

2023

Performance et rituel au Maroc: un mariage incestueux

Zineb Amrani

Doctorante, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Ibn Zohr, Agadir, Maroc

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Amrani, Zineb (2023) "Performance et rituel au Maroc: un mariage incestueux," *Dirassat*. Vol. 25, Article 2.
Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol25/iss1/2>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Dirassat by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

Performance et rituel au Maroc: un mariage incestueux

Zineb Amrani

**Doctorante Faculté des lettres et des sciences
Humaines Université Ibn Zohr Agadir**

Abstract

Confined to religion, mythology and the field of the supernatural, the performative dimension of ritual practices was neglected. Looking at ritual through the prism of Performance Studies means shifting the gaze to the context, gesture, play and communication rather than focusing on the cognitive dimension of actors and the textual dimension of Aristotelian theater.

It is therefore in order to understand this conceptual effervescence that breaks with the cartesian doctrine, opposing the cognitive and the social, on the one hand, and the cognitive and the action, on the other hand, that we have chosen to devote the present article to it through the performative reading of the dance of Tazouite (the bee), in order to apprehend the meanings and significances that are hidden behind this ancestral performance.

Keywords: performance, ritual, performance studies, gesture, Morocco, Tazouite, play

Les pratiques performatives d'essence rituelle étaient marginalisées de l'historiographie du théâtre. Elles étaient considérées comme des formes non édifiantes culturellement et moralement. Bousculant les valeurs littéraires et morales du théâtre occidental et bravant les interdits, elles ont pu se frayer un chemin entre les débats obsolètes des adeptes du texte et des fidèles à la représentation.

Qualifiées de « pré-théâtre », « méta-théâtre » et de « proto-théâtre », elles étaient victimes, des comparaisons quasi obsessionnelles, fondées sur le constat de l'existence d'une échelle de légitimité culturelle. Cette différenciation a suscité une réévaluation des

instruments théoriques et méthodologiques utilisés qui ne permettent pas de rendre compte des formes performatives a-occidentales et/ou minoritaires.

Le Maroc foisonne de rites et de mythes de formes diverses : rites agraires, rites de fécondité, rites de passage, rite d'initiation, cultes de grottes et/ou de saints. Une profusion de rites qui rythment le cours annuel de la vie quotidienne et des activités sociales. Les uns coïncident avec des fêtes du calendrier musulman, d'autres se réfèrent au calendrier agricole ou pastoral. Dans la présente exploration, j'opte stratégiquement d'œuvrer avec un paradigme opérationnel qui tente de couper le cordon ombilical entre l'art dramatique et le véhicule verbal littéraire.

Le rituel : Essai de définition

Le phénomène rituel existe depuis que le monde est monde, sans doute parce qu'il est intimement lié aux besoins fondamentaux de l'*Homo Sapiens*. La polysémie du rituel, soulève une première difficulté : le caractère extrêmement large des champs d'investigation. L'éthologie s'intéresse à l'observation des comportements rituels des animaux, la psychiatrie analyse les comportements répétitifs, l'archéologie étudie les vestiges de la pratique rituelle et leur succession dans le temps et la sociologie et l'ethnologie se sont attachées à décrire et à interpréter les rituels, en passant par les théories fonctionnalistes ou les discours nostalgiques sur les survivances. Pour l'anthropologie, ce n'est pas la manifestation rituelle qui compte mais l'individu lui-même pris dans un espace-temps déterminé.

En effet, Les expressions rituelles ont été un des gros enjeux théoriques et empiriques des sciences humaines et sociales. Entre les discours indigènes et les données archéologiques, la problématique de la nature, la fonction et la signification des rituels, demeure ambiguë.

Plusieurs théoriciens de la pratique rituelle, ont placé leur analyse dans une problématique religieuse. Ils ont été largement influencés par les travaux d'Émile Durkheim. Observant les religions primitives, le fondateur de la sociologie scientifique en France, s'est attaché à découvrir la religion-matrice ainsi que la « nature religieuse »¹ de l'Homme. Son approche est fondée sur une observation directe et profonde du système totémique australien. Il souligne le lien entre l'émergence de l'idée religieuse et le « pouvoir social » ainsi que la fonction sociale remplie par les manifestations religieuses.

¹ DURKHEIM Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, 1912, p.33.

Adoptant une posture durkheimienne, dans les Ombres collectives, Jean Duvignaud souligne la magie de symbolisation de l'art dramatique : « ses actions imitent des actions réelles, mais se distinguent au même temps de celle-ci dans la mesure où elles ne modifient pas la situation sociale : elles la représentent au niveau symbolique en faisant apparaître ses problèmes et ses contradictions »². Cette définition prolonge utilement le questionnement sur la reconnaissance de la fonction sociale du rituel. De ce fait, les rituels visent à produire un monde symbolique entre l'homme, la vie et autrui.

