites socialement souhaitables » (Michaud et Marc 1981). Dans chaque environnement, Kabareh Cheikhats doivent adopter leurs comportements parce que de la même manière que lorsqu'une personne agit en

contradiction avec son système valeur-attitude cela crée un trouble affectif, le fait d'observer un individu transgresser le système valeur-attitude d'un groupe crée une situation de gêne pénible.

Le public joue un rôle très important à ce niveau-là. La relation qu'entretiennent Kabrarah Cheikhats avec leur public détermine leurs réactions. Ils ont fait le choix de briser le quatrième mur, ils ont essayé de limiter au maximum la distance physique entre eux et le public pendant les spectacles comme au Vertigo et au Mövenpick par exemple où le public se trouvait à moins d'un mètre des comédiens ou encore à la salle Bahnini où Amine est descendu de la scène pour danser avec les spectateurs, tout cela dans le but de se rapprocher du public et de créer une relation de proximité. Ajouté à cela, dans les endroits où ils ont l'habitude de se produire, beaucoup d'amis viennent les voir et les soutenir tandis que d'autres qui étaient de simples spectateurs sont devenus leurs amis. Ainsi, de la même manière que le lien créé avec le public va influencer le choix du répertoire, du langage ou de la structure du spectacle, cela va venir influencer les attitudes et les comportements.

L'anthropologue américain Edward T. Hall a développé le concept de proxémie. Il constate dans un premier temps chez les animaux que leurs relations sont basées sur des sphères invisibles, une bulle, autour d'eux. Les rapports de proximité vont venir réguler partiellement les comportements qu'adoptera chacun. Il découpe ensuite, chez l'individu, l'espace en distance de fuite et distance critique quant aux bulles autour des individus, elles sont le produit de deux principaux facteurs, les capacités perceptives et la dimension psycho-socio-culturelle de l'individu qui permettent de définir des distances épistémiques retrouvées dans les groupes et pour tous les individus. Si les variations peuvent être très grandes, leur organisation globale reste toujours la même. Les bulles s'enroulent dans le même ordre autour de l'individu. Dans le cas où la bulle est inexistante ou presque, cela laisse apparaître un problème d'intégrité psychique ou corporelle de l'individu ou le résultat d'un social répressif ou agressif.

La distance entre acteurs et spectateurs donne lieu à des comportements sociaux particuliers. La distance intime est entre 15 et 45 cm, c'est celle du contact intime, rarement pratiqué dans les espaces publics. C'est la distance du touché, du contact. Généralement, maintenir cette distance dans un espace social public ne suscite que gêne et stress et peut même être considérée comme une transgression mais Hall démontre que son investissement dans le cadre d'une représentation théâtrale n'est pas anodin. La représentation théâtrale constitue un contexte d'interaction exceptionnel et éphémère. Il instaure un code permettant à autrui - un acteur - d'accéder à la bulle intime d'un individu - un spectateur -. C'est le cas pour Amine qui quitte

la scène pour rejoindre les spectateurs et danser avec eux mais l'exigence de la compréhension et de la maîtrise du code est nécessaire au bon déroulement d'une telle interaction mais elle ne saurait protéger l'acteur d'un éventuel rejet par un spectateur refusant, malgré le contexte de jeu, une telle proximité.

La distance personnelle est autour de 45 à 125 cm. Elle détermine la proximité quotidienne des individus dans leur vie C'est la distance de la discussion amicale, de la confiance. C'est une distance personnelle proche quand elle varie entre 45 et 75 cm et lointaine lorsqu'elle est entre 75 et 125 Cette distance personnelle est celle que Kabareh Cheikhats essayent de garder au minimum. Ainsi ce refus de gêne et la proximité des corps que connaît Kabareh Cheikhats avec son public en plus de la présence de nombreux amis permettent au comédien de s'autoriser une mise à nu publique qui permet au spectateur de prendre plus conscience de la disparition du personnage en ayant la possibilité d'observer le retour à soi des acteurs.

Au moment où les comédiens quittent leurs costumes et effacent leur maquillage. Deux émotions viennent s'entrechoquer en eux. La joie et la tristesse. Ce sont deux émotions contraires dans un même esprit. La première est due à ce que leur apporte la musique et le spectacle, la deuxième est engendrée par le fait de devoir quitter le personnage de la cheikha.

