

Les Marocaines et la danse : un espace d'expression.

Safaa Monqid

► **To cite this version:**

Safaa Monqid. Les Marocaines et la danse : un espace d'expression.. Deniot J.; Dutheil C.; Loiseau D. Femmes, identités plurielles, L'Harmattan, pp.121-145, 2002. hal-00426923

HAL Id: hal-00426923

<https://hal-confremo.archives-ouvertes.fr/hal-00426923>

Submitted on 28 Oct 2009

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

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

Les Marocaines et la danse : un espace d'expression.

in Deniot J., Dussuet A., Dutheil C., Loiseau D. (dir.), *Femmes, identités plurielles*, Paris, L'Harmattan, p. 121-145, 2002.

La société marocaine, société patriarcale, se distingue par la dichotomie des rôles, par la ségrégation sexuelle et par le lourd poids des traditions qui continuent à maintenir les femmes dans une condition mineure, sous la domination et l'exploitation masculine, sans possibilité de s'exprimer librement. Elles ont souvent recours à des moyens subtils pour communiquer et dans des espaces qui leur sont propres, des espaces d'abandon qui sont un exutoire pour exprimer leurs frustrations.

La danse est un de ces moyens subtils dont se servent les femmes marocaines pour s'exprimer et pour contourner le pouvoir masculin. Un espace de liberté à travers lequel elles traduisent un vécu particulier du corps, de l'expression corporelle et leur rapport avec les hommes.

Notre étude porte sur deux danses collectives du sud du Maroc¹ dans lesquelles les femmes sont les actrices principales. Une danse berbère : la Guedra et une danse berbère des tribus Houara : Lounassa.

Il s'agit de démontrer à travers l'enquête ethnologique menée dans les deux régions d'étude, la vraie part et le véritable rapport qu'entretiennent les femmes marocaines avec cet espace ludique : la danse. Les sens et les significations qui se dissimulent derrière ce langage chanté et dansé. En effet, au-delà de la beauté du geste, l'espace danse est-il un espace hors temps, hors l'espace privé-public, de liberté d'expression pour les femmes ? Est-ce que la présence de ces deux danses presque exclusivement féminines, dans cette aire géographique et culturelle révélerait un rapport homme/femme plus égal et moins répressif ? Y a-t-il une spécificité de l'identité féminine ? Quel message féminin peut-on lire et quelle image véhicule-t-il ? Enfin, que pouvons-nous dire sur les rapports sociaux de sexe dans ces deux régions, à travers l'étude de ces deux danses ?

1. La danse de la Guedra.

La danse de la Guedra² ou du chaudron est originaire de la province de Guelmim "Bab sahra" (porte du Sahara), qui fut à l'origine un grand port caravanier où se déroulaient les principaux échanges économiques entre le Maroc et le reste de l'Afrique. Historiquement, elle est connue par la région de Oued Noun, pays des Tekna.³

L'économie de la région est pastorale, la plupart des habitants sont des nomades. L'élevage constitue leur principale activité économique.

¹ Le Maroc détient une richesse quant à l'expression et aux pratiques corporelles attestant de la diversité ethnique et culturelle du peuple marocain. On distingue en effet les arabo-andalous, les populations noires, les populations juives, les populations berbères et les différentes populations berbères.

² Dans l'étude de chaque danse, nous donnons en premier lieu un aperçu sur les populations concernées et sur la condition des femmes dans les deux régions afin de permettre une meilleure compréhension de la relation femme/danse.

³ Les Tekna réunissent les éléments essentiels de l'ethnie maure. Ils se sont constitués de l'union des tribus berbères (Gezulla) avec les tribus arabes berbères (Béni Hassan), issues des tribus Maquil yéménites qui sont venues en Afrique du Nord lors de la grande migration Hilalienne au XIII^e siècle.

