

# MARTOR



---

Title: "Le retour à soi: le patrimoine immatériel tunisien entre colonialisme et post-colonialisme"

Author: Mahomed Habib Saidi

How to cite this article: Saidi, Mahomed Habib. 2009. "Le retour à soi: le patrimoine immatériel tunisien entre colonialisme et post-colonialisme". *Martor* 14: 73-87.

Published by: *Editura MARTOR* (MARTOR Publishing House), *Muzeul Țăranului Român* (The Museum of the Romanian Peasant)

URL: <http://martor.muzeultaranuluiroman.ro/archive/martor-14-2009/>

---

*Martor* (The Museum of the Romanian Peasant Anthropology Review) is a peer-reviewed academic journal established in 1996, with a focus on cultural and visual anthropology, ethnology, museum studies and the dialogue among these disciplines. *Martor* review is published by the Museum of the Romanian Peasant. Its aim is to provide, as widely as possible, a rich content at the highest academic and editorial standards for scientific, educational and (in)formational goals. Any use aside from these purposes and without mentioning the source of the article(s) is prohibited and will be considered an infringement of copyright.

*Martor* (Revue d'Anthropologie du Musée du Paysan Roumain) est un journal académique en système *peer-review* fondé en 1996, qui se concentre sur l'anthropologie visuelle et culturelle, l'ethnologie, la muséologie et sur le dialogue entre ces disciplines. La revue *Martor* est publiée par le Musée du Paysan Roumain. Son aspiration est de généraliser l'accès vers un riche contenu au plus haut niveau du point de vue académique et éditorial pour des objectifs scientifiques, éducatifs et informationnels. Toute utilisation au-delà de ces buts et sans mentionner la source des articles est interdite et sera considérée une violation des droits de l'auteur.

## Le retour à soi : le patrimoine immatériel tunisien entre colonialisme et post-colonialisme

**Mahomed Habib Saidi**

*Prof. Ethnologie Université Laval*

Le patrimoine immatériel tunisien pourrait être étudié selon deux perspectives. La première relève de l'ordre politique. Elle concerne la gestion et la vision de l'État par rapport à ce qu'il entend et sous-entend par « patrimoine immatériel ». La seconde rend compte de l'état de ce dernier, soit de sa réalité, de ses problématiques et de ses manifestations telles qu'elles continuent à être vécues et véhiculées au sein de la société tunisienne. Je tâcherai de présenter ces deux perspectives séparées l'une de l'autre, et le, bien que dans les faits, elles s'entrelacent et s'entremêlent. La raison en est que l'État et la société en Tunisie, et au Maghreb en général, adoptent tous les deux une vision qui demeure figée, sinon confuse, par rapport à ce patrimoine. D'ailleurs, si l'on emploie cette dénomination, « patrimoine immatériel », quant au contexte tunisien, ce n'est que dans le but de rendre compréhensible le sujet que l'on aborde, notamment au regard des lecteurs occidentaux.

En effet, il y a d'emblée une difficulté d'ordre linguistique et, partant, conceptuelle qui saute aux yeux dès qu'on évoque ce sujet. Le mot « patrimoine » dans son acception moderne n'a été employé comme tel en Tunisie et au Maghreb qu'après l'invasion coloniale. Avant cela, on parlait plutôt de « *Turath* » dont la traduction intégrale serait « héritage » et par le-

quel on signifie ce qui relève essentiellement de l'héritage religieux et dans une mesure moindre du patrimoine oral populaire. Le patrimoine matériel antéislamique, comme les ruines romaines par exemple, n'est pas concerné par cette approche<sup>1</sup>. Ainsi, on peut mentionner deux principaux volets considérés par les Tunisiens d'antan comme constituant les linéaments du « *Turath* ». Le premier est lié à la religion musulmane et consiste en les textes coraniques, les *hadiths* (paroles du prophète), les hagiographies des Saints et tout autre aspect mémoriel ou rituel ayant un lien avec cette religion. Le deuxième, qui n'est pas nécessairement dissocié du premier, consiste en ce qu'on appelait, tout dépendant des approches et des écoles qui avaient étudié ce domaine à la fin du dix-neuvième siècle et tout au long du vingtième : arts et traditions populaires, littérature orale, folklore. Dans le cas de la Tunisie, il s'agit plus précisément des arts appelés populaires : chansons, danses, poésies, contes, épopées, proverbes, jeux ; des rites reliés au cycle de la vie : naissance, circoncision, mariage, mort ; de l'artisanat et des métiers dits de nos jours traditionnels comme la tapisserie, le tissage, la broderie et tout autre technique entendue artisanale.

Compte tenu du mode de vie et du contexte social de l'époque précoloniale, ces aspects

étaient vécus, pratiqués et appréciés par les Tunisiens en tant que composantes essentielles de la vie quotidienne et du temps présent et non seulement comme héritage ou souvenirs légués du passé. Autrement dit, bien qu'ils étaient conscients de la dimension historique de ce patrimoine et fidèles à ses valeurs ancestrales, les Tunisiens de cette époque vivaient en osmose continue avec ces valeurs. Ainsi, le « *Turath* » faisait partie intégrante de toutes les phases de leur vie et assurait la continuité du passé dans le présent.

Cette acception de « *Turath* » a été remise en cause après l'avènement de la colonisation. Non seulement parce que la notion occidentale du patrimoine diffère de celle arabo-musulmane, mais parce que la politique coloniale a opté pour la valorisation d'un autre aspect du patrimoine, celui dit matériel et particulièrement archéologique. Le patrimoine immatériel, quant à lui, était plutôt laissé pour compte, sinon dégradé et dévalorisé, que ce soit par le désintérêt qu'il a subi ou par les préjugés et les stéréotypes qui l'ont marqué, notamment ceux l'associant au sous-développement et à l'indigénisme.

L'ouverture de cette brèche historique n'a pas pour but de sonner l'alarme contre la colonisation, ses conséquences et ses méfaits, mais vise plutôt à attirer l'attention sur le fait que le facteur colonial était d'une importance remarquable pour le sort de toutes les composantes du patrimoine culturel tunisien. Il en est de même du facteur modernisateur et laïcisant qui avait marqué l'ère de l'indépendance à l'époque de Bourguiba (1956-1987). Ainsi, il convient de préciser que ce travail consistera à brosser un tableau général du patrimoine immatériel en Tunisie, tout en tenant compte de ces deux facteurs principaux. Conformément aux deux perspectives citées plus haut, ce tableau comportera deux volets. Le premier mettra l'accent sur les politiques coloniales et postcoloniales ayant influencé l'évolution de ce patrimoine. Le deuxième concernera la réalité de ce dernier telle qu'elle est vécue par la société tunisienne à

la lumière de ces politiques et en interaction avec leurs retombées.

