

Maulidi Ya Homu , dit « Mulidi » : une goutte dans un océan

Pierre D'HEROUVILLE, v24.0, Décembre 2015

Résumé : le rituel confrérique **Maulidi ya Homu**, également appelé **Mulidi**, s'est perpétué sous la forme atrophiée d'une chorégraphie collective à Zanzibar et au Nord Mozambique. Si sa survivance aux Comores préserve ses rites hétérodoxes disparus, en revanche, la liturgie originelle sous laquelle il a été présumément importé n'est pas explicite. Elle semble se perdre dans les vagues successives de diffusion des ordres soufis dans l'Océan Indien. Entre amalgames et cas particuliers, le présent article ébauche l'origine de ce rituel par l'inventaire des rituels « parents » répandus dans les communautés shaféites de l'océan indien.

Mots clés : rituel, confréries, soufisme populaire, jethiba, chorégraphie

« MEULEN describes long rows of male and female dancers in the 1930's facing each other with rythmical stamping of feet and clapping of hands... united in the singing of a monotonous refrain , the constant repetition of one and same melody. The actual song is recited by a single person. Sweat pours down the naked chests of the men, but it is nearly morning before their energy is exhausted and the festal joy quietens down »

(MEULEN & WISMANN in Hadhramawt, 1964 quoted by KARTOMI, 2007a)

1. Introduction

2. Revival soufi en Afrique de l'Est et dans l'océan Indien

2.1 Diffusion des rituels **rifai** de scarification dans l'océan indien

2.2 En Afrique de l'Est

2.2.1- la branche **Uwaysiyyah** de la **Qadiriyyah** ,

2.2.2- une branche **Yashrutiyyah** de la **Shaddiliyyah**

2.2.3- une branche **Rifaiyyah**,

2.2.4- la branche **Attasiyyah** de l'ordre familial original **Ba'alawiyyah**

2.2.5- plusieurs branches anecdotiques de la confrérie réformée **Ahmadiyyah –Idrissiyyah**

3.1 Le **Maulidi Rama** (Lamu isl, Kenya) des **Ba'alawi**

3.1.1 la dimension propiatoire

3.1.2 la dimension compétitive

3.2 Le **Debaa** (Nzuani, Mahore)

3.3 Le **Maulidi ya Homu** (Zanzibar, Comores)

3.3.1 Le **Mulidi** swahili dans la tourmente de la querelle des **Duffu**

3.3.2 La chorégraphie du **Mulidi / Maulidi ya Homu**

3.3.2.1 Aspects compilatoire de la performance du **Mulidi / Maulidi ya Homu**

3.3.2.2 Aspects chorégraphiques de la performance du **Mulidi / Maulidi ya Homu**

3.3.2.3- Chorégraphies similaires dans les ordres swahilis :

3.3.2.4. Danses profanes de baton :

3.4. La performance du **Maulidi Ya Homu** par le groupe de Mtendeni (Zanzibar)

4. Les autres rituels de la **Rifaiyyah**

4.1 Le « **mureed** » (Dubai) : l'antécédent arabe ?

4.2 **Qasida** vs **Rathib** :

4.3 Les divers rituels de **Rathib** :

4.3.1- un **rifai rathib** mortificatoire

4.3.2- le **rathib** congrégationnel (lecture du recueil)

4.3.3- un **rifai rathib** très chorégraphié

4.4 Le **Dabus / Daboih** (Indonésie et côte malaise)

4.4.1 Le **Daboih** (Aceh et côte malaise)

4.4.2 le **Debus** (Banten)

4.4.3 Le **Dabus** (Moluques)

4.4.4 le **Tari Debus**

4.5 Le **Rapai Geleng** (Sumatra)

4.6 Les **Rudat** (Lombok, Java)

4.6.1 Le (**Tari**) **Rudat** masculin

4.6.2 Le (**Tari**) **Rudat** féminin

4.6.3 Les comédies **Komidi Rudat** f (ind. « **Comedy Rudat** »):

5. Aspects surnaturels du **Mulidi / Maulidi ya Homu**

5.1. la **jetiba**

5.2 **darb al shish** & **darb-as-sayf**

5.2.1- le « **coupeur** » (**darab al sayf**)

5.2.2 - l'épreuve du **dabbus** (**darab al shish**)

5.2.3 - les batons d'encens

5.2.4 - les piétinements thaumaturges : le **dawsiya**.

5.3 Les oraisons annexes

Conclusions

1. Introduction

Le **Maulidi ya homu** est un rituel soufi de la branche swahilie de la confrérie masculine **Rifaiyyah**. Par proximité, il est aussi à présent interprété par les membres de sa voisine géographique : la branche **Uwaisiyyah** de la confrérie **Qadiriyyah**. Depuis le milieu du 19^{ème} siècle, il est observable, sous cette forme exactement, à Zanzibar et aux Comores, où il est appelé **Mulidi**. Dans une moindre mesure, il a difficilement survécu en outre à Lamu et au Mozambique sous le nom confondant de « **Maulid** ». Il est associé de façon si étroite à la **Rifaiyyah** swahilie, que les habitants ont rebaptisé localement les membres de cet ordre de son nom (« **Homu** » à Zanzibar et « **Mulidi** » aux Comores).

Ce rituel partiellement importé était annuellement célébré pour fêter l'anniversaire de la naissance de Mahomet, et ce, à l'occasion des fêtes hebdomadaires de village du mois de **Mauled**. Pour faire court :

- le **Homu** emprunte des éléments chorégraphiques au patrimoine swahili et du Golfe Persique.
- le **Homu** emprunte des éléments rituels et liturgiques à sa confrérie présumée d'origine, la **rifaiyyah**.

Célébré exclusivement par ces communautés sunnites shaféites, il présente encore de nombreux emprunts à la tradition soufie du Proche Orient, et se caractérise par une esthétique chorégraphique particulière.

Parmi les très nombreux genres parents, la description du **daboih** des branches **rifaiyyah** d'Aceh - [KARTOMI, 2007a], puis VAN BRUINESSEN -, présente le rituel comme le plus semblable de tous points de vue (motivation, chorégraphie, instrumentation, sources littéraires, **darb al shish**). Au contenu littéraire près, le **daboih** les hérite présumément d'une corruption du **rathib**, un récitatif coranique collectif qui s'est fortement corrompu dans le monde confrérique rural cinghalais et indonésiens. Cette analogie importante suggère que le **Homu** swahili a probablement été promu depuis le Proche-Orient par l'ordre **rifaiyyah** dans une forme proche de l'actuelle, que les habitants de ces trois archipels (Comores, Aceh, Ceylan) ont préservé quasi-intacts. VAN BRUINESSEN et [Mc GILVRAY, 2004a], eux, prétendent du moins que le rituel a été transplanté de Bagdad à l'Indonésie « *via l'Inde* » mais ne s'accordent pas entre le 17^{ème} ou le 19^{ème} siècle.

2. Revival soufi en Afrique de l'Est et dans l'Océan Indien

2.1 Diffusion des rituels **rifai** de scarification dans l'Océan indien

- Les branches **rifai** de l'Océan Indien ont une origine présumée à Aden [POPOVIC, 1983]. Cette hypothèse est plausible d'après l'inventaire récent des confréries au Yémen [BUCHMAN, 1996], qui atteste la sous-branche survivante **alwaniyyah** (de la branche **rifai** égyptienne **Sayyadiyyah**), fondée par le poète Ahmad Ibn ALWAN à Yafrus (Taiz), toujours vivace à Aden et Taiz, non sans une certaine collusion avec les branches locales de la **Ba'alawiyyah**. Si ce lignage se vérifie, il serait alors très lisible, car la **Sayyadiyyah** syrienne – à ne pas confondre avec la branche **rifai** homonyme **Sa'diyyah Jibawiyyah** de Saad Al-Din AL-JIBAWI (d.1335 AD) en Syrie – est tracée jusqu'à son fondateur Izz al Din Ahmad AS-SAYYAD (d.1273), petit fils d'Ahmad AR-RIFAI lui-même. Par ailleurs, le lignage ultérieur de la **rifaiyyah** sur la cote malabare n'est pas attestée : certes POPOVIC la croit « adenite », certes FORBES la présume « yéménite », mais aucun maillon sérieux ne permet de confirmer une migration effective de la branche **sadiyyah** (Syrie, Yemen), **Alwaniyyah** (Taiz), ou **Sayyadiyyah**.

Les similitudes entre les rituels **rifai** fakiristes observés dans l'Océan Indien sont attestées [Mc GILVRAY, 2004a], et s'expliqueraient notamment de par le rayonnement ultérieur des branches indiennes de la **rifaiyyah** à partir de Calcutta, laquelle a pu présumément se diffuser depuis le même foyer. Tel un boomerang, le dynamisme des soufis indiens au 16-17^{ème} siècle est ensuite rapporté par [ZARCONI, 1991], car il est également un moteur important du revival soufi en Turquie. Sous l'influence de pèlerins indiens à Istanbul, l'empire ottoman connaîtra ainsi un regain d'hétérodoxie et de vocations confrériques qui se répercuta dans tout son empire d'alors, notamment en Egypte, en Albanie, dans les Balkans et en Hongrie. Dans le paragraphe précédent, nous avons établi que la **rifaiyyah** de la cote malabare avait irrigué tour à tour les Lacquedives et Ceylan. Sous l'impulsion des **rifai** indiennes d'Antirattipu (Androth isl, Lacquedives), de Belgaum et de Calcutta (Kerala), la **rifaiyyah** se serait diffusée dans l'est de l'Océan indien via Ceylan, Aceh (ou elle arriva vers 1637 AD) puis Johore [Mc GILVRAY, 2004a].

- Aux Lacquedives comme au Kerala, la **rifaiyyah** cohabite avec la **qadiriyyah**, probablement de l'une des quatre principales lignées indiennes connues : **Hayat Al-Mir**, **Barkatiyyah** / **razviyyah** ou lignée **Ghawtiyyah** / famille JILANI. L'hagiographie cinghalaise d'un mythique sheikh indien fondateur lui attribue l'importation de la liturgie **rifai rathib** parmi les fakirs **qadiri** et **qadiri-chishti** « **Bawas** » de Colombo, depuis Antirattivu, port indien situé sur l'île d'Androth, dans l'archipel des Lakshadweep / Lacquedives, à 200 mls à l'Ouest de Calcutta, issus de l'ordre des **Benawa**, **qadiris** errants hétérodoxes du Nord de l'Inde [BILGRAMI, 2005]. Signalons les déplacements anecdotiques très ultérieurs de soufis indonésiens motivés par l'occupant néerlandais (19^{ème} siècle). Ces mouvements ont contribué à essaimer les rituels dans la communauté malaise d'Afrique du Sud et peut être à les rediffuser à Ceylan :

- - l'exportation de main d'oeuvre malaise vers d'autres comptoirs, ex : Cape Town & Ceylan. Les malais sont 50.000 à présent au Sri Lanka.

- - l'exil politique de membres influents vers Ceylan et Cape Town, signalée par VAN BRUINESSEN, dans le cadre de la répression des soulèvements ruraux en Indonésie.

2.2 En Afrique de l'Est

A partir de 1790, l'Afrique est frappée à son tour par un revival soufi de grande ampleur. On peut situer ce réveil, type **da'wa**, au Maroc parmi d'autres réactions identitaires au Colonialisme, mais il impacte ensuite tous les grands ordres vers 1850 de façon exponentielle et souvent réformiste, notamment en Egypte, au Tchad, au Hijaz, et au Soudan. Ce revival s'exporte bientôt vers la côte swahilie de façon quasi-missionnaire. Abstraction faite du 'boom' confrérique spécifique au Soudan, les principales branches implantées dans les communautés swahilies de la côte furent :

2.2.1- la branche **Uwaysiyyah** de la **Qadiriyyah**, diffusée par l'érythréen exilé sheikh Uways « (AL-)BARAWI » (1847-1909) de la côte Somalie jusqu'à Majunga depuis Zanzibar (ca 1880 AD), où il s'établit suite à sa confrontation fratricide avec la **Salihyyah** dans l'Ogaden et la **Qadiyyah Nuraniyyah** de Lamu. Nous allons voir que la **Qadiriyyah** avait précédé les autres ordres en Afrique sub-saharienne, et dans l'arrière-pays de la Tanzanie. En cela, il y avait essaimé des pratiques anciennes telles que le **Maulid Al Barzandji**. Très structuré dans l'ensemble de ses implantations (Kurdistan, Irak, Turquie, Pakistan, Uttar Pradesh, puis Maghreb), cet ordre s'approprie manifestement aux Comores le **Maulidi ya Homu** des **rifa'iyyah** et le **dikr Daira**. [GEARHART, 1998] présente sheikh Uways « (AL-)BARAWI » comme le tout premier relais d'un réformisme hadhrami tardif (des folklores soufis) dans le monde swahili. Cette réforme aurait ensuite été conduite entre 1806 et 1856 AD par le sultan de Zanzibar et son exécutant, le sheikh Muhi ud-din « AL-QAHTANI », dont le patronyme suggère une origine hijazi, voire une **sa'adat** bon teint. Ce dernier lutta par exemple – en vain – contre les tendances propiétaires, la médecine « djinnique », la talismanologie (kiswa **Tibba Ya Kisunna**), les dérives musicales du rite, etc... La chronologie prétendue de l'influence de sheikh Uways « (AL-)BARAWI » sur « AL-QAHTANI » paraît objectivement très précoce par rapport à sa carrière... Et comme cette biographie n'est plus à une contradiction près, R.K. GEARHART mentionne ensuite que sheikh Uways promut néanmoins « des compétitions de **Ngoma**, lesquelles attiraient des milliers de nouveaux musulmans »... Elle tempère cette assertion par le fait que TRIMINGHAM distinguait par exemple parmi les **Qadiri** de l'ethnie (Wa)Yao un courant méditatif et un courant démonstratif.

De Zanzibar, la **Uwaisiyyah** a été introduite à Dar es-Salaam et Rufiji vers 1880 par les sheikhs ALI et Husain Bin Abdallah MUI'N – patronyme équivoque, peut-il s'agir-il de Muhi ud-din « AL-QAHTANI » ? - [ANTHONY, 2002] cite notamment les nombreux sheikhs somalis et zanzibarites qui épaulent sheikh Uways dans cette tâche : Abdel Aziz Bin Al-Ghani AL-AMAWI, Zahir Bin Muhammad Al-Jabri « AL-BARAWI » et son frère Sufi Bin Muhammad AL-JABRI. La branche **Nuraniyyah** de la **Qadiriyyah** d'Abd al Aziz AL-AMAMI (1832-1896 AD) à Lamu, n'a pas rencontré le même succès régional. Sur l'île-sultanat de Mozambique et à Cabaceira, la **Qadiriyyah Uwaisiyyah** est établie en 1906 AD par Isa Bin Ahmad, un sheikh comorien qui demeura sur place jusqu'en 1925 AD. BONATE présume qu'il s'agissait d'un certain Isa Bin Ahmad « AL-NGAZIDJI », principal sheikh de l'ordre en Grande Comore à cette époque [BONATE, 2007]. Mais ce dernier nom est confondant : si « sheikh Isa » (d.1915 AD), d'Itsandra-Ndjini, fut bien le *khalifeh* qadiri officiel de sheikh Uways à Ngazidja jusqu'à son décès en 1915 AD, en l'occurrence, c'est le sheikh Mohammed Bin Ahmad, de Ntsujini, qui lui succéda de 1915 à 1935 AD¹. Or on sait que Ntsudjini (Grande Comore) fut précisément l'implantation historique des principaux fondateurs de l'**Uwaysiyyah**, puisque d'importantes élites locales de l'ordre y résidaient dès les années 1880².

[GEARHART, 1998] soutient la thèse d'un expansionnisme formel de la **Uwaysiyyah**, et exhibe le cas du sheikh Abdallah Mjana « KHAYRI », un converti tanzanien précoce qui fut chargé de répandre l'ordre jusqu'aux confins du Zaïre. Elle souligne le caractère inédit de ce « mercenariat » dans un milieu swahili jusqu'ici exclusif. L'ordre se répand e plus tard en une nébuleuse de branches plus ou moins légitimes : dans les années 1930, le sheikh Idris Bin Sa'ad, déboute de la délégation éventuelle de la **Uwaisiyyah** par Umar AL-QUILLATAYN à Zanzibar, crée son propre ordre **Askariyyah** à Dar es-Salaam³. Cet ordre nouveau, peu exclusif sur l'appartenance, ouvre bientôt des **zawiyya** à Morogoro, Kilosa, Mahenge, Songea, etc.... Dans le Nord de l'île d'Unguja (Zanzibar), la **Qadiriyyah** connaît ensuite de nombreux avatars tardifs présumés de la **Uwaysiyyah** : les **kijiti** du sheikh Athman BIN ALI (d. 1942 AD) dont on peut présumer la filiation de la **Nuraniyyah** (Lamu) à Kokoni, les **kigumi** de sheikh Haji BIN ALI (d. 1945 AD) à Bumbwini et les **Hochi** de Bakari Makame Omar (d. 1959 AD), tous rapportés de façon fort détaillée par FUJI⁴. Ces différentes branches pratiquent des

¹ Cf [ALI MOHAMMED, 2008]

² Cf [PENRAD, 2006]

³ Cf [ANTHONY, 2002]

⁴ Cf [FUJII, 2007] et [FUJI, 2008]

dikr locaux, tous particulièrement gutturaux (**Dikr kitumbatu**, **dikr Mikunguni**, **dikr kijiti**) et déclament le **Mauled** d'AL-BARZANDJI pour les grandes occasions. De nos jours, la **qadiriyyah** et ces contemporaines dominent à une immense majorité les confréries de l'archipel de Zanzibar⁵.

Par ailleurs, pas grand cas dans les annales des branches **qadiri** à Sumatra (Indonésie). La présence des confréries **Naqshbandiyyah** et des branches **Khalwatiyyah** éclipse complètement leur présence anecdotique. Néanmoins, le célèbre mystique « Sheikh Nur Ud-Din » AL-RANIRI (d. 1658 AD), soufi inspiré originaire de Belgaum (Karnataka), était le disciple de seyyed Omar Abdullah Abu Hafs BASHEIBAN, à l'époque le **qutb** indien de la confrérie **Aydarusiyyah** (**Ba'alawiyyah**) en Inde, dont il hérita d'une triple **khirqah** : **qadiriyyah**, **Aydarusiyyah** / **Ba'alawiyyah** et enfin **rifaiyyah**. Dans l'hagiographie locale d'Aceh, ce « Sheikh Nur Ud-Din » introduit éventuellement à Aceh la **qadiriyyah**, mais plus sûrement la **rifaiyyah**. Quittant Aceh vers 1644 AD, il serait retourné en Inde pour y décéder finalement en 1658 AD.

Nous allons observer une extrême popularité des chorégraphie et des mortifications caractéristiques du **Maulidi Ya Homu** original dans de très nombreuses branches fameuses de la **Qadiriyyah**, y compris aux Comores, au Kurdistan, au Karnataka et à Java.

2.2.2- une branche **Yashrutiyyah** de la **Shaddiliyyah** (basée à Acre), pilier du **Daira**. Elle est issue de la **Shaddiliyyah**, très commune au Maghreb et en Egypte, et que l'on peut caractériser comme suit : « *comme les rituels qadiri, [elle] menait à l'extase mystique et donnait une place importante au **wird** et au **dhikr**, elle différait de la qadiriyyah dans ses fondements mêmes : loin d'être un ordre mendiant, elle s'adressait plutôt à une société instruite et aisée et faisait l'élévation des aspirations religieuses un préalable à l'approche de Dieu.* » [GRANDIN, 1996]. La sous-branche **Yashrutiyyah** de la branche tunisienne de la **Madaniyyah** a été fondée à Acre (Palestine) par Ali Nur Al-Din « AL-YASHRUTI » 'Al-Hassaniyyah' (1850-1899 AD), natif de Bizerte (Tunisie), un disciple de Muhammad Hassan Bin Hamza Zafir AL-MADANI (d. 1847 AD)⁶. Depuis son arrivée à Acre, cette branche contribue au tissu des réseaux identitaires palestiniens. Elle est originellement implantée dans les communautés palestiniennes (Palestine, Syrie et Jordanie). Aux Comores, la branche **Yashrutiyyah** remplaça très rapidement une branche implantée précédemment en Grande-Comore : la **Al-Fassiyyah**- ALI MOHAMMED a peut être voulu parler de la branche « **Ahmadiyyah** »-« **Idrissiyyah** » d'Ahmad Ibn Idris AL-FASI, laquelle est notoirement une branche soudanaise de la **Khatmiyyah** cairote - .

Elle est établie tardivement en Grande-Comore par le **khalifeh** comorien mythique Abdallah DARWISH (Zanzibar, Dar es Salaam, Mafia, Kilwa), un notable présumément d'origine omani. L'ordre a connu sa première implantation régionale significative autour de la **zawiyya** historique d'Itsandra Mjini (Comores) vers 1883 AD par Said ben Muhammad AL-MA'RUF (1853-1905 AD), principal disciple d'Abdallah DARWISH⁷. AL-MA'RUF, initialement formé à la voie **qadiriyyah** par Sheikh UWAYS à Zanzibar, établit finalement la **Yashrutiyyah** d'Abdallah DARWISH à Mohéli, à Anjouan en 1883 AD et enfin au Mozambique en 1896⁸. Abdallah DARWISH, quant à lui, disparu mystérieusement vers 1900 AD. [GEARHART, 1998] propose une autre version de l'histoire à l'endroit de la **Ba'alawiyyah** et non de la **Qadiriyyah** **Uwaysiyyah**, son récit⁹ offre une relecture de l'hagiographie, puis de l'acculturation de la **shaddhiliyyah** au prisme de la critique des **Ba'alawi**.

La première branche mahoraise est instaurée à Acoua en 1907 AD par Checo Ali BEN SAFARI, un sheikh malagachophone initié par les mourides de Mohéli Isl.¹⁰. De fait, la branche grand-comorienne s'établit aussi bientôt sur la côte nord-ouest de Madagascar, laquelle entretient de longues dates une nombreuse communauté comorienne. L'ordre attire des comoriens mais aussi des sunnites malgaches du Nord Ouest (ex : antakarana, sakalavah) « *Le cas de Madagascar est remarquable, dans la mesure où des comoriens aussi bien que des musulmans malgaches, certains facilement convertis à la suite du roi TSIMIARO, opposant antakarana au royaume merina, sont concernés par ces changements : seyyed Ahmed Al-Kabir AS SAQAF (...) oncle paternel et compagnon fidèle de seyyed Muhammad AL-MARUF, tiendra un rôle de premier plan dans l'implantation de la confrérie dans la Grande Ile.* »¹¹. Malgré la contradiction

⁵ Cf [FUJII, 2007]

⁶ Cf [PENRAD, 2006]

⁷ Cf [ALI MOHAMMED, 2008]

⁸ Cf [BONATE, 2007]

⁹ Selon [GEARHART, 1998], sheikh MARUF est en quelque sorte un déçu de la **Ba'alawiyyah** hadhramie : « *In 1886, a revolutionary named Sayyid Muhammad MA'RUF Bin Sheikh (d. 1905) fled his home in the Comoro Islands and inspired a revival of the **Shaddhiliyyah** in Zanzibar. "Muhammad MA'RUF", as he was commonly known, broke away from the sharifian **Alawiyyah** brotherhood of his Birth after becoming disillusioned with its repressive ideology. Like some of the other visionaries of his time, MA'RUF was searching for an outwardly spiritual and activist religious experience that would extend beyond the scope of most muslim scholars and their elite patrons. MA'RUF attracted muslims and non-muslims to the **Shaddhiliyyah** order in east Africa by breaking down some of the rigid barriers that had divided coastal people into categories of civilized (**waarabu**) and pagan (**kafiri**)* »

¹⁰ Cf [ALI MOHAMMED, 2008]

¹¹ Extrait de [PENRAD, 2006]

biographique soulevée par GEARHART, la **Shaddhiliyyah -yashrutiyyah** a néanmoins supplanté de façon certaine dès 1918 AD la **Qadiriyyah Uwaisiyyah** en Tanzanie continentale et à Dar Es-Salaam¹².

A Zanzibar, la **Yashrutiyyah** se maintiendra assez bien parmi les comoriens de le Stone Town jusque vers 1964 AD, date à partir de laquelle, ces derniers sont directement menacés, tant par les pogroms ethniques que par l'interdiction officielle des réunions confrériques¹³. Dès lors, seuls quelques membres comoriens l'y maintiennent à flot. De nos jours, une **Shaddhiliyyah** de lignage indéterminé est à présent encore active dans le sud d'Unguja Island : à Donge (Unguja), le sheikh SHAWRI aurait fondé la branche **kirama** (villages Donge, Chaani, Kichagani, Bumbwini, Tazari, Welezo, Jongowe), présumément au début du 20^{ème} siècle¹⁴.

2.2.3- une branche **Rifaiyyah**, ordre originaire d'Al-Wasit (Irak), connu pour ses lignages de **sa'adat** et ses rituels fakiristes dans les pays suivants : Turquie, Kosovo, Albanie, Syrie, Egypte, Irak, Sindh, Karnataka, Rajasthan (Ajmeer), Ceylan, Malaisie, Indonésie, Zanzibar & Comores, dont le lignage spirituel dans l'Océan Indien reste incertain. Elle a été fondée à la suite d'Ahmad Ibn Ali Abu Abbas AL-RIFAI, dit « AL-BATAIHI », du nom du district marécageux d'où il serait originaire. La confrérie porta parfois le patronyme de **Batahiyyah**¹⁵. Nous avons rassemblé nos connaissances de sa généalogie spirituelle dans la [FIGURE 23]. La branche prétendument « **adenite** »¹⁶ serait présumément en fait la **alwaniyyah** de Yafrous (Taiz), une sous-branche originale de la branche **Saiyyadiyyah** syrienne¹⁷, fondée par Izz Al-Din Ahmad AL-SAYYAD, le propre petit fils d'Ahmad AR RIFAI¹⁸-. De la **alwaniyyah**, nous savons peu de choses: son fondateur Ahmad IBN ALWAN (d.1142 ?, 1266 ?) fut un poète mystique dont les disciples sont essentiellement des errants hétérodoxes, surnommés « IBN ALWAN », ou « *madjadeeb* » (« *envoutés* », ar. *jetiba*), jusqu'à leur quasi-extinction dans le marasme économique du Yémen à la fin du 20^{ème} siècle¹⁹. [POPOVIC, 1983] prétend que c'est cette « *branche adenite* » qui fut appelée à essaimer à Kaule sur la cote swahilie. Cependant, la **silsila** « (**Rifai**)-**Sadiyyah** » de la dernière branche **rifai** de Zanzibar²⁰ tendrait à infirmer cette origine .

L'existence avérée de comptoirs commerciaux yéménites était l'hypothèse d'une diffusion parallèle ou antérieure d'une telle branche (**alwani** si yéménite) vers Calcutta, Mumbai et aux Maldives / Lacquedives. La côte malabare fut en effet l'objet de trois vagues successives de migrations hadhramies très précoces entre 1200 AD et 1300 AD, et la présence de clans soufis sunnites (essentiellement des **ba'alawi**) est avérée parmi eux²¹. Or le Deccan, puis la côte malabare devinrent de façon avérée dès 1422 AD, la perpétuelle base arrière de l'ordre **rifai** dans l'Océan indien. Certains d'entre eux se font connaître à la Cour des sultans Bahmani de Bidar (1347-1429 AD) dès 1422 AD²². Les **seyyeds** hadhrami et hamavi furent le ciment de la communauté **mappila** (clans arabes de la cote indienne)²³. FORBES établit qu'ils sont bien des vecteurs du **Fiqh** shaféite et relève parmi eux le rayonnement indéniable des **mederseh** fameuses de Tarim et de Zabid. Parmi eux, il discerne sans difficultés la confrérie **Ba'alawiyyah**, mais peine à confirmer la présence dès alors des **Rifa'i**. De nos jours, la **Sa'adat** présumée des **rifai** de la côte malabare s'y est largement diluée dans les milieux d'iconoclastes hétérodoxes et de saddhus. A Mumbai, les **rifai** comptent d'ailleurs encore de nos jours une classe de fakirs errants réputés pour leurs mortifications: les **chancawalli**, lesquels fréquentent tous les **Urs / ziyara** des ordres hétérodoxes, y compris la **Chishtiyyah**, la **Malangiyyah** ou la **Jalaliyyah**. ASSAYAG a clairement identifié dans le rituel **ratib bazi** des errants (**sohrawardi**)- **Jalali** actuels de Belgaum (Karnataka) de très nombreux emprunts aux rituels mortificateurs **rifai**²⁴, au point qu'on peut douter de leur **silsila** véritable.

¹² Cf [ANTHONY, 2002]

¹³ Cf [PENRAD, 2006]

¹⁴ Cf [FUJI, 2008]

¹⁵ Cf [POPOVIC, 1996]

¹⁶ Cf [POPOVIC, 1983] et [FUJI, 2010]

¹⁷ Cf [TRIMINGHAM, 1971]

¹⁸ Cf [POPOVIC, 1996]

¹⁹ Cf [Mc LAUGHLIN, 2007]

²⁰ Cf [FUJI, 2007]

²¹ Cf [ASSAYAG, 1992]

²² Cf [FORBES, 1981]

²³ Cf [ASSAYAG, 1992]

²⁴ Cf [ASSAYAG, 1992]

C'est très probablement du Kerala que la *rifaiyyah* s'est ensuite diffusée vers le Sri Lanka via l'île d'Androth (Lacquedives). En effet, lorsque certains des *seyyeds* malabars *mappila* parvinrent aux Lacquedives, ils constituèrent une noblesse locale de *sa'dat* : les *tangals*, qui, à la *Sa'dat* cumulaient les *khirqas* locales soit de la *Ba'alawiyyah*, soit de la *Rifaiyyah*²⁵. Au Sri Lanka, la *rifaiyyah* ne semble pas avoir survécu durablement sous son seul nom, mais a persisté sous la forme d'un ordre d'ermes errants convertis au *qadiri* sme : les *bawas*. Très similaires aux *Madjadees* de la *rifaiyyah-alwaniyyah*, ils perpétuent deux formes du rituel *rathib*.

De source malaise, les *seyyeds* de Calcutta, de leur côté, avaient répandu l'ordre vers Aceh et Malacca²⁶. On cite fréquemment le célèbre mystique Nur ud-din Sheikh Muhammad ibn Ali ibn Muhammad ibn Hasanji Hamid AL-AR-RANIRI QURAISHI dit « sheikh Nur ud-din » AL-RANIRI (d. 1658 AD), conseiller du Sultan d'Aceh ISKANDAR II. Emigrant précisément de Belgaum (Karnataka), « Sheikh Nur Ud-Din » était le disciple de *seyyed* Omar Abdullah Abu Hafs BASHEIBAN, *Qutb* de la *Ba'alawiyyah Aydarusiyyah* à l'époque. Il en hérita une triple *khirqa* : une *taifa* de la *qadiriyyah* du Karnataka, le *Qutb* de l'*Aydarusiyyah* de la *Ba'alawiyyah* pour l'Inde toute entière et enfin une autre *taifa* de la *rifaiyyah* du Karnataka. Dans l'hagiographie locale, il a introduit à Aceh la *qadiriyyah* et la *rifaiyyah*, sans qu'on sache ce qui en est de la *Ba'alawiyyah*. Quittant finalement ses fonctions à la cour d'Aceh, il serait retourné en Inde vers 1644 AD, où il serait décédé. Il est souvent évoqué comme la tête de pont de la *rifaiyyah* indienne à Sumatra.