La culture des terres est dans sa majorité irriguée et concentrée surtout dans les oasis mais ses revenus sont généralement insuffisants. De toutes ces activités, c'est le commerce qui domine, il constitue avec l'élevage la base de l'économie du Sahara.

a) *L'organisation sociale.*

La population de Oued Noun est composée d'un métissage de diverses cultures : la culture arabe bédouine, la culture berbère et la culture des communautés noires. Or, ce qui la distingue, c'est son organisation sociale qui se caractérise par l'existence d'une certaine hiérarchie sociale dans la mesure où il y a différentes "Tabaquat "(couches sociales) :

- *Les Chorfa ou la classe des marabouts* : ce sont les nobles. Il s'agit des familles saintes et conservatrices qui sont dotées d'un pouvoir lié à leur statut et à leur rôle religieux. Elles jouissent d'une certaine supériorité par rapport au reste de la population et d'un ensemble de privilèges. Elles sont vénérées et respectées par toute la population. Leur rôle consistait à régler les conflits entre les différentes tribus, à enseigner la religion musulmane et à veiller à son application. Ces chorfa sont désignés du nom de "Achiyakh"⁴ telle la famille de Chikh Ma'alaynayn, dont l'ancêtre est le chef guerrier l'Emir Ma'alaynayn qui proclama la guerre sainte contre les colonisateurs.
- *Al Beïdan (masc. Beïdani, fem. Beïdaniya)* : cette catégorie englobe les Arabes Hassan. Etymologiquement le terme désigne les blancs par opposition aux communautés noires. Mais en général, ce mot désigne une personne qui a su conserver son dialecte "Al Hassaniya"⁵ et ses us. Al Beïdani se dit généralement d'une personne dotée d'une nature gaie, sociable et hospitalière.
- *Al-Haratin (masc. hurtani, fem. hurtaniya)* : Cette classe comprend à la fois les bouchers, les "mallmin" (artisans) qui sont dans leur majorité des spécialistes du travail du fer, de l'argent, du bois, tandis que leurs femmes travaillent le cuir. Ces artisans sont aussi des musiciens, puisqu'ils ont pour rôle d'animer les cérémonies tribales.
- *Al-Abid (masc. abd, fem. khadem)* : Ce sont les esclaves affranchis qui restent toutefois attachés à leurs maîtres avec lesquels ils ont gardé des liens très étroits. Ils sont chargés des travaux domestiques.

Actuellement, cette hiérarchie semble moins apparente, les échanges sont courants entre les différents groupes sauf en ce qui concerne le mariage. En effet, un Hurtani ou un Abd ne peut contracter mariage avec une Beïdaniya ou une fille des Chorfa. Avant de donner sa fille en mariage, le père s'assure de la pureté et de la netteté de la descendance du prétendant. Il ne doit être ni un Hurtani ni un Abd, auxquels on attribue une origine impure. Un esclave même libre ne sera jamais l'égal de son maître, quelle que soit sa fortune. Une fille des Chorfa ne doit se marier qu'avec un membre de sa famille, préservant ainsi la pureté de son origine. Par contre un Chrif peut se marier avec une Khadem et avoir des enfants d'elle.

Au sein de ce système social, que pouvons-nous dire sur la situation des femmes et sur leur rôle dans la société Tekna ?

b) *Les femmes dans la région de Oued Nun.*

⁴ Pluriel de Chikh, c'est un qualificatif propre aux hommes qui désigne un statut social suivi d'un pouvoir communautaire important tel un chef de tribu.

⁵ Parler propre aux tribus arabes bédouines les Hassans. Il dérive de l'arabe classique avec des emprunts berbères et Soudanais.

En général, les femmes Bédouines jouissent, par rapport au reste des femmes marocaines, de certains privilèges. Elles sont respectées, les hommes leur accordent leurs droits. Elles ne sont ni battues, ni humiliées.

