

Saïda Manoubiya, une sainte parmi les saints. Pratiques religieuses et recompositions rituelles à Tunis

Katia BOISSEVAIN

Thèse de doctorat en ethnologie, sous la direction de Raymond Jamous, soutenue à Paris X-Nanterre, en juin 2003.

Le propos de cette recherche a été de comprendre sous quelles formes le culte de Saïda Manoubiya persiste. Il s'agissait d'analyser les situations contemporaines dans leur complexité, c'est-à-dire de prendre en compte les lieux variés où se retrouvent des pratiques religieuses multiples, les manières dont ces pratiques sont réappropriées, transformées dans des quartiers aux configurations très diverses, et les occasions de recompositions identitaires auxquels ces rituels donnent lieu, et ce, à travers l'étude des groupes et des individus qui y participent.

Le point de départ de cette recherche a été la question d'une spécificité éventuelle de la sainteté féminine en islam, par rapport à la sainteté masculine. En choisissant de travailler sur le culte de Saïda Manoubiya, je souhaitais contribuer à combler un vide facilement repérable dans la littérature ethnologique du Maghreb. A la suite de E. Dermenghem (1954) ou E. Gellner (1969), les ethnologues qui se sont intéressés au thème de la sainteté en Afrique du Nord, ont surtout analysé les modes d'actions de la sainteté masculine (Crapanzano, 1973). En effet, des auteurs devenus classiques, tels que A. Mouliéras (1899), E. Doutté (1900) et E. Westermarck (1935) mentionnent l'existence de femmes saintes au Maghreb, sans les étudier de manière approfondie. Tantôt, elles sont étudiées dans leur historicité, notamment en Algérie ou en Egypte¹, mais la dimension anthropologique des dévotions qui les entourent demeure alors inexplorée ; tantôt les auteurs analysent les pratiques de dévotion féminine, dans le cadre de pèlerinages (*mousslem-s*) (F. Reysoo, 1991), ou de *zawiya* (Mernissi, 1977 ; Dhaouadi, 1986 ; Melliti, 1993) et la relation à un saint homme. Dans cette recherche engagée en 1998, je souhaitais articuler l'une à l'autre ces deux dimensions : la spécificité d'une sainteté féminine et le culte qui lui est voué.

Il s'agissait de développer des réflexions ébauchées lors de mon DEA et de comprendre les particularités des saintes musulmanes et du culte qui leur était rendu, en me fondant dans un premier temps sur des lectures, concernant essentiellement le Maghreb, puis en enrichissant ou en nuanciant ce corpus à l'épreuve d'un terrain.

Cette question large et quelque peu abstraite ne pouvait être appréhendée qu'à partir d'une étude de cas. J'ai donc posé la question à partir d'une sainte particulière, Saïda Manoubiya, qui vivait au XIII^{ème} siècle. Cette sainte, très ancrée dans un contexte historique et culturel propre, bénéficie aujourd'hui d'une aura et d'un rayonnement considérables à Tunis. Les deux sanctuaires qui lui sont dédiés, l'un situé près du centre de la vieille ville, l'autre en périphérie, sont très fréquentés à l'occasion des rituels hebdomadaires, féminins l'après-midi et principalement masculins le soir.

Saïda Manoubiya ressemble à bon nombre d'autres saintes, notamment en ce qui concerne son inscription généalogique, son refus du mariage et de la maternité, ce qui aboutit à une sortie de la parenté. Elle s'en distingue pourtant par son rapport au savoir religieux, étant présentée par son hagiographe comme disciple de Sidi Bel Hassen, (fondateur de la grande confrérie maghrébine la Shadhiliya). Elle se différencie plus encore par son rapport à l'espace : toutes les saintes de Tunis sont des recluses, à l'exception de Saïda Manoubiya, qui bien loin de s'enfermer en méditation, sillonne la ville et côtoie des hommes, soient-ils ivrognes des bas-fonds de Tunis, fondateur de confrérie ou sultan Hafside, selon les moments et les légendes.

L'hagiographie que lui a consacré l'imâm de la mosquée de La Manouba juste après sa mort, tout comme les légendes orales, la présentent en mouvement perpétuel entre deux pôles, l'un rural, l'autre urbain. C'est donc une sainte qui dès son vivant était bi-localisée (au centre de la capitale et à La Manouba, village à l'extérieur de Tunis). Ce parcours dans l'espace public contribue à donner à cette femme du XIII^{ème} siècle une place à part dans le paysage de la sainteté en Tunisie. Ainsi, elle se distingue à la fois des saintes femmes et des hommes saints. Elle demeure à la lisière du monde féminin, sans pour autant pouvoir être entièrement intégrée au monde masculin.

Mais la découverte du terrain, ou sa construction plus ou moins volontaire, déplace évidemment les questions. L'observation prolongée a montré que cette sainte était intégrée à un circuit de visite tout en occupant une place bien particulière. Il semblait donc important de comprendre quelle était sa place dans les pratiques et les représentations des uns et des autres, tout d'abord des visiteurs et des visiteuses, mais aussi celles des individus extérieurs à son culte. Cette sainte est absolument « parlante » pour tous les habitants de Tunis, sans néanmoins toujours signifier les mêmes choses. Il s'est donc agi, dans un premier temps, de comprendre la variété des réactions que mon objet d'étude suscitait, soit un intérêt quasi-mystique, soit un amusement curieux, ou encore un agacement manifeste face à une ethnologue venue fouiner dans « des histoires de saints ».

Jusqu'à l'Indépendance de la Tunisie, Saïda Manoubiya jouissait principalement de l'affection et de l'attachement des vieilles familles de la bourgeoisie tunisoise. Aujourd'hui, les jours de visites collectives sont principalement investis par une clientèle féminine majoritairement issue de l'exode rural, désormais installée à proximité des deux sanctuaires, suite à

des modifications urbaines importantes. La clientèle tunisoise a délaissé ses sanctuaires ainsi que le culte des saints dans son ensemble. Pourtant, certaines personnes continuent ou recommencent à célébrer la sainte, en se rendant dans ses sanctuaires lors de visites individuelles, et non plus collectives, ou en important les rituels dans la sphère privée, ce qui donne lieu à des innovations rituelles.

Sur le terrain, j'ai été principalement accueillie par la musicienne centrale des deux sanctuaires, et par les adeptes d'origine rurale, très impliqués dans les rituels de possession. J'ai eu tout le loisir d'observer les trances, leur désordre apparent, leurs régularités sous-jacentes. En les étudiant, j'ai décidé de mettre de côté les interprétations qui mobilisent le concept de « résistance ». En effet, si elles ont aidé à formuler des hypothèses concernant le « pourquoi » les esprits possesseurs s'en prennent à telle ou telle personne, elles laissent en suspens la question de « comment les choses se font ». De plus, la thèse de la résistance, à la suite de Ian M Lewis, (dont la proposition centrale est que chaque personne touchée par la possession est dans une position d'infériorité sociale) ne permet pas d'intégrer les rituels de possession qui se déroulent dans les quartiers aisés voire très riches. Or ces rituels existent et je tenais impérativement à les intégrer à la réflexion, persuadée qu'ils jouaient un rôle important dans l'architecture globale du culte voué à la sainte.

J'étais donc face à une sainte du XIII^e siècle au culte très actif, autour de l'an 2000. Une sainte dont la réputation oscillait entre celle de femme légère et d'incarnation de la pureté. Avec ses deux lieux de cultes, l'un proche de la vieille ville, du pouvoir et du grand sanctuaire de la Shadhiliya, l'autre à la campagne devenue banlieue. Et dans chacun de ces lieux, un dédoublement entre un rituel féminin le jour avec musique et trances de possession, et un rituel masculin le soir, avec *dhikr* (remémoration divine) et récitation coranique.

L'ambition de mon étude a justement été de considérer ces différents groupes en présence, et de voir comment ils s'organisent et s'articulent les uns aux autres dans le contexte précis du culte des saints. La sainte incarne les valeurs et les références de divers milieux sociaux qui, ce faisant, la réinventent.

Loin d'isoler le personnage central de ce travail, mes observations m'ont progressivement conduite à l'envisager comme élément d'un système complexe, qui réagit et est modelé par l'environnement social, urbain et religieux. De plus, vouloir contenir l'étude du rituel de Saïda Manoubiya dans le cadre strict de ses deux sanctuaires m'est vite apparu artificiel si je tenais compte de la multitude d'indications qui pointaient dans d'autres directions. Ainsi, la thématique de l'appropriation de la sainte s'est enrichie grâce aux fils que me proposaient les visiteuses, m'invitant souvent à la visite d'autres saints, voire à des cérémonies domestiques. L'ensemble des pistes de recherches m'a fait circuler entre des foyers d'une extrême modestie et des maisons très luxueuses. Le souci de vouloir rendre compte de cette réalité m'obligeait à ne pas circonscrire l'objet d'étude à un milieu précis.

C'est en analysant le culte dédié à Saïda Manoubiya par le prisme des autres rituels religieux avec lesquels il est en contact, que mon objet de recherche a pris de l'épaisseur.

Sans se dissoudre dans la multiplicité des rituels liés au culte des saints à Tunis, c'est au prix de ces quelques détours qu'il a révélé son sens.