D'après Max Müller, c'est le spectacle de la nature avec ses forces surprenantes, le feu par exemple, et avec la sensation accablante de l'infini qu'elle suggère, « qui donna la première impulsion à la pensée religieuse et au langage religieux »³. Il me semble que ce passage élude la possibilité de pouvoir concevoir que l'origine de la pensée religieuse est la nature et que l'Homme a besoin de la religion pour évacuer l'ignorance de son origine et apaiser l'angoisse juvénile de l'inconnu et de la genèse du monde, tout en satisfaisant tous ses besoins et ses exigences.

Goffman a envisagé le rite dans la vie quotidienne et écrit : « J'emploie le terme rituel parce qu'il s'agit ici d'actes dont le composant symbolique sert à montrer combien la personne agissante est digne de respect, ou combien elle estime que les autres en sont dignes »⁴. L'originalité de son analyse, réside dans la sacralisation de l'individu.

Arnold Van Gennep a mené une étude descriptive et théorique du totémisme à Madagascar. Il a étudié systématiquement les rites de passage (la grossesse, l'adoption, la puberté, le mariage, les saisons...etc.) ainsi que la dramaturgie. Il a critiqué la démarche de certaines études anthropologiques et folkloristes sur les rituels qui les considèrent isolement et sans rendre compte de leurs séquences. Il considère qu'un rite de passage se déroule en trois temps :

1. La séparation : désigne l'état qui correspond à la mort symbolique d'une étape de la vie donc la rupture avec les repères antérieurs ;
2. La marge : le moment où s'effectue l'efficacité du rituel ;
3. L'agrégation : coïncide avec la renaissance symbolique de l'individu.

²ZIMA P.V., *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 1985, p.52.

³FARGUES Paul, « La religion d'après M. Durkheim », *Revue chrétienne*, publiée sous la direction de M. John Vienot. Recueil mensuel (Paris), 4e série, 60 (1), 1er mars 1913, p. [255] -270 et 1er mai 1913, p.50.

⁴GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, traduit de l'anglais par KIHM (Alain), Paris, Edition de Minuit, (Le sens commun), 1974, p.21.

Pour Van Gennep, La notion de « passage » désigne la métamorphose qui précède le changement et le renouvellement. En structurant la vie en étapes, ils permettent à l'Homme d'avoir une perception apaisante de sa condition humaine. Ils sont un enjeu important pour l'individu, pour la relation entre l'individu et le groupe et pour la cohésion du groupe.

L'anthropologue britannique Victor Turner, s'est inspiré du schéma de Van Gennep et l'a appliqué à son étude portant sur le rituel. Ainsi, dans son ouvrage *The forest of symbols*, il développe les outils conceptuels de liminalité et de *communautas*. Il expose deux modèles juxtaposés ou alternés, l'un correspondant au système social, structuré, différencié et hiérarchisé et l'autre à la *communitas* indifférenciée, marquée par la spontanéité, l'immédiateté et la communion d'individus égaux⁵.

En effet, pour Tuner, le rituel se caractérise par l'excès, l'extase, la transgression des règles de la vie quotidienne. Il constitue une rupture de l'ordre établi et ressuscite le « chaos primordial », qui existait avant l'avènement des lois. Son approche symboliste met en relief plusieurs caractéristiques du processus rituel. Ainsi, par sa capacité de dramatisation et de symbolisation, le rituel rétablit la position de l'individu dans la communauté, la culture et le cosmos.

Rituel et performance

Le statut prestigieux du théâtre occidental a influencé la façon de penser la performance souvent greffée à la fiction, l'imposture et d'illusion. L'étude du rapport entre rituel et performance semble plus que jamais pertinent pour l'appréhension des pratiques performatives hybrides, qui ne sont pas compatibles avec les valeurs normatives du théâtre d'Aristote.

C'est le sociologue Marcel Mauss qui, en 1934, pose les fondements de l'Anthropologie du Geste. Dans son article futuriste sur les « techniques du corps », il les définit comme suit : « [...] les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps. »⁶. Il affirme, que des pratiques corporelles de la vie quotidienne (marcher, manger, s'habiller) sont des constructions sociales.

Maurice Blondel affirme « qu'il s'agit du tout de l'homme ; ce n'est donc pas dans la pensée seule qu'on doit le chercher. C'est dans l'action qu'il va falloir transporter le centre de

⁵ TURNER V.W, *The Forest of Symbols*, Ithaca, Cornell University Press, 1967.