Si un couple ne s'entend plus, il préfère se séparer dans de bonnes conditions. Chez eux, il est intolérable qu'un homme batte sa femme ou l'insulte. Le cas échéant, cette dernière le quitte et s'installe chez ses parents. Elle peut éventuellement exiger le divorce. Le mari se trouve alors obligé de le lui accorder. Sinon, il doit lui présenter ses excuses et essaie de gagner une autre fois sa confiance et son amour en lui présentant un cadeau de grande valeur (un bijou par exemple) et ce qu'on appelle "Dbiha" (bête égorgée : chameau ou mouton). Cet acte de réconciliation est désigné par "Tardit Lkhlag". Le mari doit être accompagné, lors de sa visite chez ses beaux-parents, de grandes personnalités qui sont respectées et qui ont une certaine influence sociale, pour l'aider à les convaincre.

Il paraît toutefois que le respect que porte l'homme à sa femme est dû principalement à celui qu'il éprouve pour la famille de celle-ci. Lorsqu'on se marie, on attache beaucoup plus d'importance au nom de la famille de la mariée et à la tribu à laquelle elle appartient, qu'à la conjointe elle-même. Par conséquent, l'humiliation d'une femme va de pair avec l'humiliation de ces deux dernières, à savoir la famille et la tribu.

Les femmes, dans cette région, manifestent souvent leur grand attachement aux coutumes et leur respect pour leur famille, ainsi que pour la famille de leur mari. En effet, elles doivent leur obéir et les respecter tels leurs propres parents pour avoir leur bénédiction. Car la mauvaise conduite d'une femme porterait atteinte au nom de sa famille et par-là, à sa réputation.

Les femmes doivent être vertueuses, elles doivent dissimuler son visage devant un homme étranger et souvent même devant leur beau-père et leur gendre, ceci par respect. Elles ne doivent pas manger avec eux ou se permettre des privautés. Elles doivent toujours garder leurs distances.

Concernant les jeunes filles, on leur apprend dès leur enfance à respecter leur famille, surtout le père et le grand frère pour lesquels elles ont un très grand respect. Une nouvelle mariée par exemple n'ose pas par pudeur paraître devant son père et c'est aussi le cas durant sa grossesse. Il en est de même pour l'homme qui n'ose pas par exemple saluer sa femme devant ses parents, même après une longue absence. Pour ce qui est du mariage, les jeunes filles sont souvent mariées à l'âge de quatorze ou quinze ans. C'est le père qui choisit pour sa fille son premier mari. Si elle divorce, elle peut décider de son remariage.

Si la polygamie est rare, le divorce par contre est très fréquent. Les femmes divorcées sont respectées et ne sont pas mal jugées, contrairement au reste du Maroc. Au contraire, elles sont les plus demandées en mariage car elles ont la réputation d'être initiées et expérimentées.

La situation des femmes diffère aussi d'une "classe" sociale à une autre. Les femmes "Chorfa" ne doivent en aucun cas faire des travaux manuels. Elles ont leurs "Abid" (esclaves) qui font tout à leur place. Quant aux "Mallmat", "Hurtaniyat" et les "Khadem", elles s'occupent de divers travaux manuels, surtout du travail du cuir ; elles chantent également dans les fêtes et cuisinent dans les cérémonies familiales.

Les femmes "Tekna", surtout les femmes appartenant à la classe des Chorfa (classes nobles), bénéficient d'un ensemble de privilèges qui les aident à s'imposer au sein de la société et à exiger le respect des hommes. Ce sont des femmes qui attachent beaucoup d'importance à leur corps, à leur beauté dans le souci de plaire et de séduire. Il n'est dès lors pas étonnant que des poètes décrivent dans leurs poèmes la beauté captivante de ces femmes au corps charnu qui les ont tant charmés.

Ceci étant, quel rapport entretiennent les femmes avec leur propre corps, et comment les hommes conçoivent-ils leur "idéal type" féminin ?

- Le vécu corporel des femmes Tekna.