C'est donc en sortant de la *ḥāwīya* que j'ai compris l'importance des affiliations multiples qui se jouaient dans le cadre des *hadbra-s* dédiés à la sainte. C'est particulièrement par le biais de la transe de possession que j'ai pu analyser les caractères de médiation et d'opérateur de communication. La possession est envisagée ici comme un fait révélateur des structures et des processus sociaux.

J'ai tout d'abord montré que le fait de se rendre dans un sanctuaire ne présume pas de l'affiliation spirituelle. Les femmes qui rendent visite à Saïda Manoubiya sont certes toutes appelées « filles de Saïda », mais rares sont celles qui ne lui associent pas une autre appartenance. Ensuite, dans le cadre de la possession, je me suis rendue compte que les affiliations ne sont pas exclusives. Démêler ces différentes affiliations fut l'un des enjeux de ce travail. En introduisant la dimension d'une appartenance identitaire, soit-elle régionale, historique ou même affective, il apparaît que les multi-affiliations sont une manière de rendre des saints présents, des saints qui n'ont pas d'espace construit, défini, dans la capitale.

J'ai démontré que le culte de Saïda Manoubiya permet, grâce à un jeu d'intérieur/extérieur, d'intégrer des populations d'origines rurales à la capitale, en même temps qu'il refonde l'identité historique d'un groupe qui se perçoit comme Tunisois. Pour percevoir ce jeu d'intérieur/extérieur il a fallu analyser les interactions rituelles plus larges, qui se déploient au-delà du cadre du culte de cette sainte particulière. Pour ce type d'analyse, l'étude d'un seul culte était par essence trop sélective.

ÉCARTS PAR RAPPORT À LA LITTÉRATURE ET APPORTS DE LA THÈSE

Je mesuré, au fil de mon travail, la nécessité absolue d'un temps d'observation long. Ce n'est qu'à cette condition que des catégories tenues comme évidentes, peuvent être affinées et nuancées. Ainsi, au début de mon terrain j'avais en tête un modèle qui distingue fondamentalement le personnel des sanctuaires (détenteurs de *baraka*) et les adeptes, sur la base de leur ascendance spirituelle et donc de leur rapport au monde des esprits². D'un côté les descendants du saint, de l'autre les laïcs. Pourtant, la distinction s'efface lorsque le personnel entre aussi en transe, et que les adeptes peuvent eux-mêmes, transmettre la *baraka*. Les uns comme les autres, sous certaines conditions, peuvent être des médiateurs entre le monde des humains et celui des saints et des esprits. Mais seule une observation répétée, une présence longue dans un même lieu permet de saisir des variations fines et leurs récurrences, qui deviennent ainsi signifiantes.

Un des aspects de ce travail a été justement de mettre en lumière la fluidité des positions dans les sanctuaires, et qu'une adepte peut, par le biais de la possession, sous certaines conditions, avoir accès aux visions et à la parole

2. E. Gellner, 1969.

d'un saint. Les conditions préalables à cette « prise de parole » sont tout d'abord, la maîtrise des trances de possession par la pratique répétée, et le *kbidmat Allah*, le travail pour Dieu, qui consiste très concrètement à se mettre au service d'un saint ou de la sainte, c'est-à-dire à donner de sa personne en servant les gens dans les sanctuaires. C'est à ce prix qu'il sera possible de passer de la transe dansée du *jinn* à la transe parlée du saint.

Une autre contribution de ce travail a été de montrer que cette sainte permet la mise en relation d'espaces différents. Ainsi, l'association entre Saïda Manoubiya et des saints locaux ou universels lors des trances de possession est une mise en relation d'espaces différents et de temps différents. Pour les femmes récemment arrivées à Tunis, il s'agit du rapport entre ville et campagne, tandis que pour les Tunisoises, il s'agit de créer un lien, par le biais de la sainte, entre passé et présent. Saïda Manoubiya agit donc comme une frontière et comme une passeuse à la fois. Il est possible de passer par elle pour traverser une frontière, mettant ainsi deux espaces en communication, qu'il s'agisse d'espaces régionaux, d'espaces imaginaires, ou d'espaces sociaux.

Il y a cependant une exigence contemporaine pour que son culte perdure : que la grande sainte Saïda Manoubiya soit associée à un saint homme. Cette association est explicite lors des rituels nocturnes de *dhikr*, quand la célébration de la sainte permet d'accéder au saint Sidi Bel Hassen ou de manière implicite lors des rituels de *badbra-s*.

La pérennité du culte de Saïda Manoubiya n'est donc pas à chercher dans les aspects formels tels que le lieu, les chants, les trances, mais dans les imbrications, dans les *conditions de l'action*. Quels sont les éléments préalables à l'action, à l'efficacité de la sainte ? Il est insuffisant de dire que c'est une sainte qui rassemble et qui, en ouvrant à toutes les portes de son sanctuaire permet l'intégration à la ville. Le plus important est de comprendre comment cela se passe. Ce caractère de passeuse, tient à une histoire qui l'extrait d'une localité unique pour l'intégrer à deux lieux distincts. Mais cette multiplicité de localisation n'est pas comparable à celle de Saïda Zeinab (qui se trouve à la fois au Caire et à Assouan), ni à celle de Lalla Mimouna au Maroc (que l'on retrouve dans plusieurs localités indépendantes les unes des autres). Dans le cas de Saïda Manoubiya, la sainte est célébrée dans deux localités proches, entre lesquelles s'opèrent des allers et venues, des échanges, des liens. Nous sommes donc bien en présence d'appropriations variées d'une même sainte par des milieux différents, mais les différences sont ici concomitantes et simultanées.

Dans le dernier chapitre je me suis intéressée aux tensions intrinsèques entre le confrérisme et culte des saints et le réformisme, soit-il laïcisant ou islamisant, qui sans être propres à la Tunisie, permettent de contextualiser le culte de cette sainte dans l'histoire religieuse du pays.

En guise de conclusion j'évoquerai une des pistes de recherche qui s'ouvrent à l'issue de ce travail. Tout d'abord, il serait tout à fait judicieux de comparer le culte de Saïda Manoubiya avec ceux d'autres saintes du monde musulman, notamment les saintes orientales. Mais c'est un autre chemin qui mobilisera dans un premier temps mon attention :

Comme je l'ai montré dans ce travail, le culte des saints en Tunisie est une forme de religiosité qui a une place importante parmi les pratiques religieuses des habitants de

Tunis. Cependant, il est certain qu'il bénéficie d'un contexte culturel qui lui est bénéfique, en terme de patrimonialisation. L'étude de ces rituels religieux, hors du cadre religieux, notamment dans des lieux profanes tels que des salles de spectacle ou des hôtels, me semble être une piste fructueuse. D'une part, cette étude permettra d'analyser la ou les relations entre religion, patrimoine et représentation de soi, et d'autre part, elle nous donnera des indications sur la malléabilité des concepts de licite et d'illicite, qui sont présentés par les adeptes et participants comme des invariants fondamentaux.

BIBLIOGRAPHIE

- CLANCY-SMITH, Julia, «The house of Zeinab : Female Authority and Sainly Succession in Colonial Algeria» in N. Keddie & B. Baron (éds.), *Women in Middle Eastern History*, New Haven and London, Yale University Press, 1992, p. 254-274.
- «The Sheikh and his Daughter : Coping in Colonial Algeria» in E. Burke (éd.), *Struggle and Survival in the Modern Middle East*, London, N.Y, I.B. Taurus, 1993.
- CRAPANZANO, Vincent, *The Hamadsba : a study in Moroccan ethnopsychiatry*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1973.
- DERMENGHEM, Emile, *Le culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard, 1982 (1ère éd. 1954).
- DHAOUADI, Zouafer, « Femmes dans les *zaouia-s* : la fête des exclues » in *Peuples méditerranéens*, n° 34, janvier-mars 1986, p. 153-162.
- DOUTTE, Edmond, *Les marabouts*, Paris, 1900.
- MELLITI, Imed, *La Zaouia en tant que foyer de socialité : le cas des Tijanniya de Tunis*, Thèse de 3e cycle, Université de Paris V, René Descartes, 1993.
- MERNISSI, Fatima, « Women, Saints and Sanctuaries », *Signs*, vol. III, 1977, p. 101-112.
- MOULIÉRAS, A., *Le Maroc inconnu. Étude géographique et sociologique*, Paris, Challamel, 1899.
- RAGHIB, Youssef, "Al-Sayyida Nafisa, sa légende, son culte et son cimetière" in *Studia islamica*, n° 44, 1976 : 61-86.
- REYSOO, Fenneke, *Pèlerinages au Maroc*, Neuchâtel, Institut d'ethnologie, Paris, Editions de la MSH, 1991.
- WESTERMARCK, E. *Survivances païennes dans la civilisation mabométane*, Paris, Payot, 1935.