⁶ Communication initialement présentée à la Société de Psychologie le 17 mai 1934. Marcel Mauss, Sociologie et anthropologie : « Les techniques du corps ».

la philosophie, parce que là se trouve aussi le centre de la vie»⁷. En effet, la performance se présente comme un « art de l'action » qui met l'accent sur le processus et non sur le produit fini.

Le métissage disciplinaire a consolidé le socle théorique de la performance, grâce à la rencontre entre l'anthropologue Victor Turner, menant des études sur des cérémoniels africains et Richard Schechner, dont l'ambition est de théoriser le rapport entre rituel et théâtre⁸. Il manifeste un intérêt particulier à la rupture qui doit être établie avec le théâtre traditionnel occidental de la mimesis. Il a publié ses *Essays on Performance Theory* et, deux ans plus tard, il fait le premier séminaire de *Performance Studies*, tenu à la New York University.

Dans *Performance Studies*, Schechner distingue *being* (l'existence d'un corps ou d'une chose en elle-même) et *doing* (l'activité de cette chose et de ce corps qui existent) de la performance, qui est *showing doing* (ce qui fait que cette activité est soulignée, organisée, vue, privilégiée).⁹ Selon ces dires, la performance a deux perspectives. La première concerne « l'être » de la performance et la seconde se focalise sur un acte ou un événement « comme » une performance. De ce fait, Schechner considère que cette optique se soucie de voir le faire, l'agir et le montrer de l'objet, plutôt que l'objet lui-même.

Erving Goffman a placé la performance au centre de son modèle de comportement social. Il a développé l'idée de la métaphore théâtrale de la communication. Il dit « If man is a sapient animal, a tool making animal, a self-making animal, a symbol-using animal, he is, no less, a performing animal, Homo performans, not in the sense, perhaps, that a circus animal may be a performing animal, but in the sense that man is a self-performing animal – his performances are, in a way, reflexive, in performing he reveals himself to himself »¹⁰. Il affirme par ce passage que la performance est inhérente à la nature humaine.

Pour Christophe Wulf, les rituels « sont le résultat de mises en scènes et de processus de représentation corporelle. Leur déroulement consiste en un arrangement de scènes dont les participants accomplissent différentes tâches et créent ensemble de l'action rituelle en se

⁷ BLONDEL Marc, *L'Action : Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique, Introduction*, Paris, Alcan (réédition PUF, 1950 & 1973/Quadrige, 1993), 1893.

⁸ SCHECHNER Richard, « *From Ritual to Theatre and Back* », *Educational Theater Journal*, 26, 4, 1974 ; repris dans *Essays on Performance Theory*, op. cit. p. 106-152.

⁹ SCHECHNER Richard, *Performance Studies. An Introduction*, New York, Routledge, 2003.

¹⁰ Turner V., *The Anthropology of Performance*. Préface de SCHECHNER R. New York, PAJ Publications (A Division of Performing Arts Journal, Inc.). 1986, p. 81.

prenant mutuellement comme référent par la parole et l'action »¹¹. Il relève que les rituels sont corporels et performatifs. Ils tissent la trame de fond de tous les comportements sociaux et aident l'Homme à appréhender sa place dans le monde.

Le théâtre rituel : la pauvreté nécessaire

Le théâtre occidental s'est affirmé comme art en rompant avec ses liens originaires. Pour le sociologue Georges Bataille, la fête et le sacré, sont intimement liés. Il nous renvoie à Dionysos « le dieu de la fête, le dieu de la transgression religieuse »¹². Ce culte comportait, un rituel assorti de sacrifices et d'omophagie. Le lien entre le rituel et le théâtre est souvent évoqué dans les études sur les paléo-religions qui étaient composées de différentes séquences : jeux, drames sacrés, danses, processions, sacrifices etc.

P. Fargues affirme que : « C'est un fait connu que les jeux et les principales formes de l'art semblent être nés de la religion et qu'elles ont pendant longtemps gardé un caractère religieux. On voit quelles en sont les raisons : c'est que le culte, tout en visant directement d'autres fins, a été en même temps pour les hommes une sorte de récréation¹³.

A travers son ouvrage *Invention du théâtre*¹⁴, Ricard postule qu'il n'existe pas de théâtre africain et que les rites ne peuvent pas être théâtre. Il argumente sa position par le fait que le langage rituel exclut le jeu et la mise à distance de la narration qu'implique la poétique du théâtre.