L'ordre ne s'y est dès lors pas figé dans la même dérive monachiste : ses membres ont effectivement préservé des versions collectives, chorégraphiées (*meuratep*) et fakiristes (*dabbus*, *daboih*, *rapai dabbus*) du rituel *rifai*. Qu'ils soient postérieurs ou pas à la création de Kaule, Mc GILVRAY évoque des liens fonctionnels historiques entre le bureau de la confrérie à Colombo (est. 1878 AD) et les branches du Kenya et de Singapour.

La *rifaiyyah* « adénite » aurait préalablement essaimé à une date indéterminée depuis Kaule, une *medersah* swahilie très active proche de Bagamoyo, fréquentée par «... de nombreux émigrants balochis », par exemple après la grande vague d'émigration hadhramie de 1750-1900 AD²⁷. Ce fut sans doute le point de départ des sheikhs *rifai* pour Zanzibar et les Comores. Cette même *rifaiyyah* s'est aussi diffusée par le réseau des caravaniers d'esclaves vers l'hinterland tanzanien²⁸. Des rituels type « *maulidi ya Homu* » décrits par Joao de Azevedo COUTINHO dès 1887 AD à Fernao Velozo (a.k.a. Mogincual, au Mozambique) confirment que cet ordre y avait précédé les autres²⁹. D'autres témoignages similaires à Mossuril et à Angoche – présumément son point d'entrée historique au Mozambique - dans les années 1890 AD le confirment. Au 19^{ème} siècle, l'ordre est néanmoins bien établi à Bagamoyo, Zanzibar, Mutsamudu, Mahoré, Majunga et en Grande Comore, où il restera marginal mais très populaire jusqu'au milieu du 20^{ème} siècle. Ce nouvel effet boomerang au 19^{ème} siècle causera aussi la diffusion de cette même *Sayyadiyyah* dans les Balkans, sous l'appellation d' « *Izzudin* », une corruption du nom « Izz al Din ».

Exception faite de l'Egypte, la confrérie semble avoir eu longtemps une assise populaire –ouvriers, petits commerçants -, souvent peu instruite, laquelle caractérise ses formes radicales et son développement limité³⁰.

2.2.4- la branche *Attasiyyah* de l'ordre familial original *Ba'alawiyyah* (Tarim & Hadhramawt, Yemen), se fait connaître en Afrique de l'Est comme la « *Alawiyyah* » ou « *Anlaa* » aux Comores. Fondée en Hadhramawt par Ziyad bin Labid « AL-KHAZRALI » et Ahmad Bin Issa MUHAJIR, tous deux contemporains de l'Imam Jafar « AS-SADDEQ », le 5^{ème} imam du Chiisme. L'ordre porte, selon les sources, le nom de Muhammad bin Alawī, dit « *Al-Faqih al-Muqaddam* » (d. 1255)³¹ ou d'Alawi Bin Ubaidullah, le propre petit fils d' Ahmad Bin Issa MUHAJIR. La *ba'alawiyyah* est un ordre très orthodoxe de droit shaféite, dont les *mederseh* de Tarim (Hadhramawt) sont reconnues dans tout l'Océan Indien. Ordre original, docte, mais peu structuré. On le dit parfois d'influence *qadiri*, mais sa *silsila* n'est pas explicite dans ce sens, et il est généralement considéré comme un ordre distinct et original dès sa lointaine origine. On présume sa première diffusion sur la côte malabare lors des premières migrations hadhramies du 13^{ème} siècle³². GEARHART a extrapolé des annales de la société de notables hadhramis en Somalie que la performance collective de *Maulidi* avait probablement connu une

²⁵ Cf [ASSAYAG, 1992]

²⁶ Cf [Mc GILVRAY, 2004a]

²⁷ Cf les travaux cités ici de de FREITAG, ibid et [MOBINI-KESHEH]

²⁸ Cf [BONATE, 2007]

²⁹ Cf [BONATE, 2007]

³⁰ Cf [POPOVIC, 1996]

³¹ Cf [BANG, 2000]

³² Cf [FORBES, 1981]

gestation depuis le début de la présence hadhrami **ba'alawi** à Mogadishu, soit vers le 14-15^{ème} siècle. Lors des migrations suivantes, l'ordre s'établit de façon avérée à partir de 1850 AD, Sans doute à l'instar tardif de sa consœur **rifa'iyyah** d'Aden, à Lamu, Dar es salaam, Moroni, Mutsamudu, Tumbatu, Vumbaktu, Kilwa, en Birmanie et aux Maldives

Les écoles coraniques de Lamu sont les relais spirituels de cet ordre pour l'Afrique de l'Est. Cette confrérie essaima à Zanzibar et certains historiens considèrent qu'elle essaima, entre autres, en la branche nommée **Hamziyyah** vers la fin du 19^{ème} siècle³³. De tous temps, la **Ba'alawiyyah** a négligé le **Dikr** et a promu le **mauled**, i.e. la commémoration démonstrative de la naissance de MUHAMMAD. La confrérie a longtemps été restreinte aux migrants hadhramis³⁴, et, à Zanzibar, le lignage hadhrami prévaut encore pour le recrutement des nouveaux membres³⁵.

La **Ba'alawiyyah Aydarusiyyah** était aussi implantée sur la côte indienne et aux Maldives, essentiellement parmi les seyyeds hadhramis émigrés. Au 17^{ème} siècle ; son **Qutb** en Inde était le seyyed Omar Abdullah Abu Hafs BASHEIBAN à Belgaum (Karnataka). Il fut notamment le maître de sheikh Nur Ud-Din « AR-RANIRI » (d. 1658 AD), pionnier du mysticisme à la Cour du Sultan d'Aceh (Sumatra), ISKANDAR II.

Les branches **Aydarusiyyah**, **Attasiyyah** et **Haddadiyyah** ont beaucoup influencé le récitatif congrégationnel **rathib**, en publiant les recueils homonymes de leurs maîtres respectifs **rathib -al-haddad** et **rathib-al-attas**. Ces bréviaires sont toujours utilisés pour les assemblées **rathib** aux Lacquedives, en Malaisie et au Brunei. A Lamu, ce ne sont pas les grands **ulama** orthodoxes de l'ordre au 19^{ème} siècle qui proéminent dans les annales, mais plutôt des innovateurs prosélytes qui, se détournant de l'élitisme de la **sa'dat** orthodoxe qui président partout l'ordre, ont plutôt cherché à répandre l'ordre dans des populations provinciales fraîchement urbanisées telles que les fermiers **wagem** de Lamu. Après son arrivée à Lamu (ca 1866 AD), le sheikh d'origine comorienne Sayyid Saleh Bin Alawi Jamal AL-LAYL, dit « Habib SALLIH » (1844-1935 AD), s'est imposé dans cette catégorie. Après lui, le sheikh Mwenye Abdallah ZUBAYRI également. Dans ces populations, ils ont notamment œuvré à détourner le goût local pour certains **ngoma** (respectivement: le **Uta (Mswe)** et le **Maulidi Rama**) en des rites participatifs qui génèrent un enthousiasme prosélyte. Ils ont littéralement acculturé ces deux manifestations avec le corpus littéraire soufi swahili / arabophone.

2.2.5- plusieurs branches anecdotiques de la confrérie réformée **Ahmadiyyah -Idrissiyyah** d'Ahmad Ben Idris Al FASI (1760-1837), d'inspiration wahabite, parmi lesquelles :

-- la **(Rashidiyyah)-Salihiyyah** importée d'Arabie Saoudite en Somalie vers 1900 AD par le sheikh somalien Muhammad SALIH, elle essaima depuis Berbera (Somalie), d'où elle prêchait pour une règle plus orthodoxe que ses consœurs [GRANDIN, 1996]. Elle s'implanta certes à Zanzibar, mais y est restée insignifiante. [GEARHART, 1998] a comparé la chorégraphie de leur **Dhikr** avec celle du **Maulidi Rama** (Lamu Isl, Kenya).

-- la **Dandarawiyyah**, confrérie de Muhammad AL DANADARAWI (1839-1910 AD) et /ou Ahmad AD-DANDARAWI (d.1908 AD), fut signalée en Somalie, au nord Kenya, à Zanzibar, et ponctuellement en Grande Comore [TOINIBOU, 2008]

Comme toute confrérie, celles-ci se présentent comme des voies d'initiation aux vérités cachées du Coran. Les principaux maîtres (le roi Salomon, Ahmad AR-RIFAI ou Abdelqadir AL-JILANI) révèlent aux initiés la signification esotérique de ces vérités. Ils jouissent d'une réputation charismatique miraculeuse (**karma**), notamment dans le domaine des pouvoirs surnaturels et de l'intercession auprès des djinns. Dans le monde indien, ce cercle s'élargit aux 12 imams chiites et aux saints qui ont islamisé l'Inde (Muyin ud-din CHISHTI, GANJBAKHSH, FARIDUDDIN, etc.). A partir de l'indépendance de la Tanzanie, le pouvoir politique de ces confréries y est contesté par les autorités laïques. Dès lors, leur influence, leurs effectifs et leurs rituels s'y étiolent, y compris à Zanzibar.

³³ Cf [FUJII, 2008] et [FUJII, 2010]

³⁴ Cf [BANG, 2000]

³⁵ Cf [FUJII, 2010]



FIGURE 1: Lecture congregationnelle du **rathib-al-attas**, Brunei . (source web X)



FIGURE 2: **rathib** mortificateur occasionnel des faqirs "Bawa" (**qadiriyyah** et **qadiriyyah-chishtiyyah**), Sri Lanka. Les piques sont nommés **Dabbus**. Cet ordre a entièrement hérité son art de la **rifa'iyyah** d'Androth, aux Lacquedives. (source Jailani.org)

3. Les rituels de la *Rifa'iyyah*

A l'instar des autres ordres orthodoxes, la *rifa'iyyah* pratique habituellement chaque semaine le *dikr*, commémoration rituelle des 99 noms d'Allah, sans aucun point commun liturgique avec le *Maulid*. Sans doute, de tous temps, leur performance a revêtu une véhémence particulière, laquelle leur a valu le surnom de « *derviches hurleurs* ». Dans son récit de voyage à l'*Urs* / *kandoori* d'Ahmad AR-RIFAI à Al-Wasit (Irak), IBN BATTUTA a même rapporté que le *dikr* était partie intégrante des cérémonies d'*Urs*. Son récit merveilleux confirme que la liturgie de l'*Urs*, basée sur le panhégryrique et / ou le *Dikr*, est au centre de la pratique magico-religieuse de la *rifa'iyyah*. Les récits de commémorations *Kandoori* similaires des *Bawa* cinghalais à Dafther JILANI [Mc GILVRAY, 2004a] ou de la branche *sadiyyah* / *Jibawiyyah* syrienne³⁶ confirment que ces *Dikr* sont l'occasion des mêmes exercices mortificateurs (voir description section 4 ci-dessous). [GEARHART, 1998] décrit à plusieurs reprises *Maulidi* et *Dhikr* comme, à leur origine, un seul et même phénomène rituel dans un contexte prosélyte isolé sur la côte swahili³⁷, répondant de façon pragmatique aux besoins de ritualisation du confrérisme réformé.

Bien qu'elle amalgame ici allègrement l'histoire de la *Ba'alawiyyah* avec les *Dhikr* d'autres ordres, R.K. GEARHART s'essaie ici à résumer la dissémination, puis l'assimilation de ces rituels sur la côte. Dans son ouvrage, cette dernière allègue d'ailleurs une gestation de la performance collective du *Maulidi* parmi les premières communautés hadhramis *ba'alawi* de Mogadishu (Somalie), soit vers le 14-15^{ème} siècle³⁸. Arguer la similitude entre ces deux formes de transe induite (*Ngoma* et *dhikiri*) est un lieu commun largement répandu mais malheureusement jamais argumenté.

Dans la classification d' [INCANCER, 2005], il est intéressant de constater que la famille de rituels que nous cherchons à commenter ici chez ces branches de la *rifa'iyyah* « adénites » se classe parmi les rituels dits *qu'udi* - litt. « *assis* » c'est-à-dire qui se pratiquent assis - . Or, nous suggérons ici que nombre d'entre eux s'observent également dans les *dikr* et les rituels *qiyabi* / *qiyam* (« *debout* ») caractéristiques des *rifa'iyyah* et des *rifa'iyyah-sadiyyah* de tradition turco-syriennes. ASSAYAG a investigué de la même façon comparative le *ratib bazi*, un rituel fakiriste *rifai* de cette famille, tel que le pratiquent à présent des derviches (*Sohrawardi*)-*Jalali* au Karnataka. Ce n'est pas la seule anomalie dans notre inventaire comparé - lire FIGURE 23 - . Il existe clairement une pratique assise recueillie, type *rathib* ou *Mawlidi*, et une pratique des mêmes rituels, mais en *Dikr* collectifs, transcendants (*sadiyyah*, Levant, monde ottoman) Nous allons voir dans le présent inventaire que la dimension mortificatoire et la dimension chorégraphique sont complètement distincts ou n'existent pas dans certains rituels, ce qui semble indiquer que ces deux éléments se sont combinés tardivement dans les rituels type *Mulidi* / *Maulidi ya Homu* / *Maulide*. Que nous indiquent ces décalages contextuels répétés dans notre inventaire ? Cette contradiction formelle avérée entre eux conteste-t-elle leur parenté éventuelle ? Résultent-ils d'innovations chorégraphiques ? S'agit-il de détournement contextuel de ces rites levantins ? Marquent-ils des ruptures dans le lignage confrérique que nous échafaudons ? Essayons déjà d'inventorier les rites *rifai* dans l'Océan Indien, tels qu'ils nous sont parvenus.

3.1 *Qasida* vs *Rathib* :

[GEARHART, 1998] conçoit nonobstant *Dhikr* et poésie arabophone uniquement comme deux media du même réformisme du sheikh Muhyi Ud-Din « AL-QAHTANI », tout en négligeant le passif considérable que constituaient les particularismes confrériques antérieurs, tels que les répertoires bigots historiques de la *Ba'alawiyyah* hadhramie³⁹.

Mais comme nous le verrons au paragraphe 3.8, cette littérature fut loin d'éteindre la velléité folkloriste des diverses performances du *Maulidi*. Il semble qu'au contraire elle ait simplement enrichi le corpus littéraire du compromis rituel obtenu. Des genres inventoriés (paragraphe 3.2 à 3.8), il ressort clairement que les rituels *rifai* de la région partagent avec les autres ordres swahilis et malais deux sources littéraires principales.

- les recueils *Rathib*. Dans la tradition littéraire sunnite, le *rathib* est un recueil de lectures saintes – essentiellement des sourates du Coran - , sélectionnées et compilées en une sorte de recueil littéraire pour les assemblées pieuses. En un mot : une sorte de bréviaire, une anthologie de sourates soigneusement choisies par le compilateur, ex : *rathib* AL ATTAS, *rathib* AL-HADDAD. L'agencement et le choix des sourates est évidemment de son fait. Le *Rathib* n'est donc pas en soit une forme poétique, mais un répertoire emprunté au Coran, tout au plus adapté à la cantillation scandée.

³⁶ Cf [WEISMAN, 2002]

³⁷ Selon [GEARHART, 1998] : « *The union of Maulidi praise poetry and african dance is the result of an ideological merger between African Ngoma experts and muslim religious leaders who practiced Sufism. From the 14th century, sufi scholars migrated from a region of the southern Yemen called Hadhramawt and settled in trade centers along the east African coast.. Unlike orthodox muslim leaders, who prohibited devotional activities that induces religious ecstasy, sufi leaders regularly led their followers in meditative chanting called "dhikri" to the rhythm of drum-like tambourines, or matwari.. The transcendental states that the Sufis achieved during Maulidi recitations were similar to those experienced during spirit possession ngomas performed by coastal Africans.* »

³⁸ Cf [GEARHART, 1998]

³⁹ Selon [GEARHART, 1998] : « *As promoters of a more sophisticated form of islamic reformism, Sheikh Muhiyiddin and his peers devoted much of their time to reading and writing Arabic style poetry, which became the primary medium in which they express their religious ideas.* » . »

- la poésie soufie arabe de forme **Qasida**. Il s'agit d'une forme poétique d'origine arabe, présumément introduite sur la cote swahilie avant le 18^{ème} siècle. Cette forme se prête particulièrement à la performance hymnologique, au chant et à l'accompagnement instrumental ou rythmique. Le corpus des *qasida* swahilies est reserré autour de quelques **qasida** arabes soufies classiques (**madih**), lesquelles sont pour la plupart des panhégryques du Prophète MUHAMMAD. Dans la liturgie soufie swahili, la **qasida** est un genre, plus qu'une forme: toutes les **qasida** religieuses sunnites des swahili / des comoriens ne suivent pas cette forme poétique à proprement parler. Le répertoire est notamment enrichi par des œuvres majeures en prose, telle que le **Mawlid Al-Barzandji Nazm**.

Le **maulid** est le récit poétique laudatif de la naissance du prophète, dont on oppose parfois la forme strophique **qasida** aux autres formes lyriques soufies, telles que le **Dhikr** (Ar : remembrance). En tant qu'occasion, le **Mawlid** et sa poésie sont clairement des évolutions médiévales de la pratique. Selon les sources, la célébration en remonterait :

- à l'avènement des souverains Fatimides en Egypte (969 – 1171)⁴⁰
- à l'empire irano-afghan des Ghaznavides du sultan Yamin Ad-Dawla Mahmud Bin SEBUKTIGIN (998-1030).

Tout au long du 12^{ème} siècle, la pratique se renforce à l'ouest: chez les souverains Almohades⁴¹, puis Mérinides et Sa'adiens au Maroc, tandis qu'à l'est, elle se développe grâce aux Hafsides⁴². Depuis le 15^{ème} siècle, de nombreuses versions poétiques en prose ou en vers en ont été entreprises, en Egypte et au Mashrek pour la plupart. L'exercice littéraire de sa rédaction a longtemps été synonyme de leadership spirituel d'une confrérie. Il est habituellement constitué d'une prière introductive, puis d'une généalogie à caractère panégyrique, et enfin d'un récit enthousiaste de la naissance miraculeuse du Prophète⁴³. A ce titre, les **Mawlid** swahilis empruntent pour la plupart le chapitre homonyme à de telles **qasida** hagiographiques. Citons les plus usitées:

--La **Mawlid al-Barzandji** Jafar Bin Hasan Bin Abdul Karim AL-BARZANDJI AL-MADANI (d.1765 AD) était un mufti shaféite à Médine. Le texte du **Mawlid Al-Barzandji** est parfois soupçonné de tendances imamites chez les comoriens, au motif confus qu'AL-BARZANDJI était sans doute persanophone. Si on en croit son nom, il était plus probablement un kurde de l'Est irakien sunnite; la localité de Barzandj jouxtant notoirement l'Hawramanat. De nos jours, la confrérie dominante de Barzandj est la branche **Kasnazaniyyah** de la **Qadiriyyah**. [AHMED, 2002] a relevé que le **Mawlid Al-Barzandji** avait, de par le passé, également été très répandu dans les performances de Maulid dans les communautés sub sahariennes d'obédience malekites (Soudan, Afrique de l'Ouest). Tous ces éléments historiques renforcent l'idée que ce texte était central dans le corpus liturgique de la confrérie **Qadiriyyah**. Il existe actuellement deux versions de ce texte : le **Mawlid Al-Barzandji Natr** et le **Mawlid Al-Barzandji Nazm**.

--- Le **Mawlid Al-Barzandji Natr** (« *maulid du Barzandji en prose* »): est le texte originellement usité des hadramis⁴⁴, - c'est à dire de la **Ba'alawiyyah**? -. Il est aujourd'hui le principal texte utilisé dans les **maulid** swahili.

--- Le **Mawlid Al-Barzandji Nazm** (« *maulid du Barzandji en vers* »): troisième texte le plus usité dans le **maulid** swahili⁴⁵ il est également surnommé **Mawlid al-Nunu**, pour ses rimes en "n". Il a été traduit en 1891 par le sharif Mansab bin Sharif Abdul Rahman AL-HUSAYNI de Lamu. Il est très usité des hadhramis⁴⁶, et donc probablement des **ba'alawis** jusqu'à la réforme de Sheikh SALEH à Lamu.

⁴⁰ Selon [TEMSAMANI, commentaires 1999] : « Les historiens font remonter l'institution des festivités de l'anniversaire de la naissance du Prophète (P.S) à l'avènement des Fatimides en Tunisie, puis en Egypte. Dans son étude du phénomène, le Pr Hasan AS-SADUBI a écrit : « .. l'avènement de la dynastie fatimide eut le dessus sur l'inauguration de ces festivités et fit entériner son obligation. » . Une fois investis en Egypte, les Fatimides célébrèrent donc l'anniversaire de la naissance du Prophète avec magnificence et splendeur. (...) En vérité, ils célébrèrent six anniversaires : la naissance du Prophète (P.S), la naissance d'ALI IBN Abu TALIB, de HASSAN, de HUSAYN (...) de FATIMAH Az-ZOHRA (...) et du calife régnant. Par ailleurs, ils fêtèrent l'anniversaire de JESUS (...). » . »

⁴¹ Lire [TEMSAMANI, commentaires 1999]

⁴² Selon [GUETTAT, 2000] : « La célébration du Mawlid commença à Ghazna (Afghanistan) avec le sultan ghaznvide Yamin Ad-Dawla Mahmud Bin SEBUKTIGIN (998-1030), avant de devenir une tradition dans tout le monde islamique. Au Maghreb, amorcée sous les Almohades (1147-1269), elle se perpétua à l'Ouest durant le règne d'Abu Yakub Yusuf « le Mérinide » (1286-1307), puis à l'Est avec le Hafside Abu Faris Abd Al-Aziz (1394-1434). » . »

⁴³ Cf [TRIMINGHAM, 1971]

⁴⁴ Cf [AHMED, 2002]

⁴⁵ Cf [AHMED, 2002]

⁴⁶ Cf [AHMED, 2002]



FIGURE 3: A Aceh, Sumatra, la chorégraphie **Meurukon** de 15 tambourinaires commémore la naissance du Prophète MUHAMMAD . (source Aceh Utara)



FIGURE 4: Le **Seudati Inang**, un **Laweut** profane réservé aux femmes à Aceh, Sumatra.
(source web Aceh.net)

FIGURE 5 : Inventaire des mouvements de « chorégraphies percussives » à Aceh [KARTOMI, 2007a].

POSTURE	BODY PERCUSSION	DESCRIPTION	VERNACULAR NAME (ACEH)
Duek (« sitting »)	Lower shoulder or breast tapping	RH hand tapping on LH or RH shoulder	<i>Peh bahoe un(eun)</i>
Duek (« sitting »)	Lower shoulder or breast tapping	LH hand tapping on LH or RH shoulder	<i>Peh bahoe wie</i>
Duek (« sitting »)	Lower shoulder or breast tapping	RH hand tapping on RH shoulder & LH hand tapping on LH shoulder	<i>Peh bahoe</i>
Duek (« sitting »)	Lower shoulder or breast tapping	LH hand tapping on RH shoulder & RH hand tapping on LH shoulder	<i>Peh bahoe</i>
Duek (« sitting »)	Lower shoulder or breast tapping	RH hand tapping on neighbouring dancer's shoulder	<i>Peh bahoe un(eun)</i>
Duek (« sitting »)	Lower shoulder or breast tapping	LH hand tapping on neighbouring dancer's shoulder	<i>Peh bahoe wie</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Breast beating on lowest rib (men only)	RH hand beating on LH breast	<i>Peh dada un(eun)</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Breast beating on lowest rib (men only)	LH hand beating on RH breast	<i>Peh dada wie</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Breast beating on lowest rib (men only)	Double breast beating	<i>Peh dada</i>
Duek (« sitting »)	Elbow tapping	RH tapping on LH elbow	<i>Peh singke un(eun)</i>
Duek (« sitting »)	Elbow tapping	LH tapping on RH elbow	<i>Peh singke wie</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Backside tapping	RH backside tapping with RH hand	<i>Peh punggung un(eun)</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Backside tapping	LH backside tapping with LH hand	<i>Peh punggung wie</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Thigh beating	RH hand beating RH outer lateral thigh	<i>Peh pha un(eun)</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Thigh beating	RH hand beating LH outer lateral thigh	<i>Peh pha wie</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Thigh beating	LH hand beating RH or LH front thigh	<i>Peh pha un(eun)</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Thigh beating	RH hand beating RH or LH front thigh	<i>Peh pha wie</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Thigh beating	RH hand beating LH front thigh & LH hand beating RH front thigh	<i>Peh pha</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Thigh beating	crossed hand beating opposite front thigh	<i>Peh pha</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Thigh beating	Back of RH hand beating RH front thigh or back LH hand beating RH front thigh, or both altogether	<i>Peh pha</i>
Duek (« sitting »)	Knee cap tapping	RH hand tapping above LH knee cap	<i>Peh Teuot un(eun)</i>
Duek (« sitting »)	Knee cap tapping	LH hand tapping above RH knee cap	<i>Peh Teuot wie</i>
Duek (« sitting »)	Knee cap tapping	Both hands tapping both knees	<i>Peh Teuot</i>
Duek (« sitting »), or Stepping & Dong (« standing »)	Clapping	RH hand horizontal clapping down on LH palm – sometimes when body sways to LH- or clapping neighbour's palm.	<i>Pok pok jaroe un(eun)</i>
Duek (« sitting »), or Stepping & Dong (« standing »)	Clapping	LH hand horizontal clapping down on RH palm – sometimes when body sways to RH- or clapping neighbour's palm.	<i>Pok pok jaroe wie</i>
Duek (« sitting »), or Stepping & Dong (« standing »)	Clapping	Vertical clap to the front of the body	<i>Pok pok jaroe</i>
Duek (« sitting »), or Stepping & Dong (« standing »)	Clapping	Vertical hand clapping to the front of the body	<i>Pok pok jaroe</i>
Duek (« sitting »), or Stepping & Dong (« standing »)	Clapping	Vertical hand clapping above the head	<i>Pok pok jaroe</i>
Duek (« sitting »), or Stepping & Dong (« standing »)	Clapping	clapping a neighbouring dancer's hand	<i>Pok pok jaroe</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Finger snapping	Third finger and snapping on RH oalm	<i>Geuteb jaroe un(eun)</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Finger snapping	Third finger and snapping on LH oalm	<i>Geuteb jaroe wie</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Finger snapping	Simultaneous double snapping in both hands	<i>Geuteb jaroe</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Finger snapping	Double snapping with both arms otstretched or moving both arms in circular formations	<i>Geuteb jaroe</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Finger snapping	Double finger snapping with raised elbows in front of body	<i>Geuteb jaroe</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Foot stamping	Stamping RH foot on the ground, sometimes loudly with fingers accent.	<i>Geudam gaki un(eun)</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Foot stamping	Stamping LH foot on the ground, sometimes loudly with fingers accent.	<i>Geudam gaki wie</i>
Duek (« sitting »)	Floor beating	Beating RH palm on floor	<i>Peh aleuhe un(eun)</i>
Duek (« sitting »)	Floor beating	Beating LH palm on floor	<i>Peh aleuhe wie</i>
Duek (« sitting »)	Floor beating	Beating both palms on floor	<i>Peh aleuhe</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Shoulder shrugging	Shrugging shoulders while lowering by bending at knees	<i>Nyet</i>
Stepping & Dong (« standing »)	Shoulder shrugging	Shrugging shoulders while standing on one's toe	<i>Nyap</i>

--Le **Simt Ad-Durar** , second texte le plus usité dans le ***mawlid*** swahili⁴⁷. On doit ce texte en prose rythmée au poète ba'alawi Ali Bin Muhammad bin Husayn bin Abdallah "AL-HABSHI" de Sayyun (Hadhramawt). C'est l'un des principaux textes adoptés par sheikh SALEH dans sa réforme. Ce texte a progressivement remplacé le ***Maulidi Al-Barzandji*** dans la pratique ***ba'alawi*** de Lamu, lorsque sheikh SALEH de Lamu l'adopta.

-- Le **Maulid Sharaf Al-Anam** est un texte apparemment plus ancien. Les croyants de Java l'attribuent à AL-BUKHARI (s'agit il d'un des innombrables soufis ***naqshbandi*** homonymes ou bien du fameux missionnaire ***sohrawardi*** du même nom en Inde du Nord?) . En Afrique de l'Est, le ***Maulid Sharaf Al-Anam*** avait initialement la faveur des convertis swahilis, qui le tenaient eux mêmes de la ***Qadiriyyah***. Malgré l'adversité des milieux reformistes de Bagamoyo, le sheikh Manyema sheikh "mu'alem" RAMIYA de la ***Qadiriyyah*** de cette ville s'essaya à une performance musicale de ce ***Maulid*** sur le modèle des ***Maulid*** de Lamu. Ce ***maulidi*** est également chanté à Lamu⁴⁸ .

--La **Qasida al-Burda** (ou « **Nahj al-Burduh** ») ou « **Nahj al-Burduh** ») d'AL-BUSIRI. A vrai dire, la Qasida « ***Al-Burda*** » désignait à l'origine une première ***qasida*** écrite au Prophète MUHAMMAD de son vivant par le poète Kab BIN ZUHAYR, pour laquelle il fut effectivement rétribué d'un manteau.

La ***Qasida Al-Burda*** de l'égyptien AL-BUSIRI est plus tardive et plus littéraire. Celle-ci est à elle toute seule un recueil biographique du Prophète MUHAMMAD. Intitulée originellement « *Al-kawakib al durriya fi Madh Khayri-l Bariyyah* » (Ar. « *étoiles perlées en l'éloge du meilleur de la race humaine* »), elle rassemble pas moins de dix chapitres et 160 vers chronologiques, dont un chapitre complet dédié au ***Maulid*** et un autre au ***Miraj*** ⁴⁹ . Les vertus exceptionnelles de cette ***qasida*** , relevant à la fois de la guérison et de l'invincibilité, sont notoires de par leur histoire. L'origine en est retracée dans le récit mythique de la guérison de son auteur reconnaissant⁵⁰. De surcroît, l'élan laudatif exceptionnel de la ***qasida*** proprement dite fait également son intérêt lyrique ⁵¹. Enfin, on lui prête des vertus thérapeutiques aussi extraordinaires que son origine.

--La **Qasida al-Hamziyyah** d'AL-BUSIRI traduite en swahili dès 1792 AD par Seyyed AYDARUS de Lamu⁵² . Cette ***qasida*** fait notamment l'objet d'une performance collective chorégraphiée (danse de baton en rang), dite « ***Hamziyyah*** » à la Madrassat Ryadhu de Matondoni (Lamu isl. Kenya), à l'occasion des nombreuses festivités annuelles du ***Maulidi*** dans cette ville⁵³.

--La **Qasida Umr al-Qura** d'AL-BUSIRI .

-- La **Maulid Ad-Daybai** d'Abdu Rahman Ibn Ali « AL-DAYBA'I » ; répandu mais essentiellement en usage dans le ***Deba*** des femmes de Mayotte / Mahore Isl, Comores.

Noter qu' hormis la ***qasida Al-Burda*** d'AL-BUSIRI il n'est fait nul cas ici d'autres textes prestigieux plus usités au Maghreb⁵⁴.

