

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 ;
- *Ragset-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. À 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.