Jean Duvignaud affirme que si toutes les sociétés connaissent des formes de dramatisation spontanées, cela ne signifie pas qu'elles deviennent systématiquement des formes artistiques réelles ou contribuent à l'apparition de ce mode de création hautement particulier que nous avons coutume d'appeler théâtre¹⁵. En effet, ces pratiques performatives sont fondées sur le partage de représentations symboliques et sont inscrits dans un système de croyances qui fécondent les imaginaires et les âmes. Leurs symboles fondamentaux servent de matrice à des séries de représentations habitées par l'histoire.

Avant l'émergence d'un langage oralisé, l'imitation était la forme élémentaire de la connaissance, de l'apprentissage et de plaisir. A ce propos, les analyses de Eugenio Barba,

¹¹ WULF Christophe, *Les rituels, performativité et dynamique des pratiques sociales*, revue Hermès, n°43, 2005, p. 127-146.

¹² BATAILLE Grégory, *Les Larmes d'Eros*, Paris, 2000, 1^{ère} Édition, 1978, p. 95.

¹³ FARGUES Paul, « La religion d'après M. Durkheim », *Revue chrétienne*, publiée sous la direction de M. John Vienot. Recueil mensuel (Paris), 4e série, 60 (1), 1er mars 1913, p. [255] -270 et 1er mai 1913, p.50.

¹⁴ RICARD Alain, *l'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, L'Age d'homme, 1986.

¹⁵ TOMICHE Nada, *Le théâtre arabe*. Paris: UNESCO, 1969, p.194-197

sont extrêmement décapantes. Dans son dictionnaire « *L'énergie qui danse* », Eugenio Barba nomme pré-expressivité, ce fond commun humain d'avant la parole. Sa thèse principale est la suivante : « L'anthropologie théâtrale pose comme postulat que le niveau pré-expressif se trouve à l'origine des différentes techniques de jeu et que, indépendamment de la culture traditionnelle, il existe une "biologie scénique" transculturelle »¹⁶.

Grotowski redéfinit le théâtre selon ses bases organiques, affirmant dans « Vers un théâtre pauvre que » que : « le théâtre est un acte engendré par des réactions et des impulsions humaines, par des contacts entre personnes »¹⁷. La théorie grotowskienne est axée sur l'essence des personnages ainsi que la relation des acteurs avec les spectateurs.

Dans le spectacle « Evangile », il a retiré le décor, le maquillage et le magnétophone afin de valoriser la relation entre l'acteur et le spectateur « Ce jour, quand nous avons éliminé la musique qui a été enregistrée sur la bande ou magnétophone, oui, ou qui a été produit par un orchestre ou la chose comme ça, mais qui à la fin a été indépendant vis-à-vis du spectacle, malgré cela qui illustre le spectacle. Et en ce moment, nous avons découvert que les voix des acteurs peuvent organiser une autre musique. »¹⁸.

Selon Souriau "S'il existe une primitivité, elle n'est donc qu'un primitivisme idéal, une saveur particulière d'un art dont les principaux caractères sont autant l'application, la patience, l'ingénuité, la sincérité, enfin l'inventivité personnelle, que l'heureuse ignorance des techniques traditionnelles exaltée par la nécessité de créer des moyens d'expression nouveaux"¹⁹. Chants, danses, musique, sont au cœur des pratiques performatives au Maroc. Elles font partie de l'histoire de la représentation où le corps devient un dispositif aussi significatif que le texte.

En guise de conclusion, les pratiques performatives au Maroc, peuvent être assimilées au théâtre pauvre de Grotowski où le corps de l'acteur prime sur les costumes, décors et éclairages. Leur « pauvreté » est nécessaire pour leur survie.

¹⁶ BARBA Eugenio et Nicola SAVARESE, *L'énergie qui danse*. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, Editions L'Entretemps, collection Les voies de l'acteur, Paris, 2008, p.198

¹⁷ GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit par Claude B. Levenson, Lausanne, La cité/L'Âge d'Homme (Coll. Théâtre vivant), 1971, p.56.

¹⁸ Expression de Jerzy Grotowski pour décrire son approche. Un coffret comprend la séance inaugurale de Jerzy Grotowski au Collège de France ainsi que les cours et séminaires donnés par ce dernier pendant qu'il était titulaire de la chaire d'Anthropologie théâtrale. Jerzy Grotowski, [2 CD MP3]. La lignée organique au théâtre et dans le rituel, Le livre qui parle (Coll. Collège de France), Paris, 1997, 22 h.

¹⁹ SOURIAU Etienne : catégories esthétiques, Centre de Documentation universitaire, Paris, 1956, p.50.

Significations et dimension sociale de la danse de Tazouite

Le Maroc est l'épicentre d'un vaste territoire aux traits méditerranéens, atlantiques et sahariens. Ses expressions culturelles sous leurs différentes dimensions ont intégré au cours de l'histoire des apports de différents horizons, sans pour autant perdre leur identité et leur spécificité.