⁴⁷ Cf [AHMED, 2002]

⁴⁸ Lire les commentaires concernant le ***Maulid Sharaf ul-Anam*** parmi les notes des enregistrements à Lamu d'Alan BOYD en 1985

⁴⁹ Cf [PETROSYAN, 1994]

⁵⁰ Selon [PETROSYAN, 1994] : « « Son œuvre, tout en répondant aux exigences du genre, introduisait un élan de prière de vant la personne de MUHAMMAD, une forme poétique traditionnelle servait ici à unir à l'introduction à caractère laïc, « de bédouin » avec une méditation mystique. Sa ***Qasida*** donna lieu à de nombreuses imitations, commentaires et reprises sous formes de ***takhmis*** « amplification pour cinq des hémistiches ». les deux ***Al-Burda*** étaient considérées comme portant bonheur à ceux qui les copiaient, les lisaient ou les conservaient. »

⁵¹ Selon [SPEZIALE 2010] : « « AL-BUSIRI était affecté par une paralysie que les médecins ne surent soigner et il composa un poème en l'honneur du Prophète afin de demander la guérison. Il s'endormit en récitant sa ***qasida*** et vit en rêve le Prophète lui passant la main sur le corps. A son réveil, il était guéri et trouva sur son corps un manteau (***burda***) déposé là par MUHAMMAD. Plusieurs vertus thérapeutiques et magiques sont prêtées à l'écriture et à la récitation de ce poème. »

⁵² Cf [GEARHART, 1998]

⁵³ Cf [OLALI, 2008]

⁵⁴ Selon [GUETTAT, 2000] : « actuellement, il en existe plus qu'une quarantaine de versions, de styles et de formes différentes. Dans la tradition maghrébine, les plus répandues sont celles du shaykh Djafar AL-BARAZANDJI (1690-1788), d'Ibrahim AL-RIHAYI (1767-1849) au Maroc, celle de Siddi Mohammed . Djafar AL-KATTANI (mort en 1927) . »

La plupart de ces *qasida* en arabe ont été traduites en comorien ou en swahili. Ces traductions se sont attachées à reconduire le mètre et la rime de la **Qasida** d'origine, ce qui conserve à ces traductions un intérêt « musical »⁵⁵. Les swahilis et les Comoriens préfèrent généralement le texte arabe pour leur performance⁵⁶. La **Qasida Umr al-Qura** d'AL-BUSIRI, et notamment sa fameuse « **Qasida Al-Hamziyyah** » aurait été traduite en swahili dès 1792 AD par Seyyed AYDARUS de Lamu⁵⁷. On doit aussi nombre de traductions de ces *qasida* au sheikh Muhammad Bin Athman Hajji AL-HILALI « MSHELA'I » (1840-1930 AD) de Lamu, telles que le **maulid** de Muhammad AL-AZABI, les fameuses *qasida burudai* (**Qasida al-Burda**, dès lors rebaptisée « **Maulidi Ya Dali** ») et une fois encore la **Qasida Al-Hamziyyah** d'AL-BUSIRI⁵⁸. de cette poésie liturgique, lesquels ne sont finalement voués qu'à s'élargir.... [AHMED, 2002] cite notamment le recueil très complet « *Majmu Al-Maulid Sharaf Al-Anam* », constitué comme suit :

- Le panhegyrique **Maulid Al-Barzendji Natr** (prose)
- Le panhegyrique **Maulid Al-Barzendji Nazm** (vers)
- La **Qasida « Al-Burda »** d'AL-BUSIRI
- La prière conclusive **A'diyya Al-Hatm Al Mawlid** (prière finale du **maulid**)
- L'oraison **Aqidat al-Awwam**
- L'anthologie coranique **Rathib Al-Haddad**
- L'oraison **Talqin Al Mayyit** (oraison pour le défunt)
- La prière **Dua Nisf Shaban** (prière récitée pour (le mois de) Shaban),
- Le panhegyrique **Maulid Al-Dayba'i**
- Le panhegyrique **Maulid Sharaf Al-Annam**

⁵⁵ Cf [ABDULHAZIZ, 1995]

⁵⁶ Cf [AHMED, 2002]

⁵⁷ Cf [GEARHART, 1998]

⁵⁸ Cf [WA MUTISO, 2004]

A photograph of a group of Swahili men in traditional white clothing and headwraps. Three men stand in the background, while others are kneeling or sitting in the foreground. The scene is set indoors, with a mural of a landscape visible on the wall behind them. The text 'RITUELS' is overlaid in the upper center.

RITUELS

RIFA'I

DES SWAHILIS

3.1 Le **Maulidi Rama** (Lamu isl, Kenya)

Ce rituel similaire nous a été rapporté par Rebecca Kathleen GEARHART au cours de son inventaire des **ngoma** dans l'archipel de Lamu entre 1996 et 1998. Ce rituel n'est pas proprement **rifai**, puisqu'il semble qu'il est en fait pratiqué essentiellement dans le contexte des célébrations du **Maulid** par les branches de dialecte « *ki-amu* » de la **Ba'alawiyyah** de Lamu. Le **Maulidi Rama** aurait été institué au 19^{ème} siècle à Lamu par Mwenye Abdallah ZUBAYRI, et le clan AL-MAHDALI [GEARHART, 1998]. Elle souligne que le clan AL-MAHDALI compte d'illustres antécédents de *seyyeds* sunnites swahilis, parmi lesquels la dynastie d'Abul MAWAHIB, de Kilwa, laquelle remonte au 13^{ème} siècle.

Mais ce **Maulid** a sans doute des ramifications plus anciennes. [OLALI, 2008] prétend que le **Maulidi Rama** est en fait une performance chorégraphiée d'un panhégryrique plus ancien: le **Maulid Ya Kiswahili**. Cette assertion nous contraint à évoquer ici ce texte vague et désuet, rapporté d'abord par Alan BOYD lors de ses sessions à Lamu. Contrairement aux autres **Maulid** de Lamu, il s'agit d'un texte de tradition exclusivement orale, mêlant en fait des couplets en swahili à nombre de versets en arabe. On n'en connaît pas les auteurs. OLALI évoque néanmoins des emprunts au « **Maulid Al-Debi** »⁵⁹ - il signifie sans doute en fait ici le **Maulid Ad-Dayba'i**, que nous abordons au paragraphe 3.6 -. OLALI cite notamment des emprunts ponctuels de strophes à un autre **Maulid** de Lamu, plus obscur: le **Maulidi Ya Kukangaya**, prétendument importé des Comores « *il y a 300 ans ...* »⁶⁰. Cette dernière double-assertion demanderait à être étayée... A l'endroit du **Maulid Rama**, GEARHART évoque plutôt la contradiction entre une prétendue origine ancienne et l'islamisation supposée d'un **ngoma** ancien par ZUBAYRI à Lamu.

A Mwenye Abdallah ZUBAYRI succédèrent directement à Lamu deux factions concurrentes, respectivement conduites par Mo'alem « BAJURI » et Mo'alem « JUMAANI », auxquels on doit l'introduction du **Tari** dans la performance du **Maulidi Rama**. Avant d'évoquer de **Maulidi Rama**, rappelons que la performance du **Maulid Ya kiswahili**, quant à elle, connaissait déjà une mise en scène proche. [OLALI, 2008] décrit la façon dont le chant collectif se joint progressivement à l'hymne qui l'entonne⁶¹, puis l'emballement des corps dans un mouvement collectif. La performance du **Maulidi Rama** proprement dite ressemble de façon troublante au **Maulidi Ya Homu**, du moins pour ce qui est de la performance chorégraphique. Etrangement, GEARHART n'a peut-être pas connaissance des spécificités du **Homu** quand elle écrit son document. Elle lui préfère une comparaison avec un **Dhikr** de la confrérie **Salihyyah-Rashidiyyah** somalie, « *deux rangs d'interprètes, qui déplacent leur tête alternativement de leur épaule gauche vers leur épaule droite* », soit, à son sens: le mouvement de base caractéristique de la performance du **Rama Maulidi**.

*« During a **Rama** performance, participants form two lines that face each other, one comprised of song leaders and tambourine players, and the other of the regular members of the group. Male guests and observers form a third row facing the leaders, and veiled female spectators sing along from the shadows. Scrap-cloth streamers (**zibendera**) hang above, and large woven mats (**majamvi**) demarcate the performance space itself below. In the center sits the "**kinara**", a colorful miniature mosque filled with freshly cut jasmine flowers. The host of the event paces back and forth between the row of performers, replenishing bowl of incense (**udi**) and sprinkling his guests with rose water (**mirashi**). (...)*

*Unlike other competitive **Ngomas** in Lamu, which focus on artistic creativity, lyrical dexterity, physical stamina, and costumes and props, Rama was considered as a ritual activity judged according to the level of spiritual intensity a group was able to maintain throughout a performance. Other criteria include: the uniformity of dress, requiring each performer to wear a long white dress (**kanzu**), and a hand embroidered white cap (**kofia**); the uniformity of motion, requiring each performer to memorize the movements and to be able to take tempo cues from the tambourine rhythms; the memorization of the seven verses and the chorus, the emotion with the performers executed the various movements, the enthusiasm with which the tambourine players played and the group's ability to inspire spectators to become intoxicated by the performance. »*

[GEARHART, 1998]

⁵⁹ Voir [OLALI, 2008]: « Les lectures du **Maulid Ya Kiswahili** sont souvent citées comme **Maulid Al-Debi**, une forme publiée en 1912 à Bombay, en Inde, mais sans doute écrite bien auparavant. Des sources bien informées disent que les lectures de **Debi** ont été altérées par l'ajout de poèmes originaux de Lamu ou d'autres **Maulid**. »

⁶⁰ Voir [OLALI, 2008]:

⁶¹ Voir [OLALI, 2008]: « Le **Maulid Ya Kiswahili** se distingue des autres **Maulid** par la façon dont ses couplets sont lus. Un récitant instruit introduit la première lecture en chantant un refrain, le groupe se joint [à son chant] vers la fin du vers / strophe, et répète le vers / strophe alternativement, jusqu'à ce que le groupe complet entreprenne de répéter la dernière phrase du refrain. A cet instant, les mouvements du corps sont devenus plus synchronisés et plus vigoureux. »



FIGURE 6: Un *Maulidi Rama* contemporaine á Lamu Isl. (source GEARHART,1998)



FIGURE 7: Un *Maulidi Rama* á Lamu Isl. Au centre: la *Kinara* (source GEARHART , 1998)

Concernant le corpus littéraire, GEARHART évoque explicitement des sourates du Coran et des **Qasida**, chantées à gorge déployée. L'auteur mentionne notamment l'intérêt spirituel du **tari** comme pouvant « *aider [les fidèles] à atteindre l'extase spirituelle* ». Cette allusion traduit explicitement la préoccupation et la recherche de transe **Jethiba**, - à défaut, l'auteur parle de **baraka** (grâce)- telle que nous la décrivons au paragraphe 4.1.

GEARHART souligne surtout deux dimensions sociales essentielles du **Maulidi Rama** dans l'identité des habitants de Lamu: qui nous paraissent pertinentes et compréhensives des rites similaires dans l'ère comorienne et swahilie :

3.1.1 la dimension propiatoire : donner un **Rama** fait partie des nombreux grâces ou ex-voto pieux dits "**nadhir**" auxquels s'obligent des croyants sunnites de Lamu soucieux d'actions de grâce pour un vœu exaucé⁶². La performance attire de façon répétée sur l'hôte la **baraka**, et ce dernier la partage en y conviant ses voisins et ses proches. Elle peut aussi être sollicitée à des fins purificatoires, voire expiatoires. Il est également question de performances dédiées à l'inauguration d'une maison, par exemple parmi les membres somalis du clan Basakut à Lamu, comme précédemment à Mdoa (Somalie). Ce témoignage se réfère éventuellement à un rituel de **Maulidi Rama** antérieur à la dernière migration cotière par la **Ba'alawiyyah**. Il gage en outre de la gestation supposée de la performance collective du **Maulidi** vers le début de la présence hadhrami **ba'alawi** à Mogadishu (Somalie), soit vers le 14-15^{ème} siècle [GEARHART, 1998].

3.1.2 la dimension compétitive dans un contexte insulaire où la plupart des **ngoma**, étaient sujets à compétition : « ZUBAYRI's **Rama** group is said to have comprised hundreds of members – free-born and slave – Eventually, the group split along the same residential lines that divided the town's other **Ngoma** organizations. This was a symptom of the ideological significance that residential location had in the identity formation of the Lamu people. **Ngoma** competition had been an important expression of neighbourhood rivalries, which were originally based on clan disputes, and gradually on broader connotations. Beside competitive ngoma, deep-seeded animosity among Lamu residents was settled through Swahili poetry and wordsmith competitions, board game matches, donkey races, sailing regattas, as well as an occasional sword duels. » [GEARHART, 1998]. Cette dernière phrase fait respectivement allusion aux courses d'ânes, aux courses de dhows et au **Kirumbizi**, tous tenus à l'occasion des festivités annuelles du **Maulidi An Nabi** à Lamu.

GEARHART explique la relative désaffection du **Maulidi Rama** et des **Ngoma** en général à Lamu par une autre réaction réformatrice, plus récente, présumément d'impulsion séoudienne wahabite, elle-même en réaction à la Révolution Islamique en Iran. Cependant ce déclin semble relatif, et annonce une résistance culturelle intrinsèque aux habitants de Lamu.

⁶² Lire cette idée chez [GEARHART, 1998] : « "The host's role of the guest is to encourage them to make spiritual connection with God, whereby elevating the entire performance to a higher level of sanctity. Hosting a **rama** ceremony is a popular way to Lamu people to compensate God when they receive the things they have prayed for, such as the birth of a healthy child, a successful wedding, or good return on a business transaction. "

3.2 Le **Debaa** (Nzuani, Mahore)

Malgré son aspect chatoyant et nonchalant, le **Debaa** (ou **Deba**) comorien est originellement une liturgie collective des branches féminines de la **Rifaïyyah** à Mayotte / Mahore Isl et , dans une moindre mesure, à Anjouan / Nzuani Isl. Par son étymologie supposée (Abdu Rahman Ibn Ali « AL-DAYBA'I »), le **Debaa** désignait vraisemblablement, dès l'origine, la cantillation du répertoire des **Qasida** de l'auteur homonyme. Le répertoire a également donné son nom à un genre homonyme (Ar. **Diba**) à Madura Isl (Indonésie) : dans le contexte madurais, la scansion du répertoire d'AL-DAYBA'I en réunion ne donne lieu, au contraire du **debaa** mahorais, à aucune chorégraphie⁶³, cette exception étant suffisamment remarquable parmi les rites féminins indonésiens en réunion pour être soulignée .

Le **debaa** mahorais est de s'assimiler à présent , musicologiquement parlant, au groupe éclectique des **ngoma** de tambourins villageois **tari** à Anjouan et à Mahore. Ainsi, son orchestration et sa performance vocale sont par exemple très proches du genre homonyme **Tari** (Nzuani Isl), ou des genres commémoratifs **Maulida** (Mahore), **Maulida Shenge** (Mahore) et encore du genre villageois **Shenge** (Mahore). Concernant le genre **Tari**, son beat plus lent le distingue radicalement mais son répertoire lyrique n'a pas été étudié et semble néanmoins assez proche de celui des **qasida** de **Debaa**. Leur parenté commune pourrait donc être aussi concrète que leur similarité acoustique le laisse croire.

À l'occasion de la publication OCORA homonyme, [RANDRIANARY & BEN SAID, 2009] ont établi que le genre était initialement cantilé / chorégraphié par les hommes de la **Rifaïyyah** à Anjouan. On peut imaginer qu' à cette époque, il y présentait alors un mimétisme complet avec le **Mulidi**. [RANDRIANARY & BEN SAID, 2009] soulignent que le répertoire lyrique du **Debaa** est en fait une performance chorégraphiée de la poésie religieuse répandue **Qasida**. Le **Tari** comme dans le **Debaa**, sont introduits par une introduction vocale soliste : le **shami**. Cette introduction expose généralement le thème mélodique de la **qasida** et son refrain, l'un après l'autre. La performance du **debaa** est ensuite une succession de vers, exposé par l'écho du chant responsorial lent. Les tambourins **tari** battent une phrase rythmique, généralement de 7 battements réguliers rapides.

Les deux principaux auteurs de **Qasida** de **debaa** étant le **shaddili** égyptien Abu Abdallah Muhammad Ibn Said AL-BUSAYRI AS-SHADHILI « AL-SANHAGI », dit « BUSIRI » (1213-1295 AD) et du présumé **ba'alawi** yéménite Abdu Rahman Ibn Ali AL-DAYBA'I (1461-xxxx AD), - aurait donné son nom au genre **Debaa**- , on y trouve également des **qasida** du **qadiri** Ata'allah AS-SAKANDARI (1260-1309 AD) celles du **ba'alawi** yéménite Abdallah 'Alwi AL-HADDAD (1634-1720 AD) ou encore des extraits du **Maulid** panhégyrique d'AL-BARZANDJI (d. 1750 AD). Tandis que, du point de vue swahili, la fameuse **Qasida al-Burda** d'AL-BUSIRI serait plutôt empruntée au répertoire des deuils.

De par cet eclectisme, RANDRIANARY & BEN SAID considèrent le genre comme particulièrement fédérateur des confréries locales . **Shaddiliyyah- yashrutiyyah**, **Qadiriyyah-Uwaisiyyah**, **Ba'alawiyyah** et **Rifaïyyah** . BEN SAID insiste notamment sur l'importance du corpus de **qasida** d'origine **qadiri** dans ce répertoire – par exemple la **qasida watriyya** – Nous le verrons plus bas, les **qasida** , très dignes, préservent au **debaa**, en toutes circonstances, le caractère moralisateur ou proverbial de la réunion. Soulignons qu' à Anjouan, le genre **qasida** est avant tout porté par la confrérie **Ba'alawiyyah** depuis le 19^{ème} siècle au moins (ex : genre processionnaires **Kanza** et **Dinau** occasionnels du mois de **Maulid**), laquelle confrérie se détourne radicalement du **Dikr** guttural de ses homologues locaux **qadiri**, **shaddili**... On le constate donc, au gré des querelles d'influence, ces ordres comoriens se partagent donc un même littérature, qu'ils s'approprient en genres distincts: **Kandza** (**Ba'alawiyyah**), **Dinau** (**Ba'alawiyyah**), **Mulidi** (**Rifaïyyah** et parfois **Qadiriyyah-Uwaysiyyah**), et **Dikr** (**Qadiriyyah-Uwaysiyyah** , **Shaddiliyyah-Yashrutiyyah**).

Ainsi donc, le **Debaa** masculin primitif d'Anjouan aurait été implanté à Mahore vers les années 1920, lorsque les disciples anjouannais du sheikh Ahmad In Muhammad Khamis AL-HADHRAMI vinrent planter la **rifaïyyah** à Msapere et à Pamandzi (Mahore Isl). Du point de vue de la performance, le **Debaa** est d'ailleurs très proche du **Mulidi**, et on devine pourquoi. Les membres de la **Madrasat** se disposent en deux rangs et chorégraphient les vers. La chorégraphie, très gracieuse, est quelque peu moins saccadée que celle du **mulidi**.

RANDRIANARY & BEN SAID mentionnent en outre comment, en étendant l'enseignement de ces répertoires de **qasida** à des **madrasat** de villages– et pas nécessairement aux seules **zawiyya** - , la diffusion du répertoire s'est quelque peu « libéralisée ». Echappant aujourd'hui à la guidance spirituelle d'un ou d'une **khalifah**, les **madrasat** portent à présent davantage l'étendard de leur village respectif que celui de la confrérie. La performance se donne à présent pour des motifs divers de festivités, qu'ils soient religieux ou sociaux. À l'instar des confréries (**daira**, **mulidi**) les **Madrasat** se convient entre elles à de grandes joutes villageoises de **Debaa**, ou plusieurs groupes chantent et dansent le répertoire les unes après les autres. On est aussi frappé par le côté esthétisant marqué, les femmes faisant par exemple à présent étal de tenues « uniformes » colorées ainsi que d'une abondance de maquillage / de joaillerie personnelle. Les performances sont à présent elle-mêmes des plus soignées, que ce soit dans le talent vocal de la chanteuse de **shami**, ou dans les efforts manifestes de raffinement ou de synchronisation chorégraphiques. Chaque groupe s'efforce de se distinguer, en innovant dans la nouveauté de ses tissus ou de ses postures. Il faut dire qu'entre temps, dans le Mahore / Mayotte du 21^{ème} siècle, le **debaa** est demeuré un instant social convenu de la vie villageoise, où les pudiques jeunes filles, souvent encore pubères, s'exhibent à dessin impunément au reste du village dans leurs plus beaux atours.

⁶³ Voir [BOUVIER, 1995] :

3.3 Le *Maulidi ya Homu* (Zanzibar, Comores)

Le *Maulidi Ya Homu* est un genre en extinction à Zanzibar, mais encore bien établi aux Comores et à Mayotte (sous le nom de « *Moulidi* »). La performance consiste habituellement en une prière introductive, puis une généalogie à caractère panhégryrique, et enfin un récit de la naissance miraculeuse du Prophète⁶⁴. Cette progression est quelque peu restituée dans le court –métrage de PENRAD. Noter que d'autres occasions / liturgies nommées *Maulide* commémorent annuellement par exemple la naissance du saint fondateur d'un ordre. C'est le cas présumé du *Maulide Jeilani*, encore signalé actuellement par [FUJI, 2007] dans de nombreuses branches *qadiri* à Zanzibar.

D'autre part, la récitation du *Maulidi* du Prophète a été dès cette époque un prélude au *Dhikr*. De telles récitation accompagnait alors une procession préalable, ou *zaffa*, décrite ci-dessous (équivalent des *kanza*, *dinau* subsistant aux Comores) . C'est peut être ce dans ce sens qu'il faut comprendre l'assertion « here the word « *Maulidi* » clearly means « *zikri* » » de [FUJI, 2008]. L'appellation mozambicaine du *Mawlid* de « *Mawlid* » amène Liazzat J.K. BONATE à la même hypothèse :

« Currently the mawlid ceremony in Mozambique is known as « the Barzandji », which is associated with the Shaddiliyyah Yashrutiyyah and the Qadiriyyah sufi orders. Probably prior to the arrival of these two orders, the mawlid celebration was dominated by the flamboyant and noisy dhikr of the Rifai'yyah, and for that reason it retained the name of Mawlid. if that was the case, then the Rifai'yyah's dhikr had probably once constituted the mawlid, the « centre » of Islam in Mozambique, (...) because Mawlid still are central to the lives of Muslims in northern Mozambique.»

[BONATE, 2007]

Rappelons les plus fameux auteurs de *Maulid* du Prophète: le yéménite Rahman Ibn Ali AL-DAYBA'I (1461-xxxx AD) et le kurdo-irakien Jafar Ibn Hasan Ibn Abd Al-Karim AL-BARZANDJI (ca 1750 AD). Leurs *Maulid* sont connus par le nom de leur auteur respectif : le *Maulid Barzandji* et le *Maulid Dayba'i*. Celui d'AL-BARZANDJI est à présent totalement intégré au récitatif musulman swahili, et notamment en introduction au *Daira*, le *dikr* public populaire étendu des principales branches locales. Celui d'AL-BUSIRI emprunte en fait aux 10 chapitres de sa fameuse *qasida Al-Burda*. [GEARHART , 1998] signale également les textes swahilis de *Maulidi* d'une auteur réputée sur la cote swahilie au 19^{ème} siècle : il s'agit de la poétesse Namwenye Wa Saidi AMINI.

Il semble que dans sa forme première, la totalité du *Maulid* était scandée et chantée. Cette performance empruntait alors essentiellement au *Maulid Al Barzandji*. En effet, ce dernier fut longtemps dominant dans la littérature de *Maulid*. [AHMED, 2002] explique notamment comment il était longtemps amalgamé, dans l'arrière-pays de la côte swahilie, à la confrérie *Qadiriyyah*⁶⁵. - et non pas encore la *rifaiyyah*, parvenue là bas quelques années plus tard -, laquelle a, la première, contribué à (ré)islamiser cet arrière-pays au milieu du 19^{ème} siècle. Tous ces textes de *Maulid* ont ainsi pris une place particulière dans l'Islam populaire swahili, où ils constituent l'essentiel du corpus littéraire religieux après le Coran et la Sunna. A ce titre, ces textes sont à présent récités pour diverses occasions - ex : *Maulid ya Kiarabu* (Lamu) , : *Maulida* profanes (Comores) -, notamment les deuils, les commémorations mortuaires (*arobainy*) et les circoncisions. Certaines occurrences du *Maulida ya shengé* sont même explicitement vouées à l'affliction - soumission à des esprits possessifs Shengé - , mais à Mahoré, uniquement.

Aux Comores, les hommes des *zawiyya* de chaque village environnant sont conviés au *Mulidi* pour célébrer l'occasion (deuil ou date anniversaire). Nous l'avons vu plus haut, le *Debaa*, avatar mahoré présumé des *Tufo* féminins (Mozambique) serait lui aussi d'obédience *rifai*, selon Sophie BLANCHY et Victor RANDRIANY. Les invitations et la chorégraphie de cette performance chorale féminine obéissent à des règles vaguement similaires à celles du *Maulidi ya Homu / Mulidi*. Mais en l'absence de sheikh masculin, le rite évacue notamment les aspects rituels et thaumaturges du *Mulidi*. Le fonctionnement inter-communautaire de ces cercles féminins est néanmoins similaire à celui des *rifaiyyah* masculines⁶⁶.

⁶⁴ Voir [TRIMINGHAM, 1971] :

⁶⁵ Voir [AHMED, 2002] : « "Notons que dans l'hinterland des régions côtières de l'Afrique Orientale, le *Maulid Al-Barzandji* était étroitement lié à la confrérie *Qadiriyyah*, à tel point que les adeptes de cette confrérie y étaient précédemment appelés *Mulidi* (autre prononciation locale du *Maulid*), parce qu'avant, après ou au cours d'une cérémonie de *Dikr*, les adeptes de cette tariqat avaient l'habitude de réciter le *Maulid Al-Barzandji*.. "

⁶⁶ Voir [ARNFRED, 2004] décrit bien ce fonctionnement-type, par exemple dans les cercles de *Tufo* de Mozambique : « In some groups, the assembly – which is everybody – meets every three or three months. In the assembly, the group decides on future performances, outings and celebrations. The three major types of activity of the group are : a) performances close to home , where no travelling is involved b) outings, that is performances in other places, necessitating travels, c) hosting celebrations with invitations sent to other groups »

Le **Maulidi Ya Homu** ou **Mulidi** s'inscrit aussi dans la tradition littéraire de **Maulidi**, mais probablement dans une version plus tardive : Aisha SCHMIDT a mis en évidence le caractère compilatoire de cette performance : les **qasida** « favorites » de la **rifaïyyah** sont compilées, juxtaposées, tronquées pour les besoins esthétiques de la performance (lire infra, paragraphe 3.8.2)

Le **Mawlidi Ya Homu** est mené par un **munshid** (désigné **khalifah** à Zanzibar) qui chante le poème. La plupart des phrases sont achevées par le chœur des mourides, qui s'accompagnent de tambourins **tari** (Comores) ou **duffu** (Mozambique). Il est essentiellement interprété pour les festivités de **Mawled –an- Nabi**, pour l'anniversaire d'Ahmad AR-RIFAI et pour la commémoration de décès récents au sein de membres de la **Rifaïyyah** (**deuils** et **arobainy**). Dans le cas d'une commémoration mortuaire familiale (**arobainy**) d'un ancien membre, seuls les membres et les **zawiyya** concernées participent. Nous verrons plus loin que la notion d'anniversaire de Naissance est un des rares points distinctifs du **Mawlidi-ya-homu / Mulidi** de son proche parent : les variantes fakiristes ou chorégraphiées du **rifai rathib**.

3.3.1 Le **Mulidi** swahili dans la tourmente de la querelle des **Duffu**

Parmi les ordres **rifaïyyah** et **ba'alawiyyah**, le **Maulid**, comme chaque élément récitatif, s'était progressivement hypertrophié [TRIMINGHAM, 1971], au point qu'on en est sans doute venu progressivement à célébrer chaque **dhikr**, chaque **Maulid** et chaque procession de façon séparée, finalement, comme autant de rites à part entière. Peu d'éléments historiques disponibles sur cette tendance au 19^{ème} siècle, si ce n'est la promotion active des liturgies de **Maulid** par l'école **ba'alawi** de Lamu, dont l'ordre négligeait de longue date les pratiques spécifiques du **dhikr** hyperventilatoire. Par contre, rappelons qu'à la même époque, sheikh Uways « (AL-)BARAWI » (**Qadiriyyah**) relaya au contraire un réformisme hadhrami tardif des folklores soufis dans la région. Sous son inspiration, le sultan de Zanzibar et son exécutant, le sheikh Muhi ud-din « AL-QAHTANI », entreprirent de réformer les dérives folklorisantes telles que la musique dans le rite et les superstitions swahilis.

Le débat n'est pas nouveau. La licéité des instruments et de la **Sama** proprement dite fait l'objet de débat depuis l'époque du Prophète⁶⁷. Au milieu du 19^{ème} siècle, l'emploi du tambourin sur cadre **tari** a été autorisé aux auteurs Abdallah BA KATIR et Habib SALLIH (Langoni, Lamu Isl) par les maîtres hadhrami de l'ordre **ba'alawi**, n'en déplaise aux nuances introduites par l'Imam GHAZALI⁶⁸. Pour bien comprendre ce processus, [GEARHART, 1998] présente Habib SALLIH comme un soufi **ba'alawi** enthousiaste, quelque peu méprisant pour les ulama rigoristes de la mosquée principale, qui exerçait délibérément dans les milieux populaires périphériques de la ville. Il y accultura certains **ngoma** de Lamu avec la dévotion soufie populaire. Selon [GEARHART, 1998], c'est plus précisément Mo'alem « BAJURI » et Mo'alem « JUMAANI », les successeurs du prestigieux Mwenye Abdallah ZUBAYRI, qui initièrent l'apport du **Tari** à la performance du **Maulidi Rama**, une autre performance de ces **Ba'alawi** de Lamu. GEARHART confirme que cette innovation eut avant tout l'inconvénient de scinder les **ulama** puristes de Lamu de ces innovateurs. Pour les disciples de Mo'alem « BAJURI » et de Mo'alem « JUMAANI », pour la plupart des paysans familiers des compétitions de divers **ngoma** profanes, le **tari** présentait l'intérêt de « les aider à atteindre l'extase spirituelle ». Soutenu passivement par les ulama MANSABU et Ali Bin Muhammad « AL-HABASHI » -sheikh local de la **Ba'alawiyyah** -, Habib SALLIH soutint alors que les tambourins « ignitaient l'intérêt des non-musulmans » et qu'ils « facilitaient le lien tant souhaité entre Dieu et l'Homme ». Par ces propos, cette tentative d'acculturation rituelle prend tout son sens de prosélytisme enthousiaste, telle qu'elle se pratique encore aux Comores de nos jours.

Ces nouveaux **Maulidi Rama** et **Maulida ya Matari** sont ensuite devenus très populaires : certains subsistent à Lamu, en Grande Comore et dans une moindre mesure à Zanzibar sous une forme polyrythmique caractéristique, grâce à l'emploi de plusieurs **Tari** de taille différente. Il faut éventuellement chercher là aussi, par exemple, l'émergence à Stone Town (Zanzibar) d'une confrérie originale : la **Tariqa** dite des « **Duffu** », possiblement d'une branche locale de la **Qadiriyyah**. Ils tirent évidemment leur surnom du tambourin arabe **Duff**. Ces mourides **Duffu**, qui défilent debout, survivent jusqu'à nos jours et d'autres innovations chorégraphiques sont apparues parmi eux⁶⁹.