L'art des poètes chanteurs A'bid Ghbonten du Sud tunisien comme pratique et comportement spectaculaire organisé

Mahfoudh BEN ABDELJELIL

*Thèse de doctorat en ethnologie, école doctorale
"Esthétique, sciences et technologies des arts", option
"Théâtre et danse", sous la direction de Jean-Marie Pradier,
à l'Université de Paris VIII, soutenue en février 2003.*

Dans cette recherche, nous avons porté notre attention sur une forme traditionnelle d'art du spectacle, fait de poésie chantée et de danse, et perpétuée par des artistes appartenant à une communauté noire du Sud-Est tunisien, les A'bid Ghbonten¹. Ils animent, notamment, les mariages des familles issues de la confédération tribale des Werghemma (Aouled 'Oun, Ettouazzin, El-Hwaya, Bni Ekhdeh, El Arradh, Aouled Sidi ben A'bid, El-Hrärza) dans le gouvernorat de Médenine et ses alentours, jusqu'à Ben Gardane à la frontière tuniso-libyenne.

Ces poètes chanteurs, danseurs et musiciens sont des artistes professionnels qui interviennent à la demande et contre rémunération, dans le cadre des rassemblements festifs : soirées et nuitées sont composées de chants, de poésie, de jeux mimiques et de danses. Leur spectacle proprement dit s'organise autour de trois éléments principaux : le *mouqef* (poésie chantée), les danses et le *tassfir* (l'opération du don). Elles ne sont pas payées par la famille d'accueil, mais par l'argent de l'assistance et du public grâce à ces dons d'honneur. Pour les populations rurales du Sud tunisien, cette forme d'expression artistique constitue une part notable de leur héritage culturel². Elle jouit cependant d'un statut particulier, celui d'être attendues par les spectateurs, et d'avoir une signification sociale pour les participants eux-mêmes.

Ces poètes chanteurs, répartis entre plusieurs troupes, ont en effet une organisation sociale et artistique spécifique. Une troupe A'bid Ghbonten est nommée localement *tâjfa*. Cette *tâjfa* se compose du *raïs* (maître) — ce qui n'est pas sans rapport avec le langage des marins dont ces artistes s'inspirent —, et des *bahrya* (marins ou matelots) qui ne sont autres que les chanteurs ou choristes. Chacune des *tâjfa* comprend aussi un joueur de *gasaa* (tambour) et un crieur à gage. Le *raïs*, chef de la troupe, doit être poète et chanteur à la fois. Il lui revient de composer et d'arranger tous les poèmes qui seront chantés par sa troupe au cours des différentes manifestations. Véritable patron, le *raïs* détient l'autorité d'intervenir aussi bien sur le plan artistique que dans l'organisation pratique. Il jouit de privilèges symboliques et matériels. D'une part, la troupe porte son nom. D'autre part, il reçoit en général, le tiers de l'argent gagné à chaque prestation, les deux tiers restants étant partagés par les autres musiciens, à part égale. Or, cette répartition des gains est calquée sur celle des pêcheurs. Le modèle maritime dont s'inspirent ces groupes d'artistes ne s'arrête donc pas à la dénomination de *raïs* et de *bahrya*.

Par ailleurs, si les musiciens A'bid Ghbonten portent ce nom, c'est parce qu'ils appartiennent tous à la communauté noire installée à El-Gosba, une bourgade de la région de Médenine. Ils ne peuvent être ni d'un autre endroit ni d'aucune autre tribu. En 1999, selon son *'omda* M. Chedli Nwâgi, El-Gosba était composée de 615 maisons, 596 familles, soit 2 929 personnes (1 494 hommes et 1435 femmes). De fait, cette communauté villageoise est déterminée, à la fois, par les traits physiques des individus qui la composent, par sa localisation spatiale et par son histoire : "A'bid" désigne des personnes dont la peau est sombre ou noire, probables descendants d'esclaves d'origine subsaharienne ; "Ghbonten", en revanche, est le nom d'une tribu blanche, l'une des tribus de la confédération des Werghemma. Leur appellation tire donc sa signification de l'annexion des A'bid à la tribu Ghbonten. En arabe littéraire et dialectal, pour marquer l'origine ou la possession, la préposition "de" n'est pas nécessaire pour signifier "esclaves de la tribu". Le nom de cette population sous-entend bien une origine servile et une annexion antérieure à d'anciens maîtres. Par ailleurs, cette collectivité rurale vit dans un espace restreint où se dessinent des regroupements sociaux traditionnels. Administrativement, El-Gosba est une *'imâda* (secteur) depuis mars 1981, avec une surface de 85 km², une école primaire, un petit hôpital et un bureau culturel fermé la plupart du temps. Les musiciens ont pris l'habitude de séjourner à Médenine durant la saison des fêtes estivales, pour être plus facilement en contact avec leurs clients du Sud-Est tunisien. A cette fin, ils se rassemblent chaque jour dans un endroit connu de tous.

L'APPORT D'UNE APPROCHE ETHNOSCÉNOLOGIQUE

D'un point de vue empirique, notre recherche est fondée sur le travail d'enquête commencé au cours de l'été 1998 à El-Gosba. Durant ce premier contact, nous avons pu analyser les formes artistiques présentées par les poètes chanteurs. L'approche ethnoscénologique que nous avons adoptée, est une discipline récente et définie, dans la première partie de notre thèse, comme une orientation théorique dont l'objectif est d'étudier les pratiques performatives des diverses communautés culturelles du monde entier, sans retenir les critères qui fondent la théâtralité des formes occidentales souvent prises pour référent. D'un point de vue pratique, la nature même de cette approche exige le recours à des disciplines multiples et à des procédures différentes³. Partant de ces outils conceptuels, nous avons pris conscience, progressivement, des dangers découlant de l'ethnocentrisme, en particulier dans sa relation à la culture et au monde du spectacle. La définition du "spectaculaire" apparaît comme un problème majeur recouvrant des notions complexes, d'où découle l'erreur principale de la synecdoque comme procédé consistant à prendre la partie pour le tout ou le singulier pour le pluriel.

Le travail ethnographique proprement dit a été réalisé pendant l'été 1999, lors d'un séjour de deux mois à Sidi Makhoulouf, distant d'El-Gosba de 6 km⁴. Ce séjour dans la région nous a permis de réunir des données et de réaliser plusieurs documents audiovisuels. Pour concrétiser notre projet d'"observateur-participant" nous avons pu trouver un "introduceur" auprès des groupes concernés. Cependant, la négociation est une donnée récurrente qui accompagne la progression de toute enquête.

Au départ, notre participation se limitait à un effort de socialisation. Il nous fallait rencontrer les membres des troupes A'bid Ghbonten, parler avec eux, leur expliquer notre projet sans chercher à les entretenir d'un sujet précis. Il nous fallait donc, nous mêler à leurs conversations et être présent lors de leurs répétitions. Dans la première étape de cette procédure d'insertion, nous avons commencé par nous rapprocher de nos voisins de Sidi Makhlof. Après quelques jours, nous avons pu gagner la confiance de certains d'entre eux : ils nous ont invités à partager quelques moments de leur vie quotidienne. Ces nouveaux amis ont aussi pris part à notre travail, en nous facilitant les contacts, en obtenant des rendez-vous avec les gens qu'ils estimaient être de bons informateurs, allant même jusqu'à organiser des rencontres chez eux. Ils se sont renseignés pour trouver des mariages où nous pourrions observer les artistes A'bid Ghbonten. Avec le temps, leur aide nous a permis d'évoluer vers une participation plus active. Cependant, la nature et le degré d'implication ont été variables selon les situations. Cela dépendait, en effet, des fractions de tribus et des familles auprès desquelles nous enquêtions, des troupes et de la personnalité de leurs chefs (*raïis*) ainsi que celle de notre accompagnateur (son statut social et moral). De plus, cette participation se cantonnait à la fête et ne touchait pas au travail des poètes chanteurs, à l'exception des quelques moments où notre matériel d'enregistrement audiovisuel nous a permis d'être associé au spectacle.

En tenant compte des difficultés méthodologiques qui concernent la relation qu'entretient le chercheur avec ceux qu'il observe, nous pouvons dire que l'observation directe et les entretiens représentent les principaux matériaux sur lesquels est fondée notre analyse. La constitution d'une documentation audiovisuelle est une source complémentaire, indispensable à notre recherche. Les séquences filmées nous ont permis de vérifier certaines données, notamment, les paroles des chansons, les danses, la synchronisation entre les membres et d'autres éléments de l'organisation du jeu. Cet outil nous a permis, également, de visionner les séquences des réunions de femmes, filmée par mon épouse, pour lesquelles je n'avais pas droit d'accès. Enfin, je me suis efforcé de concilier deux types d'analyse, propres aux ethnosciences, l'une externe – ou académique – l'autre interne. Cette dernière a pour fondement le discours des praticiens eux-mêmes : il s'agit d'étudier au plus près leurs attitudes, leurs comportements, leurs usages de travail... et de respecter leurs énonciations. Grâce à cette attention globale portée aux artistes, les données ethnographiques que nous avons pu dégager, nous autorise à situer notre objet, comme à décrire une forme d'apprentissage artistique et une forme de spectacle.