Au travail depuis des millénaires, la culture berbère s'est transmise en continuité, sous la forme d'une expérience vivante, ni savante ni écrite, mais acquise depuis toujours à l'idée des droits de l'animal et de la nature. L'art de vivre, suppose l'harmonie avec soi-même, avec l'environnement et avec autrui. La société berbère est une société agropastorale fondée sur l'égalitarisme qui se reflète dans plusieurs aspects et particulièrement l'architecture et l'artisanat.

Un aspect révélateur des relations que le berbère entretient avec la nature et la danse. Selon Ahmed Badry, plus de soixante modes d'expressions corporelles ont été recensés au Maroc²⁰. En effet, La culture berbère est un foyer de danses poétiques. Elle peut se prévaloir d'un observatoire des pratiques musicales vivaces où les pratiques et techniques autour de la rose s'insèrent de manière classique dans des logiques sociales locales de transmission de savoirs et savoir-faire.

La danse de Tazouite (l'abeille) est pratiquée dans la région de Mgouna dans l'Atlas. Elle se tient sur les berges de l'oued (rivière) Dadès, mais aussi près de son affluent l'oued M'Goun. Elle est surtout connue pour la vallée des roses, qui s'étend sur plusieurs dizaines de km, le long des berges du M'Goun jusqu'à ses gorges. Elle est aussi connue par son « festival des roses » qui a lieu chaque année au mois de mai.

À cette occasion, les habitants s'aspergeant mutuellement d'eau de rose et de pétales, chantant et dansant en défilant dans les rues des danses traditionnelles et particulièrement la danse des abeilles. Les femmes sont debout, leurs mains sont tenues les unes aux autres et constituent une rangée en face d'une autre constituée par les hommes tenant une sorte de tambourins. La danse commence avec un rythme très rapide et une parfaite maîtrise des déplacements faisant rapprocher et éloigner les deux rangées, ensuite chaque rangée est divisée en deux sous les directives discrètes du chef et chaque moitié se retrouve en face d'une autre moitié de sexe opposée. Les deux ensembles opèrent des rotations très

²⁰ BADRY Ahmed, « Aspects du spectaculaire au Maroc : « l'Homme vêtu de peaux », Horizons/Théâtre n°7 ; PU Bordeaux, 2016, p.29.

harmonieuses avant de se rassembler autour du chef qui se déplace avec une fierté telle yassoub : la reine des abeilles.

Cette pratique performative a une magie, narratrice de siècles de traditions qui reposent sur le respect de l'abeille qui fut évoquée par Dieu dans le Coran²¹. Sur la considération que le miel est une substance curative, d'où son utilisation fréquente dans la pharmacopée traditionnelle.

D'après la légende, le prophète Mohammed a réuni tous les animaux de la terre pour témoigner leur respect ; mais il les tenait à distance sauf les abeilles auxquelles il tendit la main ouverte, elles se sont cachées dessous pour faire le miel en discrétion; le prophète mécontent de ce manque de confiance. L'abeille répondit : « Si vous me donnez la possibilité de tuer mes ennemis avec mon aiguillon je ferai couler des rivières de miel ». Le prophète répliqua : « Le miel que tu feras suffira, mais tu piqueras et tu en mourras ». C'est pourquoi, la majorité des apiculteurs sont discrets par peur du mauvais œil qui peut lui être néfaste.

Les abeilles sont aussi présentes dans la mythologie grecque. Zeus et Dionysos ont été nourris avec du miel. Il revient à Aristée, fils d'Apollon et de Cyrène, d'avoir fondé l'apiculture. D'après les croyances de nombreux peuples amérindiens, il revenait aux abeilles d'apprendre aux hommes à danser et à chanter, en s'inspirant de la danse des abeilles.

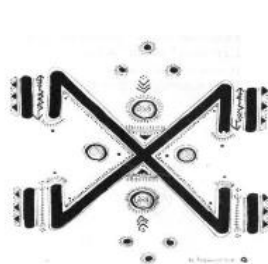
Dans la cosmogonie berbère, les abeilles (*tizoi*) sont sacrées. Elles incarnent idéalement les valeurs de sociabilité, d'honnêteté et de droiture. Elles sont censées produire du miel exclusivement pour le prophète Mohamed. Aussi, comme le raconte la tradition orale, c'est parce que les hommes leur ont caché la mort du prophète, que les abeilles continuent à produire du miel (*tammant*).