Le chant du **Mulidi / Mawlidi Ya Homu** est accompagné des mêmes **tari**, mais la polyrythmie y est d'autant moindre, que dans les autres îles où le rituel survit, les **tari** sont relativement homogènes en taille (Anjouan, Mahoré, Majunga). Mais cet usage est fortement discuté dans l'aire swahili, notamment par certains sheikhs des ordres « réformés » **Shaddiliyyah Yashrutiyyah** et **Qadiriyyah Uwasiyyah**. Aux percussions, ceux-ci opposent un **dikr** vocal

⁶⁷ On relève par exemple, au 12^{ème} siècle, la position pragmatique de l'imam Muhammad GHAZALI sur la licéité de la musique pour la Sama soufie. « Nous nous contenterons de dire (...) que la musique et la danse ne sauraient mettre dans le cœur ce qui n'y serait déjà, et qu'elles ne peuvent qu'attiser la flamme des émotions en sommeil » Cf [GHAZALI, « L'alchimie du Bonheur »]

⁶⁸ Des instruments, [GHAZALI, « L'alchimie du Bonheur »] dit « Qui plus est, l'utilisation du chant et d'instruments tels que la flûte et le tambourin relève de la légèreté, voire de la frivolité, du moins aux yeux du commun des croyants, et il ne convient pas que la Majesté du Coran soit associée, même temporairement à cela. »

⁶⁹ Voir [FUJII, 2010] : « In contrast to the other **tariqas**, the **Dufu** play a tambourine called **dufu**. They parade, shake themselves as if they were dancing, and recite words to praise God by reciting in rhythm with the tambourines. »

épuré, plus introverti, selon eux. Cela, sur fond de rivalités expansionnistes entre **Ba'alawiyyah**, **Yashrutiyyah Rifaiyyah** et **Uwaysiyyah** dans l'aire Comores-Mozambique. Au Mozambique, cette querelle dogmatique avec le **Dikr** a finalement marginalisé le **Maulid** à partir des années 1930. Cet épisode est encore souvent nommé « querelles des **duffu** » (tambourins) ou « **sukuti vs nashidi** » et voit la marginalisation de ces rituels, suspects de déviation⁷⁰ : Liazzat J.K. BONATE se fait écho de cette querelle prolongée de façon détaillée. L'usage des tambourins fut notoirement discuté dans toute l'aire swahilie, et cet élément historique pourrait expliquer la désaffection progressive pour le **Maulidi ya Homu / Mulidi** au Mozambique et à Zanzibar. A contrario, au début du 20^{ème} siècle, c'est dans la **Qadiriyyah** de Bagamoyo même, que le sheikh Manyema sheikh "mu'alem" RAMIYA, ancien esclave, diffusa effectivement des performances musicales similaires de **Maulid Sharaf Al-Anam**. Il se heurta aux nombreuses critiques des milieux réformistes dans les années 1920 [NIMTZ cité par AHMED, 2002].

A Dar Es-Salaam, le débat des **duffu** fut quant à lui récupéré par les autorités coloniales allemandes, qui, par ailleurs, pour d'autres raisons, luttaient contre la diffusion prosélyte des **Qadiriyyah** et de leur **Dhikr** [ANTHONY, 2002] : leurs missionnaires luthériens furent particulièrement virulents après la répression de la guérilla Maji-Maji (1905-1907 AD). Au Mozambique, le débat impactait également la procession de deuil **maffufuni** des shirazi d'Angoche (Mozambique). Ces sujets auraient divisé les WaYao du Nyassaland au moins de 1937 à 1949 [BONATE, 2007] ... Les débats y furent finalement tranchés par une *fatwa* du seyyed comorien Omar SUMAIT « AL-ALAWI » en 1972 en faveur du seul chant vocal. L'emploi religieux du tambourin similaire **tari** (**Mulidi**, **Deba**) est resté répandu à Anjouan et Mahoré (**Mulidi**, **Debaa**), mais ces genres se sont trouvés totalement marginalisés à Kilwa, Zanzibar et Angoche, où la **Shaddiliyyah** et la **Qadiriyyah** se sont imposées ultérieurement. RANDRIANARY & BEN SAID rappellent d'ailleurs que la **Shaddiliyyah** est longtemps restée très circonspecte à l'égard du seul **Debaa**, probablement pour les mêmes raisons. Ces considérations établissent clairement que les rituels de **Maulidi ya Homu / Mulidi** ont été instrumentalisés dans des querelles d'influence locales entre ces confréries, et qu'ils en sont finalement trouvés dénigrés.

Nous le voyons, l'histoire du **Mulidi** et du **Maulid ya matari** sur la côte apparaît à présent comme une rénovation progressive des pratiques soufies au cours du 19^{ème} siècle. Dans une première vague, la **Qadiriyyah** aurait établi une performance vocale du **Maulidi Al-Barzandji** en prose dans ses communautés côtières. Dans un second temps, les **Ba'alawi** yéménite ont accompagné les soufis de Lamu à instaurer la performance musicale du **Maulid**. Ce en introduisant notamment des techniques, des tambourins et surtout des textes en prose scandée, mieux adaptés (ex: **Simt Ad Durar**, **Maulid Sharaf Al-Anam**). Il en résulte que la performance chantée, non accompagnée du **Maulid Al-Barzandji**, s'est progressivement vu cantonner à des phases introductives ou transitionnelles des rituels (ex: **Dikr**, **Maulidi ya matari** ou **Mulidi**). Cette étape correspond donc aussi au rapport de force local entre la **Ba'alawiyyah** et la **Qadiriyyah**. A Anjouan ou à Lamu, on voit bien, rétrospectivement, en quoi, par son attractivité, la liturgie était devenue localement un enjeu de prosélytisme et donc d'influence religieuse. Dans un troisième temps, le **Maulidi Al-Barzandji** a été partiellement assimilé au rituel des branches **rifaiyyah**, qui les ont enseignées au cours de leur propre diffusion. Nous avons vu quelle a été le débat suscité par ces techniques de performances à Zanzibar, Bagamoyo, ou Mozambique, lorsqu'elles s'y sont ainsi répandues.

⁷⁰ Voir [BONATE, 2007] : « **Dhikr** (locally d /tikiri), **ziyara** and the **Barzanji mawlid** became central religious rituals replacing the old **mawlid** accompanied by drumming and dancing. Sufis in Mozambique, similar to other parts of the swahili world waged a « **dufu war** » [NLDR : persan. **daff**]. Most of the new orders efforts seem to have directed against **rifaiyyah** and other ritual dances accompanied by drums. As a consequence of the new orders claims, both the **rifaiyyah** and the **Tufo** became relegated to the realm of non respectable, thus marginal in ROSANDER's terms. They were not eliminated completely but became a refuge for former slaves and newcomer mainlanders who through these practices could affirm their islamic identities and secure their master's patronage »



FIGURE 8 : Une *madrassat* contemporaine de *Debaa* a Mayotte. (source web X)



FIGURE 9: *Maulidi Ya Homu* tel qu'il est interprété publiquement par le groupe de Mtendeni, Zanzibar (source web X)

3.3.2 La performance du **Mulidi / Maulidi ya Homu**

De nos jours encore, la performance spécifique du **Mulidi** est précédée par une première performance chantée collective du **Maulid Al-Barzandji**. Elle est souvent interprétée par les anciens et les **sharifs** du village, tous réunis sous l'abri temporaire qui jouxte la scène du **Mulidi** lui-même. Cette performance n'est pas particulièrement chorégraphiée. Elle est la probable réminiscence de la forme originelle du **Maulidi**, avant l'apparition des **Mawlid** « musicaux » signalés ci dessus. Le Mulidi comorien se déroule donc comme suit [AHMED CHANFI, 2003]

- Le panhegyrique **Maulid Al-Barzandji Natr** (prose), il se conclut notamment par la dix-neuvième partie (**atwa**), laquelle inclut une bénédiction.
- Selon l'occasion : l'oraison **Talqin Al Mayyit** (oraison pour le défunt)
- Selon l'occasion : la prière **Dua Nisf Shaban** (prière récitée pour (le mois de) Shaban),
- La performance de **Mulidi** elle-même (nombreuses **Qasida** compilées en **Dahala**) accompagnée et chorégraphiée.
- La prière conclusive **A'diyya Al-Hatm Al Mawlid** (prière finale du **maulid**)

Globalement, une réunion de **Maulidi Ya Homu** (Zanzibar) se décomposera, quant à elle comme suit

- Le panhegyrique **Maulid Al-Barzandji** - facultatif
- La performance de **Mulidi** elle-même (nombreuses **Qasida** compilées en **Dahala**) accompagnée et chorégraphiée.
- Les prières invocatives **Dua** (prière finale du **maulid**)

3.3.2.1 Aspects compilatoires de la performance du **Mulidi / Maulidi ya Homu**

On estime que l'âge optimum des interprètes du **Mulidi** y correspond à celui d'être instruit, soit en général celui de l'adolescence. Ce détail a son importance quant à la souplesse et la grâce des danseurs, souvent d'âge tout juste pubère, ce qui n'exclue pas la présence anecdotique d'interprètes plus âgés. Comme les membres du rang ont un rôle d'exemplarité de la **zawiyya**, celui-ci présente les meilleurs élèves, menés par le favori (swah. **rusi**). Dans sa description de la performance Mtendeni Maulid ensemble – l'un des derniers ensembles de **Maulidi Ya Homu** de Zanzibar -, Aisha SCHMIDT distingue trois rôles principaux : le **rusi** – meneur des chorégraphies, le **khalifah** – directeur spirituel, entonne la **qasida** – et le shawishi – litt. le « serviteur » lequel asperge les interprètes d'eau de rose (**marashi**) et de fumigation d'encens (**ubani**) ou d'aloes (**udi** a.k.a. **kitani**) - [SCHMIDT, 2011].

A Zanzibar, la performance commence par exemple par une **dahala** plus lente, battue sur les seuls **ruwaisi**. La mesure des **dahala** suivantes est marquée par les tambourins **tari** et, aux Comores, par une cymbale frappée unique. A Zanzibar, on utilise aussi les petits tambours à simple membrane **ruwaisi** [SCHMIDT, 2011] (ethymologie supposée: ar. **marwasi** / **marawas** paire de petit tambours à double membrane du Yémen, qui s'est diffusé dans le Golfe persique, à Zanzibar, Anjouan et Sumatra, désigné **morbas** à Bushehr (Iran)). Cet apport contribue à la spécificité du **Maulidi Ya Homu**: contrairement au **Moulidi** comorien, sa performance est polyrythmique, à l'instar de nombre des performances religieuses des **madrassat** de l'île.

Les poèmes **dahala** sont interprétés en chœur (chant et chorégraphie) par deux rangs agenouillés, alignés par **zawiyya** – un rang debout, un rang accroupi -, soutenu par le chœur des autres membres. Dans sa description, Aisha SCHMIDT a souligné combien le contenu lyrique était recompilé, haché et concaténé pour la performance⁷¹ ⁷². Cette vision n'est pas sans suggérer une structure hétérogène, telle que BOYD a peu la suggérer pour le **Maulid Ya Kiswahili**. L'unité de performance est la **dahala**, une suite de thèmes chantés et chorégraphiés sur 20 à 30 minutes. Aux Comores, la quantité de **qasida** contenues dans une **dahala** religieuse dépasse rarement deux thèmes.

La rupture du premier thème par le second constitue un artefact important de la performance, un moment particulièrement esthétique, parfois souligné par une rupture modale, un changement de chorégraphie et / ou même rythmique, à la façon d'une Suite. Le **Debaa** féminin (Mayotte), quasi-équivalent féminin du **Moulidi**, excelle dans cet art de la transition. Son unité de performance est aussi basée sur deux thèmes seulement. A Zanzibar, le

⁷¹ Voir [SCHMIDT, 2011] : « Les chants du **Maulidi Ya Homu** ne sont pas des entités fixes et unifiées mais ressemblent plutôt à des pots-pourris ou des mosaïques. Des ragments de diverses chansons ou de qasida sont mélangés dans l'instant et répétés parfois aussi longtemps que le **khalifah** le désire. »

⁷² Voir [SCHMIDT, 2011] : « ...D'un Wasalaam à l'autre, ces fragments en arrivent à constituer un **dahala**. On chante parfois seulement quelques passages d'une **qasida**, parfois de plus longs extraits »

dahala du **Maulidi Ya Homu** repose généralement sur deux à trois thèmes principaux, et ce nombre a été porté à quatre ou cinq pour les besoins artistiques des performances publiques de la troupe Mtendeni Maulid Ensemble⁷³.

Jamais explorée précédemment, cette relative « créativité » lyrique obéit à des règles, ou plutôt à des us anciens: malgré quelques cent ans d'existences parallèles, les **dahala** comoriennes et zanzibarites sont élaborés de façon très similaires⁷⁴, au point que leurs similitudes demeurent confondantes jusqu'à nos jours. Cette stabilité ne repose pas que sur le corpus lyrique commun, mais sur des mécanismes communs de mise en chant / mise en chorégraphie.

3.3.2.2 Aspects chorégraphiques de la performance du **Mulidi / Maulidi ya Homu**

Chaque phrase du chant du **Maulidi ya Homu** s'accompagne d'une chorégraphie mimée par les deux rangs de façon totalement synchrone. Contrairement au **dhikr** conventionnel, le mouvement lent et nonchalant du rang obéit aux noms du mouvement, annoncés à la fin du précédent par le chef du rang.

*« Agenouillés, les participants commencent en exécutant de lents gestes planants avec leur mains. Les mouvements gagnent peu à peu la tête et, éventuellement, incluent le corps dans son intégralité. La danse est constituée de petits segments, sélectionnés par le **rusi**, qui (...) les annonce en fonction de l'intensité du chant. Les mouvements s'étendent de gestes doux des mains et de la tête à des pratiques rappelant la prière musulmane [NLDR : prosternation], puis un rapide claquement en un aller et retour des bras des uns et des autres et des frappes rythmiques sur la tête »*

[SCHMIDT, 2011]

Le spectateur jugera de la difficulté de décrire littéralement l'indiscible grâce de la chorégraphie obtenue. Les gestuelles convenues illustrent mimétiquement le contenu de la strophe déclamée. Dans ce geste, un battement marque souvent la fin d'un mouvement. C'est ce que Margareth KARTOMI a traduit « percussion corporelle », par laquelle elle a caractérisé récemment l'ensemble des chorégraphies similaires (**Jeuneh peh Badan**) d'Aceh.

KARTOMI attribue aussi de façon sommaire l'origine de ce battement, et plus particulièrement des battements de poitrine, au **sinezani** (fars « battre (manuellement) la poitrine ») d'affliction des processions mortuaires shiites et son cortège de dérivés - **karebzani**, **zandjirzani**, -. A mon avis, le **sinezani** manque cruellement de diversité et de créativité pour expliquer les gestuelles complexes recensées plus loin par le même auteur.

Par contre, la chorégraphie du **Mulidi** ressemble fortement à celle du **Tufo**⁷⁵ (ar. **duff**, pers. **daff** « tambourin ») une danse profane des mêmes communautés du Nord Mozambique [BONATE, 2007], notamment dans ses phases assises :

L'allégation est osée, d'autant qu'elle écarte d'emblée les chorégraphies parentes, type **kandza**, **dinau**, **azba**. Le genre chorégraphié **tufo**, d'abord instituée sous ce nom en chorégraphie religieuse collective vers 1931 AD, a en outre été comparée à la chorégraphie hyperventilatoire du seul **dikr** (« **tiquiri** » des confréries **Shaddhiliyyah Yashrutiyyah** et **Qadiriyyah Uwaisiyyah** survivantes à Angoche) par [ARNFRED, 2004]. Ce qui suggère que l'auteur semblait ignorer la chorégraphie des **Maulid rifai** d'autrefois à Angoche [BONATE, 2007]. De façon avérée, le **Tufo** puise en fait dans un rite antérieur type **Mulidi / Maulidi ya homu** [BONATE, 2007], voire « **deba** » / **lelemama** des **rifaïyyah** locales. En tant que chorégraphie profane, il connaît de nos jours un grand engouement dans le public féminin des îles d'Angoche et de Mozambique.

En tout état de cause, ces comparaisons demeurent réductrices, à la fois du sens, de l'esthétique et de la recherche des chorégraphies du **Maulidi Ya Homu**. La sensibilité et l'esthétique en ont par contre été bien décrites dans la compréhension qu'a Kathleen Rebecca GEARHART de celles de son cousin, le **Maulidi Rama** de Lamu.

⁷³ Voir [SCHMIDT, 2011]: « « ...Au cours de chaque section **dahala**, des poèmes de louanges » **qasida** sont chantés de manière intriquée (NLDR imbriquées ?), chacune d'eux se mêlant au suivant. »

⁷⁴ Voir [SCHMIDT, 2011]: « « ...Combinant les phrases en arabe et en swahili, qui ne sont pas toujours compréhensibles en elles-mêmes, les **qasida** évoquent des histoires beaucoup plus longues (...) »

⁷⁵ Voir [BONATE, 2007]: « « The ritual dances related to **Mawlid** were probably also the precursors of the modern day **Tufo** dance, which LUTERO and PERREIRA maintain was performed during the celebrations of the **Mawlid**. Mozambican « **Tufo** » performance resembles somehow the **Molidi Ya Hom** of Zanzibar ».

Unlike other competitive **Ngomas** in Lamu, which focus on artistic creativity, lyrical dexterity, physical stamina, and costumes and props, **Rama** was considered as a ritual activity judged according to the level of spiritual intensity a group was able to maintain throughout a performance. Other criteria include: the uniformity of dress, requiring each performer to wear a long white dress (**kanzu**), and a hand embroidered white cap (**kofia**); the uniformity of motion, requiring each performer to memorize the movements and to be able to take tempo cues from the tambourine rhythms; the memorization of the seven verses and the chorus, the emotion with the performers executed the various movements, the enthusiasm with which the tambourine players played and the group's ability to inspire spectators to become intoxicated by the performance. »

[GEARHART, 1998]

Incontestablement, les valeurs esthétiques et médiatiques de la performance sont exactement celles du **Mulidi** comorien. Comme dans le **Mulidi**, l'interprétation est à la fois une performance esthétisante et une compétition entre *medresseh* locales. Chaque groupe recherche effectivement une perfection technique (synchronisation, fluidité), et à induire une inspiration. Peut-être faut-il aussi un peu tempérer le jugement de GEARHART : de nos jours, la rivalité latente est estompée au profit d'un soucis sincère de piété. Plutôt que d'en alléguer une compétition notabiliste, récapitulons quelles chorégraphies de la région, par une telle esthétique, aurait pu l'inspirer éventuellement. La performance se clôt sur une invocation (**dua**)⁷⁶, parfois sur un exercice de relâchement par le souffle.

3.32.3- Chorégraphies similaires dans les ordres swahilis : Si elle est originale et marquée par l'illustration gestuelle des vers en rapport, la chorégraphie n'en demeure pas moins influencée par les processions synchrones **zaffa** des swahilis. Ce terme générique (Ar *procession*), désignait aussi les processions solennelles de **Maulid**, qui précédaient le **Maulid** lui-même⁷⁷. Ses pas comptés et lents ponctuent encore actuellement le **Kanza** et le **Dinau** des mourides **rifaiyyah** et présumément **alawiyyah** à Anjouan et Mahoré lors de la fête du **Maulid an-Nabi**. Un autre cas significatif est la danse collective de baton, dite « **Hamziyyah** » - du nom de la **Qasida Hamziyyah** d'AL-BUSIRI qu'elle met en chorégraphie -. Dans les trois cas, il s'agit de gracieuses danses marchées en rang synchrones, avec en général pour accessoire un bâton ou, plus rarement, un sabre par danseur, au son des **Qasida** et des **tari**. Le cas du (**dhikr**) **Bruji** (Ar. AL-BARZANDJI?) de la **rifaiyyah** de Pemba -de-Mozambique reste à étudier.

⁷⁶ Voir [SCHMIDT, 2011] : « « chaque interprétation ou répétition se termine par une récitation commune de courtes sourates du Coran et des « implorations » (**Dua**) qui sont supposées apporter la baraka « les bénédictions » à tous ceux qui sont présents. Cette fin permet aussi de se détendre après l'excitation et l'énergie demandée par le jeu du tambour, le chant et la danse. »

⁷⁷ Voir [TRIMINGHAM, 1971] :



FIGURE 10: Chorégraphie du *Mulidi* des *Qadiriyyah* et des *Rifaiyyah* comoriennes, ici à Mayotte, vue depuis le rang des tambourinaires (source web X)



FIGURE 11: Accessoires de purification du *Maulidi Ya Homu* (Zanzibar) : encensoir, brûle parfum (source web X)

3.3.2.5. Danses profanes de baton : BOYD a décrit des danses processionnelles analogues, sous le nom de **Chama** (Lamu) et **Kirumbizi** (Lamu, Pemba) mais dans d'autres contextes occasionnels. Autres chorégraphies profanes apparentées, d'ailleurs plus ou moins processionnelles, aux Comores : le **Diritchi**, l' **Idanda**, l' **Yigangu**, le dérivé **Ikwadu**, le **Tari Landzia**, le **Tari la Meza**, ainsi que les anciens pas du **Sambé** et du **Djelico**. Ces danses martiales processionnelles plus ou moins similaires sont en fait extrêmement répandues dans le Golfe, au Soudan et dans la Corne de l'Afrique – ex : **ayyala** (Emirats) , **zeif** (Bandar-e-Lengeh), **azba** (Qeshm, Larak), **Horra** (Djibouti), **Tufo** (Mozambique) etc... pour diverses occasions, principalement aujourd'hui honorifiques. De façon plus ambitieuse, KENDALL a commenté ce sujet au Soudan à la lumière d'illustrations pharaoniques nord-soudanaises. Le bâton y a généralement une origine pastorale , voire martiale. On ne peut cependant ignorer l'enthousiasme caractéristique des chorégraphies **rifai** comoriennes, où faute de bâtons, les fidèles du **Kanza** brandissent souvent une fleur, une canne, un parapluie et parfois un tube de néon...

Enfin, citons d'autres chorégraphies en rangs synchrones au-delà de l'aire swahilie, pour la plupart contemporaines du **Maulidi**, et très mimétiques de la chorégraphie - même du **Homu**, à défaut parfois de reliquats religieux propres: le **Malabo** (Afars), le **Debaa** (Mahoré , Nosy Be), le **Malide ya Ubanza** (Mwali), le **Samman** et le **meuseukat rateup** (Aceh), le **Meurukon** (Aceh), et le **Laweut** (Aceh). KARTOMI omet les chorégraphies swahilies et admet une "*similitude superficielle*" avec les genres de "*percussions corporelles*" du Golfe⁷⁸ ⁷⁹. Elle applique son analyse aux genres d'Aceh suivants :

- chorégraphies **Dong** « debout » : - - pour les hommes : le **seudati**, une danse ancienne, traditionnellement connue comme agricole⁸⁰ .
 - - pour les femmes : le **pho**, le **inong seudati** dit **laweut** . Il est intéressant de relever la décomposition du **Seudati** ⁸¹ :
 - louanges de salutations (« Saleum »)
 - quatre sections chorégraphiées, enchainées (**bak saman, saman, kisah, syahi panyang**)
 - la section chorégraphiée finale (indones. **lanië**), mimée par le rang de danseuses.
- chorégraphies **Duek**, « assises » : - - pour les hommes : le **ratoh duek** (« assis ») dit « **saman** »
 - - pour les femmes : le **meuseukat**

Noter que la classification de KARTOMI se fait successivement selon les critères : rangs assis / debout et sexe des exécutants. Elle offre en outre un inventaire détaillé des différents mouvements à Aceh (FIGURE 3), dans lequel nous encadrons ici les nombreuses similitudes chorégraphiques avec le **Mulidi**.

⁷⁸ Cf [KARTHOMI, 2007a]

⁷⁹ Nous évoquons cette similitude infra, dans le paragraphe 4.1

⁸⁰ Cf [KARTHOMI, 2007a]

⁸¹ Cf [KARTHOMI, 2001a]

3.4 Les oraisons annexes

La performance de **Maulidi** swahili s'inscrit dans le domaine de la pratique séculière : la performance est donnée pour les occasions de deuil ou de commémorations annuelles de la naissance du Prophète MUHAMMAD (mois arabe de **Rabi al-awwal**, également surnommé **Ndo mwezi ya Maulida** , littéralement « la Lune des maulid », en langue comorienne [AHMED, 2002]) . Par conséquent certains oraisons liturgiques s'intercalent dans la cérémonie comme suit. [AHMED, 2002] a recensé les trois principales oraisons annexes à la performance :

- L'oraison **Talqin Al Mayyit** (oraison pour le défunt)
- La prière **Dua Nisf Shaban** (prière récitée pour (le mois de) Shaban)
- La prière conclusive **A'diyya Al-Hatm Al Mawlid** (prière finale du **maulid**)

La performance scandée collectivement, non chorégraphiée du **Maulidi Al-Barzandji Natr** constitue quant à elle désormais, la première phase du rituel.

3.5. La performance du **Maulidi Ya Homu** par le groupe de Mtendeni (Zanzibar)

De façon globale, la forme **Maulidi ya Homu** emprunte au même répertoire poétique des **qasida** arabes sunnites que les genres-frères **Debaa**, **Maulid**, **Bruji** . Ce **Maulidi ya Homu** est en voie d'extinction à Zanzibar et à l'île de Mozambique, où les confréries sont actuellement en sévère contraction. La « troupe » de **Maulid** de Zanzibar est un groupe présumé **rifai** fondé dans les années 1960 à Mtendeni par Majid Said MANSUR (b. 1934 AD), qui tenait ce savoir de son grand-père. La troupe se nommait précédemment « **Maulidi Ya Homu Ya Mwembe Tanga** », mais a été renommée « **Mtendeni Maulid Ensemble** », ce qui fait référence à sa localisation [SCHMITT, 2011]. Concernant son lignage **rifai**, les informations sont fragmentaires, et, semble-t-il contradictoires de l'inventaire de FUJII⁸² : la **qadiriyyah** est très, très largement majoritaire à Zanzibar, et une seule **zawiyyah** de la branche **sadiyyah** de la **rifaiyyah** y a été inventoriée en 2007. Le groupuscule « Mtendeni » , se fait appeler **tariqa Maulidi Ya Homu**, et prétend souvent ignorer son lignage **rifai**⁸³. Il n'a, de nos jours, ni **silsila**, ni exégèse en propre.

Le terme de « **Maulidi Ya Homu** », se traduit par « **Maulidi de la Mousson** », et son sheikh « Maalim » Said Majim MANSUR explique que les mouvements de leur **dhikr** « expriment [en fait] les mouvements de la voile d'un boutre »⁸⁴. En tant que rite, il survit difficilement, au gré des sollicitations, et il est actuellement tenu comme une survivance folklorique de la pratique religieuse à Zanzibar. La disparition du savoir-faire zanzibari de **Darb-al-shish**, est symptomatique.

Il faut craindre l'extinction du **Maulidi Ya Homu**, ou, à l'instar du **Samman** des confréries javanaises, son assimilation au folklore villageois lors de la désintégration régionale du tissu confrérique. A ce titre le groupe pratique à présent des représentations profanes depuis l'an 2000. L'adoption répétée du rite par les **Qadiri** dans différents foyers, tels que les Comores, Ceylan et Aceh, où il s'adapte bien à la **karma** démesuré d' AL-JILANI est un phénomène intéressant, qui rappelle que certaines branches primitives de la **Qadiriyyah** (**Aliyyah**, **Kasnazaniyyah**) pratiquaient aussi des exploits au cours de leurs **zikr** en Irak et au Kurdistan. Par cet artifice, le rituel a survécu à la disparition des ordres **Samaniyyah** et **Rifaiyyah** (ex : à Aceh , Ceylan).

Aux Comores, la situation est différente, car les ordres sont encore très fréquentés sur toutes les îles. Le **Debaa**, une performance très proche d'origine **rifai**, s'est partiellement folklorisée. Le **Darb-al-shish** du **Mulidi** est encore vivace à Anjouan et Mahoré, mais l'érosion du cercle des « coupeurs » y a débuté. A Ngazidja, plusieurs sources prétendent qu'ils ont disparu. Cependant, le rituel connaît une véritable saison annuelle de tournée (ce que PENRAD appelle « **rotation** » chez les **shadhili**) pour les mourides des quatre îles. Ils visitent à cette occasion les différents villages de l'archipel , mais aussi les cercles comoriens et **zanatany** de Majunga, Vohemar, et Antsirana (Madagascar). On peut en outre observer cette version du **Homu** , généralement très fréquentée, jusque dans la diaspora comorienne, à Majunga ou même à Marseille. Dans toutes ces contrées, son usage a été étendu à d'autres occasions, principalement commémoratives (**arobainy** d'un membre de l'ordre, **ziyara** d'un membre fondateur) voire parfois *propiatoires*. Chaque occurrence occasionne de véritables nuits de célébrations, au cours duquel le village tout entier héberge les membres, qui somnolent ou attendent leur tour de passage, jusque tôt le matin. Les épouses, tenues en marge de la réunion proprement dite, alimentent les visiteurs dès le soir d'une abondante cuisine de bœuf bouilli (**romazava**). Une procession, puis l'oraison **A'diyya Al-Hatm Al Mawlid** (prière finale du **maulid**) concluent la réunion au lever du soleil. Les épouses des hôtes remettent à l'aube des gateaux **makarara** aux mourides pour prendre la route de leurs village.

⁸² Cf [FUJII, 2007]

⁸³ Cf [FUJII, 2010]

⁸⁴ Cf [FUJII, 2010]

RITUELS

RIFA'I

(ARABIE & INSULINDE)



4. Autres rituels **rifai** (Arabie, Insulinde)

A ce stade, la présente étude cherche à établir des connections avec des rituels connus, présentant des éléments communs avec les **Maulidi** swahili. Cette démarche prospecte une à une les principales caractéristiques des rituels **Moulidi / Maulidi Ya Homu** en une étude croisées de rites en réunion similaires, avec , par ordre de priorité:

- Une caractérisation liturgique: **rathib** et diverses sources des commémorations **rifai**
- Une caractérisation chorégraphique : diverses chorégraphies collectives observées dans les commémorations confrériques
- Une caractérisation mortificatoire : diverses mortifications observées dans les commémorations confrériques

4.1 le « **Mureed** » (Dubaï) : l'antécédent arabe ?

Les démonstrations mortificatoires accompagnant les chants soufis en réunion sont relativement répandues dans le monde arabe. Dans le monde **rifai**, elles s'inscrivent dans la tradition mortificatoire des **dhikr rifai** plus anciens, qu'on les observe en Irak⁸⁵, en Syrie⁸⁶, en Egypte⁸⁷ ou en Bosnie⁸⁸, mettant toutes en scène le dard (ar. **dabbus**) et parfois l'épée. Plus récemment, on observe aussi cette adjonction de la mortification⁸⁹ au **dhikr** dans la branche confrérique **Kasnazaniyyah**⁹⁰ de la **Qadiriyyah**. Nous traitons de la rhétorique mystique de ces exploits un peu plus loin⁹¹.