APPRENTISSAGE ORAL ET TRANSMISSION FAMILIALE

Pour devenir musicien A'bid Ghbonten, il ne suffit pas d'être membre de la communauté et d'habiter le village d'El-Gosba. Cela suppose aussi une initiation. Les A'bid Ghbonten commencent leur apprentissage en observant. L'assimilation du répertoire et le développement de la technique requièrent des années de pratique assidue. Dès qu'ils deviennent capables de jouer, de chanter ou de danser, les enfants motivés se joignent à leurs aînés et sont encouragés à exercer leurs talents en public. Pour certains, plusieurs années d'instruction sont nécessaires afin de

mémoriser les chants, les danses et la percussion. Cet apprentissage est donc exclusivement oral et peut avoir lieu d'abord en famille puis lors de cérémonies. Si la plupart des jeunes gens du village sont motivés pour apprendre cet art, rares sont ceux que l'on sélectionne. En général, le futur membre d'une troupe est de la même famille que le *raïis*. Ainsi, ce système de transmission favoriserait la constitution de dynasties de chanteurs, à l'intérieur de certaines familles.

L'analyse de la composition sociale des six troupes A'bid Ghbonten montre comment la capacité de création se transmet de père en fils, devenant quasi héréditaire. A la question de savoir comment on devient poète, et comment on arrive à composer des poèmes, l'un des artistes nous répond qu'il s'agit d'un don de Dieu. La plupart du temps, il ajoute que son père ou son grand-père était lui-même un grand poète. Les exemples illustrant l'idée que la tradition poétique est un "héritage" familial abondent dans toutes les troupes (familles Tlich, Debouba, Kanoun, El-Khoff). C'est ainsi que le *raïis* Ali Tlich a succédé en 1944 à son frère Fitouri Tlich, poète connu à l'échelle nationale⁵. De même, lorsque, en 1986, le *raïis* Hédi Kanoun prend sa retraite après une longue période d'exil à Tunis où il travaillait comme cuisinier, il remplace au village son oncle Belgassem Kanoun. De la même famille, le chanteur Mehdi Kanoun, âgé de 28 ans, est le plus jeune chanteur de toutes les troupes. Il nous a dit qu'il a cet art "dans le sang", car il lui a été transmis par une chaîne familiale : son grand-père est le grand poète Belgassem Kanoun et son oncle, le *raïis* Hédi Kanoun. Le *raïis* Joumâa Ben Mas'oud Zarâna El-Khoff a commencé, quant à lui, à 18 ans en 1957 comme chanteur dans la troupe de son oncle Mohamed El-Khoff. Il succédait alors à son oncle. Il est devenu, depuis, le chef de la troupe. Il serait de coutume que les artistes essaient de garder distinctement la tradition poétique dans leur famille. Un poète chevronné dans une famille trouve toujours une grande satisfaction à "léguer son talent" aussi bien que sa production poétique à un membre de sa famille.

UNE POÉSIE VERSIFIÉE ET CHANTÉE

Une place à part est réservée dans notre étude à la poésie étant donnée la place privilégiée qu'elle occupe dans la performance des A'bid Ghbonten, ainsi que la renommée qu'elle leur procure. Nous l'avons tout d'abord considéré en tant que telle : il s'agit à la fois d'une poésie chantée et d'un élément essentiel de la performance artistique. Nous l'avons ensuite replacée dans le cadre plus général de la poésie orale tunisienne qui est une tradition nourrie par l'imagination et par la verve des "gens du peuple". L'analyse que nous en avons faite se fonde essentiellement sur le corpus des textes que nous avons pu réunir, en nous référant aux propos et aux explications des maîtres-poètes.

Cette poésie versifiée, élaborée dans sa nature même pour être chantée, est aussi modelée et mesurée pour être exécutée sur un air mélodique qui découle d'une connaissance rythmique particulière maîtrisée par les chanteurs par apprentissage oral. C'est ainsi que les chanteurs interprètent aisément tous les poèmes de leurs *raïis*, avec une maîtrise des mouvements et des mélodies. Selon le contenu des textes étudiés et dans les propos des poètes, la description de la nature et de la vie nomade, la chronique des événements sociaux et politiques, voire la critique de

l'époque ou l'appel à la morale, sont autant de thèmes récurrents. Mais c'est avec une précision remarquable de l'événementiel qui marque leur génération que les A'bid Ghbonten expriment une sensibilité collective.

Cette poésie qualifiée d'*el-waqet* (sur le temps⁶) abordent les transformations sociales, culturelles et environnementales qui touchent leur société dans toutes ses composantes. Ces transformations sont également évoquées dans la poésie bédouine traditionnelle où les modes de vie anciens sont perçus avec nostalgie, comme relevant d'un âge d'or à présent révolu. Cette dimension est très présente dans la poésie dite de *naja'* (poésie de la tribu nomade) et dans celle qui décrit la nature (thèmes du Sahara ou désert associé à celui du chameau, du cheval, et du courage, etc.).

Les poètes A'bid Ghbonten sont réputés également pour leur poésie symbolique dite "*esche'r el-mardoum*", soit une poésie à mots couverts et à double sens, l'un littéral, l'autre, métaphorique, qui constitue la vraie cible du poème. D'une façon générale, les poètes qui abordent des thèmes politiques, déplorent ce qu'ils considèrent comme la ruine de la civilisation maghrébine : l'opposition à l'occupation française y est indirectement exprimée. D'autres événements qui se sont produits après la conquête ont inspiré notamment le talentueux Fitouri Tlich (mort en 1943), ainsi que le *raïs* Mabrouk Ettoumi (né en 1927).

LE MARIAGE COMME CADRE DE LA PERFORMANCE ARTISTIQUE

Parmi les coutumes des populations rurales, les festivités organisées à l'occasion d'un mariage (ou *farb'*) sont les plus importantes dans la mesure où elles sont rythmées par de nombreux rituels et par des soirées musicales. En tant que fondement de l'organisation sociale, cette fête villageoise est aussi la plus longue. Dans le Sud-Est tunisien, le mariage dure trois jours, il connaît son aboutissement la veille de la consommation du mariage ou nuit de noces (*lillet el'erss*). Celle-ci est, par excellence, la nuit des grandes réjouissances. Dans tous les villages et chez toutes les familles du gouvernorat de Médenine, il ne se passe pas de mariage sans contribution musicale des A'bid Ghbonten : c'est la plus grande fête, offerte par le marié qui assure ainsi la publicité du mariage. Ce jour-là des hommes et des femmes viennent, en un flot continu, de toutes les directions. Les A'bid Ghbonten, quant à eux, arrivent dans l'après-midi. En chemin, avant qu'ils n'arrivent à la maison, leur joueur de *gassâ* fait entendre les battements sourds de son tambour⁸ : *el'erss yodbrob* (le "mariage frappe")... Que la fête commence ! Néanmoins, le son, le rythme et le signe verbal ne peuvent être énoncés artistiquement que dans un espace organisé qui détermine le cadre et les limites du spectacle. Pour les A'bid Ghbonten, la fête est un "décor total". Leur rôle n'est pas d'animer un espace mais de faire vivre un rassemblement, d'offrir un "beau" spectacle au public qui regarde et agit en même temps. Ce critère de qualité réside autant dans les thèmes abordés que dans la performance et l'harmonie corporelle des chorégraphies.

Dans chaque fête de mariage, à la tombée de la nuit, on peut observer que les invités se rassemblent devant la future demeure des jeunes mariés, en un lieu découvert et sur des nattes disposées en cercle. Ce cercle formé par les assistants est éclairé au moins sur un des côtés, soit par des lampes ou, plus rarement, par des grandes torches électriques. Cette

mise en scène est conforme à la tradition. La future épouse, suivie d'un grand nombre de ses amies, se place avec ses demoiselles d'honneur sur un des bords du cercle au centre de l'espace consacré aux femmes, derrière le joueur de *gasaa*. Toutes les autres femmes se placent à côté d'elles : elles sont assises par terre, sur plusieurs rangs, face aux hommes, de telle sorte que le *werrâch* (ou annonceur des dons) puissent s'adresser à elles pour susciter leur approbation par de vibrants youyous. Les hommes de l'assistance sont également assis par terre, de l'autre côté du cercle tout en laissant un espace vide de chaque côté où les enfants prennent place. Le centre du cercle est réservé à l'arène des artistes. L'organisation de l'espace est ainsi conditionnée par la séparation des sexes et des générations. Néanmoins, l'espace consacré aux hommes est plus grand que celui consacré aux femmes. A la différence des femmes, les hommes sont libres de se déplacer durant la soirée qui peut durer jusqu'au matin.

Devant les femmes, se place d'abord le joueur de tambour qui annonce la fête. Accroupi et regardant du côté des hommes, il frappe sur son instrument posé au sol selon un rythme spécial. Ce rythme a pour fonction d'informer les gens du voisinage et les invités que la veillée va commencer et qu'il est temps de venir prendre place. Raïs et chanteurs, en tenue traditionnelle (habits de nomades, capes de laine et sacoches), entrent ensuite dans le cercle, tout en excitant la générosité des donateurs par des cris et le jeu du *tassfir*.