## **1. De la politique du patrimoine culturel en Tunisie :**

### **1.1. L'ère coloniale**

La notion du patrimoine en Tunisie a été souvent revêtue d'une vocation politique. La raison en est que la genèse de cette notion dans son acception moderne, pour ne pas dire occidentale, a été liée à l'avènement du protectorat, soit à l'occupation du pays. Je pense à la fondation de la première institution patrimoniale par les autorités coloniales dès lors qu'elles s'étaient installées sur le territoire tunisien. Il s'agit de la création du musée *Alaoui*<sup>2</sup>, appelé de nos jours musée national du Bardo, en 1882, soit une année après l'invasion du pays par les troupes françaises en 1881. On constate donc que, comme dans le cas de l'Égypte du temps de Napoléon Bonaparte, la conquête militaire d'un pays de l'Orient par une puissance occidentale s'était accompagnée d'une autre conquête qu'on pourrait appeler archéologique. En effet, la vocation première du musée *Alaoui* était d'abriter les collections antiques romaines et byzantines recueillies par les archéologues français avant et après l'invasion. Outre l'intention impériale de cette politique française inaugurée par Bonaparte, lors de son invasion de l'Égypte, l'objectif d'ériger ce musée aussitôt que la colonie a été entièrement envahie était de justifier cette conquête et de la faire prévaloir comme étant une reprise d'un territoire qui appartenait à l'empire romain envers lequel la France coloniale se proclamait héritière.

Nous avançons ces informations dans le but de souligner que la notion du patrimoine dans son acception moderne en Tunisie n'est pas le fruit d'un aboutissement social et culturel local, mais plutôt d'une intrusion étrangère. Celle-ci a fait en sorte que des vestiges et des biens culturels soient symboliquement expropriés à la Tunisie pour être appréhendés sous formes

d'objets appartenant à une histoire non tunisienne et supervisés par des gestionnaires non tunisiens. Ce qui a été attribué aux Tunisiens, ou du moins reconnu comme étant propre à leur culture considérée d'emblée comme « inférieure » et « sauvage », c'était un autre « patrimoine » qui, par son acception comme par le nom que lui ont accordé les autorités coloniales, s'était vu dégradé et amoindri par rapport au patrimoine archéologique. Je fais allusion, en l'occurrence, à la dénomination « art indigène » employée à l'époque coloniale pour désigner une bonne partie de ce qu'on pourrait définir de nos jours comme patrimoine immatériel tunisien.

Qu'est-ce que donc qu'un art indigène ? Il s'agit d'une dénomination à connotation politique et idéologique qui cherchait à déclasser et non à classer un certain nombre d'objets, de pratiques et de créations représentatives de la société tunisienne et révélatrices de son identité et de son image, comme le costume, l'artisanat, la gastronomie, la chanson, la danse, les rites et les croyances, etc. La dévalorisation de ces éléments et le désintérêt dont ils ont souffert a marqué, dès lors, les politiques qui, soi-disant, se chargeaient de la gestion dudit art indigène ainsi que les attitudes à son égard par ses dépositaires, à savoir les Tunisiens. Il en résulte donc une situation qui, d'une part, valorise, élève et cultive un certain sens intelligible du patrimoine, celui qu'on appelle matériel, archéologique ou tangible et qui, d'autre part, dégrade, délaisse et rejette un autre volet, sinon une face double de ce même patrimoine qu'on qualifie, selon les circonstances, d'immatériel, d'oral, de populaire ou de folklorique dans un sens entièrement péjoratif.

Outre le slogan de la romanité qui était avancé, entre autres, pour justifier l'invasion du pays, il convient de rappeler trois autres faits pour mieux cerner la politique coloniale par rapport à cette situation. Le premier s'articule autour de l'idée d'une *mission civilisatrice* dont la France se voyait en devoir d'accomplir afin de « civiliser » les peuples conquis. Il a résulté, de cette mission et des politiques qui l'avaient

soutenue, la démolition de la culture dite indigène sous prétexte de sa sauvagerie, de son arriérisme et de sa non conformité aux normes des sociétés « civilisées ». Le deuxième fait est lié à la sensation de suspicion et de méfiance qui prévalait à l'égard de cette culture et qui poussait les autorités coloniales à être oppressives et méprisantes envers ses formes et ses expressions. Khouja (1998 : 192-193) montre comment un bon nombre de poètes et de chanteurs populaires tunisiens étaient censurés et réprimés par ces autorités tout comme les activistes de la rébellion politique et armée. Le troisième fait, enfin, concerne le regard orientaliste et exotique qui était prégnant à cette époque et qui a largement influencé les études et les recherches ayant porté sur ce patrimoine.

Traité de telle sorte, ce dernier a subi des stigmates qui continuent à affecter non seulement son image, mais aussi ses dépositaires ainsi que les personnes intéressées à son sort, comme les chercheurs et les défenseurs de ses survivances<sup>3</sup>.

## 1.2. L'ère post-coloniale

Comme on l'a mentionné précédemment, la politique coloniale du patrimoine immatériel tunisien a beaucoup influencé la situation et l'évolution de celui-ci à l'époque de l'indépendance. Cette influence a été manifestement marquée par le rejet de ce patrimoine ainsi que par la dévalorisation des expressions qui lui sont associées. La raison est qu'il était difficile – et plus ou moins trop tôt – pour les ex-colonisés tunisiens de revisiter un tel sujet hors des clichés et des stéréotypes qui lui avaient été attribués durant à peu près un siècle. Qui plus est, le mot d'ordre selon les leaders de cette époque, notamment à ses débuts, était de mener à bout le processus de libération non seulement sur le plan politique, mais aussi sur les plans social et culturel. Pour ce faire, ils ont procédé grâce à ce qui était, à l'époque, présenté et pratiqué comme étant une politique de démantèlement et de lutte

contre ces clichés et leurs implications au sein de la société.

Plusieurs manifestations et structures de ce patrimoine s'étaient vues diminuer, sinon disparaître entièrement, sous l'effet des discours et des propagandes médiatiques qui traduisaient cette politique. Par exemple, on peut citer la plupart des groupes mystiques ainsi que la grande majorité des pratiques qui étaient consacrées à la célébration des Marabouts. Il faut penser notamment aux processions, aux sacrifices des animaux et à l'entretien des mausolées abritant ces Saints. Appelés *Sidi*, c'est-à-dire « Seigneur », ceux-ci sont considérés selon les croyances populaires en Tunisie et au Maghreb, notamment à cette époque, comme étant les dépositaires et les garants de la *baraka*, la bénédiction, et d'autres valeurs bénéfiques. Au regard des politiques culturelle et sociale post-coloniale, plus précisément selon la vision de son instigateur, voire son fondateur, l'ex-président tunisien Habib Bourguiba, ces Marabouts, et par là même ces croyances nuisaient au progrès de la société et empêchaient sa libération du colonialisme et de ses avatars comme le fatalisme, l'obscurantisme, la pauvreté et l'analphabétisme<sup>4</sup>. Ainsi, plusieurs mesures ont été prises pour réorganiser, sinon institutionnaliser<sup>5</sup>, les rapports des Tunisiens à ces Saints et, de ce fait, limiter leur influence sur la vie spirituelle et culturelle au pays. Ce sont des mesures qui avaient spécifiquement marqué les positions et attitudes de Bourguiba à l'égard des Marabouts et de la religion en général. Selon lui, c'est à l'État qu'il revient de gérer cette dernière et non l'inverse. Ainsi, ses discours ont souvent « confessé »<sup>6</sup> pour un islam de l'État et contre un État de l'islam.