Les femmes sont coquettes, elles attachent une importance particulière à leur corps pour le rendre beau et désirable. Elles aiment beaucoup se parfumer et se parer. La présentation aux invités d'un plateau plein de bouteilles de parfum, de musc, de lotions pour le corps (lait), de mélanges de produits naturels (pour le soin de cheveux), témoigne de la grande importance accordée à la beauté féminine et de l'entretien que réservent les femmes Tekna à leur corps.

Il demeure que l'idéal type de la beauté est la femme grosse et charnue. La grosseur constitue l'un des critères essentiels de beauté chez les femmes, et une condition incontournable pour leur mariage. Une femme "Falha" (belle), selon les Tekna, est par définition une femme grosse. La grosseur est un signe flatteur pour la famille car elle est symbole de richesse. C'est pour cette raison que les filles subissent dès leur jeune âge (neuf/dix ans) ce qu'on appelle "Teblah" (gavage), dans le but de les engraisser à jamais. On les oblige à suivre pendant quarante jours une nutrition particulière. Elles doivent ingurgiter une grande quantité de lait de chamelle et manger "Lhsa lhmer", sorte de soupe faite à partir de farine d'orge et de la viande de chameau. Elles sont invitées à en consommer sans pain pour qu'elles ne saturent pas et elles mangent tout en étant allongées sur le côté. Ce gavage était courant chez les Tekna mais maintenant il est rarement pratiqué par les habitants des villes, on le retrouve plutôt chez les bédouins du désert.

c) La danse.

Elle porte le nom de l'instrument de percussion utilisé : la "Guedra" (chaudron ou marmite). C'est une sorte de jarre en terre cuite couverte soit d'une peau animale (chèvre), soit d'un morceau de caoutchouc qu'on serre bien à l'aide d'une corde. Une vieille femme y dépose sept petites pierres, sept morceaux de sucre ou sept dattes du fait qu'ils donnent un certain timbre et aussi par référence à sept musiciens réputés pour leur savoir-faire musical. D'autant plus que le sucre et les dattes, ou simplement le "sucré" est autant savouré par l'homme que par les "Djinns" (esprits).

Cet instrument est frappé par un "Neggar" (celui qui picore). Ce dernier, picore la Guedra avec le bout de ses deux baguettes en bois "Maghzilain" (fuseaux) à l'image d'un oiseau picorant un bout de bois avec la pointe de son bec. Les Maghzilain servent d'habitude à filer la laine. Ainsi, telle une femme tissant sa toile, le Neggar tisse à son tour le rythme musical en frappant à coups brefs la Guedra.

Seuls les spécialistes jouent de cet instrument. C'est une responsabilité qu'on confie au Neggar. Ce dernier doit faire preuve d'une grande habileté. Il est également le meneur de la danse : c'est lui qui organise les participants, qui lance les chants et qui signale la fin de la danse.

La danse de la Guedra est propre au Beïdan. Elle est constituée d'un groupe d'hommes (plus de vingt personnes), qui s'installent à genoux, serrés les uns contre les autres. Ils forment un cercle nommé "Lgara"⁶ au milieu duquel se place le Neggar muni de son instrument de musique.

⁶ Lgara désigne l'espace circulaire où se déroule la danse. Cet espace est également connu par "Lmerga" (le repère) du fait qu'on y revient toujours.

Les hommes débutent la danse en battant des mains en cadence pour soutenir le rythme de la Guedra, tout en bougeant leurs épaules. Ils répètent à haute voix les "Reddat"⁷ lancés par le Neggar dans l'attente qu'une danseuse se présente au milieu du cercle. Il s'agit de courtes phrases rythmiques qu'ils chantent collectivement en refrain tout au long de la danse. Ces hommes sont désignés par "Lgwachich"⁸. Ils doivent être des connaisseurs de la Guedra, sinon ils ne peuvent y participer. Ils doivent bien maîtriser le chant et les mouvements de la danse. Dans ce cadre, signalons qu'un jeune n'ose pas par respect se joindre à un chœur constitué d'hommes âgés surtout si son père ou son frère aîné y est présent. Chaque génération joue individuellement la Guedra.