De quoi s'agit-il ? On ne sait presque rien du rituel arabe nommé **mureed**, qui n'a été rapporté que de façon sybilique par quelques Occidentaux au 20^{ème} siècle. L'appellation « **Mureed** »⁹² a effectivement été rapportée par CODRAI, mais, indépendamment du sens de ce mot en arabe, on peut tout à fait imaginer une corruption ou un malentendu basé sur le **Mawlid**. Les rares photos et témoignages réunis sont assez fragmentaires, et pas suffisants pour le lier de façon incontestable à l'obédience **rifai**⁹³. Concernant le **mureed**, les seuls témoignages de première main que nous ayons sont attestés

- à Dubaï (UAE) en 1954 par Ronald CODRAI
- à Qetta (Pakistan) en 1988 par Yves BILLON⁹⁴

Observé, photographié dans les années 1950, le rituel présente de très nombreuses caractéristiques du **Moulidi**. Faute d'en connaître exactement la liturgie, nous retenons au moins les similitudes confondantes à la fois sur le plan chorégraphique et mortificatoire. Le témoignage de CODRAI est le plus poignant dans la mesure où il a capturé divers moments de la cérémonie.

⁸⁵ Voir les récits d'IBN BATTUTA à Bassorah au 10^{ème} siècle : « *they had prepared loads of fire-wood which they kindled into a flame, and went into the midst of it dancing ; some of them rolled into the fire , and other ate it in their mouths, until finally they extinguished it entirely (...) some of them will take a large snake and bite its head with their teeth until they bite it clean through* » [IBN BATTUTA rapporté par TRIMINGHAM, 1955]

⁸⁶ Voir notamment les travaux de PINTO sur les dhikr des **rifai** d'Alep..

⁸⁷ Cf [MAYER JAOUEN, 2005] « *Au XIX^{ème} siècle les mouleds et les processions de la rifaiyya étaient particulièrement spectaculaires, les cheikhs s'y montraient les serpents enroulés autour du cou, des bras, des jambes. « certains, à demi-nus, se laissent piquer, puis dévorent les reptiles* »

⁸⁸ Voir les récits d'IBN BATTUTA à Bassorah au 10^{ème} siècle

⁸⁹ Sur ce sujet, lire l'étude clinique [HUSSEIN, 2011]

⁹⁰ Observée au 20^{ème} siècle dans une aire kurdophone s'étendant de Bagdad (Irak) à Sanandaj (Iran), cette confrérie se targue d'être la principale parmi les kurdes kurmanji et sorani, tandis qu'elle se serait récemment étendue au Karnataka (Inde).

⁹¹ Lire infra, dans le paragraphe 5.2.2

⁹² Basiquement, « **mureed** » est le terme arabe qui désigne les disciples des confréries. Considérant l'expérience de CODRAI, un malentendu sur le terme est cependant peu probable.

⁹³ Pour diverses raisons de réformisme, de tels rituels confrériques « folkloriques » ne sont plus guère observés sur les territoires de l'Arabie Saoudite et des Emirats Arabes Unis de nos jours.

⁹⁴ Voir le DVD « Musiques du Pakistan : Musique du Balouchistan », Zardoc, 1989



FIGURE 12: Chorégraphie synchrone du rite « *Mureed* » observée à Dubai (UAE) en 1954. [CODRAI, 1998]



FIGURE 13: Mortification par le sheikh, au cours d'un rite « *Mureed* » à Dubai (UAE, 1954).

A gauche : le cheikh transperce l'épaule avec « un stillet »

A droite, un homme brandit une épée sans se blesser. [CODRAI, 1998]

Selon les clichés de CODRAI, cette cérémonie se tient en réunion, et elle cumule à la fois la chorégraphie et la démonstration mortificatoire.

---Le témoignage de Ronald CODRAI mentionne la répétition du mot « *Allah !* » et donc une liturgie davantage basée sur le **dhikr**. Un cliché présente un rang synchrone de chorégraphe, face à un rang de tambourinaires / chanteurs.

---Les circonstances dans lesquelles CODRAI rencontre un maître de cette confrérie, l'amène à observer que celui-ci se mortifie avec ce qu'il appelle « *un stilet* », et ce, y compris hors contexte de toute cérémonie. Dans son contexte rituel, le sheikh transperce les mourides avec ce même stilet, sans que la plaie ne présente de sang.

---Noter , sur ces clichés, la présence d'un « coupeur » avec son sabre, lequel brandit et feint de se couper l'abdomen à de nombreuses reprises.

Les photos signalent également des chorégraphies en rang. Au même titre que les **maulidi** swahili partagent des avec les chorégraphies swahilis en rang (profanes), celles du « **mureed** » ressemblent aux chorégraphies en rang du Golfe : l' **ayyala** (Emirats), le **zeif** (Bandar-e-Lengeh), l' **azba** (Qeshm, Larak), ou le **Samri**. La chorégraphie épique nonchalante **Samiri** de Unayzah (Najd, Arabie Saoudite) est probablement l'avatar profane le plus ressemblant⁹⁵, et il a une probable parenté avec les **rathibs** chorégraphiés de l'ordre dans le Golfe. Aujourd'hui encore, la **rifa'iyyah** a été éradiquée par le régime wahabite en Arabie saoudite, mais cette chorégraphie traditionnelle oppose toujours deux rangs de danseurs / tambourinaires au **Tar**, agenouillés .

⁹⁵ Cf [CAMPBELL, 2007]

4.2 Les divers rituels de **Rathib** :

Au prisme des caractéristiques principales (liturgique, chorégraphique et mortificatoire), l'appellation générique de **rathib** est la plus répandue, notamment en Insulinde. Si on passe outre la distinction entre les recueils « **rathib** » et les performances homonymes, l'appellation « **rifai rathib** » qui incorpore, selon les régions, de nombreux éléments rituels du **Mulidi**, est manifestement très répandue dans la **rifaïyyah** de l'Océan Indien. Le **mulidi** est-il un **rifai rathib**?

Il semble que le recueil **rathib** ait toujours été au centre d'une assemblée homonyme occasionnelle, structurée autour de la lecture de cet ouvrage. Ces assemblées pieuses se tiennent toujours, par exemple à Brunei et en Malaisie, pour la commémoration d'un défunt. Le **rifai rathib** sous cette forme pieuse existe toujours, mais les nombreux genres « frères » environnants suggèrent qu'elle a muté et fortement essaimé à Ceylan, aux Lacquedives, à Aceh et en Malaisie continentale, dès lors qu'à son tour, elle a toléré les tambourins **rapai** ou **raban(o)**. Nous avons peu de faits traçant cette évolution, si ce n'est la corruption du nom **rathib** lui-même dans des chorégraphies islamiques régionales, notamment à Sumatra : **ratep**, **meuratep**, **meuseukat rateup** ainsi que **dabbus**, **rapai dabbus** et **daboih**, tous sans doute des corruptions du mot arabe **dabbus** (« épine », du nom des darts utilisés pour les exercices mortificatoires).

Nous allons le voir, le **rifai rathib**, du moins son avatar fakiriste, semble avoir cheminé au gré de la diffusion de la **rifaïyyah** : du Kerala aux Lacquedives, des Lacquedives au Sri Lanka, puis enfin au Alam Melayu (Aceh, Malacca). De là, sa forme **Daboih** s'est diffusée progressivement vers le centre de l'Indonésie. Une autre distinction essentielle entre le **rifai rathib** et le **mulidi** est à faire, dans les occasions où on les interprète : l'**Urs / kandoori** commémore un deuil de saint, tandis que le **mawlid** commémore sa naissance. Mc GILVRAY fait notamment état de deux formes distinctes du rituel **rifai rathib** au Sri Lanka. Dans son inventaire cinghalais, il distingue :

4.2.1- un **rifai rathib** mortificatoire, récitatif panhégryrique ne présentant que peu de chorégraphies à l'occasion principale des l'**Urs / kandoori** (commémorations de la mort d'AL-JILANI, ou d'AR-RIFAI), les fakirs **qadiri Bawas** célèbrent des **rathib** à dominante mortificatoire (Ceylan). Ce rituel **rathib** (**rifaïyyah** cinghalaise) s'interprète effectivement en deux rangs face à face, mais réduit la chorégraphie tout au plus à celle d'un **Dikr** (balancement rythmique, basé sur la respiration et la diction). Comme tout héritage **rifai** cinghalais, le contenu littéraire en est bien un pahégryrique du prophète MUHAMMAD de type **Mawlid**, dont la tradition vocale proviendrait d'un sheikh d'Androth isl. au large de Calcutta. Concernant les mortifications, il s'agit de scarifications avec des piques **dabbus**. Dans [Mc GILVRAY, 2004b] l'auteur décrit la cérémonie comme une succession de performances mortificatoires individuelles, ponctuées par les onctions thaumaturges de la salive du sheikh sur les plaies des initiés scarifiés. Mc GILVRAY les qualifie de « professionnels », pour les distinguer du **rathib** congregational des « laïcs ». Noter la similitude très importante avec le **ratib bazi**, une démonstration (« **mazahir** ») fakiristique des derviches hétérodoxes (**Sohrawardi**-)**Jalalis**, telle que rapportée récemment à Belgaum (Karnataka)⁹⁶. Les deux manifestations ont un déroulement très mimétique l'une de l'autre, si on en croit Mc GILVRAY⁹⁷ et ASSAYAG⁹⁸ :

- 1. une phase de bénédiction (**puja**) des accessoires : épées, dards, chaines. Cette épreuve, tant dans son accessoirisation que dans son déroulement, n'est pas sans rappeler la consécration des armes lors de l'exercice **Gatka** actuel des confréries martiales **sikhs**.
- 2. un **dhikr** cantilié, introduit par la *Surat Al-Fatiha*. Il est accompagné de tambourins. Dans la version des **jalalis** du Karnataka, la performance musicale de **dhikr** ressemble fortement à celle du **Dhikr Qiyam** des **Qadiriyyah-Kasnazaniyyah** (Irak et Kurdistan), que ce soit par sa répétition obsessionnelle de la **tahlil** « *la illaha ila'Allah* », que par dans son dénouement démonstratif. Cette performance est néanmoins sans aucune similitude avec d'autres formes de **rathib** (parag 3.2.2 et 3.2.3)
- 3. une phase de mortification démonstrative : un à quatre derviches, supervisés par le sheikh, tournoient autour du groupe avec des sonnaillles **Dabbus** à la main. Chorégraphiquement parlant, la phase décrite ressemble à la même déambulation démonstrative que dans les rites mortificatoires **Moulidi** ou **Debus**.
Chacun s'adonne à des performances fakiristiques à l'aide des accessoires consacrés. En sus des traditionnels transpercement par les **Dabbus**, les mortifications sont nettement plus variées chez ces mêmes **Jalalis** qu'en Indonésie ou dans le monde swahili : ASSAYAG y a par exemple rapporté des exorbitations de l'oeil (témoignages similaires chez les **rifai** actuels de Mumbai) ou encore des scarifications de la

⁹⁶ Cf [ASSAYAG, 1992]

⁹⁷ Cf [Mc GILVRAY, 2004b]

⁹⁸ Cf [ASSAYAG, 1992]

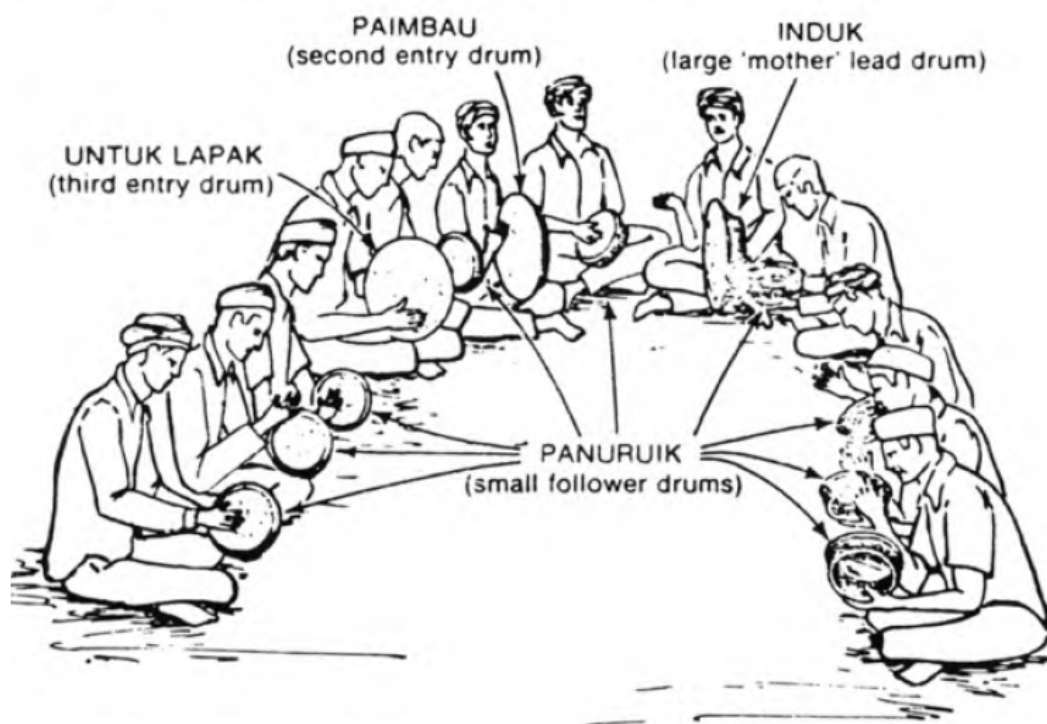


FIGURE 14: Formation de **Rapai dabbus** (**Daboih**), à Sumatra. (par Margareth KARTOMI, 1991)



FIGURE 15: Pratique mortificatoire lors du **Rapai dabbus** (**daboih**) du rituel des **Rifaiyyah** d'Aceh, Sumatra. Il fut ensuite exporté en Malaisie continentale sous le nom de **Dabbus**.
(source web X)

poitrine à l'aide de hachettes **kulhadi**., de sabres (**thalwar**), d'aiguilles (**tocha**) de fouet, de planches à clous (**kelum ka talchia**) ou de dagues (**khanjar**). Le documentaire « *Musiques du Baloutchistan* »(1997) d'Yves BILLON a montré des scènes similaires dans un énigmatique **Dhikr** « **Maley** » ou « **mureed** » filmé en plein air à Quetta, Pakistan. ASSAYAG a en outre décrite les mêmes scènes de décapitation que celles du **Moulidi** comoriens.

Chez les **Jalalis**, le répertoire de **dhikr** est tellement éloigné des recueils **rathib**, qu'ASSAYAG s'est évertuée de déceler d'autres nuances dans la traduction de l'appellation de « **rathib bazi** ». Elle le traduit approximativement par « *service de la timballe* (tambour)», « *nuît de l'épreuve* », « *nuît de la gageur* » et relève que le vocabulaire local retient le verbe « **bazi lagana** » « *gagner le jeu* ». Contrairement au **rathib** cinghalais, les tambourinaires **jalalis** du Karnataka sont en cercle et non en rang, laissant le champs (**bazigah**) libre aux fakirs. Un repas rituel est servi au public après la cérémonie. A Mumbai, Les fakirs **rifai** la tiennent en une parade quasi – processionnaire.

4.2.2- le **rathib** congrégationnel (lecture du recueil), non mentionné par Mc GILVRAY, ce **rathib** est présumément la forme originelle ou réformée ; et il subsiste en Malaisie et à Brunei, sans doute essaimé activement par les principaux compilateurs de **rathib** « coraniques », tous essentiellement issus de la **Ba'alawiyyah** hadhramie. Férues de **Mawlid** , les branches **Attasiyyah** et **Haddadiyyah** de la **Ba'alawiyyah** ont forcément promu ce récitatif congrégationnel **rathib**, en diffusant les recueils homonymes de leurs maîtres respectifs **rathib –al-haddad** et **rathib-al-attas**. Cet éclectisme est conforté par la description du **ratib** dans le monde malais⁹⁹, mentionnant un agglomérat de **dikr**, de **qasidah** et de louanges ¹⁰⁰.

On peut ainsi s'étonner de la diversité actuelle des **rathib**, et du mécanisme qui les a fait passer des recueils coraniques au panegyrique type **Mawlid** ? – de façon empirique, on présume ici par exemple que la littérature religieuse hadhramie de la **Ba'alawiyyah** - deux siècles avant la diffusion de l'ordre aux Maldives- ait pu éventuellement contaminer les rituels **rifai** aux Lacquedives ou au Kerala, de façon à engendrer les **rathibs** élaborés ci dessus - .

4.2.3- un **rifai rathib** très chorégraphié, récitatif panhégryrique ne présentant aucune performance mortificatoire . Dans « *Sufism in Sri Lanka* », Dennis B. Mc GIVRAY évoque d'abord ce rituel évasivement ¹⁰¹.

Lors d' une autre expérience similaire au **Dafther Jailani**, il décrit de façon plus concise un rituel qui s'avère différent. Ce second récit¹⁰² rend notamment l'effet de climax, de transe croissante obtenus par l'accélération progressive des tambourinaires. Il s'agit là présumément d'une autre version du même panhégryrique.

[RIDDELL, 2001], citant HURGRONJE, explique que le **Samman** était à l'origine un **ratib**, prétendument nommé **ratib Samman**. La version **ratep** des musulmanes de Sumatra, ou **meuseukat rateup** dans sa version folklorisée (**sammaniyyah** d'Aceh) est très proche de la chorégraphie **Samman** telle que la décrit Margareth KARTOMI et leur ressemblance est frappante avec le **Mawliidi Ya Homu**¹⁰³. Dans une publication plus récente, KARTOMI reconnaît l'influence de rites **Dikr** et « **rateb** » sur ces chorégraphies dites « *de percussions corporelles* » similaires à Aceh. Elle cite notamment la filiation supposée entre le **Rateb samman gayo** et le **rateb meuseukat** et ces deux rites, en précisant que les genres 'assis' ont la particularité d'induire une extase proche de la transe parmi les exécutants masculins – « *...un sentiment de béatitude et d'unité avec le divin* »- , tandis que les rituels 'debout' ont une vocation religieuse « sans

⁹⁹ Cf [RIDELL, 2001]

¹⁰⁰ Selon [RIDDELL, 2001] : « *These events typically included a combination of dhikr rituals, interspersed with fragments from poetic odes (qasidah) and songs of the divine love (nashid) ., with these practices undertaken in various states of trance. Among the most famous rathib ceremonies were those practiced by the 'Alawiyyah order, which was brought to the Malay world by immigrants from the Hadhramawt, and which played an important role of the spread of Islam in the region.* »

¹⁰¹ Selon [Mc GIVRAY, 2004a] : “I was also taken to watch a group of sufi laymen performing a dramatically choreographed form of devotional singing with tambourines called -- like the stabbing ritual of the **Bawas** -- a **rifai rathib** with a solemn and and highly emotional but not in any way violent”

¹⁰² Selon [Mc GIVRAY, 2004b] : “To commemorate the flag raising on 22 June 2001 (...) , a group of sufi laymen from Welimada in the central hills performed a carefully rehearsed and choreographed performance of a **rifai ratib** in the central mosque at Jailani, starting around 9 PM. Like other **ratib** I have witnessed, this performance was staged by two opposing rows of seated men, each with a tambourine (**dahira**), under the leadership of a **kalifah** , who sang the opening lines and prompted the seated members to respond. The singing started slowly and gradually picked up in tempo until it reached an highly emeotional crescendo, accompanied by rapid tambourine rythms and energetic body movements in perfect unison. Sung in a mixture of arabic and urdu, a rifai ratib first recounts the **silasila**, or spiritual genealogy, of the **tariqa** back to her founder Hazrat Ahmad Kabir RIFAI, followed by songs and prayers celebrating the saint's exemplary life and miraculous powers. This distinctive genre of sufi singing has been introduced from Androth Island in the Lackshadweep archipelago by traveling rifai tangals who have initiated many followers in Sri Lanka over the past 150 years. ”

¹⁰³ Selon [KARTHOMI, 2001] : « *the lead singer is also the commander and she sits or stands apart, alternating her solo lines or verses with those of her apêt and the lines of the chorus , who also corporately beat outbody rythms which range from a sharp rhythmic pattern. They produce these percussion section by beating their hands on the floor, slapping their bodies or clapping the hands.* »

induire de transformation particulière ». Cette codification gestuelle, provenant d'Arabie selon HURGRONJE, lequel relève même un certain laxisme dans la pratique malaise du **ratib samman**¹⁰⁴.

Selon [VAN BRUINESSEN, 2000], le nom **Samman** suggère qu'il a été interprété par l'ordre **Sammaniyyah** à Sumatra et Madura, avant d'être folklorisé. HURGRONJE prétend qu'il provient du nom d'un sheikh fondateur nommé SAMMAN à Aceh. Au 19^{ème} siècle, il aurait bien existé un **Ratep Samman** à Médine (Arabie Saoudite) et à Aceh (N. Sumatra)¹⁰⁵. Il fut interdit par l'occupant hollandais, qui y voyait un exercice militaire. Dans son usage actuel à Aceh ces chorégraphies ont à présent plutôt vocation « *semi profane* », destinées à « *distraindre un public* » dans un mariage ou un **Urs / kandoori**¹⁰⁶. Ces formes, à présent plus ou moins folklorisées à Sumatra, ont conservé la chorégraphie synchrone du **Homu** de façon relativement fidèle. Mais son caractère comtemplatif a partiellement été éludé par des mouvements rapides (indones. **Lagu**), et la recherche d'effets visuels (indones. **lagu geriyet**) sans en perpétuer l'expression proprement religieuse.

¹⁰⁴ Selon [HURGRONJE, cité par RIDDELL, 2001] : " *This ratib had fixed rules and postures, and Snouck HURGRONJE observes that shaykh SAMMAN, the supposed originator of this ratib, held noise and motion to be powerful agents for producing the desired state of mystic transport . The practionners of the Ratib Samman in Aceh neglected some of the strict requirements laid down for the event in the arab world, (...) [Snouck HURGRONJE] observes that in Arabia participants were guided to clearly and correctly pronounce the names and attributes of God (...) in the archipelago, practionners did not always observe these requirements and sometimes their pronunciation of these references was incoherent, and mixed up with senseless ramblings of a type of discouraged in arab contexts. Likewise, Malay observance of bodily postures for this ratib was described as being much less exact than that required in the arab world.* " . "

¹⁰⁵ Voir [KARTHOMI, 2001a] :

¹⁰⁶ Voir [KARTHOMI, 2001] :

4.3 Le **Dabus / Daboih** (Indonésie et côte malaise)

Sous l'appellation **Dabus / daboih**, nous tentons de regrouper un ensemble de pratiques rituelles assez diverses à travers l'archipel indonésien. Dans l'archipel, il est associé, non pas à une chorégraphie groupée, mais plus généralement à un rite de mortification. Il aurait été introduit à Aceh par le **sheikh** Nur ud-Din AL-RANIRI (d. 1658 AD). Ce sheikh indien est fameux pour avoir importé à Aceh le mysticisme soufi, sous les manteaux spirituels de branches indiennes des confréries **Rifaiyyah** et **Qadiriyyah**. C'est probablement d'elle qu'il tient de nombreuses références imamites, assez inattendues dans le l'islam indonésien sunnite.

La connivence historique entre la **rifaiyyah** d'Aceh et l'introduction du rituel **Dabbus**, parfois encore nommé de son appellation ancienne : « **Dabbus Al-Maddad** » est assumée encore de nos jours chez les pratiquants de Banten. Néanmoins, dans la plupart de ses formes actuelles, AR-RIFAI n'est que sporadiquement nommé par ces pratiquants. De Banten (Java) à Halmahera (Moluques,). [YAMPOLSKY, 2001b] atteste de certaines incohérences, notamment dans la provenance prétendue des diverses variantes¹⁰⁷. Le rite prospère par exemple désormais dans des cercles de la **Qadiriyyah** javanaise. Nous observerons une éclipse similaire chez les Swahilis, laquelle dénote plus une popularité répétée du rite dans cet ordre, qu'une origine établie.

Si on en croit KARTOMI, le **daboih** (Ar. *Dabus*, épine) dépasse géographiquement le périmètre habituel du *Alam melayu* (Perak, Malacca, Johor) et d'Aceh. L'appellation est notamment répandue vers Minang(kabau)¹⁰⁸, Banten, et on observe également ici un avatar à Halmahera (Moluques septentrionales). Il tire évidemment son nom du terme arabe **dabbus** pour désigner le dard qui sert d'accessoire principal. Selon KARTOMI, ce nom est repandu en Inde également pour des rituels **rifai** similaires. En effet, elle rapporte qu'il s'y est diffusé sous de nombreuses appellations: "**meudaboih**" (à Aceh), "**Debus**" ou "**Gedebus**" (à Banten et dans l'Ouest de Java), "**Daboso**" (dans la zone buginaise de Sulawesi et Makassar), "**Dabuih**" (au Negri Sembilan), "**Berdabus**" ou "**bermayn dabuys**" (sur la côte malaise, Malacca), **Ba Dabbus** (Moluques septentrionales), **Combalélé** (Haruku, Moluques centrales). D. LOMBARD, rapporté par [ASSAYAG, 1992], parle aussi parfois de « **Dabussan** » (Ouest de Java). L'hypothèse que l'ethymologie en soit en fait celle du nom du chantre AD-DAYBA'I n'est pas répandue. Le terme **Dabbus** a induit récemment des avatars folklorisés non moins divers, telles que des danses collectives profanes ou des danses individuelles mimant la déambulation de la mortification.

4.3.1 Le **Daboih** (Aceh et côte malaise)

Ce rituel **rifai** assis, mal connu jusque récemment, nous a d'abord été abondamment décrit par Margaret J. KARTOMI, dans un rapport tardif de ses terrains à Sumatra des années 1970. Le principal intérêt du **Daboih** est de présenter une très forte similitude extérieure avec le **Maulidi Ya Homu**, du moins du point de vue de la scansion, du chant et de leur rapport à la transe mortificatoire [KARTOMI, 1991]. L'hagiographie locale attribue l'introduction du rituel à Chatib SANGKO (Minangkabau) vers la fin du 16^{ème} siècle. Son contemporain Dalim LAULAH (Aceh) l'aurait ensuite apporté à Aceh. Le jeu de tambourin est attribué tantôt à un immigrant nommé Kalipah TAHER (Minangkabau), tantôt à un genre **indang** ancien (le **adek**), fêtant encore annuellement les moissons. Par contre, KARTOMI élude toute performance chorégraphique, pourtant une performance répandue dans les autres genres soufis ou post-soufis de la région (**Seudati**, **Saman**, **ratep meuseukat...**), ce qui semble confirmer qu'il existait dès l'origine un rituel non chorégraphié, type "**rathib**" cinghalais.

Un premier point remarquable est que la cérémonie - dans sa variante d'Aceh - se tient en demi-cercle autour d'un grand feu dont nous préciserons plus loin l'intérêt rituel. Le groupe se tient donc en demi-cercle, et, de par l'absence de rang et de chorégraphie, on ne peut assimiler ou confondre ce rituel avec le **seudati**, le **rapai geleng**, ni même le **Saman**, etc...

Dans la variante de Perak (Malaisie continentale), il n'y a ni feu, ni cercle. Simplement une aire qu'on purifie, par des fumigations d'encens (**Kemiyen** en bahasa melayu) ou en y jetant des poignées de riz blanc au curcuma. Le riz a la fonction de repousser les esprits maléfiques de l'aire utilisée.

Le rituel d'Aceh commence en fait bien avant son déroulement, par la préparation préalable d'une bassine d'eau bénite (ou "**asam**"), parfumée de tamarin. Cette dernière est bénie par les soins du **khalipah** (surat coraniques). Nous avons trouvé des interprétations diverses de la fonction de l'eau. Dans le **Dabbus** de Perak (Malaisie continentale), une bassine d'eau parfumée de citronnelle et de feuilles de **sireh** est effectivement utilisée pour oindre les plaies, à la façon

¹⁰⁷ Voir [YAMPOLSKY, 2001b]: "« All forms of Indonesian **dabus** involve (along with **qasidah** and **dikir** accompanied by frame drums) displays of invulnerability: dancers stab themselves with iron awls, but the faith and esoteric knowledge of the spiritual leader (**khalifah** or **syeh**) ensure that they are not harmed. In Halmahera, **dabus** is said by participants to derive from the practice of the **Rifā'iyya** order (...); in Sumatra, a formal connection to **Rifā'iyya** is not reported, but the frame drums used are called **rapa'i** (an Indonesian pronunciation of **AL-RIFā'i**'s name). The West Javanese **dabus** groups studied by VREDENBREGT (1973) were not **Rifā'iyya**, but **Qādiriyya**."

¹⁰⁸ Voir [ECHARRI, 2012]

d'une eau bénite. On prépare aussi souvent une mixture de plantes macérées, par exemple dans un petit pilon : dans le rituel de Perak, il s'agit d'une mixture de feuilles pilées de plantes aux noms vernaculaires suivants : *Direnji*, *Sepulih* (reconstituant), *Sentawar* (agent soumissionnaire), *Sambar* (agent conciliant), *Ati-Ati* noir...

La cérémonie commence par la *Surat Al-Fatiha*, récitée pour ses vertus protectrices. Les participants sont aspergés de l'eau bénite et de fumigations d'encens. Contrairement au *Maulidi Ya Homu*, la performance des mourides consiste uniquement en un chant à l'unisson, accompagné de tambourins sur cadre (*indang*). Les mourides les accorde préalablement à la chaleur du feu central, à l'aide de batonnets. La polyrythmie s'étagé par ton: en effet on distingue la basse des *panuruik* (petits *indang*) des tambourinaires intermédiaires (*Paimbau* et *Untuk lapak*) et le principal tambourinaire meneur (*Induk* ou "mère"). KARTOMI s'est efforcée de translittérer les artifices musicaux qui contribuent à progressivement d'élever et d'accélérer la transe des chanteurs. Elle évoque notamment l'accélération momentanée des tambourins¹⁰⁹.

KARTOMI a transcrit les extraits musicaux de la cérémonie, mais n'en a identifié les sources littéraires que de façon vague. Elle parle tantôt de "*Dikr*", de "louanges", de "mélopée" ou d'"*Indang*" ce qui semble d'abord être un genre de qasida. Plus loin, les termes contradictoires de "*barodah*", "*badikir*" (*Dikr*) et "*basandji*" (présumément le "*Maulide Barzandji*") sont ses indications les plus concises à ce sujet [KARTOMI, 1991]. Dans sa description de la transe, elle évoque finalement la répétition climatique du "Hu!", ce qui semble indiquer qu'il s'agit effectivement de *Dikr*. En conclusion, le "*Induk*" d'Aceh chante bien une *qasida*, dont certains passages sont même en langue minangkabau, et le groupe la ponctue constamment d'onomatopées explicites du *Dhikr'Allah*.

A Perak (Malaisie Continentale), le rituel inclut avant tout des chants religieux. La danse y est tout-à-fait facultative. Dans la pratique rituelle de Perak, on accorde par exemple une importance considérable à une liturgie récente en vers. C'est à Hajji Mat SALEH bin Ahmad « TAPANGI » dit plus simplement « Pak Leh Tapang » (Sultanat de Kelantan, Malaisie, milieu du 20^{ème} siècle) que les malais doivent l'introduction de la rime dans la liturgie malaise de louange. Sa pratique en *Dikr* a notamment été ensuite diffusée au Kelantan par l'Ensemble de Jafar Wakaf Zeinab MEK.