A travers l'Aïta, Kabareh Cheikhats chantent l'histoire du Maroc, des récits de vie, un appel à la révolte, le patriotisme, une identité partagée et des prières. Cette musique par ses rythmes, ses paroles et son interprétation affecte aussi bien le public que les comédiens. « La musique « semble rendre possible une capacité nouvelle de reconnaissance de soi, nous libérer de nos routines quotidiennes et des attentes sociales dans lesquelles nous sommes empêtrés (...) La musique construit notre sentiment d'identité en ce qu'elle offre des expériences du corps, du temps, et de la sociabilité, des expériences qui nous permettent de nous situer au sein de récits culturels où l'imagination joue un grand rôle » (Fritz dans Hesmondhalgh 2007). Cette citation est la description même de ce que procure le spectacle de Kabareh Cheikhats. Ils arrivent à créer un endroit dénué de tout code social. Ils déconstruisent toute représentation assignée au citoyen marocain, que ce soit une cheikha ou autre et ils créent une identité commune tant au niveau politique qu'au niveau social par leur chant et leur prestation. Les membres de Kabareh Cheikhats aiment ce qu'ils font, le font avec passion et le font avec joie. Ils prennent plaisir à se préparer, à jouer sur scène et ce plaisir persiste jusqu'après le spectacle. Ce sentiment est dédoublé par les le public. A travers leurs applaudissements, leurs remerciements et leurs encouragements.

Mais Kabareh Cheikhats aiment tellement leur art et y mettent tellement de passion qu'il est difficile pour eux de devoir quitter leur personnage. « C'est un peu le théâtre et son double d'Artaud parce qu'il y a une certaine souffrance dans la transformation. Pourquoi ? Parce qu'on prend du plaisir dans ce qu'on fait. Moi par exemple, parfois je ne veux pas quitter mon personnage parce qu'il y a une sorte de domination dans le sens où je suis transformiste j'ai quelque chose de plus que vous » (entretien : 27/02/2019) m'explique Amine. Dans leur façon de jouer, Kabareh Cheikhats arrivent à concilier entre la distanciation de Brecht et le théâtre et son double d'Artaud pour trouver leur juste milieu. Artaud compare le théâtre à la peste. Le théâtre qu'il crée cherche à en finir avec l'« état de scission » de l'homme et de pouvoir recréer l'espace extérieur au corps qui n'est autre que la réalité. Pour ce faire, la peste qui sera ainsi le double de l'humain, est un corps étranger, ennemi complice qui viendra dévaster un corps infecté pour le purifier. Plus simplement, combattre le mal par le mal. La peste ici est une métaphore où l'on reconnaît les images du théâtre mais aussi le malheur et la délivrance par lesquels Artaud est lui-même passé. « L'action du théâtre déclarée par Artaud l'« image spirituelle de la peste » (Artaud, 1964: 37) est pandémique en ce que, sans distinction de culture ni de niveau d'instruction, elle est capable d'atteindre l'humain en le libérant du carcan des convenances sociales, en réveillant en lui des personnages-doubles endormis. Cependant, là n'est pas son bienfait unique : « Car si le théâtre est comme la peste, ce n'est pas seulement parce qu'il agit sur d'importantes collectivités et qu'il les bouleverse dans un sens identique. Il y a dans le théâtre comme dans la peste quelque chose à la fois de victorieux et de vengeur. » (Artaud, 1964: 39) » (Kuchyts Challier 2012)

Après avoir discuté avec le public, après que leurs amis ne les rejoignent en coulisse et après qu'ils se soient changés complètement, les membres de Kabareh Cheikhats ont l'habitude de sortir prendre un verre ensemble. A aucun spectacle auxquels j'ai pu assister cette règle n'a été enfreinte. Aucun d'entre eux ne rentre chez lui directement après le spectacle. A Casablanca, ils se rendent à leur bar habituel le Don Quichotte. A Rabat ils se sont rendus avec des amis ayant assisté au spectacle à un restaurant pour dîner et à Marrakech ils sont allés à un pub avec des amis et quelques organisateurs. Ce passage est la façon par laquelle ils se détachent complètement de leur rôle et du théâtre, une manière de se retrouver avec soi.