Lgwachich sont généralement répartis en deux groupes qui rentrent en compétition. Chaque groupe reprend d'une manière successive une moitié de la phrase rythmique qu'il répète inlassablement. Il s'agit souvent de chants d'amour.

Une danseuse⁹ se présente au milieu du cercle, soutenue par les youyous des femmes. Toute voilée, elle commence à danser, laissant ainsi les hommes deviner son corps et suscitant par-là leur curiosité et leur désir. Cela ne dure pas longtemps puisque l'un des participants ou parfois la "Khadem" (esclave) qui l'introduit au centre du cercle, lui ôte le voile, dévoilant ainsi son visage et sa longue chevelure.

Il arrive qu'une danseuse refuse qu'on le lui enlève par pudeur et par respect, surtout si son père et son frère sont présents. Certaines l'enlèvent aussitôt qu'elles rentrent pour danser, on dit dans ce cas qu'elles sont audacieuses, mais cela arrive rarement.

Il faut également souligner que seules les jeunes filles vierges se découvrent entièrement la tête. Quant aux femmes, elles dansent souvent les cheveux couverts. Cela permet de distinguer le statut social de la danseuse.

Ainsi, la jeune danseuse à genoux au milieu du cercle, exécute sa danse au rythme de l'instrument qui devient de plus en plus vif. Les yeux baissés, feignant la pudeur, elle fait le tour du cercle en rampant. Quand elle se dirige vers un groupe d'hommes, ils s'inclinent tous en arrière simultanément. Ils se balancent de la droite vers la gauche, produisant ainsi un mouvement ondulatoire qui correspond à l'oscillation des cheveux de la danseuse. Quant à l'autre groupe, il continue à battre des mains en cadence en se penchant vers l'avant, l'invitant ainsi à venir de leur côté. Le Neggar suit les mouvements de la danseuse et tourne du même côté qu'elle, tout en frappant la Guedra. La danseuse, emportée par le rythme, se balance de tous les côtés en bougeant son buste et en vacillant ses longues nattes emperlées ou ses longs cheveux. Ces derniers sont indispensables à la danse. Mais c'est surtout avec les doigts qu'elle danse avec une telle agilité qu'on peut penser qu'elle sculpte le rythme émis par le Neggar. On dit souvent "qu'elle compte le rythme avec ses doigts".

Les participants sont si ensorcelés par le charme de la danseuse, par la beauté de sa danse et par le rythme envoûtant de l'instrument, qu'ils laissent entendre des acclamations et des cris qui semblent être des cris de satisfaction et de plaisir.

Il arrive même parfois qu'un des participants touche les cheveux de la danseuse et se touche en même temps le visage. On dit généralement qu'il s'agit de son soupireur qui montre ainsi sa passion pour elle.

⁷ Refrains (sing. redda). Elles sont aussi connues par "thmiyat" (sing. thmiya) du verbe "hamma" qui signifie chauffer, dans la mesure où les chanteurs chauffent le rythme par la répétition d'un refrain.

⁸ sing. Gachûch qui signifie buste, du fait peut-être qu'on aperçoit que la partie supérieure de leur corps. Ceci soit par renvoi à la force virile masculine ou parce que le mouvement central et fondamental de la danse masculine s'opère au niveau du buste.

⁹ Parfois deux ou trois.

La danseuse ne doit pas interrompre la danse et quitter d'elle-même le cercle. Le cas échéant, le chœur qui l'assiège l'en empêchera et l'obligera à reprendre la danse. C'est au Neggar de le lui autoriser, se rendant compte de son épuisement. Elle peut également le lui faire comprendre d'un geste particulier de la main. Ainsi, la danse prend fin par la prononciation de "Ahutch" par le groupe d'hommes, d'une manière successive sous un rythme obsédant et par "l'écroulement" des participants et de la danseuse. Cette dernière tombe par terre, renversée sur le dos auprès du Neggar. Notons que seules les femmes "s'écroulent" tandis que les jeunes filles vierges se précipitent hors du cercle.

