



HAL
open science

Danse des hommes et transgressions sociales

Hafsi Bedhioufi

► **To cite this version:**

Hafsi Bedhioufi. Danse des hommes et transgressions sociales. Cultures et sociétés, 2010, N°16, pp.93-101. halshs-00817312

HAL Id: halshs-00817312

<https://shs.hal.science/halshs-00817312>

Submitted on 24 Apr 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Danse des hommes et transgressions sociales

Hafsi Bedhioufi¹

En Tunisie, comme dans toute l'Afrique du Nord, la danse avec chant et musique fut avant la colonisation une expression majeure de la culture orale des tribus. À l'opposé de la danse dite « classique » occidentale, la danse tunisienne concerne chacun et présente prioritairement un aspect festif. La danse est d'abord un moyen d'expression, ce qui explique l'importance de l'improvisation.

Sans aborder l'aspect historique de la danse en Tunisie, on peut savoir que les usages sociaux du corps qui ont affecté la danse ont évolué selon les diverses époques et les influences extérieures auxquelles la civilisation tunisienne a été confrontée. Berbères, Romains, Noirs, etc. ont traduit dans leurs danses, directement avec le rythme et le mouvement, leur manière d'ordonner le monde et d'y inscrire leur trajectoire. La danse dit en règle générale la Loi et l'interdit, comme nous allons le voir dans les danses tunisiennes en général. Mais elle peut aussi tenir un contre-discours et affirmer des transgressions. C'est cet aspect que nous retiendrons, pour montrer la nécessaire dialectique entre Ordre et Désordre, et les aspects dionysiaques des actes transgressifs dans la danse tunisienne.

Décrire la toile pour mieux comprendre les parcours

Si certaines danses campagnardes ont gardé leur mémoire d'avant la colonisation, d'autres danses ont été improvisées au moment de certains bouleversements sociaux. Dans ces moments, la danse et les chants ont dit

¹ Unité de psychologie du sport, Institut Supérieur du Sport et de l'Éducation physique de Ksar said Tunisie.

avec le corps, et sur le mode sensible, avec poésie et rythme, les réalités sociales mieux qu'aucun traité de sociologie ne pourrait jamais le faire. On peut ainsi repérer des grands traits structurels de la danse en Tunisie. Celle-ci sépare la danse des hommes de la danse des femmes, sur le plan spatial (il n'y a pas de contact corporel entre hommes et femmes), sur le plan gestuel (il y a des mouvements propres aux hommes et d'autres propres aux femmes), sur le plan symbolique (ce que racontent les femmes est très différent de ce racontent les hommes) ; une fois ces codes posés, l'improvisation permet de s'exprimer et d'exprimer son environnement.

Les hommes et les femmes dansent généralement dans des espaces séparés et pour exprimer des traits spécifiques de personnalité individuelle et sociale. Ainsi les femmes, par des mouvements qui mettent en valeur leurs seins et leurs ventres, les mouvements ondulatoires de la jouissance sexuelle, leurs attributs sexuels secondaires comme leur chevelure et leurs bijoux, etc., affirment leur féminité et leur puissance érotique et fécondante.

Liliane Lièvre (1991), qui note qu'en Tunisie, toute fête est prétexte à danses, évoque la danse *nakh* réservée aux jeunes filles vierges : assises, celles-ci déploient leur chevelure par des balancements de tête saccadés, pour séduire les hommes. Cette danse est interprétée par des artistes femmes lors des spectacles de *hadbra*. Une autre danse, la *nékhikh*, consiste en translations des hanches et des épaules, d'ondulations et de balancements du buste. Parfois la danseuse se penche en avant, se renverse et pivote sur elle-même. Elle tient dans chaque main un foulard qu'elle agite dans tous les sens avec les mouvements rythmés.

Les hommes dansent tout autrement : ils avancent ou reculent par petits sauts sur une jambe, en remuant légèrement l'autre, soulevée et repliée. Ils tiennent aussi dans chaque main un foulard qu'ils agitent. Lorsqu'un homme et une femme exécutent ensemble la danse de *nékhikh*, ils se font vis-à-vis, s'éloignent, se rapprochent et de temps en temps se dépassent en se frôlant.