Conclusion :

Pour arriver à leur but de revalorisation de l'Aïta, Kabareh Cheikhats doivent réussir à garder un certain équilibre. Ils doivent à la fois montrer qu'ils sont authentiques et que malgré les changements sociétaux la Aïta est toujours la même. En même temps ils doivent montrer qu'ils ne sont pas restés « figés » dans le temps et que l'Aïta est adaptable et évolue avec la société. Ainsi, dans leur spectacle ils arborent un discours ancré dans le passé mais qui leur permet aussi de s'en émanciper.

A travers leurs spectacles réguliers au niveau national comme à l'international et en participant à des conférences, Kabareh Cheikhats se donne la possibilité d'expliquer au gens la cohérence de l'art de l'Aïta avec la société et confirment que ça continue à faire sens.

Aujourd'hui, l'Aïta commence à être sauvegardée dans des documentaires, des CD, des temps et des espaces. Kabareh Cheikhats patrimonialisent le produit et la technique, en le gardant tel quel, ne cherchant pas à le modifier en ajoutant des instruments ou en créant des fusions avec d'autres genres musicaux. Et d'un autre côté, ils font en sorte de le diffuser et de le transmettre. De ce fait, ils arrivent à dévoiler un « être » et à maintenir un « être ».

Les spectacles de Kabareh Cheikhats sont des événements répétitifs et plus ou moins formalisés qui marquent une rupture dans le quotidien. Ils sont actuels et modernes. L'engouement et l'affection qu'ils suscitent témoignent d'un besoin de tels événements. Et à la fois ils réemploient d'anciens modèles et matériaux pour devenir quelque chose de nouveau et dans un nouveau but. Ils sont survenus après des changements rapides et prononcés.

Ajouté à cela, Kabareh Cheikhats arrivent à conserver une certaine fluidité au niveau de l'identité pour que chacun puisse s'y retrouver. Ils viennent déranger l'image dans laquelle la société environnante se conforte. Ils cherchent à déconstruire les représentations qui sont assignées à la société marocaine et à défendre la cheikha en évoquant son attachement au pays, son patriotisme, sa citoyenneté, afin de revendiquer sa force et son pouvoir. Car c'est en établissant une proximité, en rendant possible l'empathie, que la dénonciation de la discrimination ou des politiques d'assimilation peut avoir un effet.

Sans oublier que Kabareh Cheikhats participent activement à accroître la réflexivité sur soi en tant qu'individu, en tant que communauté, mais aussi en tant que membre de la société marocaine. Ils aident chaque individu à formuler ses désirs, ses besoins et attentes. Indirectement, ils redéfinissent la « question du genre » vis-à-vis de la société environnante.

Elles formalisent et conceptualisent des valeurs déjà existantes et importantes : entraide, partage, autonomie, indépendance, etc. Elles les articulent alors à un autre niveau et les rattachent aux principes de démocratie, d'égalité, de justice sociale et d'émancipation.

Le but initial de Kabareh Cheikhats était de réconcilier la société avec le chant de l'Aïta et d'en faire un patrimoine. A travers un spectacle adapté à la société marocaine d'aujourd'hui et à ses sujets sensibles, les cheikhat sont revenues sur scène pour rendre à l'Aïta la valeur qu'elle mérite.

Un spectacle relevant de l'histoire, retraçant des guerres à l'époque du protectorat, représentant d'anciens endroits emblématiques de la ville de Casablanca, ressortant des discours politiques des principaux opposants du roi Hassan 2 et partageant les amours et les déceptions d'une femme d'antan.

Il aborde aussi le féminisme en incarnant des cheikhats, les chanteuses de Aïta, des femmes fortes et indépendantes longtemps marginalisées et en chantant leurs récits de vie tels quels, sans reprendre les textes ou changer les mots. Et en introduisant des textes du symbole même du féminisme Simone de Beauvoir ou en jouant l'artiste militante Nina Simone.

Il traite de la question du genre encore une fois par le déguisement. Une perpétuation de ce qu'avait présenté Bouchaïb El Bidaoui avant eux à travers « La Casablancaise ». Des hommes habillés en femmes dans une société qui ne tolère pas le travestissement mais qui pourtant accueille à bras ouverts Kabareh Cheikhats. Ils chantent et dansent « comme des femmes », l'assument et le crient haut et fort.