En outre, l'objectif principal de l'État de l'indépendance était de fonder et de garantir l'unité nationale. Or, le patrimoine immatériel semblait, au regard des autorités post-coloniales, menacer cette unité. Le fait qu'il soit diversifié et pourvu de multiplicités linguistiques, dialectales, religieuses et ethniques suscite chez ces autorités la crainte de voir apparaître des situa-

tions d'effritement social, voire des mouvements de dissidence politique. Ayant à l'esprit la stratégie des autorités françaises, qui consistait à se servir de cette diversité pour diviser les sociétés maghrébines afin de les dominer, les décideurs politiques tunisiens s'étaient montrés très sceptiques à l'égard de toute évocation de la diversité patrimoniale. Ayoub, un ethnologue tunisien ayant longuement travaillé sur la situation du folklore dans le monde arabe, parle d'une « politique de la peur » en évoquant ce scepticisme. Selon lui, les autorités dans les pays arabes craignent le folklore et les folkloristes. Pourquoi ? Parce que leurs recherches interrogent souvent les sujets qui sont tacitement considérés tabous par les pouvoirs politiques. Il entend notamment par là l'étude des minorités ethniques, linguistiques et religieuses, comme les Kurdes et les Coptes au Moyen-Orient et les Berbères en Afrique du Nord<sup>7</sup>.

Cet ethnologue fournit un témoignage probant qui prouve que les effets de la politique coloniale demeurent pesants sur la situation dudit patrimoine. Ils continuent à semer la confusion et la méfiance quant à celui-ci. La perception et le traitement réservés au patrimoine populaire rural constituent un exemple éclatant qui attestent de cette réalité. Ce patrimoine est généralement connoté d'un sens péjoratif référant à celui qu'on accordait pendant l'époque coloniale à l'art indigène. Traités de *Baddou* (nomades) ou d'*Aâraab* (paysans), ses dépositaires étaient à leur tour stigmatisés et faisaient objet d'ironie et de moquerie.

La politique de modernisation entreprise par l'État post-colonial a favorisé cet état de chose. Elle l'a en quelque sorte généralisée à l'échelle du pays, notamment à travers les émissions de la radio nationale, possédée et dirigée entièrement par l'État, ainsi qu'à travers les discours très populaires du président de la République. Imbu du mythe de progrès selon le modèle occidental, ce dernier voulait agir directement sur les structures et les modes de vie de la société en ciblant particulièrement le mode de vie rural. Il faut

noter qu'à l'aube de l'indépendance, la population tunisienne était, dans sa majorité, rurale, analphabète et menait généralement un mode de vie traditionnel. Visant un changement radical de ces « structures périmées » de la société comme cela revient souvent dans les discours de Bourguiba, l'État qui faisait image à celui-ci a adopté une politique de modernisation qui s'est appuyée sur les principes suivants :

1. L'urbanisation massive de la société par l'encouragement de l'exode rural et l'incitation des gens à s'installer dans les villes. D'ailleurs, la dévalorisation de l'art populaire rural a joué un rôle très important dans la mise en application de cette politique.

2. La mise en œuvre de plusieurs lois et mesures visant une rupture définitive avec les us et coutumes régnant jusqu'alors au pays. Par exemple, l'instauration d'un nouveau code du statut personnel dont les clauses fondamentales étaient la libération de la femme et l'interdiction de la polygamie. Il faut rappeler également l'imposition d'une scolarisation obligatoire à tous les enfants filles et garçons ayant atteint l'âge de l'école.

3. L'adoption d'un discours médiatique dont la tâche principale était de soutenir ces lois ; d'où il était question de prêcher, presque sans cesse, en faveur de la modernité, du progrès, du développement, de l'urbanisation et de toutes autres valeurs laissant entendre l'émergence d'une nouvelle société et la décadence de celle qu'on appelle traditionnelle. Associées à cette dernière, les manifestations et les composantes de ce qui tenait lieu et image du patrimoine immatériel étaient de nouveau déclassées et laissées pour compte. Ainsi, l'ancien et le traditionnel et, à partir de là, le populaire et le rural ont constitué les nouveaux ingrédients des stéréotypes qui avaient renforcé la dégradation de ce patrimoine.

## **2. Le patrimoine immatériel au miroir de la société**

Dans *Le désenchantement national*, un livre très critique envers la politique de l'État de

l'indépendance et à l'égard des pratiques sociales qui en ont découlé, l'écrivaine Hélé Béji décrit l'engouement des Tunisiens à s'approprier des biens importés de l'Europe comme signe de progrès et d'ascension sociale. Elle prend pour exemple les ustensiles et montre comment les Tunisiens s'efforcent à acheter des assiettes, des verres, des chaudrons et des casseroles en provenance de l'Europe, et ce, bien qu'ils soient moins appropriés aux usages des familles tunisiennes et qu'ils coûtent plus chers que ceux du marché local. L'auteure ne peut s'empêcher d'ironiser en décrivant l'attachement des Tunisiens à réparer et à réutiliser ces ustensiles même s'ils étaient entièrement usés. Elle évoque en contrepartie les conséquences de cet engouement sur les traditions ancestrales de l'art de la céramique et de la poterie, avec lequel on fabriquait autrefois des ustensiles plus appropriés à la réalité tunisienne, moins chers et plus sanitaires.

Cet exemple souligné par Béji pourrait être élargi à d'autres domaines de la vie sociale et culturelle du pays. Prenons le cas de ce qu'on a appelé, précédemment, patrimoine rural. À l'échelle sociale, le dénigrement de celui-ci s'était clairement manifesté à travers certaines expressions artistiques. Je cite particulièrement le théâtre et plus spécifiquement la comédie. Au cours des années 1960, 1970 et 1980, la Tunisie a connu l'apparition d'un phénomène théâtral qui s'était largement répandu à l'échelle du pays et qui consistait en des sketches joués par des humoristes originaires pour la plupart des zones rurales. Pourtant, les situations ainsi que les personnages principaux qu'ils interprétaient portaient généralement sur la naïveté d'un bédouin ou d'un *rifi* (rural) nouvellement installé dans la ville. Ce sont, en effet, des sketches qui faisaient écho au phénomène de l'exode rural qui a marqué le pays au cours de cette même période et qui a beaucoup affecté l'image du rural et du paysan au regard des Tunisiens.

Ainsi, une bonne partie de ces sketches étaient consacrés à caricaturer l'ampleur du choc qui a marqué les rapports entre les deux modes

de vie, citadin et rural, à la suite à cet exode. Mais ce qui est beaucoup plus intéressant aux yeux du grand public suivant ces représentations avec un grand intérêt<sup>8</sup>, c'est le personnage presque typique du rural, revenant d'un sketch à l'autre. Il s'agit du personnage selon lequel le rural était souvent dépeint sous les traits d'un homme naïf, brutal, mal rasé et mal vêtu, parlant un accent de paysan<sup>9</sup> et cherchant à imiter les citadins, ce qui le pousse à se montrer déphasé, maladroit et perplexe face à leur mode de vie<sup>10</sup>.

Rire de ce personnage, bien qu'on soit soi-même rural ou d'origine rurale, ce qui représente le cas de la majorité des Tunisiens, est moins une forme d'autocritique qu'un moyen de dénégation et de rejet de la culture à laquelle est supposé référer ledit personnage. La raison en est que le style satyrique de ces sketches révèle, en effet, tout un registre de moquerie et de dénigrement dominant la société au sujet du paysan et de son univers. On peut mentionner, à titre d'exemple, les sobriquets « *nouzouh* » (exode) réservés aux habitants des bidonvilles de Tunis et de ses environs, « *Agaar* » (abrutis) et « *Houkikh* » (sauvages) exprimés explicitement puis tacitement dans le discours pour référer clairement ou en filigrane à des stéréotypes relatifs aux ruraux. Autant au niveau du sens qu'au niveau de la résonance acoustique, ces sobriquets et tant d'autres connotations semblables témoignent d'un certain dégoût que la société tunisienne, ou une partie de celle-ci elle manifeste au patrimoine rural et à ses dépositaires.