La sublimation de la danse dépend surtout de l'habileté et de la finesse de la danseuse actrice principale de la danse. Elle doit être agile et fidèle aux mouvements ancestraux. On dit souvent que la meilleure danseuse est celle qui pousse son défi jusqu'au bout, surpassant ainsi le groupe d'hommes et le Neggar, dans la mesure où elle transcende son propre épuisement et provoque celui de ces derniers. Dans ce cas, on dit que "flana chayla ras n-ama" (porte la tête de l'autruche), c'est à dire : "marche la tête haute et avec orgueil, du fait que tout le monde parle d'elle et de son exploit".

A l'originalité et la richesse de cette danse, s'ajoute son rapport étroit et direct avec le célibat. Seules les femmes non mariées (vierges, divorcées et veuves) peuvent la danser¹⁰. Le but principal de cette danse est de permettre à la femme de se marier, ou au moins de plaire à un homme, puisque c'est la seule occasion où elle pourra être regardée avec admiration par lui et où elle pourra "exhiber" son corps, dévoiler sa beauté et faire-valoir ses qualités de danseuse. Elle est donc un espace prétexte de rencontre. Celui qui est attiré par la beauté d'une femme lui accrochera une "kumiya" (poignard), un bijou de grande valeur ou une grosse somme d'argent. C'est ce qu'on désigne par "T-alag"¹¹ (suspension). Par cet acte, l'homme désigne celle qui sera sa future épouse. C'est en quelque sorte une invitation au mariage, à une histoire et à une "aventure" d'amour.

d) Essai d'analyse et d'interprétation.

La Guedra s'inscrit dans le vaste champs des danses érotiques. En témoigne les mouvements des danseurs et la thématique du chant dans lequel on chante l'amour et la beauté corporelle féminine. Ceci nous a été également confirmé par des informateurs qui la considèrent comme une danse obscène et comme un outrage à la chasteté de la femme. Le fait qu'elle soit liée au célibat est aussi très révélateur.

La danse de la Guedra représente "l'éternel thème amoureux". Elle exprime le drame passionné d'une femme amoureuse qui aime mais qui en même temps souffre. Ses gestes véhiculent, au-delà de l'aspect esthétique, un message amoureux. Par leur intermédiaire, elle s'extériorise et nous communique ses profonds états d'âme.

Encerclée telle une proie, elle se meut lentement sous les regards désireux et admiratifs des hommes qui se délectent de la contemplation de son corps sensuel et charnu, source de plaisir et de jouissance.

Ses mouvements sont marqués par une attitude d'hésitation : son corps tend à s'ouvrir et à se refermer. Elle se donne et se retient. On a l'impression qu'elle dialogue avec son amant. Un amant embarrassé par tant d'indécision. Aussitôt qu'elle lui fait signe d'approcher, elle lui recommande de partir, de s'éloigner. Elle accepte le plaisir, va vers lui, mais en même temps le refuse.

¹⁰ Il arrive, dans certaines tribus, qu'une femme mariée danse la Guedra en premier lors du mariage de son fils. On dit dans ce cas qu'elle ouvre "Achbar" (champ de "pointage", de fixation ou de sélection et de choix), puisque les hommes y désignent celles qu'ils désirent pour femmes.

¹¹ Du verbe "Allag" qui signifie : suspendre, accrocher.

Crain-t-elle d'être délaissée une fois "offerte" ou encore d'être jugée par la société ? Serait-elle ainsi soumise, même dans cet espace de la danse qui est supposé être un espace de liberté d'être et d'expression ?