Tout ceci en permettant ainsi à chaque individu de trouver son identité personnelle et sociale par la création d'un espace et d'un temps d'interaction entre les différents groupes.

En cherchant à transformer toutes ces images et ces idées assignées, cela implique de définir l'image qu'on veut renvoyer, qu'elle représentation de soi est la plus juste. Afin de véhiculer l'image la plus représentative, Kabareh Cheikhats se sont lancés dans une recherche sur les archives de l'Aïta. Comme il a été mentionné, un grand manque de documentation sur l'Aïta est présent, l'intérêt étant plus porté sur le *melhun*, des archives sonores datant au maximum jusqu'au années 20 de qualité médiocre ne permettant pas le déchiffrement des paroles et puis, il y a même une inexistence d'études sur Bouchaïb El Bidaoui et sur le travestissement des chanteurs de Aïta.

Une étude sur le travestissement des hommes dans l'Aïta pourrait s'avérer riche en informations. Mise à part son exclusivité, ce travail permettrait de saisir les raisons pour lesquelles ce sujet n'a jamais été abordé, il pourrait apporter une vision sur le rapport de la société rurale avec le travestissement et son évolution au fil des années mais aussi de comprendre comment la question de l'identité était appréhendée.

Bibliographie :

- Belhassen, Badreddine. 1976. *Le tatouage maghrébin*, https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1976_num_31_1_4321: consulté le 12 juin 2019.
- Bensignor, François. 2018. « Aïta, une anthologie », *Hommes Migrations*, n° 1322, n° 3 : 202-208.
- Bernard, Catherine. 2013. « Muriel Plana, Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique/ Agnès Graceffa (dir.), Vivre de son art. Histoire du statut de l'artiste, xve-xxie siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 37 .
- Besancenot, Jean. 2000. *Costumes du Maroc*Eddif.
- Calvet, Louis-Jean. 1984. *La tradition orale*, ParisPresse universitaire de France.
- Calvez, Marcel. 1994. « Le handicap comme situation de seuil : éléments pour une sociologie de la liminalité », *Sciences Sociales et Santé*, vol. 12, n° 1 : 61-88.
- Cauillier, Joëlle. 2011. « L'art d'interpréter la musique », *Tumultes*, n° 37, n° 2 : 189-209.
- Chlyeh, Abdelhafid. 2000. *La transe* Marsam Editions.
- Ciucci, Alessandra. 2012. « "Embodying the Countryside in the 'Aïta Haşbawiya (Morocco)," Yearbook for Traditional Music 44 (2012): 144-60 ».
- Ciucci, Alessandra. 2005. « Les musiciennes professionnelles au Maroc », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 18 : 183-200.
- Dartiguenave, Jean-Yves. 2012. « Rituel et liminarité », *Societes*, n°115, n° 1 : 81-93.
- Derive, Jean. 2009. « Des modalités de l'énonciation en littérature orale », *Cahiers de littérature orale*, n° 65 : 91-110.
- Descamps, Marc-Alain. 1993. *12 - Signification du maquillage au théâtre* | Cairn.info, <https://www.cairn.info/le-langage-du-corps-et-la-communication-corporelle--9782130452072-page-101.htm>: consulté le 26 mai 2019.
- Farnié, Diego. 2018. « Pourquoi le flamenco est-il une telle machine à fabriquer des stéréotypes ? », *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*.
- Flückiger, Alexandre. 2001. « L'acteur et le droit : du comédien au stratège », *Revue européenne des sciences sociales. European Journal of Social Sciences*, XXXIX-121 : 15-30.
- Fuchs, Rachel G. et Anne Epstein. 2016. *Gender and Citizenship: in Historical and Transnational Perspective*Macmillan International Higher Education.
- Greco, Luca et Stéphanie Kunert. 2016. *Drag et performance* La Découverte.
- Harfouche, Saja. 2002. « Le zâr, Musiques et possession en Égypte »: 117.
- Heinich, Nathalie. 2008. « Ce que fait l'interprétation. Trois fonctions de l'activité interprétative », *Sociologie de l'Art*, OPuS 13, n° 3 : 11-29.