Il va sans dire que cet état de choses résonnait du discours des modernistes tunisiens. Ceux-ci, dont faisait partie Bourguiba, sont pour la plupart issus de la petite bourgeoisie citadine qui habitait Tunis et qu'on appelait les « *Beldi* »<sup>11</sup>. Ses membres étaient majoritairement formés dans des écoles françaises et étaient imbus du mode de vie européen. Possédant à la fois le savoir et le pouvoir, ils ont réussi à « imposer » un certain goût qui était considéré « élevé » et « raffiné » et qui, à cet effet, était plus favorable

au patrimoine immatériel citadin ou sélectif et élitiste qu'à celui rural et paysan. D'ailleurs, les quelques musées dit « d'Arts et de Traditions populaires » n'exposaient pratiquement que des objets relevant de la culture dite « *Beldi* » ou citadine. Il en était de même des principaux médias supervisés par l'État, à savoir la radio et la télévision. Ils diffusaient rarement et timidement des sujets se rapportant aux cultures dites populaires et rurales<sup>12</sup>. Les autorités de l'époque ont même osé interdire la diffusion de certaines expressions<sup>13</sup> issues de ces cultures.

Il a fallu attendre l'émergence d'une large classe moyenne à l'échelle du pays, c'est-à-dire en dehors de cette petite bourgeoisie de Tunis, pour que ce rapport entre les Tunisiens et leur patrimoine soit plus ou moins modifié. Instruite et relativement aisée, cette classe a commencé à renouer avec le patrimoine à partir des années 1990<sup>14</sup>. Ce renouement s'est essentiellement manifesté à travers trois principales formes :

1. Le développement de plus en plus remarquable du tourisme intérieur. Ce phénomène, qui vient s'ajouter au tourisme étranger très développé dans le pays, ne cesse de participer à l'apparition de nouvelles pratiques qui accordent un intérêt particulier au patrimoine immatériel, notamment celui gastronomique et festif.

2. L'implication de l'État dans le renforcement de cette tendance par l'établissement de nouvelles lois et mesures couvrant, entre autres, le champ du patrimoine immatériel. On peut citer deux lois très importantes : la première concerne le code du patrimoine de 1994<sup>15</sup> où, pour la première fois, les objets du patrimoine immatériel sont associés aux autres objets et biens culturels à conserver et à valoriser ; la deuxième est relative au décret présidentiel de la même année prônant la consécration d'une journée nationale, le 16 mars de tous les ans, pour le port du costume traditionnel dans tous les établissements publics du pays.

3. L'apparition d'une nouvelle mouvance artistique qui s'inspire du patrimoine sans mettre nécessairement en avant les discours

habituels de revendication identitaire et nationaliste, mais en favorisant plutôt des expressions et des styles esthétiques mieux réfléchis et plus élaborés. Répandue tout au long des années 1990 et jusqu'à nos jours, cette mouvance est ponctuée de formes de danses et de chansons dites populaires qui, une dizaine d'années avant, étaient entièrement dépourvues de toute considération artistique aux yeux des médias et des intellectuels tunisiens. Le grand spectacle vivant intitulé *Nouba* est l'exemple le plus marquant de cette mouvance. Réalisé en 1991 par Fadhel Jaziri<sup>16</sup>, ce spectacle a réuni plus de cent artistes dits populaires (chanteurs, danseurs et musiciens) et a été présenté à plusieurs reprises sur la prestigieuse scène du théâtre antique de Carthage ainsi que sur d'autres scènes locales et internationales<sup>17</sup>. Il a été suivi deux ans plus tard par le spectacle de la « *Hadhra* » qui a porté, quant à lui, sur les danses et les chants spirituels et a permis aux troupes spécialisées dans ce domaine de refaire surface.

Pour saisir davantage l'impact de ces créations sur l'opinion publique tunisienne, je me pencherai sur l'étude d'une revue de presse composée d'une quarantaine d'articles qui ont porté sur le spectacle de la *Nouba*. Ces articles sont écrits pour la plupart par des universitaires tunisiens, en plus de quelques journalistes de renommée nationale dans le pays.

### 3. « *Nouba* : on rentre chez nous »

La phrase citée ci-dessus est le titre d'un article publié par Mohamed Moumen, journaliste et universitaire tunisien, dans le quotidien « La Presse de Tunisie », à la suite de la première présentation de la *Nouba*. Ce qui est remarquable dans cet article c'est que l'auteur perçoit le spectacle comme une expression qui vient annoncer un appel de retour chez soi. Il s'agit d'un retour qui signifie un renouement avec les origines et une réconciliation avec le patrimoine :

[...] C'est la grande originalité de *Nouba*, cette quête étymologique, cette remontée aux

sources, cette plongée dans les racines n'est nullement de nature chronologique : il ne s'agit pas de procéder comme les traditionalistes et les chantres des valeurs culturelles du passé, de trop prospecter dans le passé. C'est que pour *Nouba* le patrimoine (le folklore) n'est pas chose morte du passé mais phénomène vivant en nous, contemporain à nous. C'est bête à dire, mais il faut le dire : *Nouba* dit que nous sommes les contemporains du mézoued, de la *zokra* et de la *tabla*<sup>18</sup>. On ne les a pas dépassés, on ne pourrait ; ils sont nous. Point phénomène du passé (Moumen 1991).

À l'instar de Moumen, d'autres universitaires et journalistes ont vu dans le spectacle de la *Nouba* un mouvement de retour au bercail, un signe de resourcement et un phénomène artistique traduisant un désir collectif de retrouver les racines communes aux Tunisiens. En ce sens, Dami s'attarde sur le tronc d'olivier qui a été planté tout au long du spectacle en plein centre de la scène. La charge symbolique de cet arbre dans la culture tunisienne<sup>19</sup> conduit la journaliste à y voir un appel subtil aux Tunisiens pour replonger dans leurs racines et pour saisir la fertilité de leur terre et de leur culture :

« [...] Grâce à *Nouba* la musique et la danse populaire sont sorties du ghetto des fêtes privées pour investir la scène. Une réconciliation au niveau officiel ? Oui. Toutefois, la musique populaire a connu les scènes étrangères où elle représentait le pays, mais n'a jamais été reconnue chez nous comme un art majeur et à part entière avec ses propres normes. [...] À preuve, ils (les arts populaires) sont exclus de nos médias ou sinon, ils sont asservis à un quelconque dessein politique. [...] Mais c'est pour la première fois, à travers *Nouba*, qu'une revue quasi complète des arts populaires est réalisée. Ce qui en soi représente un « document » non sans importance pour notre mémoire. Et même si le travail au plan musical s'est réduit à la compilation, sans grande intervention sur le détail musical, *Nouba* demeure l'appel des racines à l'image de



ce tronc d'olivier introduit sur la scène. Un appel pressant après tant de désillusions apportées par cette fin de siècle. » (Dami 1991)

Force est de constater que le spectacle a poussé l'élite tunisienne à revisiter ses idées précédentes sur les arts populaires, voire sur la ruralité et la campagne. Outre l'olivier qui, d'une manière ou d'une autre, réfère à l'agriculture et, par là, aux zones rurales, la Nouba a été ponctuée de danses et de chants ruraux très applaudis par cette élite. Que des universitaires et des journalistes profitent de ce spectacle pour quitter leur tour d'ivoire en faisant l'éloge des arts populaires, cela explique qu'il y a un changement de cap au niveau du paysage médiatique et culturel tunisien. En effet, bien que d'autres tabous, notamment d'ordre politique, demeurent présents, l'on ne peut amoindrir la fraîcheur du langage, ainsi que l'audace des vocabulaires employés dans la couverture médiatique de la Nouba.