Dès leur entrée, selon le rituel, les A'bid Ghbonten entament une chanson de bénédiction durant laquelle ils font rapidement le tour du cercle : "*Avec le nom de Dieu on commence en demandant qu'il nous bénisse tous, ce soir*". Pour toute introduction, cette *basmala* (prononciation du nom de Dieu) est nécessaire pour que la bénédiction divine soit associée à l'acte profane. Ce premier poème est court. Après quelques minutes, les chanteurs enlèvent leurs sacs et leurs capes et les déposent derrière le joueur de tambour qui continue à frapper sur son instrument, accroupi sur une natte. Le passage aux premières parades de danse appelées *raïâdhi* (adoucissement) se fait avec une rapidité remarquable, les mouvements du corps faisant ressortir un véritable faisceau de couleurs. C'est alors que les chanteurs se transforment en danseurs. L'écriture visuelle qui s'inscrit dans un espace mouvant, est faite de gestualité, embellies par les costumes. Les danseurs, vêtus de longues houppelandes très blanches, la tête toujours recouverte du *litham* et un long bâton dans la main droite, prennent un foulard dans la main gauche. Ils se divisent pour se diriger dans le cercle du côté des hommes, tout en regardant vers l'autre côté, en direction du joueur de *gasâa* et des femmes placées derrière lui ; puis ils reviennent en dansant. Quand ils se rapprochent du tambourin, ils avancent et reculent en ligne en sautant plusieurs fois sur un pied. Ces mouvements d'attaque et de repli sont répétés de nombreuses fois.

DIFFÉRENTES FIGURES DE DANSE OU RAGSÂT

Si les parades s'inscrivent toujours dans le cercle, d'une danse à une autre, les figures (ou *ragsât*) sont différentes. Dans l'une, les danseurs multiplient le retournement en cercle et autour de soi. Dans l'autre, ils avancent en sautant sur un seul pied, l'autre pied montant et descendant en

synchronie avec le soulèvement du foulard et le mouvement de la canne dans l'air. Dans une troisième danse, ils insistent sur le jeu des foulards qu'ils agitent. Ils peuvent enfin avancer tout en pliant les genoux et en faisant glisser les pieds sur le sol. Dans un entretien, le raïs Embarek El-Khoff a pu dénombrer six figures de danse :

- *Ragset el-bareb* "ou danse de guerre" qui est courte ; "*Les danseurs y multiplient les agitations en remuant les foulards rouges qu'ils tiennent dans leurs mains et en multipliant les demi-tours*" ;
- *Ragset rjel* ou "danse sur un pied" ;
- *Ragset-el-mârda* ou "danse consistant à ramper" ; les danseurs avancent ainsi vers le tambourinaire, en ayant plié les genoux et en glissant les pieds très collés au sol ;
- *Raqset-ed-doûra el-kâmla* ou "danse de tour complet" ; tout en avançant, les danseurs multiplient les tours.
- *Ragset et-tachbîra* ou "danse d'indication" se caractérise par un jeu de cannes, tenues comme des fusils ;
- *Ragset et-tabiya* ou "danse de salutation" qui s'exécute devant le joueur de tambour en faisant des tours à droite et des tours à gauche ; les danseurs finissent par frapper le tambour avec leurs cannes tous en même temps pour clôturer l'action de chant et de danse et laisser place au *tassfir* (don d'honneur).

Ces différentes figures, à l'esthétique simple et efficace, font l'objet de l'admiration du public car elles sont exécutées dans un ensemble parfait. Les A'bid Ghbonten sont en effet très performants dans leurs mouvements de tourneurs "tourbillonnants" et dans leurs mesures rythmiques. Les mouvements de leurs amples costumes de couleur blanche se marient à merveille avec les différentes trajectoires des corps dansants. En effet, les danseurs qui sont entre huit et dix arrivent, avec une distribution équilibrée, à occuper tout l'espace et à s'approcher de tous les spectateurs. Cependant, ces artistes passent de la danse au poème chanté appelé *mouguef*, soit directement soit après un arrêt marqué par l'opération des dons.

LE MOUGUEF

Quand le chef de la troupe et les autres chanteurs s'ordonnent en deux lignes droites, ils commencent à chanter un premier *mouguef*. Toujours vêtus de longues tuniques blanches en coton, ornées sur les épaules ou autour du cou d'un foulard rouge, ils tiennent une canne dans la main droite. Ils chantent ce poème en faisant le tour du cercle. Comme l'exige la tradition, leur point de départ est proche du tambourin, sur le côté droit de l'arène où les chanteurs se divisent en deux groupes. Le maître, accompagné des trois ou quatre meilleurs chanteurs de sa troupe (parmi les plus grands et les plus élégants⁹), se met en avant pour commencer. A l'arrière, un deuxième groupe composé de trois autres chanteurs reprend en chœur les refrains ou les derniers vers d'un couplet. Quant au tambourinaire, il reste alors accroupi sans jouer de son instrument.

Le raïs et ses meilleurs chanteurs, alignés, commencent par chanter deux ou trois fois le premier refrain qui est souvent un tercet. Puis ils chantent la première strophe, généralement un sizain dont les vers riment ensemble. Ensuite, et pendant que ces derniers avancent vers un autre groupe de spectateurs, le deuxième groupe, celui des choristes, reprennent soit les deux derniers vers soit chantent

un nouveau refrain qui sépare les strophes puisque, la plupart du temps, le poème est composé de trois à cinq strophes (*jorrada*). Entre une strophe et une autre, il y a toujours un refrain désigné *mkab* dans leur lexique interne. Les *mkab* qui séparent les strophes riment aussi entre eux et seront chantés seulement par les *chaddâda*, (choristes ou répéteurs des refrains).

Le chant s'exécute avec un mouvement circulaire, en sens contraire des aiguilles d'une montre et avec une répartition originale dans l'espace. Les chanteurs entament le chant du côté droit du cercle et le terminent du côté gauche. Ils chantent en avançant en harmonie et en marquant un temps devant les différents groupes du cercle de spectateurs. Quand le premier groupe marque un temps fixe durant lequel il se retourne vers les spectateurs et chante une strophe. Au moment où le deuxième groupe reprend le refrain ou les derniers vers, le raïs et ses compagnons font délicatement des pas synchronisés en avant pour s'arrêter à quelques mètres devant un autre groupe de spectateurs : ils enchaînent alors la strophe suivante... et ainsi de suite. Cette procédure se répète jusqu'à l'autre bout du cercle, le poème devant être entièrement chanté à la fin de la boucle. Ils terminent donc le dernier refrain devant le tambourinaire qui constitue ainsi le point de départ et le point d'arrivée de chaque prestation. Les A'bid Ghbonten n'utilisent pas de microphones ni d'amplificateurs de sons, ni aucun autre type de matériel moderne. Ils comptent seulement sur l'union et la complicité de leurs voix puissantes.

Les critères esthétiques reconnus explicitement et souvent cités dans les entretiens sont la puissance de la voix, le vibrato, l'emploi judicieux de trémolos et autres embellissements dans la mélodie, ainsi que la valeur morale des paroles. Chaque poème est chanté avec un rythme propre et avec un aspect mélodique et vocal fondé essentiellement sur la parole et sa métrique, lié aux sens des mots et des thèmes, et inspiré des différents airs du chant de la tradition.

Cependant, les A'bid Ghbonten ne limitent pas leurs performances à celle de leurs voix. Ils chantent avec une gestuelle : leurs mouvements s'intègrent dans une poétique qui associe gestes des bras et de la tête, mimiques, regards particuliers, et énoncés.

Cette expression corporelle se fortifie avec la danse. Ainsi, à chaque fois qu'ils terminent de chanter et, pendant que les youyous les remercient, les A'bid Ghbonten se portent rapidement (et avec joie) du côté du cercle opposé à la fiancée ; de là, ils se mettent en ligne pour entamer une nouvelle danse. Du *mouguef*, les chanteurs passent généralement à une danse puis à une séance de *tassfir*. Toutefois, quand le public et les gens qui doivent prendre part à cette opération de dons sont suffisamment nombreux, le lanceur à gages les interrompt et leur demande d'attendre.

ET-TASSFÎR

Après un *mouguef* et une danse, le joueur de *gasâa* donne le signal pour que la troupe s'arrête, laissant place à l'opération des offrandes et des dons d'honneurs, une coutume à laquelle les gens sont attachés. L'importance prise par cette participation du public dans le spectacle entretient la réputation des A'bid Ghbonten. C'est également l'une des raisons qui contribue à ce qu'ils soient toujours sollicités. Quand nous avons demandé la signification du mot *tassfir*, les

intéressés nous ont répondu que le verbe *isaffer* serait synonyme du verbe *ibareb* (appeler à haute voix). En tant que nom, *et-tassfir* signifierait le fait d'annoncer les offrandes faites par les spectateurs aux artistes, en l'honneur de la famille qui fête un mariage. On dit qu'untel "*isaffer*" sur la tête de quelqu'un, cela veut dire qu'il donne de l'argent en l'honneur de ce dernier pour que le lanceur à gage le nomme à haute voix et publiquement. Dans d'autres régions de la Tunisie ces dons d'honneur sont désignés par *tawrich* ou *tachid*. Au cours de noces, partout dans le pays, il faut accomplir solennellement certains dons d'argent. Selon des rites consacrés, les dons sont remis soit aux musiciens soit au mari et à la mariée. Le don d'argent sous forme de collecte pour la famille qui fête un mariage s'appelle *châchia*, pratique qu'on observe encore au Sahel et dans le Nord de la Tunisie. Dans le Sud, on retrouve plutôt le système consistant à remettre des dons d'argent aux musiciens, de telle sorte que ces derniers sont payés non pas par la famille mais par les assistants. Dans la tribu des Ghbonten, cette coutume est vivace à tel point qu'elle détermine le déroulement de toute fête.