Un autre aspect révélateur de la prégnance de l'abeille dans l'imaginaire berbère est l'artisanat. C'est un observatoire des arts authentiques et de la richesse des modes d'expression berbères. En dépit de sa dimension esthétique, la signification des motifs utilisés retrace l'histoire, la culture, les traditions, les rites, croyances et superstitions. Les berbères vivent en étroite relation avec la nature. Depuis toujours, ils sont étroitement liés au contexte où la société évolue. La nature est une source très inspirante pour les créations artistiques berbères. Parmi les signes fréquents dans l'ornementation berbère, (bijoux, tatouage, tapis,

²¹ Et ton seigneur a révélé à l'abeille : « établis ta demeure dans les montagnes, dans les arbres et dans les ruches (faites par les hommes). Puis mange de toutes sortes de fruits et butine dans les sentiers frayés de ton seigneur. Il sort de son corps un liquide (épais) variant de couleurs, et dans lequel se trouve un remède pour les hommes. La vérité, il y a en cela un signe pour ceux qui réfléchissent ». Sourate des abeilles verset n°69.

poterie, etc.). Il y a : l'araignée, l'ancre, le bélier, l'olivier, l'hirondelle, le lézard, la salamandre, la mouche, le scorpion, l'escargot, le poisson, etc.

L'abeille est un motif fréquent dans l'ornementation berbère, on les trouve plus souvent sur les bijoux, la poterie. Elle est le symbole de la fécondité, de labeur, du bonheur familial et de l'abondance. D'après cette figure, elle indique que la femme a fait son tatouage sur le front pour montrer qu'elle était prête à se marier et à fonder une famille.²²



Nid d'abeille



Abeille

Source : Noureddine Hamouche, Hanifa Hanchi, paroles de symboles, Imprimerie des assurances, 2007

Selon l'interprétation qu'en fait Makilam : « ces signes expriment les profondeurs secrètes du corps femelle. L'ouverture de ce triangle au sommet signifie les jambes. L'intérieur de ce V est donné par un point noir ou une porte magique sous la forme d'un losange. Ce losange, des fois dessiné avec des lignes parallèles rouges, est appelé « nid d'abeilles » ou encore par les noms de l'œil ou la ruche: allusion au sexe féminin, voire ce nid d'où vient la douceur de vivre, comme le miel de l'abeille. Cette vitalité s'exprime par un triangle dont la pointe des points vise la terre fertile et son V s'ouvre vers le ciel²³.

La danse de Tazouite va au-delà du perceptible et des probabilités de l'intelligible. Elle incarne la transcendance qui selon Souriau c'est la condition de l'existence parfaite. "L'art consiste à nous conduire vers une impression de transcendance par rapport à un monde d'êtres et de choses qu'il pose par le seul moyen d'un jeu concertant de qualia sensibles, soutenu par un corps physique aménagé en vue de produire ces effets"²⁴. Elle a insisté constamment dans

²² HADDADOU M.A., *Le guide de la culture berbère*, Ina-yas, Alger, 2000, p. 164

²³ MAKILAM, *Symbols and Magic in the Arts of Kabyle Women*, Peter Lang Publishing, February 2, 2007.

²⁴ Souriau Etienne : *La Correspondance des Arts*, Paris, Flammarion, 1969, P. 96

ses réflexions réformatrices sur le fait que l'art consiste dans l'activité instauratrice et que son objectif final est la production d'un être et non d'un événement.

Cette danse est probablement issue du rituel ancien. Les sociétés primitives utilisaient et utilisent encore la danse dans le rituel religieux ou dans leurs fêtes. Elle puise son origine dans les perceptions mêmes, et non dans la représentation que l'on se fait du mouvement. Elle est profondément empreinte de la nature : « Tous les éléments rythmiques de la musique ont été primitivement empruntés aux rythmes du corps humain »²⁵.

Elle symbolise la femme en abeille et l'homme en apiculteur et les tambours et les flûtes rythment la cadence. Pour Ahmed Badry, il s'agit souvent de véritables « drames » sur des fables puisées dans les relations que les hommes entretiennent avec les forces de la Nature²⁶. Elle évolue sous forme d'une présentation théâtrale ; chaque acte de la danse reflète en outre l'importance accordée à l'abeille. Cette représentation démontre que l'apiculteur ne peut vivre sans les abeilles qui ne peuvent à leur tour vivre sans les fleurs. L'unité de la nature est vécue dans son essence dans cette forme artistique qui réunit l'art et la vie.

L'abeille dionysiaque

L'éthologie a ouvert des champs d'exploration considérables pour explorer *l'homo performer* qu'est l'Homme. Le rapprochement du comportement animal et une performance humaine, a permis de définir des différences ou des analogies, qui se manifestent dans le rituel, la fête, le carnaval et le jeu.