Pour les hommes, il s'agit d'exprimer leur aspect viril. C'est la *rjoulia* qui se manifeste. La *rjoulia* est le socle fondateur des généalogies, tissant l'imaginaire, levain de l'inconscient. Elle forge les pratiques individuelles et collectives, étalonne les rapports sociaux. La *rjoulia* est d'abord la vertu

avec laquelle l'homme porte l'honneur de son groupe. Valeur tribale, la *rjoulia* est courage, maîtrise de soi, générosité, magnanimité. Elle est une qualité aristocratique qui pose un individu dans sa noblesse, au-dessus du groupe. Dans un équivalent occidental, elle pourrait être au principe de l'excellence ou de la distinction. L'attribut guerrier et viril que représente le bâton, le sabre ou le fusil les autorise à danser en public.

Aussi l'apanage de la danse virile est la symbolique des *razzias*. Elle était interdite pendant la période de la colonisation. Cette danse est exécutée en public par des hommes sans chevaux ni fusils et symbolise la *rjoulia*. Elle est dansée à deux, chaque danseur tient à la main un bâton simulant combat. Ils martèlent le sol, tournent sur un pied d'un côté puis de l'autre, s'accroupissent, la main libre effleure rapidement le sol et s'échangent des coups de bâtons. Dans ce jeu, l'un devient agresseur, debout défiant son opposant qui, un genou en terre, tente de se défendre. Il n'y aura cependant ni vainqueur ni vaincu, les danseurs se donnent l'accolade à la fin de la danse. Les instruments qui accompagnent cette danse sont la *zoukra* et le *t'bal*. Le coup de bâton correspond exactement aux temps forts et aux temps faibles du rythme. Toute musique comporte en elle un mouvement et est donc par là-même génératrice d'une expression corporelle. Toute musique peut, de ce fait, être exprimée et traduite corporellement. La danse de sabres ou *zgara* est aussi traditionnelle. Issue des villages du Nord de la Tunisie, elle s'exécute à deux, chaque danseur brandissant un sabre. Les mains gauches, libres, s'agitent en cadence avec des mouvements de protection comme si elles étaient armées de boucliers. Les gestes miment les différentes phases d'un combat (Erlanger, 1937). On peut penser que les fusils ont remplacé la fonction du bâton dans des danses de diverses régions. De peur d'un soulèvement populaire, le régime en place, dès son indépendance en 1956, a interdit le port d'armes.

Lors d'un mariage à Matmata, dans le sud tunisien, Menouillard (1903) décrivait une danse de fusils ainsi : « Simulant un combat singulier, les jeunes gens s'avancent au nombre de deux, marchant l'un contre l'autre, par mouvement saccadés, leurs pieds sur une même ligne, glissant sur le sol, sans quitter leur position et s'observant mutuellement; lorsqu'ils se sont rapprochés, ils tournent ensemble sur un même cercle, opposés toujours l'un à l'autre, se repliant sur eux-mêmes et feignant de

se dissimuler. Tous les mouvements s'exécutent ensemble, faisant faire des moulinets à leurs armes, qu'ils lancent ensuite en l'air, les rattrapant très adroitement, jusqu'au moment où ils lâchent leur coup de fusils en même temps dans le milieu du cercle qu'ils occupent ; puis, ils laissent la place à deux autres joueurs salués par les cris de joie des femmes. » Le mouvement corporel fait passer l'émotion ressentie, vécue, d'une dimension individuelle à une dimension collective.