Elle requiert toutefois une autre mise en scène. Parce qu'il affiche la grandeur et l'honneur au vu et au su de tous les témoins, *et-tassfir* se réalise avec solennité. Célébration de rites, formation de droits, et translation de biens ; obligation, acquisition et récréation ; devoir, intérêt, et jeu, sont autant d'actes qui forment un contexte favorable pour que les A'bid Ghbonten continuent à se produire en spectacle et à se reproduire. Leur travail de chant, de danse et de proclamation par *werrâch* de la générosité des donateurs continue le plus souvent jusqu'au lever du soleil. La cérémonie prend fin lorsque le jeune marié jette, avec fierté, des pièces de cent millimes sur le tambour. Il s'agirait d'une symbolique signifiant qu'il est satisfait du déroulement de la fête et de la prestation des artistes.

CONCLUSION

L'art des *A'bid Ghbonten* a le pouvoir (reconnu) d'enchanter l'assistance et de laisser un profond souvenir parce qu'il repose sur l'intelligence de l'échange qu'ils génèrent. La communication, dans cette poésie chantée traditionnelle, résulte d'un conditionnement circons-tanciel et culturel qui sculpte, avec le temps, les habitudes et les attentes du public. C'est une communication garantie par une esthétique d'identité qui offre des éléments communs de savoir-faire et de savoir-vivre. L'esthétique de leur spectacle est liée à une faculté d'adaptation à un environnement festif qui provoque de l'émotion. Par la musique et le rythme de leurs verbes et leurs danses, grâce aussi aux timbres de leurs voix, les A'bid Ghbonten suscitent une action collective qui apaise les rivalités sociales. Bien que marginale et oubliée, cette forme d'art traditionnel participe d'une culture vivante qui, selon Jean Duvignaud, n'est qu'une partition où "les vivants contemporains jouent des exercices parallèles sur plusieurs niveaux dont aucun n'est inférieur ou supérieur et qu'il y a diverses manières d'habiter l'existence."¹⁰ En tant que pratique performative, cette forme d'art du spectacle trouve sa place dans l'entreprise de valorisation d'un patrimoine culturel, conçu comme un espace original susceptible d'alimenter la création et la recherche.

NOTES

1. Il n'existe aucune étude ethnologique de la communauté noire des A'bid Ghbonten, à l'exception des anciennes notations, la plupart du temps limitées et anecdotiques, que l'on trouve dans les descriptions ethnographiques d'époque coloniale. Ces quelques documents nous ont servi à analyser les festivités bédouines. Nous signalerons cependant un mémoire de DEA en sociologie, soutenu à la faculté des Sciences Humaines et sociales de Tunis, qui étudie ce groupe social en tant que minorité ethnique marginalisée. Voir : Mohamed El-Hedi Ejouini, *Mojtama'at ly'edbakira moujtama'at lyennesyan*, (Populations pour la mémoire et populations pour l'oubli), Tunis, Cérès édition, 1994, 141 p.
2. Ils se produisent parfois dans les festivals régionaux mais, il s'agit d'une programmation folklorique et elle n'a rien avoir avec une manifestation de participation, une pratique culturelle spontanée et vivante.
3. Jean-Marie Pradier, "Ethnoscénologie : La chaire de l'esprit", in *Théâtre*, coll. Arts 8, Philosophie et Esthétique, Université Paris 8, éd. L'Harmattan, juin 1998, p. 18.
4. Le village de Sidi Makhlouf est situé à 22 km de Médenine au nord et à 70 km de Gabès au sud. Il n'est pas loin de l'île de Djerba qui se situe vers l'est. Il est aussi le chef lieu de la délégation à laquelle est rattachée El-Gosba Cette délégation rassemble 27 327 habitants et s'étale sur 74 350 ha.
5. Le chercheur Mohamed El-Marzouki a publié un *Divan* (recueil de poèmes) en 1976.
6. Le temps ici ne signifie pas la durée et le moment, mais plutôt la période, l'époque et tout ce qu'elle contient de conditions naturelles et matérielles.
7. Dans le dialectal tunisien comme dans l'arabe littéraire le mot équivalent au « mariage » est *el'erss*, mais dans le parler tunisien quand on parle de cette occasion on la désigne aussi par l'expression *d'el-farb*. Le *farb*, originellement et au sens propre, veut dire "la joie". La charge sémantique dans le mot *farb* résume tout ce qu'une fête de mariage signifie pour les Tunisiens. *El-farb*, c'est la joie, la fête par excellence qui se traduit par une rupture de la routine quotidienne par le rassemblement autour de la musique, du chant, de la danse, etc.
8. Le seul instrument de musique utilisé par les A'bid Ghbonten est la *gasâa* ou *edderx*. Cet instrument à percussions cylindrique se compose d'une cuve de bois d'olivier d'une soixantaine de centimètres de diamètre. Cette cuve est recouverte d'une peau de dromadaire, la tension étant renforcée par un système de ficelles. On en joue avec des baguettes, une dans la main droite et une à la main gauche. La *gasâa* aurait autrefois servi aux messages tambourinés. Ainsi, d'un campement à l'autre, on annonçait la venue d'un ennemi ou la perte d'un troupeau.
9. Dans toutes les troupes, les raïs sont de grande taille et d'une élégance remarquables. Quelqu'un qui n'est pas grand et qui n'est pas élégant ne peut pas être chef de *taïfa*.
10. Jean Duvignaud, "une piste nouvelle", in *La scène et la terre: internationale de l'imaginaire* n° 5, Paris 1995, p. 107.

Faire la ville au bord de l'eau. Les lacs de Tunis : d'anciennes marges urbaines à des sites de très grands projets d'aménagement

Pierre-Arnaud BARTHEL

Thèse de doctorat en géographie, aménagement et urbanisme, sous la co-direction de Jean-Paul Bravard et Pierre Signoles, à l'Université Lyon 2, soutenue en novembre 2003.

Au cours des deux dernières décennies, les lacs¹ de la capitale tunisienne, qui étaient demeurés des marges non intégrées à la ville, sont tour à tour devenus les sites de quatre très grands projets d'aménagement. Le retournement actuel est lié à un point de non-retour dans les relations entre la capitale et les Lacs Nord et Sud qui correspondent aux deux parties d'une lagune jadis unifiée. Décharges, rejets, algues asphyxiantes, odeurs nauséabondes, mort de la faune et de la flore..., les préjudices portés à la lagune étaient devenus insupportables pour la ville elle-même. À force de dégradations, les autorités tunisiennes eurent honte du site aquatique de la capitale et se lancèrent dans des travaux d'assainissement très coûteux pour réhabiliter les deux parties de sa lagune, travaux qui permirent de dégager des réserves foncières très importantes gagnées sur les plans d'eau et de mettre fin aux problèmes sanitaires et environnementaux. "Faire la ville au bord de l'eau" est dès lors devenu une opportunité pour les urbanistes de renouer avec le site aquatique en recentrant la vie autour des lacs.

Notre objectif a été d'éclairer la *mise en projet* des lacs qui est l'indice d'une refonte des relations entre la capitale et son site aquatique. En premier lieu, et en préalable à l'analyse proprement dite des opérations d'aménagement, nous avons cherché à décrypter les héritages matériels et idéels qui fondent l'historicité de ce rapport. Ce premier

développement nous a servi à préparer l'analyse des projets d'aménagement en cours, lesquels s'inscrivent dans le fil de cette relation complexe. L'investigation des projets fut ensuite au cœur de notre réflexion. Enfin, nous nous sommes attachés à analyser le passage de la ville projetée à la ville réalisée à l'endroit de l'unique tranche commercialisée, habitée et pratiquée, à ce jour, au bord du Lac Nord. La construction territoriale de ce nouveau front d'eau appelé "Les Berges du Lac" ne fut pas envisagée de façon autonome, mais en étroite interaction avec les territoires existants du Grand Tunis.

Nous montrons ainsi que la réhabilitation et le développement urbain des lacs constitue un tournant dans l'aménagement de la capitale, le point de départ du virage pris par l'État tunisien qui cherche à se repositionner en ouvrant le jeu de la fabrication urbaine aux acteurs privés et internationaux. Les quatre projets traduisent l'expérimentation de modes de faire urbanistiques que nous révélons au fil de ce travail : nouveaux référentiels de l'action, nouveaux systèmes d'action à configuration multipolaire et primat de l'urbanisme de projet sur l'urbanisme réglementaire. Dans le contexte tunisois, la fabrication de la ville autour des lacs est le reflet d'une réforme en cours du gouvernement urbain. Toutefois, le partage du pouvoir initié par l'État demeure étroitement contrôlé. Les dirigeants du pays (et les services ministériels) ont vu l'intérêt qu'il y avait à ouvrir le jeu "par le haut" ; pour autant, les résistances à ouvrir le jeu "par le bas" restent très fortes. Les acteurs locaux (institutionnels et société civile) demeurent peu associés aux différentes négociations qui président aux réalisations. Si renouvellement urbain il y a, la gouvernance urbaine n'est pas encore une réalité à Tunis.