Au cours du *Daboih*, KARTOMI distingue le rôle du *syaiik* (*sheikh*, que nous avons surnommé ici "*le coupeur*" aux Comores) et celui, plus central, du *khalipah* (Ar. *Khalifeh*, maître spirituel). Le *khalipah*, en fait un chamane (ou "*awang*") traditionnel du village, doit clairement veiller à ce que le *syaiik* ne se blesse pas au cours de la démonstration. Étrangement, le *daboih* se réfère fortement au *karma*, non pas d'Ahmad AR RIFAI, mais à celui de l'imam ALI. Il a en outre le pouvoir de soigner les éventuelles blessures par l'onction de sa salive (Aceh) ou par celle de l'eau bénite préalablement (indifféremment à Ouest Sumatra et Perak)¹¹⁰. En effet, le *khalipah* procède à l'onction préalable des sabres et des *dabbus* à Aceh : par l'eau bénite ("*asam*"), sinon, à Perak : par les fumigations de *Kemyan* (encens). Un autre point original est le fait que le feu a la fonction de chauffer à blanc des chaînes, avant d'en enlasser les épaules du *syaiik* en transes!

Les accessoires de mortification de cette cérémonie à Sumatra semblent relativement plus variés qu'ailleurs: en sus des *dabbus*, il est question des branches épineuses, des sabres, des couteaux métalliques, du verre pilé ou encore de larges pierres. Le *syaiik* (disons "coupeur") se concentre sur son rite mortificateur. Comme pour le *Maulidi ya Homu*, le contexte rituel de l'invincibilité semble tout à fait liée à la mélodie du chanteur soliste, marquée par la rupture à dessin du chant¹¹¹.

Le *syaiik* et son disciple s'enchaînent d'abord les épaules avec des chaînes chauffées à blanc, sans que la chaleur ne semble affecter leur mains ni leur peau nue. La formule appropriée du chœur à cet instant, tirée de la sourate *Surah Al-Ibrahim*, est : "*Ja Nara Kum bardun wa Salaman ala Ibrahim*" ("*O feu, sois froid et sûr sur ABRAHAM*"). S'enchaînent ensuite multiples mutilations, telles que battre les pieds avec des branches épineuses ou encore oindre les mains ou le dos de verre pilé...

[KARTOMI, 1991] souligne que Snouck HURGRONJE a décrit des cérémonies en tout points similaires à Aceh. Elle rapporte en outre qu'elles sont parfois tenues sous une forme dégradée en d'autres occasions (ex. mariages). Elle souligne d'ailleurs que les "*khalipah*" de circonstances sont rarement des représentants "légitimes" de l'ordre *rifaiyyah*. Dans ce contexte, ces versions de la cérémonie se tiennent alors dans le même espace villageois que d'autres performances profanes, telles que la fête des moissons *Adek*. Clairement, les particularités – par rapport à ses semblables – de ce rite sont

- L'utilisation du feu et des chaînes, des accessoires qu'on avait plutôt observé en Inde jusqu'ici

¹⁰⁹ Voir [KARTOMI, 1991] « " Then some indang players with the *kalipah* sitting among them, slowly raised their hands, lowered them again to pick up their instruments, and began to play while singing a request for God's blessing.(...) their bodily movements and singing accompanied their strenuous efforts to concentrate on God. Periodically, they stopped singing and beat their framedrums very loudly as if to express the intensity of their desire to attain God."

¹¹⁰ Voir [KARTOMI, 1991]

¹¹¹ Voir [KARTOMI, 1991] « " The *indang unduk* player began suddenly to sing loudly a melismatic descending melody to the word "Hu!" (...) the music changed style and mood (...) The mood of emotional restraint marked by the use of regular metre and unison melodic phrases was psychologically appropriate for the moment, just before the self-stabbing to begin. The *syaiik* was in such an exulted state by now that he did not notice the musical change."

- l'absence (Aceh) ou du moins la décorrélation (Perak) de la chorégraphie. la décorrélation entre la liturgie chantée éventuelle et la liturgie protectrice (: bénédiction, onctions). Le chant lyrique a évolué (Perak) sans perdre le sens du rituel.
- L'interférence de forces maléfiques, repoussées par des accessoires et des onctions protectrices,
- à Aceh : l'acculturation locale chamanique et lyrique du répertoire.
- à Perak comme à Aceh : l'invincibilité est prêtée à la bravoure djihadiste. Le récit mythique de la Bataille de Badr , ou encore l'image héroïque des Imamas HASAN et HOSEIN sont érigés en exemple de combativité. Les croyants et leurs organisations associent par exemple certains arts martiaux à la **Adat** (pratique religieuse).

4.3.2 le **Debus** (Banten)

Le **Debus** avait été préalablement introduit à Banten (pointe Ouest de Java), avec l'objet évident d'y répandre l'Islam [ECHARRI, 2012]. On peut supposer que la pratique s'est diffusée progressivement au 17^{ème} siècle depuis Sumatra, soit très peu d'années après son arrivée à Aceh. Si on le compare au **daboih** d'Aceh et de Malaisie continentale, il a subi deux influences spécifiques : les arts martiaux et la musique de **gamelan**. Il n'a essentiellement fait l'objet que d'une monographie : « **Dabus in West Java** », publiée par J. VREDENTBREGT aux Pays Bas dans « *Bijdragen tot de taal-, land- en volkenkunde* », en 1973.

Dans la région de Banten, l'immunité ou plutôt l'invulnérabilité / immunité (indones. **kekebalan**), sont des qualités viriles qui sont célébrées bien au-delà du seul enjeu de pouvoir spirituel ou de légitimation magico-religieuse du **sheikh**. Les hommes cherchent, par l'exercice mortifatoire, à démontrer leur invincibilité. Conceptuellement, une telle invincibilité démonstrative se justifie par l'héroïsme que préconisèrent les souverains de Perak (Malaisie Continentale) ou encore les sultans de Banten : Moulana HASN UD-DIN (1532-1570 AD) puis Ageng TIRTAYASA (1651-1692 AD) face aux colons hollandais, notamment vers 1690 AD. Les historiens s'entendent sur ce point que la récupération « politique » de l'héroïsme mystique à des fins nationalistes s'est outrageusement développée à Perak comme à Banten à cette époque.

*« Au titre le d'effort contribuant à renforcer la motivation des soldats et des combattants, le Sultan Ageng TIRTAYASA encouragea l'enseignement des sciences de l'invulnérabilité parmi ses partisans, par l'étude des sourates qui procurent cette invulnérabilité. Ces sourates étaient apprises par cœur et assimilées en profondeur, afin d'améliorer la morale dans le combat avec les colons hollandais. Ainsi, l'émergence du **debus** à Banten résulte de la lutte des habitants de Banten avec les Hollandais, pour renforcer la motivation et la confiance, ce sur la base d'un enseignement de l'Islam. »*

[ECHARRI, 2012]

Le **Debus** demeure encore extrêmement visible, mais son caractère rituel, sacré est variable. Si il existe encore des communautés à Banten qui pratiquent le rituel recourant aux sourates protectrices (Lebak, Pandeglang, Serang; Walantaka, Curug Umore , Cikande, Ciruas), il est souvent , dorénavant, réduit à sa partie démonstrative [ECHARRI, 2012]. Le **Debus** a sans doute rencontré dans cette population un engouement complexe, combinant piété, nationalisme et mysticisme local, et ce, en s'affranchissant dorénavant de l'autorité religieuse séculière. Sans effusion religieuse significative; la performance prend alors tout son sens spectaculaire: on parle davantage de **Silat** (indones. *art martial*), ou encore de « **Debus Banten** » que de rituel.

On élabore par exemple un enchaînement de prouesses, de difficulté graduelle, que les fakirs, revêtus de vêtements noirs, sans entrave, enchaînent au son surréaliste des orchestres de gamelan, de tambours ou bien de hautbois (indones. **Tarumpet, Serunai**). Les ensembles de Serang (Banten) consistent par exemple en un ensemble de percussions: un tambour **Gendang** de taille moyenne, deux petits **Gendang**, également appelés **Kulantar** ; un grand tambourin sur cadre **Rebane** surnommé **Terbang**, et deux tambourins **Tingtit**, une percussion de lames métalliques, appelée **Cekrek**. Le rituel nécessite une préparation rigoureuse des participants: jeûne de 40 jours, pureté – au sens rituel habituel des sunnites : respect des interdits alimentaires, ablutions– ..

Etonnamment, ces cérémonies ont, de nos jours, avant tout une vocation de divertissement [ECHARRI, 2012]. Dans le district de Serang (Banten), le rituel se déroule comme suit :

- Les participants s'étant conformés à la préparation préalable (jeun, etc) débutent le rituel par des ablutions rituelles, puis par la répétition – à 11 reprises [FIGURE 15] - des bénédictions protectrices.
- Logiquement, la cérémonie débute donc par l'Ouverture (indones. **Gembung**) : une bénédiction collective, consistant en prières et en suppliques , au rythme des tambours et des tambourins.

- Dans un second temps, les officiants reprennent les sourates protectrices, toujours au rythme des tambourins.
- Vient ensuite l'énumération, à l'unison et à voix haute, des Noms efficients d'Allah ; on parle de **Beluk**. En vérité, cette énumération ne cesse, dorénavant, plus pendant toute la suite du rite. Elle est probablement le principe efficient de l'invulnérabilité / immunité (indones. **kekebalan**).
- Une démonstration de combat à main nu (indones. **Silat**) commence, dès que commence le **Beluk**.
- Les participants débutent les déambulations démonstratives avec la pique / sonnaie **Debus**, dites: **Gedebus**, ou encore « *Al-Maddad* (Ar. « *l'auxiliaire* »). Les participants s'en piquent les épaules, ou bien se les enfoncent réciproquement dans les flancs à coup de maillet (ex : casse-tête **Gada**) plus ou moins convaincants. Cette épreuve a aussi été observée dans les rituels **rifaïyyah** des Comores [cf infra, chap. 3.8]
- L'épreuve suivante consiste à arracher avec les dents une gangue de noix de coco.
- L'épreuve suivante consiste à lézarder les jambes, les avant-bras au fil de la lame d'une machette.
- Le **Kerupuk** consiste à faire frire un œuf dans l'huile brûlante, sur la tête d'un participant.
- L'épreuve suivante consiste à se passer la flamme d'une torche sur diverses parties du corps
- Une épreuve consiste ensuite à se tenir debout – les pieds nus - ou assis sur le tranchant d'un sabre (**Golok**). Cette épreuve a aussi été observée dans les rituels **rifaïyyah** des Comores [cf infra, chap. 3.8].
- L'épreuve suivante consiste à se passer la flamme d'une torche sur diverses parties du corps.
- L'épreuve suivante consiste à manger du verre pilé

Les épreuves sont closes par le tambour **Gemrung**.

Les participants multiplient les exercices mortificateurs les plus démonstratifs: ils avalent du verre, jouent avec le feu, les épées, les darts et les aiguilles y sont utilisés avec une profusion sadique, sans qu'on sache si la **Baraka** soit encore célébrée de quelque autre façon par le rituel. Cet art martial est à présent très populaire et se traduit par des démonstrations publiques populaires. La perception populaire a varié avec un scepticisme qui égale parfois celui des Comores : la réalité des mortifications est d'autant plus décriée que les exécutants sont parfois peu convaincants...

Les spécificités du **Debus** de Banten sont donc

- A Banten, l'invincibilité a pris un sens historique, culturel et surtout profane. Le rite est simplement devenu sa vitrine publique. Dans les faits, la performance garde difficilement sa *raison d'être* religieuse. Elle est devenue un spectacle folklorique à part entière. Contrairement à la *raison d'être* confrérique originelle, le but prosélyte de la performance n'est pas tout à fait évacué, mais il est à présent justifié par une propagande royale passée, et déformé comme tel.
- Dans la même logique, la mise en musique est à présent partiellement profane. Contrairement aux exigences répandues performances musulmanes, elle a profondément sacrifié à l'instrumentarium profane de Java Isl.
- On observe une ritualisation de la performance musicale: chaque instrument a un rôle défini, l'ordre, la surenchère des épreuves est elle aussi ordonnancée à la façon d'un spectacle de cirque.



FIGURE 16: Le **Sapulidi**, une démonstration mortificatoire mimétique du **Dabbus** de Banten, observée à Haruku Isl, Moluques centrales (source web x)



FIGURE 17: Démonstrations processionnaires occasionnelles de **Dabbus** à Tulehu, Ambon, Moluques centrales (source web x)

4.3.3 Le **Dabbus** / **Badabbus** (Moluques)

Les confettis de l'archipel reculé des Moluques constituent un véritable conservatoire de traditions millénaires. Par son étendue, il couvre une grande partie de la Mer des Banda, où se mêlent cultures austronésiennes et mélanésiennes (aux Moluques méridionales), ou, tout comme aux Célèbes : javanaise et badjao, parmi tant d'autres (aux Moluques septentrionales). Géographiquement, nous sommes aux frontières orientales du monde islamisé par les Malais. La conversion partielle des royaumes Bugis du Sulawesi remonte officiellement à de 1603 AD. Sheikh YUSEF (1626-1694 AD), formé à Banten, en a introduit à Makassar un lignage soufi de la confrérie **Khalwatiyyah**. C'est aussi sous ce manteau qu'il soutint une résistance à l'occupant néerlandais des Célèbes [CALDWELL & VOLKMANN, 1990]. Un éminent lignage de seyyeds du Sulawesi méridional revendique sa prétendue arrivée à Cikuang (prox. Takalar) vers 1650 AD. Au plus proche des Moluques, le **Dabbus** n'est connu de nos jours que de l'enclave sunnite de Makassar, où on l'appelle **Daboso**. [CALDWELL & VOLKMANN, 1990] signalent aussi une tradition notable de célébration annuelle **Maudu Lompoa** pour l'occasion du **Maulid** persistant à Cikuang (env. Takalar, Sud Sulawesi).

Au-delà, dans la Mer des Moluques et dans celle des Banda, les communautés éparses sont extrêmement minoritaires et confrontées de longue date, tant à l'Évangélisme qu'aux religions ancestrales immuables. Étonnamment, les historiens pensent que l'islam soufi aurait en fait atteint Ternate Isl (Moluques septentrionales) dès le 15^{ème} siècle, probablement de façon minoritaire [MULLER, 1990]. Dans le scope du présent exposé, on décèle bien chez ces communautés sunnites des Moluques d'une part : l'acculturation de rares rites locaux collectifs d'invincibilité (rite **Sapulidi**, à Mamala, Ile d'Ambon, Moluques centrales), d'une autre : de véritables avatars du **Dabbus** des **rifa'iyah** indo-indonésiens. Si les premiers entretiennent bien le mythe de l'immunité des Musulmans à une flagellation collective, à la façon des croyants de Banten, les seconds racontent plutôt le passé islamique authentique des minorités des Moluques septentrionales.

Shirley DEANE a signalé chez les Musulmans d'Haruku Isl. (archipel des Lease orientales, Moluques centrales) un rite nommé **Combalélé**, qui échappe totalement aux traditions austronésiennes environnantes. « *Les hommes y sont transpercés de dagues et de piques, mais finalement aucun n'a de cicatrices.* » [« *Ambon : Island of Spice* », citée par MULLER, 1990]. Il s'agit bien d'une fête annuelle, au cours de laquelle tous les hommes du village se meurtrissent eux-mêmes à l'aide de machettes de façon démonstrative, un peu à la façon actuelle du **Debbus** de Banten ou encore des flagellations collectives des **Sapulidi** (Ambon). La principale différence est que ce sont tous les hommes du village qui sont impliqués, et ce, manifestement davantage dans un contexte de fête processionnaire que dans celui d'un rite propitiatoire protégé.

La variante mortificatoire **dabbus** a galement été récemment observée lors des processions islamiques annuelles à Tulehu (Ambon Isl, Moluques centrales), où certains processionnaires se mutilent les clavicules à l'aide de sonnaillles **Dabbus**. Ici encore, le caractère démonstratif prime sur le rituel habituel. La variante rituelle, mortificatoire **Badabbus** à proprement parler nous est mieux rapportée aux Moluques septentrionales, essentiellement par les témoignages respectifs d'Abdulatif Doa BUSRANTO à Ternate Isl, et celui de la mission musicologique du Smithsonian Institute à Gamkonora (Halmahera Isl.) en 1997. Cette dernière constituant à la fois une archive visuelle et sonore des plus complètes de cette pratique. A Gamkonora, les croyants connaissent en réalité trois rituels similaires, tous occasionnant à la fois performance et mortification :

- Le **Samman**, c'est la première fois que nous voyons cette performance chorégraphique répandue être liée à une mortification. A Gamkonora, il est récité entièrement dans l'obscurité.
- Le **Hadad**, on ne peut que supposer qu'il s'agisse soit d'un **rathib Al-Haddad**, soit d'un **Dabbus Maddad**.
- Le **Dabus**, à proprement parler, appelé aussi **rifai**

Le **Dabus**, ou **Badabus** (Ternate Isl.) est actuellement répandu dans la totalité du Nord des Moluques : Ternate, Tidore et Halma Heta [BUSRANTO, 2012]. A l'instar du rituel d'Aceh, le **Badabus** semble également y répondre encore à un protocole religieux, mais son intégrité rituelle confrérique n'est pas très claire, du moins de nos jours. Les bénédictions confuses qui le précèdent à Gamkonora invoquent AL-JILANI et même le sheikh Muhammad Ibn Karim AS-SAMMANI (1718- 1775 AD) de la branche nilote **Sammaniyyah** de l'ordre **Khalwatiyyah**. Il est probable que sa liturgie s'est donc corrompue à Halmahera, possiblement de par l'agglomérat d'influences confrériques successives. Le rituel est généralement célébré à des fins propitiatoires. Il est par exemple réclamé par une personne qui souhaite une protection divine préalable à un voyage ou une guérison [BUSRANTO, 2012]. Il est également dit pour des mises en terre ou des circoncisions.

La cérémonie se tient habituellement le soir, dans une maison privée ou sur une terrasse. Un maître spirituel (Ar. **sheikh**, ou « **joguru** » à Ternate Isl) se prépare préalablement par des ablutions et des prières. Dans un second temps, le sheikh prononce une bénédiction (Ar. **dhikr** ?), et on procède à la purification des sonnaillles **Dabbus** par des fumigations d'encens.

Le déroulement consiste ensuite en récitation coraniques en arabe d'une quinzaine de minutes. Le **sheikh** entonne ensuite des chants de **Dhikr**, accompagné bientôt de ses assistants, un chœur de 5 à 10 de ses disciples, assis en rang. La célébration proprement dite commence avec ces **dhikr**, parmi lesquels un **Dzikir Samman**. On décèle dans ces **dhikr** une dévotion imamite : l'invocation de l'invincibilité d'IBRAHIM / ABRAHAM ou des imams chiites ALI, HOSEIN et HASAN a

aussi été signalée précédemment dans les **dabbus** d'Aceh, de Banten ou de Minangkabau. La mission Smithsonian a également observé pendant le rite à Gamkorona des **Qasida** responsoriales métrées inhabituelles, exécutées a capella ; vaguement dans le style des **Salawat Dulang** (Minangkabau)..

Les fakirs se présentent un à un face au **sheikh**, qui leur remet tour à tour les sonnailles métalliques **Dabbus** par paire, dans ce qui ressemble à une étape de bénédiction thaumaturge. Dans le récit de [BUSRANTO, 2012] : le **sheikh** essaie ensuite le premier les **Dabbus** sur ses clavicules et sur ses cuisses, en une déambulation mortificatoire. Tour à tour, chaque fakir procède ensuite à sa propre déambulation de mortification. Les participants s'adonnent ensuite successivement à des déambulations similaires, individuelles ou collectives, d'une durée de 5 à 30 minutes. Certains, torse nu, transpercent leurs épaules avec les sonnailles. L'accélération épisodique des tambourins sur cadre contribue à exciter les participants. BUSRANTO témoigne notamment de phases de transe collective, où les participants restent néanmoins conscients. Il est rare que le **sheikh** ait à arrêter un participant. Tous expliquent que les plaies, saignantes sur le champs, s'avèrent sans douleur, et laissent des cicatrices sans lendemain.

Cette variante du rituel a donc deux caractéristiques évidentes :

--- son déroulement ignore toute chorégraphie collective.

--- elle conserve le caractère thaumaturge de la **Baraka** du **sheikh**, et sa diffusion aux mourides, mais s'affranchit d'une éventuelle origine soufie, et revendique sa source imamite. C'est la propiation de la **Baraka** est sollicitée aussi par le mandant du rituel, qui la réclame. La bénédiction du Saint est véhiculée par des onctions protectrices

4.3.4 le **Tari Debus**

Le **Tari Debus** (indones. *Danse du Debus*) est une technique de danse chorégraphiée profane, ne faisant que mimer la mortification. Elle est notamment en plein essor en Malaisie continentale. Dans le Sultanat de Perak (Malaisie continentale) , le **Tari Debus** appartient donc aujourd'hui aux traditions chorégraphiques profanes modernes, d'inspiration traditionnelle.

La sonnaille **Dabbus** n'y est plus qu'un accessoire ornemental pour la danse: on parle de **Anak dabbus** (**Dabbus** miniature). Il s'agit d'un **dabbus** de 30 cm environ, réalisé par la forge de tiges métalliques, en forme de fleur. Les anneaux sont sertis autour des branches. Les différentes variantes sont Le **Anak dabus dua telinga** (**Dabbus** miniature à deux oreilles), le **Anak dabus bercabang tiga** (**Dabbus** miniature » trifolié), le **Anak dabus bercabang empat** (**Dabbus** miniature à quatre branches). Dans le cas du **Anak dabus bercabang empat** , les branches sont supposées représenter les quatre éléments (terre, eau, feu, air), correspondant eux-mêmes respectivement aux vertus courage, force, confiance et sincérité dans tout travail.

Quelque soient ses avatars religieux, **Badabbus** ou **Daboih/Dabbus**, le **Dabbus** connaît un triple phénomène de folklorisation profane:

--- d'une part, il devient un art martial démonstratif profane (ex : **Debus** de Banten dct, à Java)

--- d'une autre le rituel connaît une danse chorégraphique profane, (ex : le **Tari Debus** (indones. *Danse du Debus*)

--- d'autre part, les autres performances indonésiennes de danse en rang apparentés au **Maulidi Ya Homu** (ex : **Rapai Geleng**) génèrent des arts traditionnels de danses profanes en rang : **Samman**, etc...



FIGURE 18: Déambulation mortificatoire du **sheikh** avec les sonnailles **Dabbus** lors du rituel **Badabbus** à Halmahera, Moluques septentrionales (source tircamedia.id.or)



FIGURE 19: Accessoires propiatoires et sonnailles **Dabbus** du rituel **Badabbus** à Halmahera, Moluques septentrionales: darts; décoction reconstituante, fumigations propiatoires, eau bénite, psautier (source tircamedia.id.or)

4.4 Le **Rapai Geleng** (Sumatra)

On sait peu de choses de ce rituel collectif chorégraphié « assis en rang » d'Aceh. Il y aurait été introduit au plus tôt au 19^{ème} siècle, et au plus tard en 1965 sur la côte Sud de Sumatra par un dénommé Syeih RIFA'I, d'où son nom, le mot "**rapai**" étant la corruption presumée du nom "**rifai**". Le genre a probablement popularisé la substitution du nom « **rabano** » (ou plus anciennement « **duff** », « **duduff** ») par le mot « **rapai** » à l'endroit des tambourins sur cadre utilisés.

A l'époque, il aurait d'abord constitué l'un des genres récréatifs des medersah d'Aceh, ou ses textes pédagogiques et ses chorégraphies inspirées du (**Ratheb-**) **Meuseukat** délassaient les élèves après l'enseignement coranique. Les chorégraphies de ce dernier avaient d'ailleurs elle-même la même fonction dans les mêmes écoles. Il devint ensuite une performance spécifiquement masculine, et se pratiquait généralement par 12 danseurs synchrones. La performance se décompose en trois phases: l'introduction **Saleum** (« **salaam** »), la narration **kisah** et la conclusion **Lani**. Une autre caractéristique est la séquence symbolique de différentes cadences dans la performance : la danse lente, la danse rapide, la danse très rapide et la danse statique. Il semble que ce rituel soit actuellement encore populaire, mais totalement folklorisé, si bien qu'il a perdu tout sens confrérique.

4.5 Les **Rudat** (Lombok Isl)

Parmi la majorité musulmane Sasak, il existe divers performances chorégraphiques pieuses ou « orientalistes », tous amalgamés sous l'appellation confondante de **rudat**. Le terme aurait une origine arabe. Ces arts à connotation « Melayu » ou du moins « arabo-musulmane ». A ce titre, les Sasak les datent toutes de l'Islamisation - 15^{ème} siècle-, probablement à tort.

4.5.1 Le (Tari**) Rudat masculin :** cet art chorégraphique en réunion consiste en une chorégraphie en rang. Le groupe est accompagné par une section de tambourins **rebana**, **jiddur**... Cette chorégraphie en rang inclut alternativement des mouvements synchrones empruntés aux chorégraphies collectives type **Samman** et aux arts martiaux (**Silat**). De telles chorégraphies ont aussi été observées à Java, sous le nom de **Rudat**. Selon les premiers éléments que nous avons, cette chorégraphie est adaptée à la scansion de la **Qasida Al-Burdah** d'AL-BUSIRI, qui pourrait lui avoir donné indirectement son nom. « Des mouvements artistiques dépeignent les [hauts] faits des saints ou forment des calligraphies corporelles du Coran ou de l'alphabet arabe, développé dans le cadre des **Pesantren** et partiellement basés sur les mouvements des combattants de **Pencak Silat**. » [PÄTZOLD, 2011]

Ce **Rudat** de Lombok ne serait qu'un avatar supplémentaire du **samman**, si n'étaient aussi apparues à Lombok des chorégraphies sur plusieurs rangs, dans des tenues d'apparat similaires, dans les moindres détails, à celles du théâtre **Hamdolok** de Batu Pahat. – une chorégraphie malaise, vaguement inspirée par le théâtre **Abdoel Moloek** de Palembang -. Les chorégraphies et les costumes, tous particulièrement caricaturaux, confirment que les deux processions sont une même tradition satyrique à l'endroit des colons des comptoirs. Le **Hamdolok** et cette forme profane du **Tari Rudat** seraient donc les reliquats d'un genre chorégraphié unique. L'influence chorégraphique du **Samman** sur le **Tari Rudat** tendrait à confirmer que ces traditions profanes moquaient aussi ces chorégraphies pieuses *melayu*, autrefois réputées prosélytes. On admet habituellement que le développement de la chorégraphie **hamdolok** est, au mieux, contemporaine du théâtre **Abdoel Moloek** (début du 20^{ème} siècle).

4.5.2 Le (Tari**) Rudat féminin :** Il s'agit de la contrepartie féminine du **Tari Rudat** pieux en rang décrit ci-dessus. Il est très proche, tant dans l'esprit et dans la forme, de la chorégraphie en rang **Samman** de Sumatra Isl. Néanmoins, il semble qu'une fois acquis au public féminin, cet art, contrairement à son avatar masculin, a gardé son caractère pieux et s'est plutôt développé en une chorégraphie esthétique. Les participantes y rivalisent de grâce et de synchronisation, tout à fait dans l'esprit du **Deba** mahorais (lire infra paragraphe 4.) .

4.5.3 Les comédies **Komidi Rudat f (ind. « **Comedy Rudat** »):** ce théâtre sasak d'inspiration arabisante, interprétant des pièces dérivées des Mille et Une Nuits a survécu jusqu'à nos jours. Il s'agit sans doute d'un avatar lointain du théâtre **Abdoel Moloek** similaire de Palembang (Sumatra, fin 19^{ème} siècle). Le théâtre **Abdoel Moloek** s'est diffusé au début du 20^{ème} siècle à Java, Bangka, Batu Pahat et Bornéo. Le **Komidi Rudat** en est très vraisemblablement une variante tardive. Son appellation est présumément un néologisme récent, construit sur l'expression **Komedi Stanbul**, un genre théâtral contemporain à Surabaya...

Ainsi, la chorégraphie processionnaire **Tari Rudat** chorégraphié profane serait au **Hamdolok** (Batu Pahat) ce que le **Komidi Rudat** est au théâtre **Abdoel Moloek** : un avatar sasak, réminiscent de genres melayu importés dans un proche passé.

5. Aspects surnaturels du *Mulidi / Maulidi ya Homu*

A bien des égards, les aspects surnaturels du rituel (*jethiba*, *darb-as-sayf* et *darb-as-shish*) rappellent les prouesses des faqirs cinghalais de Johore ou d Aceh. Le chapitre qui suit détaille la nature de la transe et des exploits qu'on lui prête. A Mayotte et Anjouan, un point important abordé ci-dessous est l'interprétation locale de la *jethiba* – ou transe – qui varie fortement, comparée au *dabbus* malais, par exemple, qui prête les pouvoirs surnaturels des sheikhs à l'imam ALI. Par comparaison avec le *rathib / ratep* des *rifai* cinghalais, les similitudes sont nombreuses et suggèrent une origine commune aux deux rituels (voir figure 8):

- performance occasionnelle, principalement pour la commémoration de la naissance d Ahmed AL-RIFAI
- rôle introductif du recitatif de la *fatiha*
- chœurs agencés en deux rangs face à face
- mouvements synchrones (*ratep* observés à Aceh (Sumatra) et à Kattandy (Sri Lanka))
- usage de tambourins (*raban*)
- interaction du chant sur le caractère miraculeux – Qasida Al-Burda -, protecteur de la transe induite (*darb as shish*)

5.1. la *jetiba*

Au cours du *Maulidi ya Homu*, les participants peuvent être sujets à la *jetiba*, une forme de transe individuelle homonyme de celle des diwans des ordres afro-marocains. M. LAMBEK définit la *jetiba* comorienne comme « *un état altéré (NLDR aliéné ?) de conscience* ». Le *Maulidi ya Homu* produit chez eux davantage d'enthousiasme contemplatif que de transe frénétique, tel que peut l'induire le *Dikr*. Dans la terminologie mystique, le terme arabe de *jetiba* prend le sens d'« envouté », par exemple supposément dans les termes « *madhjadeeb* » et « *majdhubi* » par lesquels on désigne les errants hétérodoxes exaltés, respectivement des branches *rifaïyyah – alwaniyyah* (Yémen) et *rifaïyyah-badawiyyah* (Egypte).

Cet état est encore sujet aujourd'hui à une controverse au sein des ordres swahilis. Tandis que la *qadiriyyah uwaisiyyah* s'attache à prêter une origine mystique profonde à cette transe, les membres comoriens de la *rifaïyyah* prétendent encore qu'il résulte de la possession par les *Ruhani*. Dans les cultures somali, oromo, copte et zanzibari, le terme ambiguë de « *Ruhani* » définit des groupes variés d'esprits possessifs virulents^{112 113}, parfois des anges, tandis que dans la culture comorienne, le terme ne désigne que ce que les précédents appellent les *Wali(ye)*. Pour les comoriens, il s'agit des saints musulmans ou des esprits possessifs de croyants défunts. Du Maroc¹¹⁴ à Madagascar, les esprits musulmans sont vénérés et craints dans des panthéons spécifiques, contraignant généralement leurs victimes anémiées à une vie recluse de piété et d'adorcisme. AHMED CHANFI mentionne même que certaines occurrences du *Mulidi* comorien sont célébrées à la seule intention de ces esprits¹¹⁵. Dans le *Maulidi*, la transe va se manifester essentiellement par un sentiment d'invincibilité, propre à participer au *darb-al-shish* et on observe parfois des manifestations possessives (= scènes filmées dans les *Homu* à Zanzibar).