Dans l'île de Djerba et à Zarzis, une danse dite de nègre appelée *gougou* est interprétée par un nombre important de danseurs qui se livrent à une bataille collective. Chacun tient un bâton dans la main droite. Dès les premières notes du *zakar* (clarinetiste), les danseurs se précipitent, forment un cercle et attaquent avec une énergie farouche une série de duels. Chaque danseur assaille avec le bâton son prédécesseur et, virevoltant, contre à l'arrière l'assaut du suivant. À un certain moment, un danseur se couche sur le dos, au centre du cercle et repousse ses adversaires, qui tournent autour de lui avec une rapidité impressionnante, en heurtant leurs bâtons tour à tour. La tension monte, exacerbée par les cris des combattants ; le *zakar*, couché au sol, remplace un instrument de lutteur au centre du cercle. Soudain, les danseurs intensifient l'idée d'une bataille : ils s'entrecroisent avec une extrême vivacité, parent les coups, frappent de droite à gauche et les bâtons claquent à l'unisson. Le calme revient lorsqu'ils reforment le cercle initial, juste avant de se séparer. Ainsi la répartition des rôles sociaux sexuels est très bien mise en scène par les danses tunisiennes. Or, cette « valeur différentielles », dont parle Françoise Héritier, est transgressée dans certains cas. Nous présentons deux types de transgressions : l'un est relatif à la tradition quand un homme déguisé en femme ose une motricité qui n'est pas celle de son sexe. Il s'agit d'un jeune homme qui peut jouer sur l'équivoque et mettre en scène la figure de l'homosexuel.

L'autre est relatif à une forme moderne de transgression (mais qui peut, peut-être, reprendre une tradition perdue), quand la colonisation et l'industrialisation ont stigmatisé une population d'hommes déplacés de leur village pour constituer un nouveau prolétariat citadin. Au début du siècle, ces prolétaires qui se retrouvent au café vont inventer la danse appelée *rboukh* où homme se met à danser comme une femme et vient

provoquer un autre homme pour simuler un accouplement dans l'excitation et la liesse collective. Ces formes transgressives nous paraissent participer à l'équilibre émotionnel des collectivités.

Transgression sur le mode traditionnel

La danse des foulards ou *sa'dawi* est exécutée par une seule personne, généralement une femme ou bien un jeune homme, qui, dans ce cas, assume la représentation de n'être pas son sexe : homme efféminé. Le danseur ou la danseuse agite un foulard tenu dans chaque main, dans différents sens en faisant des petits pas et en marquant le rythme par des mouvements de hanches. Cet air est généralement joué par une espèce de hautbois appelé *zoukra*, et le rythme d'accompagnement, sur une espèce de grosse caisse appelée *t'bal*. Dans la région de Sray (nord-ouest de la Tunisie), lors des mariages ou fêtes, un homme se déguise en femme et commence à danser. Cette danse permet à l'homme de danser la *sa'dawi*. Il voile son visage pour ne pas être identifié par la foule. D'un côté, les hommes se mettent à applaudir, à siffler, et de l'autre, les femmes poussent des cris de jubilation (you-you). Imitation de l'acte sexuel, déhanchement et invitation de l'assistance à danser sont les principales phases de cette danse. L'identité de l'homme dansant est dévoilée à la fin du spectacle. Elle nous rappelle la sortie des homosexuels tunisiens de la clandestinité. Dévoiler son homosexualité se fait par ces rôles et dans des situations de liesse populaire.

La danse des foulards connaît plusieurs versions très libres. Elle peut être exécutée par une ou plusieurs femmes, par un jeune homme habillé en femme bédouine, par un ou plusieurs hommes avec une ou plusieurs femmes. La paysanne, par son engagement quotidien dans le travail agricole, garde une relation de proximité plus importante avec l'homme du clan (plus que la citadine). L'habit qui dissimule les rondeurs de son corps trace les frontières entre les deux sexes. Un corps qui perd sa fonction érotique au profit d'une fonction productrice trouve dans la danse l'occasion d'éveiller les fantasmes masculins. Les foulards prolongent les mains de la danseuse et, avec un mouvement de haut en bas, ils mettent en valeur les seins. Toute la partie médiane du corps, symbole de fertilité et d'érotisme,

est mise en valeur par des mouvements et des gestes non conventionnels pour une paysanne.