On sent qu'elle est emportée par le rythme. Un rythme envoûtant qui la pousse à s'abandonner au désir et à se soumettre à la virilité masculine. Mais malgré son émoi, elle manifeste de la résistance. Elle essaie, en frappant la Guedra avec ses longues nattes penchées en arrière, d'interrompre l'enchaînement du rythme. Le fait qu'elle danse assise n'est qu'une manière d'être enchaînée à la terre-mère, sa "rédemptrice". On la voit souffrir, elle porte sa main à son cœur en signe d'affliction et d'amour, tout en dissuadant son amant de l'autre main. Embarrassée, elle essaie d'éluder, mais en vain. Elle lance un dernier appel à travers lequel elle supplie les hommes de l'épargner de ce cercle infernal. Son appel est traduit par le chœur dans cette Redda :

"Ha chayla ya fgarich" (sauvez-moi ô vous les héros)

Or, le Désir s'empare de tout son être. Elle n'est plus maîtresse d'elle-même, son corps se détache de ses enclosures, va au-delà de ses frontières en brisant les chaînes sociales et en dépassant ses inhibitions. Ainsi vaincue, elle s'effondre, toute "offerte" après une lutte agitée, dans un état de soumission totale.

Le fait que seules les femmes s'écroulent à la fin de la danse est très significatif. Ces dernières se laissent facilement emporter par leurs sentiments et succombent aux délices de l'amour auxquels elles ont été déjà initiées, contrairement aux vierges, qui doivent dompter leurs désirs. Ces dernières sont plus guidées par la raison que par les sentiments. Il n'est dès lors pas étonnant, de les voir se précipiter hors du cercle à la fin de la danse.

En outre, pourquoi parler de Guedra (marmite) au féminin et non pas de Guedr au masculin ? Fait-elle référence à la femme danseuse, une danseuse qui bouillonne sous le "feu" du désir telle une marmite qui bouillonne sur le feu ?

L'image de la danseuse apparaît par ailleurs ambivalente. Elle allie à la fois la force et la faiblesse. En effet cette danseuse qui s'exhibe, cherche à séduire l'autre : l'homme. Ce dernier réagit à chacun de ses mouvements et souffre de tant d'hésitation. Hésitation qu'elle feint peut-être, puisque la bienséance exige que la femme dissimule toujours son amour pour l'homme qu'elle désire. Elle doit en principe déguiser ses vrais sentiments pour lui. Dans ce cas, elle serait à l'image de la lune, cette grande compagne érotique connue pour ses mensonges. Cet astre fantasque, qui selon certaines légendes se métamorphose en une belle et redoutable jeune fille qui lacère ses soupirants¹². Ainsi, à chaque fois qu'elle passe du côté des hommes, ils s'inclinent tous en arrière comme médusés, anéantis par tant de beauté. Une beauté divine et fatale qu'ils semblent vénérer jusqu'au point d'en faire leur prisonnière dans ce cercle sacré : Lgara. C'est la méduse qui pétrifie avec un seul de ses regards ses amants. Sa tête se balance de tous les côtés, faisant ainsi vaciller ses longues nattes emperlées. On dirait des serpents qui s'apprêtent à attaquer tous ceux qui tentent de s'approcher d'elle.

Le fait que l'homme accroche un poignard à la danseuse est également chargé de sens et peut être interprété de deux manières. D'un côté, nous pouvons dire que par cet acte, l'homme l'a fait sienne, surtout que le poignard est un symbole phallique donc de domination.

D'un autre côté, pouvons-nous considérer cet acte comme une sorte de soumission : la soumission du masculin au féminin ? En livrant son arme le guerrier se rend-t-il et se soumet-il définitivement à son "ennemi" ?

¹² Durand. G, *Les structures anthropologique de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969.

Au-delà de la simple expression des sentiments, cette danse semble exciter les passions humaines et provoquer les désirs. Serait-elle dans ce cas une danse lascive, une danse qui tend au rapprochement sexuel ?

Serait-elle ainsi à l'origine une sorte de "prostitution sacrée" qui par l'avènement de l'Islam a perdu son caractère sacré pour ne devenir qu'un spectacle profane ?