Il existe une autre forme de la transe chez les (*rifaï*)-*sadiyyah* – une autre branche syro-égyptienne, contemporaine de la *sayyadiyyah* -. Il s'agit d'une phase conclusive, dite *qalbi* (Ar. « du cœur »), de leur cérémonie. A cette étape, maître et initié se tiennent face à face. D'un regard (*nazar-e murshid*), le maître impose à l'initié une immobilité totale (turc *Sadi dondurma* : gel des *Sadi*), laquelle perdure jusqu'à la fin de la cérémonie. A la fin de la cérémonie, le maître s'assoit à nouveau face à lui, et, du même regard, le libère de son immobilité¹¹⁶.

¹¹² Cf [KIM, 2004]

¹¹³ Cf la description d' [ERDTSIECK, 2001] en Tanzanie continentale: "Along the coast and in the interior Islamic regions, the so-called *Ruhani* forces are much respected for their religious and healing capacities. Strongly influenced by Arab culture, they force novice healers to embrace Islam upon entering into their healing career and build a type of personal mosque with an altar as working space. This is in contrast to ancestral spirit who usually desire the novice to embrace traditional religious practices and build a traditional hut to work with. These differences are also reflected in the range of ritual objects and means that are applied. Their colors, usually white, red or black, reflect the type of spirit. The objects are important means to increase the power and capacities of the shaman. The *Ruhani* spirits who always desire white clothes, only allow songs, handclapping and incense to call them. More inferior spirits are called by drumming."

¹¹⁴ Cf la conception maghrébine des *Ruhani* chez [ABDERRAOUF, 2012]: « Des djinns lumineux sont venus accomplir une mission. Les *rouhan* sont des djinns très proches des anges par leur lumière et par le fait qu'ils ne font qu'adorer ALLAH (...) Certains *rouhan* interviennent sur des gens pour les pousser à la piété ou pour leur apporter la richesse en échange de *dhikr* (...) D'autres personnes arrivent à attirer les *rouhan* en répétant Ayat Kursi ou d'autres *dhikr*, car il se trouve qu'il y a des *rouhan* qui répète cela pendant toute leur existence, et à force de le répéter, les *rouhan* vont venir, attirés par le *dhikr*, comme les anges sont attirés par le *dhikr*. A ce moment-là, il est possible de leur demander des services - certains pour soigner les gens, mais le plus souvent pour faciliter la richesse. Les *rouhan* vont le faire puisque cela leur fait gagner de bonnes actions car en échange tu vas continuer le *dhikr*, qu'ils aiment. »

¹¹⁵ Cf [AHMED CHANFI, 2002]

¹¹⁶ Cf [INANCER, 2005]

5.2 *darb al shish* & *darb-as-sayf*

La performance mortificatoire est un *leitmotiv* des rituels *rifai* partout où cet ordre est implanté. On la retrouve non seulement dans les premiers témoignages des *ziyara* de la *rifaiyyah* et de la *sadiyyah*, mais également dans l'héritage de leur branche *alwaniyyah* et bien entendu dans les récits de dhikr rifai de Paulo PINTO dans la Syrie contemporaine. [AL-MURTADA, 2003] insiste notamment sur le jugement qu'AR-RIFAI portait lui-même sur les exploits mortificatoires. Orthodoxe, il mettait surtout en garde les *fakirs* contre l'*istridaj* – état diabolique - quand l'exploit mortificatoire est celui d'un hérétique. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'assertion d'AR-RIFAI : *“Si tu vois un homme voler, ne le considère pas jusqu'à ce que tu pèses ses paroles et ses actes par la balance du Shar”*. [AR-RIFAI traduit par AL-MURTADA, 2005]

Dans sa courte synthèse sur les errants *Madjadheeb* ou « *IBN ALWAN* » du Yémen, Mc LAUGHLIN signale autant leur marginalité que leur endurance aux mortifications aux poignards (*jambiyya*)¹¹⁷. D'autres témoignages fragmentaires des pouvoirs des *Madjadheeb* ont été collectés par l'auteur au Yémen. Il semble que parmi leurs pouvoirs, ils avaient en outre la capacité de se percer le corps sans blessure apparente (ex : arcades sourcilières) ou celle de charmer les serpents : des dons répandus dans toutes les *rifaiyyah* du Maghreb, du Mashrek et d'Inde. Chez les « *IBN ALWAN* », ces dons étaient mis à contribution pour mendier, parfois pour menacer les villages qu'ils traversaient.

Cette mortification est très souvent mise en scène par une déambulation démonstrative, les sonnailles *dabbus* à la main. On observe la même déambulation répandue, que ce soit dans les rituels *Moulidi* (Mayotte, Comores), *Dabbus* (Moluques), ou encore chez les *Jalalis* de Madras.

TRIMINGHAM traduit *Darb* par la désignation générique d'une section chantée de *Dikr*¹¹⁸. Le *darb-al-shish* (littéralement « section du pique ») et *darb-al-sayf* (littéralement « section du sabre ») et sont des termes rapportés de la *rifaiyyah* d'Alep par PINTO pour désigner les performances mortificatoires des initiés au cours du *Dikr*. POPOVIC aborde deux hypothèses toujours controversées sur leur origine [POPOVIC, 1983] :

- L'influence du chamanisme extrême-oriental sur les rites, notamment après l'Islamisation des occupants moghols à Bagdad et en Azerbaïdjan à partir de 1258 AD. Cette hypothèse est très contestée car elle semble tardive.
- L'influence des ordres hétérodoxes contemporains (ex : *vefaiyyah*), par mimétisme des ordres de fakirs *chishtiyyah*, *malangiyyah*, *madariyyah*, et *qalandariyyah* avec les ascètes sadus. En effet, à l'époque abbasside, le centre de gravité des voies soufies se déplace de Bagdad vers le Khorasan et l'Ouzbekistan. Au 11^{ème} siècle, des ordres hétérodoxes pro- *malamati* (« *blâmateur* ») y proliférèrent à la faveur du chaos qui suivit les invasions barbares. Ils auraient ainsi contaminé ensuite le Caucase, l'Anatolie, le Punjab ainsi que les ordres irakiens anciens.

A leur instar, ces pratiques réappropriées ne survivent aujourd'hui que dans des branches isolées des ordres *hamadcha*, *aissawa*, *qadiriyyah*, *ahl-e-haqq*, *sadiyyah* / *jibawiyyah* et *riffaiyyah*, et, l'interprétation *rifai* usuelle est la preuve de la maîtrise initiatique au regard des autres membres. On trouve cette explication également dans le rite *rifai* turc : une telle performance mortificatoire des *rifaiyyah* turques est appelée *bürhan gösterme* (litt. « *preuve indiscutable* ») : Mais dans l'imaginaire *rifai* turc, l'exploit commémore avant tout le miracle d'Ahmad AR-RIFAI¹¹⁹ lors de son Hajj à Médine.

Dans un état de transe, les murides *rifai* suffisamment qualifiés sollicitent la *baraka* du sheikh et donc du saint fondateur de l'ordre, pour entreprendre ces exploits. Paulo PINTO a extensivement décrit l'ascendant du Sheikh sur ses disciples *rifai* d'Alep (= *leadership charismatique*), via sa transmission préalable. Il semble qu'en Malaisie, la *Baraka* protectrice du même rituel des *Dabbus* se réfère directement à l'Imam ALI, et non à Ahmad AR-RIFAI ou Abdel Qadir AL JILANI comme ailleurs. On le

¹¹⁷ Cf [Mc LAUGHLIN] : « Although the *madjadheeb* travel alone or in small numbers singing songs and reciting poetry, they are best known for their more mystical acts. Those who have seen the *madjadheeb* perform state that , as their dancing intensifies, they stab themselves with their *jambiyya*. Although they appear to be fatally wounding themselves, the knives leave no injury whatsoever.(...) After the sheikh [Ibn ALWAN] supplication, Bin ALWAN tormentors (and apparently their descendants) became divinely inflicted with holy madness. Since that time they have found it necessary to move throughout the country as beggars regarding Bin ALWAN (...) as their saint patron »

¹¹⁸ Cf [TRIMINGHAM, 1971]

¹¹⁹ Cf [INANCER, 2005] : « Descendant de son chameau, il y entra (...) il dit « je vous salue, noble ancêtre » le Saint s'assit et déclama un poème, qui disait « J ai envoyé mon esprit depuis mon pays pour venir embrasser ta Terre. A présent le même privilège est rendu possible pour mon enveloppe charnelle. Etend ta main, que je puisse la baiser des lèvres de mon esprit et de celles de mon corps à la fois », et une main de Lumière sortit de la Tombe pour que le Saint l'embrassât. La démonstration de la *bürhan* [NLDR : preuve] est célébrée pour commémorer cet évènement et pour montrer que les lois naturelles du monde peuvent être parfois invalides... »

voit¹²⁰, la mortification ne s'est pas cantonnée à la seule commémoration. Dans un milieu initiatique, la notion de preuve s'étiolo et devient la démonstration de la valeur de l'initiation¹²¹, que ce soit celle de l'élève ou celle du Maître impliqué.

NOTA / De l'invicibilité : Signalons que les mêmes mortifications s'inscrivent au catalogue ancien de la plupart des nombreux avatars de la **riffaiyyah** dans le Moyen Orient., ex : les piétinements thaumaturges **dawsa**. [WEISMAN] et les transpercements du corps... Une autre vertu répandue est l'immunité des initiés aux morsures de serpents (**Madariyyah**, **Aissawiyyah**, **Sadiyyah**, **Qadiriyyah-Kaznaziyyah**), l'immunité au feu (Kurdistan : **ahl et haqq** et **Qadiriyyah-Kaznaziyyah**) et la capacité d avaler des pierres ou du verre pilé (**riffaiyyah** de Turquie et **Qadiriyyah-Kaznaziyyah**). Peter RIDDELL à son tour, signale que la cérémonie **Dabbus** incluait originellement « des blessures dans un état de transe, telles qu'avalier des serpents vivants, s'asseoir dans un four brûlant ou chevaucher des lions... ».

Plus récemment, à Nagore-e-Sharraf (Inde), [SAHEEB, 1996] rapporte parmi les ascètes **rifai** des exhibitions de transpercements des joues et des lèvres, de flagellation de la tête avec le **cudgel** (= fléau du **dabbus**), ils s'infligent des blessures au cours de danses périlleuses avec des sabres. Chaque exercice connaît également une explication, dans la plus pure tradition rhétorique illuminationniste soufie :

*« elle [NLDR : la preuve] est pratiquée pour démontrer
qu'il n'est pas de lame qui coupe, si ce n'est Dieu,
et qu'il n'est pas de feu qui brûle si ce n'est Dieu »*

[INANCER, 2005, traduit par l'auteur]

[ASSAYAG, 1992] rapporte la même rhétorique soufie de l'immunité prodiguée par le **karama** du saint, transposée aux mourides. Elle la met en parallèle des théories sur la transe et la musique des soufis ou de ROUGET. A l'endroit des fakirs jalalis qui la pratiquent au Karnataka, elle évoque à la foi l'état de grâce (**jalah**) et l'annihilation soufi du Soï pour atteindre un état « supérieur » d'extase (**tawajjuh**). La nature de cet état fait l'objet de vives polémiques, notamment du point de vue de la physiologie... L'aspect clinique des mortifications a été étudié par Jamal Naser HUSSEIN dans l'observation physiologique des derviches irakiens de la confrérie **Qadiriyyah-Kaznaziyyah**¹²² au cours de transpercements similaires. Son étude clinique consistait à constater l'état et les plaies avec des moyens conventionnels d'examen cliniques¹²³ pendant leur déroulement. Elle montre que ces derviches kurdes irakiens sont parfaitement conscients, et, en outre, que leur cicatrisation donne en vérité une information clinique sur la résistance du corps à ce type de traitements.

En regard des variantes du rite: lorsqu'il observe le rite **mureed** (Dubai, UAE) en 1954, CODRAI remarque que les transpercements des mourides¹²⁴ par le sheikh laissent ceux-ci sans plaies, ou du moins sans saignements. Il est intéressant de constater que dans ce cas particulier, la **baraka** du saint n'est pas le faire-valoir du mouride, puisque c'est le mouride qui est l'objet de l'exploit du sheikh.

Etonnamment, les branches **riffaiyyah** swahili et d'Aceh pratiquent cet exercice de transpercement au cours d'une déambulation démonstrative du rituel **Maulidi (ya Homu)**, et non pas de leur **Dikr**. Ces épreuves ne sont en revanche plus à l'ordre du jour des occurrences de **Mulidi** de la **Qadiriyyah-Uwaysiyyah**, présumément pour les raisons de la controverse sur la **Jethiba**. Les épreuves habituelles, encore observées dans les **riffaiyyah** de Mahoré et Anjouan, consistent à marcher sur le tranchant d'une épée (: **darb-al-sayf**) pour certains, à se transpercer impunément l'abdomen d'un pique **dabbus (darb-al-shish)** ou à avaler des bâtons d'encens incandescents. Il n'est pas donné à chaque mouride de réussir cet exploit. A vrai dire, les « coupeurs » initiés se comptent aujourd'hui sur les doigts de la main à Mahoré et Anjouan, et chacun n'est apte qu'à un type d'épreuve. De façon générale, il est intéressant de constater que ces faits miraculeux sont indissociables du chant : Les exploits ne peuvent être entrepris, accomplis et conclus qu'au son des chants du **Mulidi**, ce qui oblige parfois le chœur à prolonger inopinément sa performance. Les participants reconnaissent ce caractère magique du **Moulidi**. Ce fait nous conforte dans la

¹²⁰ Par exemple dans le contexte de la cérémonie Mureed rapportée à Dubai [CODRAI, 1998]

¹²¹ Voir [RIDDELL, 2001] : « **Rifaiyyah** adepts believed that by participating in events which included such physical hardship, they could prove to themselves and to others that they were able to endure these physical challenges but still remain focused on their spiritual interactions with the creator in trance-induced states. »

¹²² Voir [HUSSEIN, 2011]. Cet auteur a exploré la nature des états physiques et spirituels de la parapsychologie, avant de les comparer à l'état des derviches pendant leurs exploits.

¹²³ HUSSEIN a notamment vérifié les transpercements par rayon X et il a vérifié l'état de conscience des derviches pendant un transpercement d'une trentaine de minutes.

¹²⁴ Cf [HUSSEIN, 2011] et infra [ANNEXES 9-13]

croyance d'invincibilité transmise par la seule **Qasida Al Burda** d'AL-BUSIRI, dont nous avons précédemment expliqué la légende au paragraphe 3.1 (lire aussi [SPEZIALE, 2010]). Aux Comores, on observe encore les épreuves suivantes :

5.2.1- le « coupeur » (**darab al sayf**) lui-même jouit d'un prestige particulier. En effet, il est l'un des rares à pouvoir se tenir debout, les pieds sur le tranchant d'une épée portée par deux officiants. Il est également renommé pour porter la **baraka** à son point le plus prestigieux : l'effet thaumaturge. A ce jour, nous n'avons pas connaissance d'autres cas similaires de cet effet du rituel. L'épée est en effet utilisée au plus fort du rituel pour soigner les fidèles préparés à cet effet - une séclusion préalable est nécessaire -. Recouvert d'un drap blanc, le souffrant allongé se voit imposer, voire « couper » le membre malade par l'épée. L'opération miraculeuse d'amputation, puis de « réparation » est en général masquée par un drap blanc. Les plus pieux en rapportent des scènes de têtes coupées exhibées à l'assemblée, puis littéralement « recollées » sans incident, des guérisons féériques, etc...D'expérience personnelle répétée, les coupeurs comoriens usent davantage de la dissimulation du drap que de l'exhibition démonstrative.

5.2.2 –chez les comoriens, l'épreuve du **dabbus** (**darab al shish**) est généralement exécutée par un danseur expert. Armé d'une épée ou d'une sonnaille **Dabbus**, Il pratique notamment des transpercements au niveau des clavicules, tout en pratiquant une déambulation démonstrative le long des danseurs.

Son pique **shish** est ornée de petits fléaux métalliques qui sont autant de sonnailles lorsque celui-ci bat la mesure avec les **tari**. Parfois, le même officiant bat aussi la cymbale. Cette épreuve est observée sous le nom de **dabbusi** dans les **daboih** et **rapai dabbus** deux **maulid** rifai d'Aceh très similaires au **Mulidi**. Elle consiste à démontrer son immunité en se perçant les joues ou la langue avec le dard.

Une telle sonnaille **dabbus** / **dabbous**, est également connue comme un idiophone rituel à Ceylan, à Dubaï, au Deccan, et en Turquie. Même en ignorant l'obédience du rite **Mureed** à Dubaï, les témoignages du rituel **rifai** en Turquie et à Prizren (Kosovo) sont encore convergents¹²⁵: une sonnaille similaire, de grandes dimensions, baptisée **Shish**, est toujours utilisée au cours du **dikr Qiyami** de ces loges **rifai**. Notamment à l'occasion des démonstrations (« *bürhan* ») annuelles de perforation des joues, du menton, et de la poitrine¹²⁶. A Nagore Sharif (Inde), la sonnaille du même usage est appelée **cugdel**¹²⁷: les ascètes **rifai** locaux – et eux seuls – s'en flagellent la tête lors des processions d'Urs de saints de diverses obédiences soufies. A Minangkabau, le **dabbus** est localement nommé **si giriak**. KARTOMI a rapporté le témoignage au Deccan de [HERKLOTS & SHARIF, 1895] dans lequel le **dabbus** est également nommé "**dhuboos**" ou "**goorz**" dans des cérémonies "**rufai**", dites aussi "**Gurz-mar**"¹²⁸.

Le terme **Gurz** est explicite dans le monde persanophone, où il désigne une masse d'arme forgée à tête de bête, utilisée depuis l'antiquité dans la chevalerie sassanide, puis comme sceptres dans les cérémonies zoroastres et enfin comme accessoire symbolique chez les **Qalandars** errants iraniens.

5.2.3 - les batons d'encens incandescents sont avalés par la bouche. (scène récemment filmée à Anjouan, et [TRIMINGHAM, 1955]). Par ailleurs, ce savoir-faire est fréquemment cité parmi les spécificités fréquentes de l'ordre au Proche Orient et à Ceylan, ainsi que chez les soufis hétérodoxes Yarsans (Kurdistan). IBN BATUTA lui-même avait observé cette immunité des **rifai** au feu lors des rituels d'**Urs** auxquels il assista à la tombe d'AR RIFAI à Wasit, près de Bassorah¹²⁹

¹²⁵ Cf [INANCER, 2005] et [ATASOY, 2005]

¹²⁶ Voir infra, ANNEXES

¹²⁷ Cf [SAHEEB, 1996]

¹²⁸ Cf [KARTOMI, 1991]

¹²⁹ Voir les récits d'IBN BATTUTA à Bassorah au 10^{ème} siècle : « *they had prepared loads of fire-wood which they kindled into a flame, and went into the midst of it dancing ; some of them rolled into the fire , and other ate it in their mouths, until finally they extinguished it entirely (...) some of them will take a large snake and bite its headwith their teeths until they bite it clean through* » [IBN BATTUTA rapporté par TRIMINGHAM, 1955]

5.2.4 - les piétinements thaumaturges - *NLDR : jamais rapportés parmi les rifai swahilis* - : Le **dawsiya**, (Ar. *devs*, piétiner) ou piétinement des membres par le **sheikh**, est également signalé dans la branche **Sadiyyah** en Syrie et chez les **rifa'iyyah** d'Irak, d'Anatolie et de Roumélie. On prétend que cet exercice commémore en vérité l'exploit ancien de Sad'al Din AL JIBAWI, le fondateur de la **Sadi'yyah**. Arrivé au Caire, celui-ci aurait marché sur des récipients en verre alignés sans les briser¹³⁰. Le **dawsiyya** était ensuite présumé thaumaturge¹³¹ : il était pratiqué sur les malades, et particulièrement les enfants malades. On les allongeait face contre terre et le **sheikh** marchait sur leur membres déficients en poursuivant sa déclamation du **Dikr**. Au début du 20^{ème} siècle, ce rite est signalé épisodiquement à la **Mevlevikhaneh** de Galata, Istanbul¹³².

Par ailleurs, le **dawsa**, ou piétinement d'un cheval chevauché par le **Sheikh**, est également rapporté de façon répétée, notamment parmi les **Sadiyyah** de Hama et du Caire, où il a été interdit à partir de 1881 AD¹³³. Les derviches s'allongeaient, prostrés sur le sol, sur une place de la ville¹³⁴. Après le piétinement, la cérémonie se concluait généralement par un **Dikr**¹³⁵. Certains cas sont rapportés également au Soudan et en Syrie¹³⁶.

Hormis les témoignages de TRIMINGHAM des années 50, il semble qu'à Zanzibar, ces savoir-faire « fakiristes », aient été totalement abandonnés depuis, probablement sous l'effet de l'érosion locale de l'ordre.

¹³⁰ Cf [INANCER, 2005]

¹³¹ Cf [WEISMAN, 2002]

¹³² Cf [INANCER, 2005]

¹³³ Cf [WEISMAN, 2002]

¹³⁴ Cf infra [ANNEXE 13]

¹³⁵ Cf [INANCER, 2005]

¹³⁶ Cf [INANCER, 2005]



FIGURE 20: transpercement par « stilet » lors du rite « *Mureed* », Dubai (UAE) en 1954. [CODRAI, 1998]

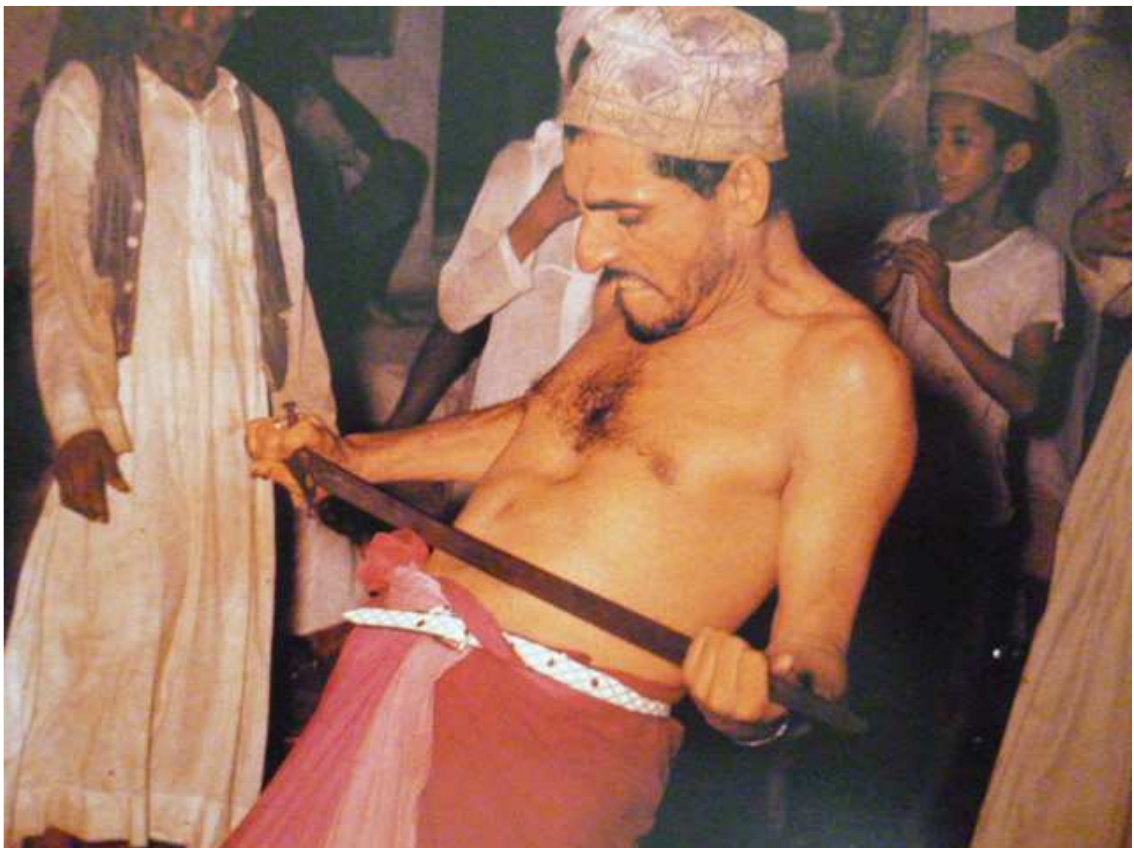


FIGURE 21: Mortification à l'épée, au cours d'un rite « *Mureed* » à Dubai, 1954 [CODRAI, 1998]

Conclusions

La ressemblance frappante avec certains rituels *rifai* en tous points similaires nous permet de faire quelques hypothèses. A la lecture de [KARTOMI, 1991] et [PINTO, 2002], des formes non chorégraphiées du rituel a clairement précédé le **Maulidi ya Homu / Mulidi** dans la *rifaïyyah*. Cette forme semble persister dans certains *rathib rifai* (Ceylan), les *Daboih* (Aceh) et les *Dabbus / Gurzmar* rapportés au Deccan par HERKLOTS & SHARIF en 1895¹³⁷ ou encore dans celui des *jalali* du Karnataka¹³⁸. Cette forme, baptisée **Dabbus** par KARTOMI, se focalisait sur le seul lien entre louange et démonstration mortificatoire. Il mettait en outre déjà en scène l'essentiel des rôles charismatiques respectifs du *sheikh* et du *khalifeh*. La thaumaturgie y était induite, par l'intercession bénéfique du *khalifeh*. A Aceh, l'acculturation a intégré quelques éléments d'arts martiaux locaux, intercession des chamanes du village dans l'organisation du rituel, textes en langues minangkabau et également l'usage inédit des chaînes chauffées à blanc. Ce **Dabbus** originel nous apprend deux choses :

- les sources littéraires de ces rituels varient fortement d'un pays à l'autre : l'usage de recueil *rathib* en réunion est dominante à Ceylan, tandis que les *qasida* dominent le rituel swahili / comoriens. A Aceh, les *qasida* sont ponctuées par des éléments rythmiques de *dhikr*.
- Quant aux rituels démonstratifs de **Dabbus**, ils semblent avoir été longtemps liés à d'autres performances plus anciennes (*Dikr, rathib...*). L'archétype en est le *dhikr rifai* dans l'ex-monde ottoman : Syrie, Turquie, Kosovo.
- D'après la combinatoire existante, on peut supposer que la performance chorégraphiée actuelle ne s'y est certainement combinée que de façon plus tardive, avant de se diffuser dans le Golfe puis vers les comptoirs d'Indonésie et d'Afrique de l'Est sous cette forme. Le rituel *mureed* observé dans les années 1950 à Dubai (UAE) confirme l'existence d'un antécédent arabe, réunissant effectivement la chorégraphie, la louange et la mortification combinées. Selon toute vraisemblance, les versions chorégraphiées des Lacquedives (*rifai rathib* chorégraphiés), d'Indonésie (*Meurukon, Meuseukat*) et d'Afrique (*Debaa, Tufo...*) se sont diffusées parallèlement aux autres formes vers le 19^{ème} siècle. Dans ces cas, elles ont manifestement acquis à cette occasion des gestuelles locales, par exemple empruntées à ces autres genres peux. Dans les *medersah* indonésiennes, certaines avaient la double fonction de délasser et d'éduquer.

L'hypothèse que la version chorégraphiée ait transité par des Lacquedives¹³⁹ pour atteindre la côte swahili reste à argumenter. En effet, la diffusion de la *rifaïyyah* aux Lacquedives est trop mal datée pour affirmer ce transit¹⁴⁰, notamment entre Aceh (ca 1637 AD) et le revival à Ceylan (ca 1870 AD). Dans un second temps, le *Homu* swahili a bel et bien abordé la côte swahili via Kaule (Bagamoyo) dans une forme proche de l'actuelle. De la côte kenyane, ce rite chorégraphié s'est diffusé au 19^{ème} siècle à Mombasa, puis aux Comores et au Mozambique. Le **Maulidi Ya Homu** arrive ensuite quasi tel quel à Zanzibar, à Anjouan, puis au Mozambique à la fin du 19^{ème} siècle.

A la lumière de ces éléments, la principale acculturation du rituel chez les swahilis a consisté à adapter des textes de *Mawled* locaux (traductions de *qasida*) à la faveur de la ferveur confrérique sur la côte à la fin du 19^{ème} siècle. Nous avons décrit ce dernier mécanisme et le rôle qu'y a joué la confrérie *Ba'alawiyyah* aux paragraphes 3.1 et 3.5. : l'histoire du **Mulidi** sur la côte apparaît à présent comme une rénovation progressive des performances au cours du 19^{ème} siècle. Certes, la *Qadiriyyah* avait préalablement établi la première une performance vocale du **Maulidi Al-Barzandji** en prose dans ses communautés côtières. Mais ensuite, sheikh Habib SALIH a « réformé » la performance musicale du **Maulid** à Lamu, en introduisant notamment les tambourins et les textes en prose scandée. Pour preuve : la performance chantée, non accompagnée du **Maulid Al-Barzandji**, s'en est trouvée désuète peu après, reléguant souvent son usage à d'autres occasions moins spectaculaires. Historiquement, le début de cette transformation est d'abord tracée localement par la compétition de prosélytisme entre la *Ba'alawiyyah* et la *Qadiriyyah* orthodoxe au début du 20^{ème} siècle (Anjouan, Lamu). La performance du **Maulidi Al-Barzandji** a ensuite été diffusée sous cette forme par les branches *rifaïyyah*, qui l'avaient assimilé. Le rituel a connu des fortunes très diverses dans l'Océan indien. Si on résume,

- En Indonésie, le rite a pris un sens identitaire, martial et anticolonial.
- à Zanzibar, le genre a perdu son caractère magico-thérapeutique, il s'est folklorisé dans une chorégraphie quasi profane,
- aux Comores : la mortification peine à survivre, mais le rite reste un fer de lance du confrérisme.