On pourra remarquer la liesse générale liée à l'équivoque des rôles et à l'excitation qui en émerge, due au secret de l'identité du danseur porteur de toutes les identités masculines en présence, et sur qui les projections ne manqueront pas. Le danseur peut ainsi mimer ou caricaturer un autre que lui-même, et jouer l'équivoque à plein. Il est à noter que c'est un homme qui peut jouer la transgression des codes en prenant le rôle d'une femme, dégrader dans l'amusement la dimension féminine, mais en aucun cas une femme ne pourrait jouer avec les bâtons et les fusils pour parfaire ou caricaturer le rôle d'un homme. La transgression est donc conventionnelle et signale la liberté des hommes, qui est dissymétrique dans la communauté. On pourrait le formuler de façon amusée ainsi : les hommes peuvent jouer avec la représentation du sexe des femmes, mais les femmes ne peuvent plaisanter avec la mise en scène du sexe des hommes. La dimension sacrée liée à la dominance est encore active dans l'interdit que signale cette non-symétrie.

La deuxième transgression : le *rboukh*

Le *rboukh* illustre comment la danse a su traduire la modernité tunisienne des ouvriers réunis dans les cafés. Le *rboukh* est un phénomène citadin né dans les milieux ouvriers de la ville de Tunis. Il apparaît à la fin du XIX^e siècle conjointement avec le prolétariat que génère l'exploitation des mines de phosphates et de plomb durant la colonisation. Le *rboukh* a toujours un caractère plus au moins improvisé par une seule personne. Parfois, il est interprété par deux hommes, le premier improvise et le second l'imité.

Après le travail, les ouvriers avaient l'habitude de se réunir dans les cafés. Ces lieux sont exclusivement masculins et l'on s'y adonne aux plaisirs de boire, de fumer ou de jouer aux cartes et aux dominos. Y règne une ambiance de détente. Un ou plusieurs hommes se mettent, parfois, à chanter des chants populaires rythmés. Ces chants parlent de leurs travaux, de leurs espoirs, de l'amour en des termes souvent prohibés par la classe dominante et la bourgeoisie tunisienne. L'ambiance s'échauffe peu à peu quand on apporte les instruments de musique, la *darbouka*, à laquelle s'ajoute une mandoline ou un luth pour exécuter le rythme

saccadé appelé *fazzani*. La tentation de la danse devient irrésistible. Un homme quitte l'assistance et commence à danser seul. Les mouvements improvisés reprennent ceux des tâches quotidiennes (le terrassement, le piochage, le portage, le halage). Un autre homme le rejoint plus tard et prend place en face de lui. S'engage alors un dialogue mimique improvisé entre les deux danseurs, et petit à petit, à travers ce défi mimé, s'instaure un jeu subtil : l'un des danseurs représente la femme. Langage de séduction, l'un tourne autour de l'autre, bras tendu à l'horizontal. Ils se mettent alors à bouger les hanches d'une façon ouvertement sexuelle, mimant l'acte. Les danseurs se laissent prendre au jeu, encouragés dans leur audace par la chaleureuse participation de l'assistance : cris, sifflement et claquement des mains.

Une chanson très célèbre chantée par les ouvriers disait :

« Ô! Ils m'ont dit rentre chez toi l'Étranger

Moi Étranger – Moi Étranger

Je suis resté exilé et seul moi l'Étranger

Je suis allé voir mon père

C'était son frère qui m'accueillit

Ils ont caché ma bien-aimée

Ô! L'Étranger

Ô! Ils m'ont dit rentre chez toi l'Étranger »

Le chant dit la plainte du déracinement et l'ingratitude de ceux qui, restés au pays, refusent de donner l'aimée à l'ouvrier, et le stigmatisent comme étranger. Peine de l'éloignement, sentiment d'être incompris et même trahi – le malheureux dans le café épanche son cœur, avant de faire honneur à ses camarades du bar, leur redonner de la joie et consoler sa peine en prenant de la distance. Il est important que le cœur lourd finisse par devenir plus léger, et que l'homme danse pour renouer avec la vie. Il est important qu'il trouve un partenaire pour que l'union se fasse dans la fiction de la danse, pour qu'Éros soit convoqué et rende l'énergie vitale que la dépression a confisquée.