Pour certains journalistes et intellectuels tunisiens, le moment est venu de regarder droit dans le miroir et de se rendre des comptes à soi-même. Selon ces intellectuels, il est temps de lever le rideau sur ce qui était depuis longtemps égaré et abandonné dans les coulisses de la culture et en marge de la société :

« Nouba nous réconcilie avec nous-mêmes, avec nos racines et notre être pour émouvoir, toucher [...] des lieux communs ! Des clichés ! Qu'importe ? Allez voir et vous reviendrez m'en parler ! Nouba renvoie chacun de nous, tunisien s'entend, quel qu'il soit à lui-même. À quelque génération, classe sociale, milieu intellectuel qu'il appartienne. Nouba nous impose de nous regarder les yeux dans les yeux. Il nous suggère avec force avec doigté, avec « maestria » que « ça se passe » aussi chez nous... que l'événement culturel internationalement parlant, se crée à Tunis, aussi !... » (Fakhfakh 1991)

Le message que cet intellectuel tunisien cherche à transmettre est clair : se réconcilier avec son patrimoine, ne pas avoir honte de son

passé, croire à l'originalité et à la richesse de sa culture et demeurer ouvert au dialogue avec l'autre sans aucun complexe d'infériorité. Ainsi vulgarisé, ce message en dit beaucoup sur ce qui était ressenti par les Tunisiens à l'égard de leur patrimoine. Le fait de le mettre à l'écart, de minimiser ses manifestations et sa présence dans la vie quotidienne, de caricaturer ses figures paysannes et rurales ; tout cela ne sera plus admis et suscite désormais un sentiment de culpabilité. C'est dire que la Nouba a déclenché une prise de conscience collective qui a poussé les Tunisiens à revisiter leur patrimoine immatériel, à se projeter dans leur miroir et à s'interroger sur les raisons qui amènent des artistes à le prendre pour une source d'inspiration.

En effet, le débat qui a accompagné les présentations de la Nouba a été ponctué de questions sur le bien-fondé de ce retour au patrimoine immatériel et sur l'intention des artistes qui l'ont entrepris. Saidane, qui est lui-même poète, critique et chercheur dévoué aux arts populaires, était parmi les intellectuels qui se sont interrogés avec insistance sur la nature de ce retour et sur le contexte qui l'a circonscrit :

« [...] Qu'a-t-il poussé, se demandait-il, des artistes qui ont pris l'habitude de travailler sur des contenus radicalement en contradiction avec celui de la Nouba, à se réfugier dans l'univers d'un art populaire (la chanson et la danse) réputé être la source de controverse et d'antagonisme ? Est-ce c'est le retour de l'âme à une partie de l'élite tunisienne dont les vieilles convictions se sont effondrées, et qui, de ce fait, se trouve dans l'obligation d'entamer une opération d'auto-conscientisation dans le but de retrouver les moyens appropriés à la reconstruction de la culture nationale ? Autrement dit, ce spectacle est-il l'indice d'une faillite intellectuelle et culturelle subie par ces élites ou représente-il un prolongement aux opérations de pillage et de piratage qui ne cessent d'affecter la mémoire collective tunisienne ; et ce, sous forme de chantage que nombreux le font de nos jours au nom du patrimoine en jouant sur les sensibilités

sociales les plus intimes et les plus profondes ? Ou, encore une fois, s'agit-il de la réalisation d'un rêve individuel qui consiste à produire un grand gala, point à la ligne ? » (Saidane 1991)

L'on constate comment ce journaliste se garde de ce qui été appelé « retour » de l'élite tunisienne au patrimoine. Il ne cache pas ses doutes quant à l'innocence et la gratuité de ce retour. Cependant, il cautionne une autre notion de retour centrée sur le spectacle et son impact sur le public. Pour Saidane s'il y a eu retour, ce serait plutôt celui du frustré, de l'interdit, de l'occulté ; en peu de mots, de ce qui a été longtemps pris pour un « déché de la mémoire » (Saidane, *Idem*), à savoir la danse et la chanson populaires. Selon cet intellectuel, et tant d'autres qui n'ont pas voulu que cet événement soit expliqué uniquement comme étant un chef-d'œuvre d'un artiste ou un simple retournement de l'élite sur ses choix et ses visions, la Noubas est plutôt révélatrice d'une vraie réconciliation entre le peuple et sa mémoire. Autrement dit, le spectacle n'était pas seulement l'occasion de voir l'ensemble des chanteurs et danseurs populaires tunisiens réunis dans un gala unique, mais il était aussi l'occasion de voir plus subtilement « tout le peuple tunisien chanter et danser sans avoir honte de soi-même » (Saidane, *Ibid*).

Sous le titre « La Noubas du peuple », Hajja enchaîne avec la même idée en insistant sur le fait que ce spectacle est plutôt l'apanage des pauvres, de ceux pourquoi l'art a été depuis longtemps confisqué et dont la voix ne pouvait aucunement gémir, sans qu'elle soit réprimée, voire étouffée :

« Pour la première fois, l'on voit se réunir sur le théâtre de Carthage – je dis bien sur le théâtre de Carthage ! – ceux qui d'habitude se réunissaient en discrétion ou dans l'ombre, chez eux dans leurs pauvres et vieilles demeures. C'est là où, avant l'avènement de la Noubas, ils s'amusaient à pratiquer leur art avec autant de spontanéité et de joie (...) Pour moi, la Noubas est comme un séisme qui transfigurera, sans aucun

doute, le paysage culturel tunisien. Tout au plus, je dirais que j'ai nettement vu dans ce spectacle la Tunisie, toute la Tunisie. Je l'ai vu défier les tristesses et les peines et dépasser les conflits et les règlements de compte, afin de se consacrer au rire et au bonheur [...] Je n'ai pas cessé, durant tout le spectacle, de murmurer : « vive la Tunisie », me félicitant ainsi des chansons et des danses qui défilaient devant moi. Étant persuadé qu'elles sont les nôtres et qu'il ne faudra plus jamais avoir honte de reconnaître qu'elles font partie de notre histoire et de notre identité, je dirais que le grand mérite de la Noubas c'est qu'elle a réussi à nous faire réconcilier avec nous-mêmes. » (Hajja 1991)

Attribuer le spectacle au peuple, et particulièrement aux pauvres, est une façon de lui inculquer un aspect qui l'élèverait au rang d'un grand événement dont le rôle est de rétablir la solidarité sociale à la suite d'une crise ayant profondément marqué la société. Le décalage, à la fois économique et culturel entre les riches et les pauvres, de même que le conflit qui a opposé pendant cette période le gouvernement aux islamistes étaient parmi les facteurs qui suscitaient des tensions et des fractures au sein de la société tunisienne. Le spectacle a fourni une occasion d'oublier et de mettre entre parenthèses ne serait-ce que temporairement toutes ces tensions et de ressouder, au sens de Turner (1983), la *communitas* tunisienne.