La richesse comportementale de l'abeille ainsi que ses capacités sensorielles et ses performances motrices, ont fourni des éléments de compréhension concernant la nature des sociétés humaines. C'est à l'éthologue autrichien Karl von Frisch (1886-1982), dans son ouvrage *Vie et mœurs des abeilles*, que l'on doit la description de ce qu'il nomme « langage des abeilles » et la compréhension des « danses » des abeilles qui sont des danses d'orientation alimentaire²⁷.

En effet, le fonctionnement d'une société animale implique, ipso facto, l'émergence de phénomènes sociaux analogues à ceux que produisent les êtres humains, ce qui peut conduire l'éthologie à des rapprochements entre l'abeille et l'homme.²⁸ Ainsi, la danse de Tazouite se

²⁵ DALCROZE E. J. (1919), *Le rythme, la musique et l'éducation*, Foetisch Frères, Lausanne, 1965, p. 136.

²⁶ BADRY A., *op.cit.*, p.29.

²⁷ VON FRISCH Karl, *Le langage de la danse et l'orientation des abeilles* [« Tanzsprache und Orientierung der Bienen »], Berlin, [Springer Verlag](#), 1965.

²⁸ Comme le montre l'ouvrage de Georges Guille-Escuret (1994a), en particulier le chapitre VI.

présente comme mise en présence-absence de l'abeille et de ces modalités d'existence. Un état d'ambivalence, de l'entre-deux, qu'elle génère dans les attitudes et les gestes.

L'anthropomorphisation de l'abeille dans la danse de Tazouite est axée sur la performance physique et conceptuelle. Il ne serait pas question de mimer l'animal en tant que personnage, mais de sa fonction dans l'imaginaire et dans l'élaboration de cette performance chorégraphique. Selon Hélène Marquié: « C'est dans l'espace des sens et du sens ainsi ouvert que le mouvement devient poétique ». Imiter un animal relève du mime et d'une exploration d'une altérité susceptible d'incarner l'animalité en dépaysant le corps habituel du performer. Par la danse de Tazouite, le performer expérimente d'autres énergies, d'autres rythmes et explore le paysage de son psyché.

En se référant à Macaloon, qui propose une réflexion opératoire sur la ramification des cadres dans une même situation²⁹. A travers la danse de Tazouite, plusieurs cadres se chevauchent et plusieurs méta-messages sont émis : « Ceci est un spectacle » puisque cette performance suppose qu'il y a quelque chose à voir, présenté avec une certaine beauté à un ensemble de spectateurs en interaction avec des acteurs. « Ceci est une fête » car elle suppose que les gestes et attitudes imprégnés dans ce cadre génèrent la joie et de la bonne humeur. Il y a enfin « ceci est un jeu (Game) » impliquant un ensemble de règles bien définies, des rôles et des objectifs déterminés pour constituer une activité de loisirs libre et volontaire. Pour Bateson, le jeu constitue un ensemble de comportements définis par une négation, mais non pour autant équivalents aux comportements niés par cette négation³⁰.

Nous sommes là dans une oscillation constante, entre engagement et désengagement, contextualisation et recontextualisation, présence et absence.

Les abeilles sont indispensables à la pollinisation des fleurs, elles ont la mémoire des odeurs, du temps et des lieux. Elles constituent un maillon essentiel de la chaîne qui contribue à maintenir l'équilibre des écosystèmes. Un autre phénomène inédit est l'ivresse chez l'abeille à cause de la fermentation naturelle de certains fruits mûrs dans la nature. Les effets de l'alcool sur les abeilles sont similaires à ses effets sur l'homme les chercheurs ont constaté que chaque ruche dispose d'abeilles dotées d'un « système d'alerte » leurs permettant de détecter, de combattre et de rejeter de la ruche toutes les abeilles en état d'ivresse. Cet état met en

²⁹MACALOON, J.-J., *“Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies”*, in MACALOON, J.-J. (dir.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle. Rehearsals toward a Theory of Cultural Performances*, Philadelphie, Institute for the Study of Human Issues, 1984. p.194.

³⁰BATESON G., *“The Message This is Play”*, in SCHAFFNER B. (dir.), *Group Processes: Transaction of the Second Conference*, Josiah Macy Jr Foundation, New York, 1956, p. 194.

lumière une forme d'humanité chez l'abeille et nous renvoie à Dionysos « le dieu de la fête, le dieu de la transgression religieuse »³¹. Selon Marcel Détienne, Dionysos rend les femmes possédées semblables à des abeilles³². En effet, L'état d'extase dionysiaque est un état de possession où l'ivresse est génératrice d'art.