Un autre chant disait :

« Ô! Ma chère je n'imagine pas que tu es traître

Je n'imagine pas que tu es aussi mesquine et que tu changes comme le vent

Mon cœur est dérangé pour toi

Tu as donné l'occasion à nos ennemis
 Je n' imagine pas que tu m' ignores, que tu as un autre amant
 Mon cœur comme le tien pareil au lait pur
 Le sommeil s'approche et s' éloigne de mes yeux
 Si je raconte mon histoire pour les jeunes
 Ils vont avoir les cheveux gris
 Et ma mer sèche et les étoiles s' éclipsent. »

Même litanie de l'expatrié trahi, cette fois par sa belle qui a un amant. Le chanteur dit avec poésie ses insomnies et sa peine, et dans le détour de la métaphore de la mer et des étoiles, il évite de porter des mots durs et injurieux à celle qui lui a fait injure.

Le *rboukh* a disparu peu à peu des cafés après l'indépendance, notamment quand la bourgeoisie a pris le pouvoir, trouvant malséant qu'un homme se complaise à faire une danse de femme d'une part, et vilipendant l'aspect érotique du *rboukh* d'autre part. Le *rboukh* apparut comme une danse vulgaire et déplacée pour la bourgeoisie tunisienne, préférant affirmer l'élégance de son style en écoutant de la musique arabo-andalouse.

Pourtant le *rboukh* réapparaît dans les quartiers populaires des grandes villes. Réactualisé depuis un certains temps par des groupes de musiciens nommés *mzawdias* (ensemble de *mzawdi*, qui joue le *mézawd*, espèce de cornemuse, dont le sac est fait de la peau d'une chevrete ou d'un petit mouton). Leur musique est la plus écoutée par les jeunes des milieux populaires d'autant plus qu'elle leur offre l'occasion de danser.

Cette redécouverte du *rboukh*, qui reproduit les gestes quotidiens des ouvriers et accentue la provocation sociale par le fait que les hommes s'habillent en femme pour danser, recouvre une position politique des jeunes citadins des milieux populaires. Loin de partager la honte que les bourgeois ont voulu susciter par leurs jugements sévères, et leur mépris, ces jeunes ont réhabilité le *rboukh* probablement comme une revendication identitaire, une recherche de racines, et pour le *fun*, l'amusement, le débordement. On peut encore comprendre l'engouement pour le *rboukh* dans le milieu citadin comme marquage de territoire, un peu comme ailleurs on affirme son espace sonore dans les raves en Occident ou bien son espace pictural avec les tags sur les murs des villes.

L'énergie des jeunes Tunisiens y trouve probablement son compte pour affirmer leur liberté, un aspect rebelle mais léger, que les jeunes filles ne partagent pas. Là encore, la transgression est réservée au plus dominant.

Bibliographie

BEDHIOUFI Hafsi, 2004, *Essai de socio-anthropologie du corps en Tunisie*, CDR, ISSEP Kef.

CHEBEL Malek, 1993, *L'imaginaire arabo-musulman*, PUF.

ERLANGER Rodolphe d', 1937, *Mémoires tunisiennes*, Geuthner.

HÉRITIER Françoise, 1998, *Masculin, féminin*, Seuil.

LIÈVRE Liliane, 1991, « Toute fête est prétexte à danse » in Y. Lacoste (dir.), *L'État du Maghreb*, Tunis, Cérès.

MÉNOUILLARD, 1903, « Un mariage dans le sud tunisien », *Revue tunisienne*, vol IX.

MIDOL Nancy, 1992, « Le nouveau rapport de la danse et du sport dans les années 80 » in N. Midol (dir.), *Danse et corps enjeu*, PUF.