En effet, les articles qui ont mis l'accent sur cette idée ont surtout insisté sur le succès populaire de la Noubas et sur l'intérêt qu'elle a suscité chez toutes les couches sociales du pays. Ces articles ont également souligné « l'harmonie » qui a résulté, lors de la présentation du spectacle, d'une rencontre inattendue et inhabituelle entre les habitants des faubourgs et des bidonvilles et leurs « homologues » des quartiers chics de Tunis. Guizani établit un parallèle entre cette harmonie qui a été vécue du côté de la salle et celle vécue du côté de la scène :

« La Nouba a attiré tous les mélomanes du populo. Ils sont venus de toutes les bourgades, de Mallassine, de Jbel Lahmar, de Bab-Souika, de la Marsa, de l'Ariana, toutes catégories sociales confondues [...] Mais c'est au milieu du va-et-vient Farzit-Habbouba (deux stars de la chanson populaire) que le public applaudit le plus, jubile, danse, chante, crie, siffle. Un public de stade, au milieu d'une minorité raffinée qui applaudit aussi les danses du ventre. Sensualité et émotion, hanches et ventres en plein mouvement dans un tourbillon de vitesse, éclatante harmonie dans la disharmonie des corps, équilibre dans le déséquilibre des jambes et des mains, des danses centaines pleines pourtant de raffinement esthétique. » (Guizani 1991)

Dans un style humoristique, voire moqueur, Fazâa décrit l'impact que la Nouba a eu sur les habitants d'un quartier riche avant même d'être présentée à Carthage. Il rapporte un témoignage sur l'une des répétitions auxquelles il a assisté et où il a vu ces habitants chercher par tous les moyens à atteindre le local où se tenaient ces répétitions :

Menzah six, quartier chic, bastion de l'arri-visme, du snobisme et de la déculturation. Il n'en a pas le monopole, mais il en a la réputation bien assise. Complexe culturel et sportif de Menzah six, un espace neuf et plutôt bien aménagé. À l'intérieur Fadhel Jaziri prépare son prochain spectacle : Nouba. Nouba est une suite de tableaux présentant les diverses facettes de la musique et des danses populaires [...] En face du complexe, un immeuble cossu. Toutes les fenêtres côté balcon sont fermées. Au premier temps du Mezoued (cornemuse) : Aussitôt que Habouba commence à chanter, toutes les fenêtres de l'immeuble s'ouvrent comme dans la fameuse publicité du parfum « Égoïste ». Les habitants sortent tous sur les balcons. Au deuxième temps du Mezoued : le rythme chauffe, les habitants descendent de l'immeuble et se rapprochent du complexe, ils s'agglutinent autour des fenêtres. Au troisième temps du Mezoued : Habouba, chauffé à blanc. Tous les habitants de

l'immeuble, hommes, femmes, enfants se mettent à danser en pleine rue. »

#### **4. En guide de conclusion : l'aveu de la Nouba**

Le désintéret et la marginalisation que le patrimoine immatériel tunisien a subi, que ce soit à l'époque coloniale ou post-coloniale, revient comme un leitmotiv dans l'ensemble des articles publiés à la suite de la présentation de la Nouba, puis de la Hadhra. Ce désintéret a servi d'argument aux journalistes afin de mettre de l'avant la notion de retour au patrimoine qui a marqué le paysage culturel tunisien au cours des années 1990. Mais pourquoi parle-t-on de retour ? Est-ce qu'il y a effectivement lieu de dire que le patrimoine est bel et bien (re)venu de là où il était enfermé et mis à l'écart, qu'il a (ré)occupé la place que les Tunisiens devaient lui accorder dans leur vie ? Ou s'agit-il d'un aveu que les Tunisiens se font à eux-mêmes sous la forme d'une prière collective dont le but est de se déculpabiliser du « pêché » qu'ils pensent avoir commis en délaissant ce patrimoine et en dénigrant ses objets ? Que signifie le retour dans ces circonstances, dans le contexte d'un pays dont le discours officiel ne cesse de vanter les élans qu'il a réalisés en termes de progrès, de modernisation et d'élévation au rang des pays développés ?

En réponse à ces questions, il serait utile de rappeler que la question du retour occupe une place prépondérante dans la culture arabo-islamique. Des textes savants et écrits aux récits oraux et populaires, cette question revient souvent sous la forme d'un mouvement que l'individu ou le groupe semble effectuer pour revenir à quelque chose qu'il a quitté, perdu ou abandonné, volontairement ou malgré lui. Dans le Coran et les paroles du prophète, par exemple, l'appel d'un retour à Dieu, aux sources, au Livre (le Coran), à la raison, s'avère être récurrent. Il en est de même dans la culture populaire. Le retour à la maison parentale ou ancestrale, au village natal ou au pays à la suite d'une période

d'absence et d'éloignement a souvent été fêté, vanté et considéré comme une victoire sur le non-retour définitif. Dans l'imaginaire collectif tunisien et arabe, celui-ci est associé à la mort. « Le vivant revient. Seul le mort ne fait jamais de retour », dit un proverbe tunisien. C'est dans ce sens qu'on célèbre en Tunisie le retour des pèlerins, des immigrés et parfois même le retour des oiseaux migrateurs. Le retour de Bourguiba dans le pays, le premier juin 1955, après un exil en France, a été commémoré tout au long de son règne comme étant « une fête de la victoire ».

Il va sans dire que de tels exemples ne pourraient être limités à la Tunisie, ni à la culture arabo-islamique. Le désir de retour à la suite d'un détachement ou un éloignement de ce que l'on aime retrouver, à l'échelle individuelle ou sociétale, est plutôt humain et, partant, universel. Mais ce qui le rend un peu plus particulier, sinon pertinent dans le contexte tunisien, c'est qu'il prend la forme d'un retour vers soi. Rappelons-nous la consistance de cette idée dans les extraits d'articles cités antérieurement. Cela dit, ce mouvement de retour célébré à la lumière de la Nouba résulte du sentiment des Tunisiens d'être éloignés d'eux-mêmes non seulement de leur patrimoine. Autrement dit, celui-ci n'est autre que la partie d'eux-mêmes de laquelle ils se sentent être longtemps détachés et vers laquelle ils désirent retourner.

« On rentre chez nous », cette formule étant le titre de l'article de Moumen cité précédemment, signifie en ce sens non seulement un appel de retour « chez soi », mais aussi une manière de dire que l'on était ailleurs, voire en dehors de soi-même. Comment avons-nous pu être ailleurs alors qu'on n'a jamais quitté son domicile, son pays et ses proches ? La réponse à cette question réside dans cette sensation de frustration propagée à l'échelle de la société tunisienne, comme il est mentionné par Saidane. C'est une sensation qui découle du fait qu'on a souvent eu tendance, tout au long des deux époques coloniales et postcoloniales, à sous-estimer tout ce qui était identifié comme

étant un trait spécifique à cette société, comme la langue, le costume, l'habitation, les croyances, les expressions corporelles et les cultures culinaires et agraires. Tout cela, en glorifiant du même coup d'autres éléments qui renvoient à une histoire lointaine (phénicienne, romaine et byzantine) qui n'est plus vécue, ni reconnue de la même manière par tous les Tunisiens, d'autant plus qu'elle a été détournée, sinon confisquée, par les colons. En d'autres termes, ce qui a autant frustré les Tunisiens, c'est qu'ils se sont souvent sentis éloignés, voire coupés, de leur histoire la plus proche et la plus intime, celle dont les vestiges et les « monuments » relèvent d'eux-mêmes, de leur vivant et de leurs réalisations les plus simples comme les plus sophistiquées.