La mise en projet des lacs de Tunis contribue également à une progressive réintégration matérielle et idéelle du site aquatique dans l'ordre et l'identité de la ville, et comble, peu à peu, le déficit de maritimité dont souffrait la capitale. En dépit de certains discours enthousiastes de la part de voyageurs étrangers et de colons français, les stigmates portés par les lacs de la capitale furent tenaces. Les aménageurs et les politiques sont responsables de l'évolution de l'image des lacs. Au regard de leurs discours et des récentes réalisations, l'identité de la capitale est en pleine mutation. Alors que Tunis n'a jamais été une ville de bord de lac, elle devient une métropole tournée davantage vers l'eau. En particulier, l'étude des modes d'appropriation de la corniche réalisée aux Berges du Lac permet de mettre au jour une maritimité contemporaine fondée sur les loisirs et les sports.

1. L'appellation "lac" est clairement une commodité. À l'instar des Tunisiens, nous l'utilisons pour désigner la lagune et les deux sebkhas de la capitale tunisienne. La lagune est située au cœur de la capitale, entre Tunis et La Goulette. Cet écosystème hyper anthropisé est coupé en deux entités distinctes appelées couramment "Lac Nord" et "Lac Sud". La sebkha Sijoumi et la sebkha de l'Ariana sont les deux autres "lacs" : la première est située au sud-ouest de la médina, la seconde au nord de l'agglomération. Une sebkha est une dépression plane fermée très salée, en eau pendant l'hiver, à sec pendant l'été.

Le gouvernement des quartiers populaires. Production de l'espace et régulation de l'espace dans les quartiers non réglementaires de Dakar (Sénégal) et de Tunis (Tunisie)

Olivier LEGROS

Thèse de doctorat en géographie, sous la direction de Pierre Signoles soutenue à l'Université François-Rabelais, Tours, soutenue en décembre 2003.

Souvent dépréciés par l'opinion publique et par les techniciens à cause de leur désordre apparent et de leur prétendue anarchie, les quartiers non réglementaires abritent, au milieu des années quatre-vingt-dix, entre 20 et 70 % des habitants des grandes métropoles des Pays en développement. Examiner le fonctionnement social et politique de ces quartiers construits sans autorisation officielle permet donc de réfléchir aux modes d'intégration politique d'une grande partie des citoyens du Tiers-Monde et par ce biais, d'aborder un aspect primordial du gouvernement des grandes villes en développement. Mais qu'est-ce qu'un géographe peut apporter à une réflexion qui concerne apparemment plus le politique que le spatial ?

Dans une perspective voisine des analyses urbaines menées depuis les années quatre-vingt dans les PED et de celles, récentes, consacrées au rapport espace/politique, cette étude précise la contribution de la production de l'espace (combinaison des actions publiques avec les pratiques des « citoyens ordinaires ») à la régulation politique dans les quartiers non réglementaires des banlieues de Dakar et de Tunis. L'examen s'appuie sur trois catégories d'actions : les politiques publiques liées à l'équipement et à la réhabilitation des quartiers, les pratiques des « citoyens ordinaires » (stratégies résidentielles, production foncière et immobilière, insertion dans le voisinage) et l'encadrement politico-administratif.

Le choix des terrains d'enquête porte sur deux métropoles aux systèmes politiques très différents, de façon à établir des convergences quant aux relations entre production de l'espace et régulation politique : Dakar se caractérise par la fluidité politique propre aux périodes de démocratisation de la vie politique, tandis qu'à Tunis, le

système politique reste marqué par la centralisation du pouvoir et par l'hégémonie du parti au pouvoir. Au contraire des situations politiques, les quartiers étudiés – Yeumbeul (100 000 habitants) dans la banlieue dakaroise et Sidi Hacine (70 000 habitants) dans la banlieue tunisoise - présentent de grandes similitudes : non réglementaires, ils ont été fondés par des néo-citadins disposant de ressources suffisantes pour accéder au marché foncier informel et pour construire en dur. En outre, ces deux localités sont le siège de plusieurs projets de développement urbain, menés respectivement par l'aide internationale avec la collaboration d'ONG (Organisations non gouvernementales), à Dakar, et par l'Etat, à Tunis.

Dans la première partie de cette étude, sont précisées les structures sociales et politiques en place lors de la mise en œuvre des projets de développement urbain au travers de la production de l'habitat non réglementaire, du peuplement des quartiers, des formes locales de socialisation et des modes d'encadrement politique et administratif. La deuxième partie concerne les projets de développement urbain en eux-mêmes, de façon à déterminer pourquoi et comment ils sont capables d'influencer le gouvernement local. La dernière partie analyse la façon dont ces projets structurent le gouvernement des quartiers. Dans ce but, sont successivement examinés la transformation des projets en ressources économiques et politiques par les acteurs locaux, le champ politique local et les dynamiques territoriales liées aux projets considérés.

Au terme de cette étude, il apparaît que la production contribue largement à la structuration du gouvernement dans les quartiers non réglementaires. Dans les premières étapes de la formation des quartiers, le peuplement ainsi que la production foncière et immobilière sont à l'origine de structures sociales et politiques similaires, comme l'interconnaissance (qui résulte notamment des stratégies résidentielles fondées sur le regroupement des familles) et la relation de clientèle (qui garantit la sécurité foncière et, dans certains cas, l'accès aux équipements de base). A l'inverse, les projets de développement urbain impriment des directions divergentes au gouvernement des quartiers. A Dakar, l'implication accrue de l'aide internationale se traduit par une complexification des modes de gouvernement local. Il est d'ailleurs probable que cette dynamique s'accompagne d'une transformation du champ politique, dans le sens d'un renforcement de l'espace de débat public, grâce à l'affirmation de contre-pouvoirs potentiels : les « courtiers du développement » appuyés par l'aide internationale. A Tunis en revanche, la réhabilitation urbaine induit un renforcement progressif de l'« ordre lointain de l'Etat » aux dépens des formes locales de contrôle social.

La comparaison Dakar/Tunis aide également à comprendre les raisons pour lesquelles les opérations de production de l'espace constituent éventuellement des facteurs de structuration sociale et politique. D'abord, ce sont des instruments de pouvoir. La refonte des territoires politico-administratifs aide ainsi l'Etat à asseoir son autorité en accentuant les régulations de contrôle grâce au re-quadrillage administratif (Tunis en 1991), ou en dotant ses réseaux de clientèle de nouveaux espaces d'action politique, grâce à la décentralisation (Dakar en 1996). Dans un autre domaine, les opérations d'équipement participent à la construction de la légitimité des « entrepreneurs » politiques en exprimant aux yeux de tous la puissance de ces derniers, auteurs présumés de l'équipement des quartiers. Ensuite, les opérations de production de l'espace constituent de remarquables objets de négociation du lien politique, et de fixation des normes relationnelles entre l'Etat et les mal lotis, lesquels ajustent leurs initiatives pour accéder aux équipements en fonction des normes et des règles fixées par l'aide internationale et par les ONG, à Dakar, ou par l'Etat, à Tunis. Enfin, la production de l'espace forme un ensemble de signes, peut-être même un « langage commun », dont l'analyse permet de déterminer quelques traits des cultures politiques locales, par exemple les figures emblématiques de l'autorité.

Dans la banlieue de Dakar, la figure du « patron » ou du « notable » est prépondérante, ce qui tend à montrer que, dans la banlieue dakaroise comme dans les campagnes de l'intérieur du pays, la relation de clientèle et le courtage continuent de jouer un rôle déterminant dans la culture politique. Dans la banlieue de Tunis, c'est davantage la figure du « prince » qui est mise en avant, la réhabilitation étant systématiquement assimilée par les médias à un acte de générosité et à une expression de la sollicitude du chef de l'Etat envers les pauvres, comme si la réhabilitation relevait non du registre des actions de l'Etat en tant que collectivité, mais de celui des largesses princières, si bien que la culture de la sujétion paraît être au cœur du système politique dans la Tunisie des années quatre-vingt-dix.

Tisser les relations sociales dans les rites et la matière. Représentations de l'ordre social, des valeurs et de l'appartenance à Douiret, village berbérophone du sud-est tunisien

Véronique PARDO

Thèse dirigée par Daniel de Coppet (MNHN/ EHESS) jusqu'à son décès le 21 mars.

Thèse de doctorat en anthropologie sociale, sous la direction de Bruno Martinelli, soutenue à la Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme /Université de Provence à Aix-en-Provence, soutenue en avril 2003.

La société de Douiret est une société rurale de montagne du sud-est tunisien. Les populations berbérophones qui ont construit ces villages fortifiés, ksar/ksour, dans la région concernée ont été appelés les *jbalija*, "gens de la montagne". Les habitants du village sont arabophones (arabe dialectal tunisien avec des particularités régionales propres à cette région du sud, gouvernorat de Tataouine) et berbérophones (Chelha, variante du Tamazight).

Ce travail consiste en une étude de la spécificité des relations sociales au sein d'un village de *jbalija*, Douiret, au travers du filtre de l'appartenance perçue comme déterminante dès son niveau englobant, celui défini par le fait d'être « de la montagne » et de parler le chelha. Le sens fort de l'appartenance et la façon dont les douiri se définissent ou se différencient eux mêmes sont le fil conducteur de cette thèse et sa problématique. Le sentiment d'appartenance ou sentiment de faire partie de cet entre-nous est à la fois issu et constitué par le village, son territoire et son terroir. Ce concept d'entre-nous emprunté à E. Lévinas (1989/1990/1991) nous situe dans une perception de l'être comme personne en relation. Le 'nous' est l'ensemble, le groupe, la totalité ; l'entre-nous à Douiret est l'ensemble des relations qui créent et sont créées par l'ensemble des douiri.