Conclusion

La performance tente à créer des frontières poreuses entre l'art et le spectacle de la vie par l'instauration d'une certaine confusion entre réalité et représentation. Il semble que dans la danse de Tazouite, tout ce qui relève de cette performance s'insère dans la réalité, faisant en sorte qu'il est difficile, au niveau de l'interprétation, de distinguer les éléments qui lui appartiennent en propre et les éléments qu'elle a empruntés au réel.

Considérer le théâtre occidental comme universel, c'est affirmer l'uniformité des formes d'expression, des conduites humaines et des modes d'incarnation de l'imaginaire. La reconnaissance des formes performatives, est une reconnaissance de la réalité autonome de chaque culture.

Selon l'article 4, de la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, adoptée le 20 octobre 2005 par l'Unesco, la « Diversité culturelle » renvoie à la multiplicité des formes par lesquelles les cultures des groupes et des sociétés trouvent leur expression. Elle insiste sur le socle commun de ces formes : la jouissance des expressions culturelles, quels que soient les moyens et les technologies utilisés.

Références bibliographiques

- BADRY Ahmed, « Aspects du spectaculaire au Maroc : « l'Homme vêtu de peaux », Horizons/Théâtre n°7 ; PU Bordeaux, 2016, p.29.
- BARBA Eugenio et Nicola SAVARESE, L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, Editions l'Entretemps, collection Les voies de l'acteur, Paris, 2008, p.198.
- BATAILLE Grégory, *Les Larmes d'Eros*, Paris, 2000, 1ère. Édition, 1978, p. 95.
- BLONDEL Marc, *L'Action : Essai d'une critique de la vie et d'une science de la pratique, Introduction*, Paris, Alcan (réédition PUF, 1950 & 1973/Quadrige, 1993), 1893.

³¹ BATAILLE Grégory, *Les Larmes d'Eros*, Paris, 2000, 1ère. Édition, 1978, p. 95.

³² DETIENNE, Marcel, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986, p. 83-84.

- DALCROZE E. J., *Le rythme, la musique et l'éducation*, Foetisch Frères, Lausanne, 1965, p. 136.
- DETIENNE, Marcel, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986, p. 83-84.
- DURKHEIM Emile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, PUF, 1912
- FARGUES Paul, « La religion d'après M. Durkheim », *Revue chrétienne*, publiée sous la direction de M. John Vienot. Recueil mensuel (Paris), 4e série, 60 (1), 1er mars 1913, p. [255] -270 et 1er mai 1913, p.50.
- GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, traduit de l'anglais par KIHM (Alain), Paris, Edition de Minuit, (Le sens commun), 1974, p.21.
- GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, traduit par Claude B. Levenson, Lausanne, La cité/L'Âge d'Homme (Coll. Théâtre vivant), 1971, p.56.
- HADDADOU M.A., *Le guide de la culture berbère*, Ina-yas, Alger, 2000, P. 164
- MACALOON, J.-J., "Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies", in MACALOON, J.-J. (dir.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle. Rehearsals toward a Theory of Cultural Performances*, Philadelphie, Institute for the Study of Human Issues, 1984. p.194.
- MAKILAM, *Symbols and Magic in the Arts of Kabyle Women*, Peter Lang Publishing, February 2, 2007.
- MAUSS Marcel, Communication initialement présentée à la Société de Psychologie le 17 Mai 1934. Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie* : « Les techniques du corps ».
- RICARD Alain, *l'invention du théâtre, le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, L'Age d'homme, 1986.
- SCHECHNER Richard, « *From Ritual to Theatre and Back* », *Educational Theater Journal*, 26, 4, 1974 ; repris dans *Essays on Performance Theory*, op. cit. p. 106-152.
- SCHECHNER Richard, *Performance Studies. An Introduction*, New York, Routledge, 2003.
- SOURIAU Etienne : *catégories esthétiques*, Centre de Documentation universitaire, Paris, 1956, p.50.
- SOURIAU Etienne : *La Correspondance des Arts*, Paris, Flammarion, 1969, P. 96
- TOMICHE Nada, *Le théâtre arabe*. Paris: UNESCO, 1969, p.194-197.

- TURNER V.W, *The Forest of Symbols*, Ithaca, Cornell University Press, 1967.
- TURNER V., *The Anthropology of Performance*. Préface de SCHECHNER R. New York, PAJ Publications (A Division of Performing Arts Journal, Inc.), 1986, p. 81.
- VON FRISCH Karl, *Le langage de la danse et l'orientation des abeilles* [« Tanzsprache und Orientierung der Bienen »], Berlin, Springer Verlag, 1965.
- WULF Christophe, *Les rituels, performativité et dynamique des pratiques sociales*, revue Hermès, n°43, 2005, p. 127-146.
- ZIMA P.V., *Manuel de sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 1985, p.52.