¹³⁷ Cf [KARTHOMI, 1991]

¹³⁸ Cf [ASSAYAG, 1992]

¹³⁹ Cf [Mc Gilvray, 2004b]

¹⁴⁰ Cf [FORBES, 1981]

FIGURE 22: Tableau comparatif des rituels cités

ORIGINES	Ordre associé	Debaa (Comores)	Mulidi (Comores)	Maulid ya Homu (Zanzibar)	Maulide Jailani (Zanzibar)	Rathib congrégationnel (Brunei)	Deff rathib (Lacquesives)	Rifai Rathib (Ceylan)	Autre Rathib (Ceylan)	Dikr de la Sadiyyah (Syrie)	Rapai dabus a.k.a Daboih (Aceh)	Dabbus (Malaisie continentale)	Saman (Sumatra , madura)	Rapai geleng (Aceh)	Meurukon (Aceh)
	Occasions	Toute fête villageoise, incl. Hajj , ...	Maulid-an-nabi , Urs de JILANI & deuils	Maulid-an-nabi , Urs de JILANI & deuils	Urs de JILANI	Laïcs et Ba'alawiyyah deuils	Maulid-an-nabi	Maulid-an-nabi , Urs de JILANI	Maulid-an-nabi , Urs de JILANI	hebdomadaire , Maulid-an-nabi , Urs de AL JIBAWi , deuil des Imams	Maulid-an-nabi , weddings	a present profane	profane		Maulid-an-nabi
PERFORMANCE	tambourins	Tari	Tari	Tari	???	aucun	Daf	Rabano	Rabano	oui	Rapai	Rebana	Rapai	Rapai	Rapai
	Preface / Conclusion	???	Fatiha + Barzandji / ?	Fatiha + barzandji / ?	???	Fatiha / ?	Fatiha / ?	Fatiha / ?	Fatiha / ?	Fatiha ? / Dikr	Fatiha / ?	Fatiha / ?	? / ?	? / ?	? / ?
	chant	oui	oui	oui	oui	non	oui	oui	oui	oui	oui	oui	oui	oui	oui
	corpus	Qasida , Hagiographie de Muhammad	Hagiographie de Muhammad	Hagiographie de Muhammad	Qasida	collections de Surat	Hagiographie de Muhammad	Hagiographie de Muhammad	Hagiographie de Muhammad	Hagiographie de Muhammad	Qasida + Zikr	Qasida + Zikr	?	Hagiographie de Muhammad	Hagiographie de Muhammad
	auteurs	Al-Busiri, Al-Debai	Al Barzandji	Al Barzandji		Al-Attas, Al-Haddad	?	?	?	?	?	?	Al Barzandji		
	chorégraphie	2 rangs synchrones	2 rangs synchrones	2 rangs synchrones	???	aucune	2 rangs	2 rangs Dikr	2 rangs synchrones	aucune	aucune	aucune	2 rangs synchrones	1 rang synchrone	1 rang synchrone
IMMUNITÉ	Perforations Dabbus	non	oui	arrete vers 1960	non	non	oui	oui	non	oui	oui	oui	non	non	non
	Immunité à l'encens brûlant	non	oui	arrete vers 1960	non	non	non	non	non	oui	Non mais chaînes a blanc	non	non	non	non
	Defie les serpents	non	oui	arrete vers 1960	non	non	non	non	non	oui	non	non	non	non	non
	Onction thaumaturge	non	épée	non	non	non	non	non	non	Piétinement (sheikh et / ou cheval)	Eau benite, salive du sheikh	non	non	non	non

LECTURES CITEES

Abdulhaziz, M.H.

- 1995 « The influences of the Qasida on the developpment of the swahili rhymed and metred verse », in Sperl, Stefan, Schackle, Christopher "Qasida Poetry in Islamic Asia and Africa: Classical traditions and modern meaning" EJ Brill publ., ISBN 9004102957 , Leiden, Netherlands

Adihamt, Saïd Hachim Mohamed Ali Ben Said,

- 199x « L'Islam aux Comores », Published by the Author, Mutsamudu, Nzuani Isl. Comoros

(translat. By) *Ahmadi Abou Bacar Ben Ali, Youssouf,*

- 199x «Wadhifa Shadhilite Yashrutwite », pub. by Hachim Mohamed Ali Al-Almoaalim, Mutsamudu, Nzuani Isl. Comoros.
- preface of the Daira. -

Ahmed, Abdallah Chanfi,

- 2002 «Ngoma et Mission Islamique (Da'wa) aux Comores et en Afrique orientale», Lharmattan, ISBN 2 7475 2625 9, Paris, France

Ahmed, Abdallah Chanfi

- 2006 « Un pèlerinage maritime des disciples de la Shadhiliyyah en Tanzanie » , in « Une voie Soufie dans le Monde » , [Eric Geoffroy](#) Ed., Maisonneuve & Larose, ISBN 2 70681827 1, Paris, France

Al-Busayri, (imam) Sharaf Ud-Din,

- 200x «Al-Burda», reissue transl. Chebagouda Abdelhamid Tamsamani, Librairie Al-Risala , no ISBN, Brussels, Belgium
2013 «Al-Burda», reissue transl. Hassan Boutaleb, Al Bouraq publ, ISBN 978 2841615612, Beirut, Lebanon

Ali Mohammed, Toinibou,

- 2008 «La transmission de l'islam aux Comores (1933-2000)», ISBN 978 2 296 04951 2, Lharmattan publ. , Paris, France.

Al-Murtada, Ahmad,

- 2003 «L'Imam Ahmad Al-Rifa'i », www.islamophile.org .

Anthony III, David H.,

- 2002 « Islam in Dar es Salaam, Tanzania », in Studies in Contemporary Islam, volume 4, Number 2, fall 2002, ISBN ?????, Youngstone state University

Arnfred, Signe,

- 2004 « Tufo dancing : Muslim Women's culture in Northern Mozambique » in Lusotopie, ISSN ????. Paper formerly introduced as a partial draft in annual meeting of African Studies Association, Philadelphia, 1999

Assayag, Jackie,

- 1992 « Invulnérables au fer et au feu: soufisme et fakirisme dans le Sud de l'Inde » in Revue de l'histoire des religions, tome 209 nr 03 , France

Atasoy, Nurhan,

- 2005 « Dervis Ceyisi ; türkiye de tarikatGiyim Jusam Tarihi », Kültür ve Turizm Bakanligi publ., ISBN 975 17 3174 7, Ankara, Turkey.

Bang, Anne K .

- 2000 « Islamic Reform, ca 1870-1925 : the Alawi Case», Paper presented to the Workshop « Reasserting Connections, commonalities, cosmopolitanism : the western Indian Ocean since 1800 « , Yale University, USA.
2003 « Sufis and scholars of the Sea», ISBN 978 0 415 75860 4. , Routledge Taylor & Francis publ, NYC 2003-2014

Bilgrami, Fatima Zehra,

- 2005 « History of the Qadiri order in India (during 16th & 18th century) », Idarah-I Adabiyat-I Delli Publishing , IAD Religion Philosophy serie, nr 038, ISBN none, Dehli, India.

Bonate, Liazzat J.K.,

- 2007a « Roots of diversity in Mozambican islam », in Lusotopie XIV (1), pp. 129-149, ISSN none, Koninklijke Brill NV, Leiden, NL

2007b « Islam and Chiefship in northern mozambique », in « ISIM Newsletter », nr 19, Institute for the study of Islam in Modern World, pp. 56-57, ISSN none, Leiden, NL.

Böttcher, Anabelle,

199x « Au-delà des frontières : réseaux soufis au Moyen Orient », Orient institut der DMG, published in the Harvard University, USA.

Bouvier, Hélène

1995 « La matière des émotions : les arts du temps et du spectacle dans la société madouraise (Indonésie) », Publication de l'école d'Extrême Orient, Paris, 1995, ISBN2 85539 772 3

Boyd, Alan W.,

1985a « Music of the Waswahili : Volume I, Maulidi » Booklet of the CD : *Various Artists* , «Music of the Waswahili : Volume I, Maulidi», F4093, Folkways, London, UK.

1985b « Music of the Waswahili : Volume III, Secular Music » Booklet of the CD [: *Various Artists* , «Music of the Waswahili : Volume III, Secular Music», F4095, Folkways, London, UK.

Buchman, David

1996 «The underground friends of god and their adversaries : a case study and survey of Sufism in contemporary yemen », in «Anthropology », SUNY, Stony Brook , released by Yemen Update issue #39, pp 21-24,1997 . MESA annual meeting, Providence, USA.

Busranto, Abdulatif Doa,

2012 « Dabus ritual kebal Senjata tajam di Ternate » , website <http://busranto.blogspot.fr/> , Ternate, Moluques, Indonesia.

Caldwell, Ian, Volkman, Toby Alice

1990 « Sulawesi / the Celebes » , ISBN 0945971109, Periplus publ. 1990.

Campbell, Kay Hardy,

2007 « Saudi Folk music : alive and well » Saudi Aramco World paper, vol.58, Number 2, March-April 2007, Saudi.

Codrai, Ronald ,

1998 « Dubai, an Arabian album » , Motivate publ., ISBN 1873544278, UAE, 1998.

Constantin, Francois and others,

1987 « Les voies de l'Islam en Afrique Orientale » , Karthala Publ./CNRS , ISBN nr 2 86537 187 5, Paris, France.

Echari, Gorka,

2012 « Debus » in www.cimandefrance.com website, quoting the book "Seni Budaya Banten".

Ertsieck, Jessica,

1997 « Pepo as inner healing Force, Practices of a female spiritual healer in Tanzania ». ISBN 90 6832 831 X, KIT – Dar Es Salaam University Press, koninklijk Instituut vor de Tropen Bulletin n°343, « Culture, History and Anthropology » Collection, Amsterdam, Netherlands, 1997.

2001 « Encounters with forces of **Pepo** : Shamanism & Healing in East Africa». ISBN ??? , Tanzanet Journal, vol.1, 1-10, Dar Es Salaam, Tanzania, 2001 .

Fatoohi, Louay,

2015 « The Wonders of Tariqa Kasnazaniyya brought to India »; ISBN 978-1-906342-22-7, The Way publish. (Birmingham), India, 2015.

Forbes, Andrew,

1981 « Southern arabia and the Islamicisation of the central Indian Ocean archipelagoes » in Archipels, Volume 21, pp.55-92.

Freitag, Ulrike ,

1998 « Hadhrami migration in the 19th and 20th centuries », article published in the occasion of a meeting with the British-Yemeni Society & Society for Arabian Studies, London, UK. Released as <http://www.al-bab.com/articles/freitag99.htm> (p)

Fujii, Chiaki,

- 2007 « Data on zawiyas in contemporary Zanzibar », in *Kyoto Bulletin of Islamic area Studies*, 1-1 (2007), pp. 135-149 ISBN none, Kyoto University, Kyoto, Japan.
- 2008 « "tariqa" without sisilas: the case of Zanzibar », in *Kyoto Bulletin of Islamic area Studies*, 2-1 (2008), pp. 23-34 ISBN none, Kyoto University, Kyoto, Japan.
- 2010 « "Ritual activities of **tariqa** in Zanzibar », in *African studies monograph*, suppl. 41 (march 2010), pp. 81-100. ISBN none, for Kyoto University, Kyoto, Japan.

Gearhart, Rebecca Kathleen,

- 1998 « Ngoma memories : a history of competitive music and dance performance on Kenya coast », PhD of Philosophy, University of Florida , USA

Grandin, Nicolas,

- 1996 « Le Nord Est et l'Est de l'Afrique », in Popovic , Alexandre, Veinstein, Gilles editors "LesVoies d'Allah", ISBN 978 2 213 594491, Fayard, Paris, France.

Guettat, Mahmoud

- 1980 « La musique classique du Maghreb » ISBN 2 7274 0053 5, Editions Sindbad (France), 1980.

Hussein, Jamal Nassar,

- 2011 « La parapsychologie entre le marteau et l'enclume : une recherche expérimentale et pionnière sur les merveilles muhammediennes de la tariqa casnazanniyah », ISBN 978 1466 903 135 Trafford publ. (USA), 2011.

Inancer, O. Tugrul

- 2006 « Rituals and main principles of Sufism », in: *Ocak, Ahmet Yasar (editor)*, « Sufism and Sufis in ottoman society », ISBN 975-16-1832, Türk Tarih Kurumu publ., Ankara, Turkey.

Kartomi, Margareth,

- 1991 "Dabuih in West Sumatra: a synthesis of muslim and pre-muslim ceremony and musical style", in "Archipel" , volume 41, pp. 33-52, Australia,
- 2001 « Islam and Music in Indonesia » CD Booklet of: *Various Artists*, «Music of Indonesia, Aceh & West Sumatra », vol.15, CD Celestial « the Music of Islam » by David Parsons, Tucson, AZ , 2001, Frame Drums, Sumatra., Indonesia
- 2001a « Sumatra » in « Indonesia (Bahasa Indonesia Republik Indonesia) », for Stanley Sadie (editor): „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*“. Vol. 12. Macmillan Publishers, parag. VI.1; London, UK
- 2007a « The art of Body percussion and Movement in Aceh and its links with countries around the northern rim of Indian Ocean and the Mediterranean » in *Congrès des musiques dans le monde l 'islam*, Assilah, Morocco.
- 2007b "On the crusp of Music and Dance: Body percussion Genres in Aceh and Gayo, with special reference to Seudati", paper for the first international Conference on Aceh and Indian Ocean studies, Banda Aceh, Indonesia

Kendall, Timothy.,

- 1997 « Do Ancient Dances survive in present-Day Sudan ? », in « The Spirit's Dances in Africa , Evolution, Transformation, and Continuity», ISBN 1 896371 01 9, Gallerie Amrad African Arts Publ., Canada.

Kim, Caleb Chul-Soo,

- 2004 « Islam among the Swahili in East Africa », ISBN 9966-888-50-0, Acton Publ., Nairobi, Kenya

Lambek, Michael,

- 2000 « Human Spirits : a cultural account of Trance in Mayotte », ISBN 0 521 23844 7, University of Toronto, Cambridge Publishing, Cambridge Studies in Cultural Systems.

Mc Gilvray, Dennis B.,

- 2004a « Sufism in Sri Lanka : Transnational sufism and islamic change in contemporary Sri Lanka», University of Colorado, USA, Dept of Anthropology, released as <http://interact.sunnirazvi.org/forum/read.php?13,890>
- 2004b « Jailani: a sufi shrine in Sri Lanka », in Imtiaz, Ahmad, Reifeld, Helmut editors "Lived Islam in South Asia: adaptation, accomodation and conflict" Social Science Press / Berghahn books, Dehli, Inde.

Mc Laughlin, Daniel,

- 2007 « Yemen », Bradt publ, Connecticut, USA

Mobini-Kesheh, Nathalie ,

1999 « The hadhrami awakening , Community and identity in the netherlands east Indies, 1900-1942 » SEAP/ Cornwell univ. publ., ISBN 0-87727-727-3 , Cornwell University , NYC, USA.

Muller, Kal,

1990 « Spice Islands: the Moluccas » , Editions Periplus, ISBN 0945971079, 1990 , Singapore.

Nabti, Mehdi,

1998 « Les Aissawa », from the Website : <http://confrerieaissawa.free.fr/fr/2.html> ,Morocco.

Olali, Tom ,

2008 « Performance of a Swahili poem during the Lamu Maulidi Festival », ISBN 9780 979 5851 5 9, Sahel Books publ., ISBN 0-87727-727-3 , USA.

Pätzold, Uwe

2011 "Self defence and music in the context of West Java" in *Harnish, David & Rassmussen, Anne* : "Divine Inspiration" ISBN 978-0-19-538542-7, Oxford, USA

Penrad, Jean-Claude,

2006 « La Shadhiliyyah-Yashrutiyyah en Afrique orientale et dans l'Océan indien occidental » , in « Une voie Soufie dans le Monde » , [Eric Geoffroy](#) Ed., Maisonneuve & Larose, ISBN 2 70681827 1, Paris, France.

Petrosyan, Yuri A. ,

1994 « De Bagdad à Isfahan », catalogue de manuscrits arabes et juifs de l'Institut d'Etudes Orientales de Saint Petersbourg, Fondation Arch / Paris Musées / Electra publ.,Venise, Italie.

Pinto , Paulo G.,

2002 « Mystical Bodies : Ritual, Experience and the Embodiement of Sufism in Syria », Philosophy Graduate, Boston University, Graduate School of Arts and Sciences. 2002 , USA.

Popovic, Alexandre,

1993 « Un ordre de derviches en terre d'Europe » , L'age d homme publ., ISBN 2 8251 0372 1, Paris, France.

1996 « La Rifa'iyyah », in Popovic , Alexandre, Veinstein, Gilles editors "LesVoies d'Allah", ISBN 978 2 213 594491, Fayard, Paris, France.

Randrianary, Victor, Ben Said, Abdul Karim,

2009 « Debaa, chant des femmes soufies », booklet of the CD , *Various Madrassatul*, « Debaa, chant des femmes soufies », C560229 Ocora, Paris

Riddel, Peter,

2001 « Islam and the malay-indonesian world », Horizon Publ., ISBN 981 04 4563 6, Singapore.

Saheeb, Shaik Abdul Azeez,

1996 « Nagore-e-shariff: a sacred complex story", Dept of Anthropology, Karnatak University, Dharwad, Pakistan.

Schmidt, Aisha,,

2011 CD booklet of the CD « La lune s'est levee, une séance soufie à Zanzibar », 860219, CD Buddamusique, Paris.

Speziale, Fabrizio,

2010 « Soufisme, religion et médecine en Islam indien », ISBN 978 2 8111 0412 2, Karthala publ., Paris, 2010

Temsamani, Chebagouda Abdelhamid

200x comments in *Al-Busayri, (imam) Sharaf Ud-Din*, «Al-Burda», reissue transl. Chebagouda Abdelhamid Temsamani, Librairie Al-Risala , no ISBN, Brussels, Belgium

Trimingham, J. Spencer ,

1964 « Islam in East Africa », Clarendon Press – Oxford University Press,, Oxford, UK.

1971 « The Sufi Orders in Islam » , Oxford University paperbacks publ, ISBN 0 19 512058 2, reissued 1998.

Van Bruinessen , Martin,

2000 « Shaykh Abd al-Qadir al-Jilani and the **Qadiriyyah** in Indonesia », in "Journal of the History of the Sufism" vol.1-2, 2000, retrieved from <http://www.let.uu.nl/~martin.vanbruinessen/personal/publications/> .Amsterdam, NL.

200x « The *qadiriyya* and the lineages of Qadiri shaykhs in Kurdistan », in “the Qadiriyya in Kurdistan” retrieved from <http://www.let.uu.nl/~martin.vanbruinessen/personal/publications/> .Amsterdam, NL.

Wa Mutiso, Kineene,

2004 « Al-Busiri and Muhammad Mshela: two great sufi poets», in « Swahili Forum nr 11 » , Bayreuth University, Germany

Weisman, Itzhak,

2002 « Sufism and sufi brotherhoods in Syria and Israel » , in *Colloque international “ Le role du Soufisme et des confreries musulmanes dans l islam Contemporain”*, Turin, Italy. released on Giovanni AGNELLI website Foundation website <http://fga.it/>

Yampolsky, Philip

2001a « (Pan Indonesian musical developpments) / Popular Music » in « Indonesia (Bahasa Indonesia Republik Indonesia) », for Stanley Sadie (editor): „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*“. Vol. 12. Macmillan Publishers, parag. VIII.1; London, UK

2001b « (General) / Musical Developpments » in « Indonesia (Bahasa Indonesia Republik Indonesia) », for Stanley Sadie (editor): „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*“. Vol. 12. Macmillan Publishers, parag. I.1.iii; London, UK

Zarcone, Thierry,

1991 « Derviches turkestanais et indiens a Istambul », in *Zarcone & al.* « Anatolia Moderna vol.2 : Derviches et Cimetieres » , publ, ISBN 2 7200 1081 2, Paris/Istambul, France / Turkey.

DISCOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE CITEE

Nouroumi Nourila,

2000 « Traditions Mahoraises : Moulidi », Polyssons- JL Lhoste, moulidi, Mayotte Isl.

Mtendeni Maulid ensemble,

2011 « La lune s'est levee, une séance soufie à Zanzibar », 860219, CD Buddamusique, Paris, France.

Soilihi, Abdoulmadjid Mohamed (Fundi),

2003 « Barzandji , vwamoja na Fundi », no reference, CD, Saidank Productions, Nzuani Island.

Various brotherhoods,

1985 « Music of the Waswahili of Lamu, Kenya, vol.1 : Maulidi», F4093, CD Folkways., Lamu Isl. , Kenya.

Various brotherhoods,

2003 « Maulidi Ya Hom », Alakeifak Y2K Darajani Archives , Video tape. Zanzibar.

Various brotherhoods,

1997 « Maulidi Ya Hom », CNRS Video tape by Penrad. Zanzibar.

Various Madrassatul,

2004 « Mawlid al Barzendji, feat various zanzibari madrassat », CD Private fieldrecordings #75, 2004, Zanzibar Isl. after an unidentified local released audio tape.

Various Madrassatul,

2009 « Debaa, chant des femmes soufies », C560229 Ocora, Paris

*“Bismillah irrohmanir rohim
 Inna ‘Atoinakal Kautsar Fasholli Liwa liwali Warba
 Tulung para wali sakabeh, mangka welas mangka Asih
 Atina wong sadunia madeleng Isun Maring, berkahna Lailaha illallah
 Muhammadd urasul ullah
 « Bismillah irrohmani rrohim »
 Bima Bayu ongedek agu geni murud dening aku mati.
 Repsirep ATINS wong sadunia madeleng Isun Maring, berkahna
 Lailaha illallah Muhammadd urasul ullah”*

ANNEXE 1 : Bénédiction préalable du rite **Debus** (Surosawan district, serang, Banten, Sumatra) : elle y est prononcée onze fois avant le rite. [ECHARRI, 2012]

En malais	En arabe	En francais
<i>“Tuan Haji berbaju jubah pergi. ke padang berburu rusa orang mengaji memuji Allah orang sembahyang mengampun dosa”</i>	<i>“He Allah he Allah hodal hema kheyta maulai he Allah he Allah lana mahbud se wa Allah.”</i>	<i>"M. Haji-plaqué manteau suite. sur le terrain pour la chasse au chevreuil chantant les louanges de Dieu le péché mengampun prière "</i>
<i>“Syed.Hassan Syed Hussein Anak cucu Rasulullah Mati Hassan tinggal Hussein Mati berperang Sabilullah</i>	<i>“Mura di seng Allah mura diseng Kama la izin Allah mura di mura di yah Allah mura di yah kama la izin Allah mura di.”</i>	<i>"Syed.Hassan Syed Hussein Messenger petits-enfants Hussein Hassan morts-vivants Combats morts Sabilullah "</i>

ANNEXE 2: Bénédiction préalable du rite **Debus** (Malasie continentale) . Imam HOSEIN, imam HASAN : le caractère imamite de la **Baraka** est évident.

Contohnya adalah seperti berikut :

Jawab :

He Allah he Allah hoya Allah
Hodal hema le keyai maulai
He Allah he Allah la le mahbud
Sewa Allah

Hadi :

Bishahrin rabie
Qad bawa nuruhul a'la
Faya hab baz badru
Biza kal hema yujla

Jawab :

Mura disin , Allah mura disin
Kamala izin Allah muradin
Mura diya Allah mura diya
Kamala izin Allah muradin

Hadi :

Tanaqal fi adhlabi arbabi sudadin
Kazal' shamsufi abrajihata tanaqqal

Jawab :

Sa..le la mahkota alam
Bukit zaman kubur aulia
Mari dituntut besi yang tajam
Buat penawar besi yang bisa

Hadi :

Alhamdulillah hillazi a'toni
Hazal ghula mal taiibal. Azdani

Contoh Senikata Lagu Rentak Tari Dabus Yang Lain :-

/ chant de Tari Dabbus

*Adam Siti Hawa
Datuk nenek moyang kita
Mati di Jedah di luar kota
Batu nisannya berjanjar tiga.*

*Banyak hari perkara hari
Hari Jumaat yang sebenar hari
Banyak nabi perkara nabi
Nabi Muhammad sebenar nabi*

*Budak-budak pergi ke sekolah
Lagi mendapat lagi terpuji
Cukup duit pergi ke Mekah
Boleh berziarah ke makam Nabi.*

Contoh Senikata Rertak Tari Dabus Dalam Bahasa Aceh :

/ Tari Dabus en langue d'Aceh

*Bon batu bon
Batu sayang batu banilla
Di mana batu membalun
Bak minta doa balunja.*

ANNEXE 3: Le chant pour la chorégraphie **Dabbus** des Fakirs (Malaisie continentale) se compose de **Hadi** (refrains) et de strophes. Le Hadi emprunte aux sourates arabes du **Maulid Barzandji** lorsque les javanais l'ont traduits en malais. Le Hadi est répété une fois. La première strophe est **Bishahrin Hadi**, le deuxième est le deuxième **hadi**, et la troisième est! **Alham Tanaqal**.



ANNEXE 4: Chorégraphie féminine du ***Rathib Meuseukat*** , Aceh . Le genre était auparavant l'apanage de l'ethnie Gayo. (source web X)



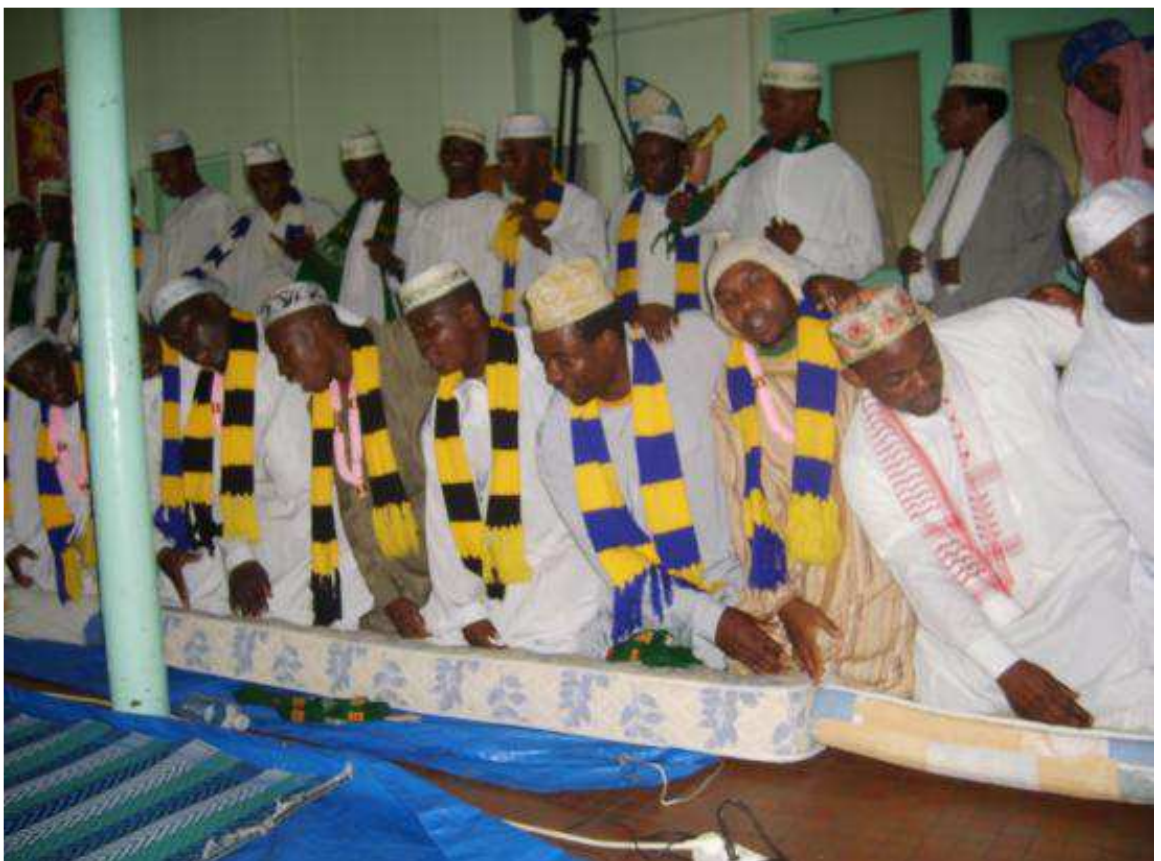
ANNEXE 5: ***Rapai Geleng***, rituel masculin des ***Rifa'iyyah*** d'Aceh (Sumatra) a présent folklorisé. Il se serait un avatar tardif du ***rathib meuseukat*** pour les hommes et leurs tambourins. (source web X)



ANNEXE 6: **Tari Rudat**, rituel féminin de Lombok (source web X)



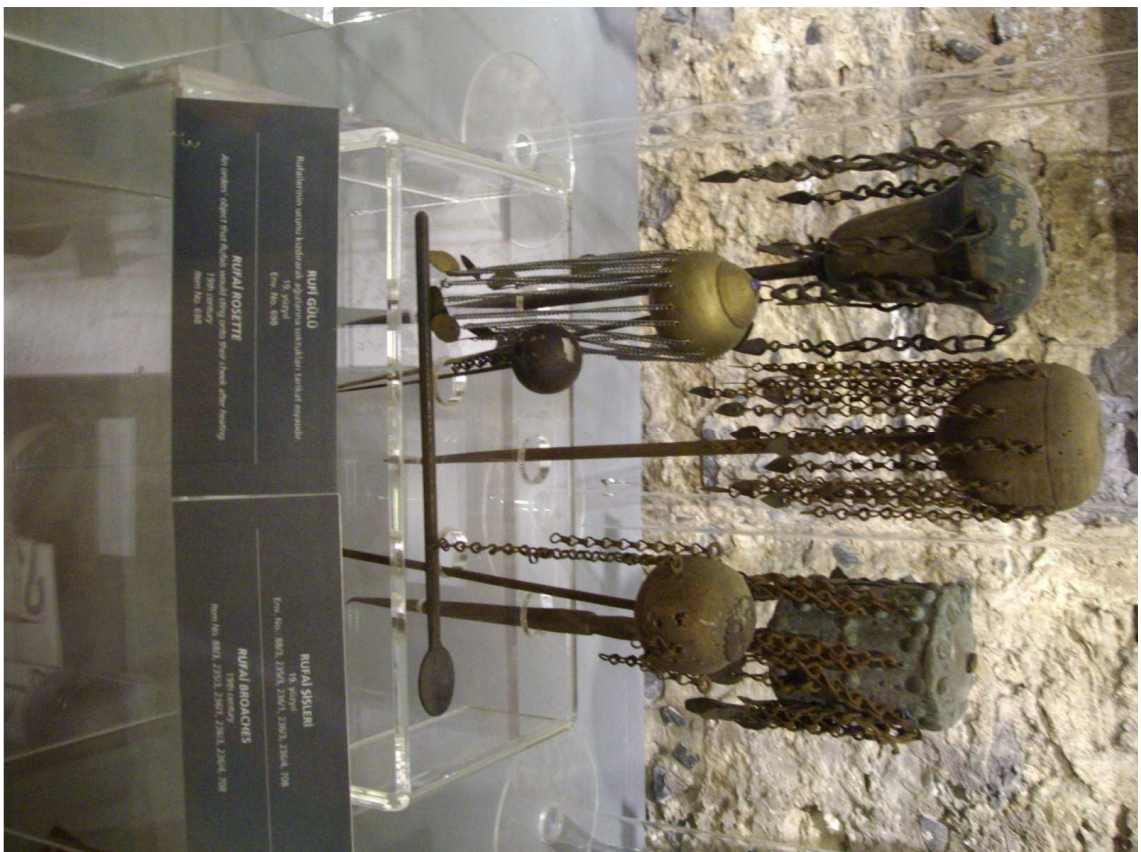
ANNEXE 7: Rituel mortificateur du **Shish** des **Rifaiyyah** en Turquie (source web non identifiée)



ANNEXE 8: Performance du **Mulidi** comorien. Pour leur confort, les danseurs sont ici agenouilles sur des matelas (source web X)



ANNEXE 9: Darts **Dabbus** à Perak, Malaisie continentale (source web X)



ANNEXE 10: Darts **Dabbus** au Musée des Mevlevi à Galata, Istanbul



ANNEXE 11: Rituel mortifatoire du **Shish** des **Rifaiyyah** kosovars à Prizren, Kosovo. Les membres ont l'usage d'en faire la demonstration à l'occasion des festivites annuelles de Noruz (photo daily life.com)



ANNEXE 12: Rituel mortifatoire du **Shish** des **Rifaiyyah** kosovars à Prizren, Kosovo. Les membres ont l'usage d'en faire la demonstration à l'occasion des festivites annuelles de Noruz (photo daily life.com)



ANNEXE 13: Rituel thaumaturge du **Dawsa** des **Rifaiyyah** en Turquie (source rifai-kadiri.org site)