Insistant sur l'histoire trois fois millénaire de la Tunisie, le discours historiographique de l'État de l'indépendance n'a pu remédier à cette frustration. Ce faisant, il a échoué à reconforter une société qui se voit être en panne de reconnaissance et d'estime de soi. Pourtant, il a fallu un spectacle comme la Nouba pour que des Tunisiens de toutes catégories se disent être fiers d'un patrimoine face auquel ils se montraient, quelque temps auparavant, négligents et mal à l'aise.

Enfin, il peut être utile de citer un extrait d'une entrevue que j'ai réalisée avec Fadhel Jaziri, l'auteur de la Nouba, quelques années après ses présentations en Tunisie et en France. Selon cet artiste, la Nouba n'est autre qu'un aveu, celui de dire aux Tunisiens qu'ils sont beaux :

« Ma préoccupation très curieusement c'est de dire au peuple, aux Tunisiens dans quelque état que ce soit : vous êtes dans la beauté... Vous êtes moi, c'est un peu mystique ce que je fais. Tel que je vous représente c'est tel que je vous vois et tel que je vous vois, c'est tel que je vous représente [...] C'est un petit peu comme lorsque l'équipe de football qui se retrouve dans une compétition internationale et qu'elle tient tête à un géant du football. Les gens sont flattés.

Ils s'aperçoivent que dans ce type de compétition, ils sont à l'égal des autres. Quand ils se sont aperçus qu'ils étaient à ce point de beauté, de liberté, alors il n'y a plus de censure. C'était un

moment où l'État dans tous ses états autorise une représentation de soi où chacun parle et tient son rôle à la perfection. »

### Notes:

<sup>1</sup> Dans la culture arabo-musulmane, les figures du patrimoine matériel comme les ruines et les monuments étaient plutôt prises pour des merveilles. Voir Miquel (1988 notamment le chapitre 5). Voir Dakhli (1998 : 172) et Maffi (2004 : 104-105). En ce qui concerne la Tunisie, les contes populaires appréhendent ce patrimoine sous un angle plus ou moins mystérieux. J'entends par là l'idée souvent récurrente dans ces contes, selon laquelle on raconte aux enfants la découverte d'un trésor par un tel sorcier ou un autre. Cette découverte a souvent lieu dans un site ou un monument historique généralement romain ou byzantin où l'on suppose, même hors de l'esprit des contes, que « *Ness Bikri* », les gens d'antan, avaient caché leurs trésors.

<sup>2</sup> Du nom du roi de Tunis de l'époque, Ali Bey, dont l'un de ses palais, celui du Bardo, continue de servir de local à ce musée.

<sup>3</sup> Dans son livre *Romancing the Real*, Webber consacre tout un chapitre à ce qu'elle considère comme une défense du patrimoine immatériel nord-africain. Ce faisant, elle montre que la crise de celui-ci trouve ses origines dans la période coloniale : « The most important historical fact for the current problematic of folklore research in the Maghreb is that France colonized the area. The effect of that colonization was, and is, felt in three interrelated ways. First, the french were facilitators for the imposition or privileging of a good many, especially southern, European societies – primarrily Spanish, Italian and French – with their special traditions and culture theories, including that asserting the superiority of the West. Second, French scholarship past and present dominates

western scholarship on the region (and much Maghrebien scholarship, for that matter). Third, this very fact of colonization with the trauma of subsequent separation and the guilt and thus rejection of colonial scholarship (including folklore scholarship) resulted in a post-colonial „escape into theory“ from the pain and awkwardness of their new, raw, and more vulnerable relationship with these proximal ex-colonies » (1991: 198).

<sup>4</sup> Cette vision s'avère souvent être mise en exergue à travers les déclarations et les discours de Bourguiba, comme dans ces propos où on le voit s'expliquer sur les principes de sa politique : « J'ai commencé d'abord par agir sur le Tunisien, le vieux Tunisien, qui était fainéant par fatalisme, qui considérait la vie comme une chose passagère, tout étant décidé par Dieu et qu'on ne pouvait pas changer ce qui a été décidé par Dieu ; j'avais affaire à la fainéantise, le mensonge, l'absence d'honnêteté, la pauvreté, l'acceptation du sort... » (Bourguiba 1977 : 46).

<sup>5</sup> J'entends par institutionnalisation l'établissement de certaines lois et/ou procédures qui ont permis à l'État de superviser et, partant, de contrôler les rapports et les liens que les gens ont continué à entretenir avec ces Marabouts. Je cite, à titre d'exemple, l'étatisation des *hbous* (fondation de charité) référés à ces derniers, l'implication de l'État par le biais de ses structures dans l'organisation des processions qui se faisaient en leurs noms, le contrôle tacite de leurs mausolées, etc.

<sup>6</sup> J'emploie ce terme pour mettre l'accent sur le caractère paradoxal de la personnalité de Bourguiba, notamment en ce qui concerne sa vision de la spiritualité et de la religion. En dépit de sa laïcité, sinon son athéisme tacite

et parfois déclaré, l'ex-président tunisien avait tendance, que ce soit à travers les discours qu'il proclamait ou à travers les représentations qu'il se faisait de lui-même et/ou qu'il aimait qu'on se fasse de lui, à se montrer comme un Saint, voire comme un Messager de Dieu. Ainsi, bien qu'il ait opté pour le démantèlement des pratiques confrériques, cela ne l'empêchait pas de rassembler autour de lui lors des célébrations « nationales » de son anniversaire, le 3 août de tous les ans, des centaines de troupes de chants liturgiques qui, dans les circonstances de son époque, étaient converties en troupes de chants panégyriques. Au sujet de Bourguiba et de son rapport à la spiritualité et à la religion, voir Camau et Geisser (2004), Kerrou (1998), Saidi (2004), Benslama (2002), Grandguillaume (1983).

<sup>7</sup> „The concept of what is taboo deserves attention because it is at the origin of what I called the «political fear» (from folklorist). (...) This fear has affected Berber Studies. Indeed, like many other researcher in the field of Maghribi culture, the folklorist realizes its synchronic nature, with the Berbers exemplify. The Arab folklorist tries to define in his fieldwork, for example, the Berber contribution to a lullaby, a craft decorated with symbolical motifs, maraboutism (the cult of saint worship), or a type of a folk agricultural storage system that informs him of the economic system of a given community. (...) The political authorities are suspicious of studies of Berber storage and granary systems, as well as of Berber language, and consequently ban them. Why? Because these studies raise the matter of Berberism, and Berberism is still taboo in North Africa. Why? Because in the French colonial period, differences between Arabs and Berbers were accentuated. This «divisiveness» practiced by the French still resides in the memories of the Tunisian, Algerian, and Libian authorities, and some group with similar opinions. (...) As a result, the Arab folklorist is faced with studying Berber folk culture in an orientalist framework that pits one social group against the other, or he is forced to abandon the study in the name of national unity.“ (Ayoub, 2000: 44-45)

<sup>8</sup> Ces sketches étaient diffusés sous plusieurs formes : on direct dans les salles de spectacle, en séries sur l'unique chaîne de télévision supervisée par l'État, à travers des enregistrements audio vendus dans les marchés publics et sur les ondes de la radio nationale.