Un des postulats de base dans la réalisation de cette recherche a été ne pas appréhender la société comme une juxtaposition d'activités techniques et de rituels, les unes isolées des autres ; au contraire le fait technique nous est apparu comme un fait social total. Les techniques et les savoir-faire ou les gestes nous ont intéressés à l'aune du sens

qu'ils véhiculent et créent à l'intérieur du tissu de relations sociales de la localité. La société de Douiret est de type holiste c'est à dire que le tout, l'ensemble, le nous, est supérieur à ses parties ou à une personne prise séparément, dans l'espace de l'entre-nous qui est le terroir. Par certains aspects, ce travail de thèse se rapproche de la monographie.

La première partie présente l'organisation spatiale et les oppositions qui la construisent (Sahara, village, ancien village, nouveau village, terroir, maison). La maison en relation aux greniers est analysée comme élément fondamental dans le système douiri. Dans et de cette localité des tombeaux de saints marquent l'espace social : y aller en visite s'apparente tant à un rituel de réaffirmation d'une appartenance qu'à un échange avec le caractère surnaturel de leur baraka. A la suite de la présentation des échanges avec les saints, l'importance des nourritures comme révélateurs du lien social est abordée.

La deuxième partie concerne le tissage et sa place dans les relations sociales. Par une description de la technique d'ourdissage, de la terminologie arabe et chelha du métier à tisser et de la structure des objets tissés nous dégagons valeurs de cohésion et couple relationnel (intérieur/extérieur...). Le tissage apparaît comme une technique liée au mariage qui crée le social (le futur) et qui donne aux douiri les signes intérieurs (valeurs) et extérieurs (vêtements, voiles...) de leur appartenance ; ces signes définissent « l'être douiri ». La relation homme-femme, analysée au travers des couleurs des motifs tissés et des rituels de mariage, apparaît à Douiret comme une relation intérieur extérieur, blanc/rouge. La mise en évidence d'un style douiri permet d'approcher l'appartenance à la localité par le biais d'un faisceau de faits techniques et esthétiques.

En conclusion nous voyons en termes de hiérarchie de valeurs (L.Dumont) ce qui est essentiel pour les habitants de Douiret dans la définition de leur propre appartenance. La relation intérieur/extérieur, l'importance de la symétrie et de la couleur noire comme lien seront rappelés ainsi que parallèlement l'apport de ce travail dans l'étude de l'appartenance en anthropologie sociale.

Colonial words, nationalism, Islam, and languages of history in Algeria

James Robert McDOUGALL

Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Eugene L. ROGAN, soutenue à l'Institut des Etudes Orientales de l'Université d'Oxford, soutenue en octobre 2002.

L'histoire de l'Algérie contemporaine, et en particulier celle du nationalisme algérien, ne s'est donnée à lire, en général, qu'à travers des schémas résolument téléologiques. Les récits mythiques d'une nation unanime, qui se manifeste de façon inéluctable au terme d'une évolution transhistorique, n'ont fait que reprendre la succession d'autres formes mythiques, celles de la civilisation occidentale triomphante en terre coloniale. Les querelles historiennes se sont centrées sur le débat autour du partage des droits à la causalité d'une révolution inévitable, plutôt que sur l'examen des différentes formes de réponse à la situation coloniale. Notamment les processus de transformation au sein de la société algérienne colonisée, furent autant de projets, autant de possibilités orientés vers des buts différents, créateurs d'autres avenir possibles. 'La France', 'l'Algérie', sont posées comme êtres distincts, concrets, plutôt que d'être considérées en tant qu'espaces géographiques et discursifs qui s'entremêlent dans la lutte et le changement.

Cette thèse se propose d'examiner les conflits sociaux qui se sont déroulés autour de la représentation légitime de l'Algérie, en tant que communauté nationale, pendant le XXème siècle. Plus particulièrement, nous tâcherons d'étudier comment des Algériens ont pu concevoir leur passé, et comment à travers des conceptions de l'histoire ils ont pu projeter leurs différentes visions de l'avenir. Au centre de notre étude, nous avons privilégié un réexamen du rôle du mouvement de réforme Islamique moderniste (*salafīyya*), en prenant appui sur l'œuvre historiographique d'Ahmad Tawfiq al-Madani (1899-1983). Le projet des réformistes, et leur invention d'une vision particulière d'un passé national, sont replacés dans les conditions sociales de leur production, ce qui les donne à voir plus clairement comme des produits de stratégies particulières indissociables de la relation de pouvoir.

L'étude s'oriente suivant le principe que le fait colonial ne saurait être compris comme une simple imposition monologique d'une volonté européenne sur 'les autres', soit passifs, soit en révolte perpétuelle, mais qu'il façonna, dans toute sa violence, une relation dans laquelle émergeaient de nouvelles pratiques, dialogiques et discursives, de la création de soi.

Nous allons soutenir que le projet salafiste ne fut en rien la 'redécouverte' d'un passé national ('authentique'), mais qu'il constitua au contraire un projet créateur nouveau, formé dans la modernité coloniale. La signification de ce projet ne serait point en sa contribution supposée à une 'renaissance' ou renouveau national, mais se trouverait dans sa tentative à établir comme seule autorisée, au sein de la société algérienne, une définition donnée de la signification de « l'Algérie » : cette tentative cherchait, simultanément, à asseoir l'autorité culturelle de certains acteurs sociaux en tant que porteurs (porte-parole) de cette pratique signifiante.

Bourses forfaitaires de l'IRMC en 2003

janvier - octobre 2003

- ✓ **Salem AKRIMI**, *Une anthropologie comparative du don et de la baraka dans une ville sainte de l'islam, Kairouan*, Université de Metz, 2e année thèse en ethnologie sous la dir. de Richard LIOGER (février-mars 2003)
- ✓ **Clara Ilham ALVAREZ DOPICO**, *Etudes de l'évolution des formes ornementales dans la céramique architectonique et les plâtres sculptés d'époque moderne dans l'architecture officielle et domestique de la ville de Tunis*, Université d'Oviedo et Université de Paris IV, cotutelle de thèse en histoire de l'art, sous la dir. de Javier GONZALEZ SANTOS et Marianne BARRUCAND (mai-juin 2003)
- ✓ **Sabrina BELLINA**, *Stratégies et enjeux de la gestion urbaine dans la banlieue nord de Tunis*, Université de Tours, DEA de géographie « Espaces, sociétés et villes dans le monde arabe » sous la dir. de Pierre SIGNOLES (janvier - février 2003)
- ✓ **Oifa BEN ACHOUR**, *Les Juifs de Tunis de 1945 à 1961 : parcours d'une communauté en quête d'elle même*, Université de Paris IV, 2e année de thèse en histoire sous la dir. de Jacques FREMEAUX (24 février - 20 mars 2003)

- ✓ **Morgan CORRIOU**, *La politique culturelle française dans le protectorat tunisien durant la seconde guerre mondiale*, Ecole des Chartes-Paris, 2e année de thèse en histoire, sous la dir. de Bruno DELMAS (septembre 2003)
- ✓ **Clémentine GUTRON**, *Sciences sociales et colonisation : les sociétés savantes en Afrique du Nord au tournant du XXème siècle* ; EHESS-Paris, 1ère année de thèse en histoire sous la dir. de François POUILLON (février 2003)
- ✓ **Pierre HAYARD**, *Le projet d'aménagement des berges du Lac Sud de Tunis : enjeux et stratégies d'acteurs*, Université de Tours, maîtrise de géographie sous la dir. de Pierre SIGNOLES (1er février-6 avril 2003)
- ✓ **Olivier LONG**, *L'hystérie dans les arts plastiques*, Université de Paris X, thèse en esthétique (mars 2003)
- ✓ **Raoudha MAKKAOUI** *Réflexions sur les modes de gestion et d'appropriation des ressources renouvelables : cas des nappes phréatiques en Tunisie*, Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines (Centre d'Economie et d'Ethique pour l'Environnement et le Développement) ; 2ème année de thèse en économie sous la dir. de Géraldine FROGER (septembre 2003)
- ✓ **Stephane MATHIEU**, *La photographie en Tunisie et le protectorat français (1881-1914)*, Université de Paris VIII, thèse en esthétique sous la dir. François SOULAGES (mars 2003)
- ✓ **Raja MOHAMED AOUADH**, *Les relations politiques, économiques et sociales entre la Tripolitaine et la Tunisie de 1711 à 1835*, Université de Garyounès à Benghazi (Libye), thèse en histoire (5-30 juillet 2003)
- ✓ **Bassem NEIFAR**, *Littoralisation et aménagement*, Université de Provence, 3ème année de thèse en géographie sous la dir. de Roland COURTOT (17 février-15 avril 2003)
- ✓ **Mohamed Lamin OUELD SIDI MOKHTAR**, *Les configurations sociales de la ville de Chingbetti en Mauritanie*, Faculté des sciences humaines et sociales de Tunis, 4e année de thèse en histoire sous la dir. d'Abdelhamid HENIA (octobre 2003)