- Hesmondhalgh, David. 2007. « Musique, émotion et individualisation », *Rezeaux*, n° 141-142, n° 2 : 203-230.
- Jami, Irène. 2008. « Judith Butler, théoricienne du genre », *Cahiers du Genre*, n° 44, n° 1 : 205-228.
- Jamous, Raymond. 1995. « Le saint et le possédé »: 24.
- Kapchan, Deborah A. 1994. « Moroccan Female Performers Defining the Social Body », *The Journal of American Folklore*, vol. 107, n° 423 : 82-105.
- Kuchyts Challier, Tatsiana. 2012. « Le Corps-Peste d'Antonin Artaud face à la cruauté de l'espace vital », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 52 : 119.
- Lecomte, Henri. 2011. « Maroc en musiques. Réalisation : Izza Génini, Ohra éditions, 2011 », *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 24 : 295-297.
- Lohissel, Jean. 1999. « L'ANTHROPOLOGIE, LA COMMUNICATION ET LEURS LIEUX »: 13.
- Maj, Émilie. 2011. « Musique et gestuelle dans les rituels de "possession" ou de chamanisme », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, n° 197 : 93-110.
- Michaud, Guy et Edmond Marc. 1981. « 5. Les codes culturels et sociaux », *Humanité*: 114-125.
- Miller, Catherine et Mériam Cheikh. 2011. « Les mots d'amour : Dire le sentiment et la sexualité au Maroc. De quelques matériaux »: 31.
- Nejmi, Hassan. 2007a. « غناء العيطة: الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب بدار توبقال للنشر ».
- Nejmi, Hassan. 2007b. « غناء العيطة: الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب - 2 دار توبقال للنشر ».
- Ouijjani, Hinda. 2012. « Le fonds de disques 78 tours Pathé de musique arabe et orientale donné aux Archives de la Parole et au Musée de la Parole et du Geste de l'Université de Paris : 1911 - 1930 », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, vol. 38, n° 38 : 1-14.
- Pâques, Viviana. 1975. *Le tiers caché du monde dans la conception des Gnawa du Maroc*, https://www.persee.fr/doc/jafr_0037-9166_1975_num_45_1_1761: consulté le 11 juin 2019.
- Quitout, Michel. 2000. « Bouchaïyeb al-Bidaoui de la 'Ayta à la chanson patriotique », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, vol. 43, n° 1 : 25-31.
- Radi, Saâdia. 2014. « Chapitre VII. La baraka et la niyya », in *Surnaturel et société : L'explication magique de la maladie et du malheur à Khénifra, Maroc*, MarocCentre Jacques-Berque: 153-164.
- Raggoug, Allal. 2000. « Al-'Ayta : chant du Maroc profond entre musique et histoire », *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, vol. 43, n° 1 : 16-21.
- Soum-Pouyalet, Fanny. 2013. *Le corps, la voix, le voile : Cheikhat marocaines*, ParisCNRS Éditions.
- Suhamy, Henri. 2008. « Déguisement et théâtralité », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 26 : 161-176.
- Truchet, Jacques. 1979. « Retour sur Brecht et sur la « distanciation » », *Commentaire*, Numéro 6, n° 2 : 308-313.

Verreault, France et Michelle Pelletier. 1998. « L'interprétation des oeuvres d'art : proposition d'une démarche », *Revue des sciences de l'éducation*, vol. 24, n° 3 : 541-565.

Zempleni, Andras. 1981. « G. Rouget, La Musique et la transe », *Homme*, vol. 21, n° 4 : 105-110.

Résumé :

Depuis 2016, Kabareh Cheikhats présentent des spectacles dans les quatre coins du Maroc et à l'international pour donner une nouvelle image et une nouvelle visibilité au chant de l'Aïta. Cette étude propose une analyse du spectacle de Kabareh Cheikhats à travers leur choix de musique et leur choix de jeu, en essayant de comprendre par quels procédés arrivent-ils à faire de l'Aïta, considérée comme art mineur, un patrimoine partagé. Afin de réussir à saisir les moyens par lesquels ces comédiens tentent d'inscrire l'Aïta dans le patrimoine, on s'intéressera aux études et analyses faites sur les chanteuses de Aïta pour ouvrir de nouvelles perspectives sur l'interprétation de ce chant mais aussi au débat engendré par ce spectacle remettant l'Aïta au gout du jour.

Mots clés : Anthropologie, Aïta , Cheikha, Patrimoine, Maroc