<sup>9</sup> L'arabe dialectal est la langue qui est partagée par tous les Tunisiens. Cependant, elle est parlée différemment d'un endroit à l'autre à l'échelle du pays. Qui plus est, il est reconnu aux habitants de la campagne, d'une manière générale, d'avoir un accent marqué par le « *Gue* » contrairement aux citadins qui se démarquent par le « *Kaf* », une consonne de la langue arabe qui est d'ailleurs prononcée dans le dialecte de la basse Égypte en « *E* ».

<sup>10</sup> Parmi les noms emblématiques qui ont eu beaucoup de succès en interprétant ce personnage, je cite Lamine Nahdi, Noureddine Ben Ayed et Mongi Ouni. Tous les trois ont joué – et jouent encore – ce « même » personnage à un point où il est devenu difficile au public de les reconnaître, dès qu'ils montent sur scène, s'ils ne parlent pas l'accent d'un « *ouroubi* » (l'appellation qu'on accorde au paysan), ou s'ils ne portent pas des turbans sur la tête ou enfin s'ils ne montrent pas ledit personnage dans une attitude bizarre.

<sup>11</sup> Il s'agit d'une dénomination qu'on accordait aux grandes familles bourgeoises de Tunis, comprenant notamment les notables de la Médina, les artisans des souks et les grands commerçants de cette métropole. Bourguiba n'était pas issu de l'une de ces familles, mais il l'est devenu par alliance en épousant une femme considérée « *Beldi* », Wassila Ben Ammar bien qu'elle soit originaire de la ville de Béja et non de Tunis.

<sup>12</sup> En Tunisie, la culture populaire ne se réduit pas à la culture rurale. Elle concerne tout au plus certaines productions culturelles urbaines, dont les dépositaires sont de niveau social défavorisé, qui sont implicitement considérées, par les politiques et les intellectuels, dépourvues de valeurs artistiques et esthétiques. Je cite, à titre d'exemple, la musique et les chants de *Mizoued* (la cornemuse) qui, dans le contexte de cette époque, étaient représentatifs des couches sociales démunies habitant en marge des grandes villes, dans les *Rbatt* (les faubourgs), les bidonvilles et les *oukalas* (sorte de logements sociaux construits dans de très mauvaises conditions). Voir Khouaja (*ibid.* 205-206).

<sup>13</sup> C'était notamment le cas de la musique *Chaabi* (populaire) relative au *Mizoued* (cf. note précédente). Cependant, la télévision et la radio tunisienne diffusaient d'autres expressions des cultures populaire et paysanne. Il y avait, à l'époque de Bourguiba, une émission qui passait à la radio deux fois par semaine sous le titre « *Gafla tsir* » (Caravane en marche). Elle portait sur les chants et la

poésie populaires (le *Malhoun*), mais l'objectif et les messages qui y étaient véhiculés étaient consacrés généralement à soutenir la politique de l'état et à en faire la propagande pratiquement dans tous les domaines. Dans le même ordre d'idées, la danse et le costume dits traditionnels étaient « exploités » dans le secteur du tourisme, essentiellement pour faire prévaloir au pays une image exotique et orientaliste conforme à la demande du tourisme de masse.

<sup>14</sup> Il convient de rappeler que cette période a connu la mise en place du nouveau régime politique du président Ben Ali arrivé au pouvoir en 1987.

<sup>15</sup> Appelé Code de la protection du patrimoine archéologique, historique et des arts traditionnels.

<sup>16</sup> Acteur et metteur en scène de théâtre et de cinéma.

<sup>17</sup> La Nouba a été présentée, au cours des années 1990, 10 fois en Tunisie et 5 fois en France.

<sup>18</sup> *Mézoued, zokra et tabla* : respectivement, cornemuse, flûte, et tambour.

<sup>19</sup> Cités dans le Coran, l'olivier et l'huile d'olive sont considérés religieusement sacrés dans la civilisation islamique. Ils le sont davantage dans la culture tunisienne en raison de leur présence plurimillénaire dans l'histoire du pays.

## Bibliographie

- AYOUB, Abderrahman. 2000. «The Arab Folklorist in a Postcolonial Period » in. Ali Abdullatif Ahmida (dir.) *Beyond Colonialism and Nationalism in the Maghreb: History, Culture and Politics*. New York : Palgrave.
- BÉJI, Hélé, 1982. *Désenchantement national : essai sur la décolonisation*, Paris, Maspero.
- BENSLAMA, Fethi, 2002. *La psychanalyse à l'épreuve de l'Islam*. Paris : Aubier.
- BOURGUIBA, Habib, 1977. *Discours*, Vol. XIII, Tunis, Publications du Secrétariat d'État à l'information.
- CAMAU, Michel et Vincent Geisser, 2004, *Habib Bourguiba : la trace et l'héritage*, Paris, Karthala.
- DAKHLIA, Jocelyne, 1998, *Le divan des rois : le politique et le religieux dans l'Islam*, Paris, Aubier.
- DAMI, Samira, « Carthage, première Nouba : phénoménale communion », *La Presse de Tunisie*, 14-7-1991.
- FAKHFAKH, Abdelfattah, « Nouba Superbe : une grâce divine : un soir d'été à Carthage », *La presse de Tunisie*, 17-7-1991.
- FAZAA, Tahar, « Ma Nouba à Carthage », *Tunis-Hebdo*, 15-7-1991.
- GRANDGUILLAUME, Gilbert, 1983, *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, Paris, Éditions Maisonneuve et Larose.
- HAJJA, Salah, « Noubat achaab », *Assabah*, 16-7-1991.
- KERROU, Mohammed, 1998, « Politiques de l'Islam en Tunisie » in. Mondher Kilani (dir.), *Islam et changement social*, Lausanne, Payot.
- LECLERQ, Etienne. 1992. «Du rituel à la théâtralité», *Cahiers internationaux de Sociologie*, XCII, 181-198.
- MAFFI, Irène, 2004, *Pratiques du patrimoine et politiques de la mémoire en Jordanie : entre histoire dynastique et récits communautaires*, Lausanne, Éditions Payot.
- MIQUEL, André, 1988, *La géographie humaine du monde musulman*, Paris, Écoles des Hautes études, Vol. IV.
- MOUMEN, Mohamed, «Nouba : on rentre chez nous», *La Presse de Tunisie*, 4-9-1991.
- SAIDANE, Ali, « Nouba wa baad : alboïd alaakhir », *Haqaiq/Réalités*, 25-7-1991.
- SAIDI, Habib. 2004, «Grand corps et Mini-État ou l'image d'un tout ce que nous sommes en Tunisie», *Ethnologies* : 210-234.
- TURNER, Victor, 1982, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications.
- WEBBER J, Sabra, 1991, *Romancing the Real: Folklore and Ethnographic Representation in North Africa*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