Oserions-nous voir dans cette danse une représentation de l'acte sexuel lui-même ? Dans ce cas, le va et vient des mains de la danseuse serait un échange amoureux de type sexuel. Les cris des hommes et leur agitation ainsi que l'agitation de la danseuse sous le rythme frénétique de la Guedra correspondraient à la "phase de tension," tandis que leur écroulement exprimerait leur "délassement" et leur jouissance. La jouissance émanant de l'acte sexuel imagé ou "fantasmé". Une jouissance qui n'est au fond que la vie, une vie à laquelle succède la mort. Cette mort permet l'éclatement de "l'Eros"¹³, de la vie qui dans la danse de la Guedra est représentée par l'introduction d'une nouvelle danseuse au milieu du cercle et par le redressement ou plutôt la "résurrection" des hommes qui reviennent à la vie après une mort simulée.

Par ailleurs, la Guedra serait-elle une sorte de culte qui va au-delà des pulsions sexuelles humaines, parce qu'elle est exécutée dans un espace sacré ou considéré comme tel ? Ici, la symbolique des doigts est très significative. Réfère-elle aux quatre éléments cosmiques : le feu, la terre, l'eau et l'air, à l'environnement naturel et cosmique ?

Ainsi, à travers cette danse, les femmes communiquent leurs profonds états d'âme : leurs hésitations, leurs souffrances, leurs peurs, leurs envies, leurs désirs "sexuels" au-delà de la censure, sans aucune contrainte. Elles se meuvent dans un état presque "d'inconscience" et d'outrépassement. Dans cet espace, elles s'abandonnent, guidées par leurs pulsions en dehors du temps et de l'espace.

L'espace de la danse permet aux femmes l'assouvissement de leurs désirs inconscients, les tréfonds de leur "Eros". La danse constitue pour elles un besoin à satisfaire et non pas un simple divertissement. Elle est leur exutoire pour exprimer leurs frustrations sexuelles. Elle est une source de satisfaction et d'équilibre.

La danseuse représente l'image d'une femme audacieuse qui transcende le social en exhibant son corps devant un groupe d'hommes et en exprimant ses désirs au-delà de toute pudeur. Cette danse n'est donc pas seulement l'expression pure d'une "libido". Les femmes communiquent un message beaucoup plus profond : leur rejet et leur révolte contre les normes sociales discriminatoires.

La Guedra traduit un rapport homme/femme différent de la réalité, car c'est uniquement dans cet espace qui constitue pour eux leur seul lieu de rencontre, qu'ils peuvent exprimer leur amour.

Notons toutefois que la Guedra est l'une des danses marocaines les plus originales car c'est l'une des rares danses où les femmes s'exhibent et se libèrent de cette manière. Cela semble se justifier par la situation des femmes Sahraoui qui jouissent d'une certaine liberté les distinguant des autres femmes marocaines.

2. La danse de Lounassa.

¹³ Maffesoli M., *L'ombre de Dionysos : contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, 1982.

Lounassa est une danse qui est propre aux tribus Houara de la région d'Agadir¹⁴. Selon les anciens auteurs et généalogistes arabes, les Houara désignent un ensemble de tribus berbères. Certaines légendes leur attribuent une origine yéménite.

Vers le XIV^e siècle, ces tribus se sont assimilées d'une manière quasi-complète aux Arabes Banü Salim, dont elles ont adopté la langue et le mode de vie. C'est ainsi qu'elles se sont arabisées¹⁵.

Dans l'organisation sociale des Houara, on note l'absence apparente de hiérarchie sociale, sauf celle traduite en terme de riche ou de pauvre. Le sentiment tribal y est dominant, ce qui les rend plus solidaires et plus unis.

a) Les femmes chez les Houara.

En général, les femmes chez les Houara ne jouissent pas d'autant de privilèges que les femmes Sahraoui. Elles semblent sous le joug du pouvoir viril masculin. Un pouvoir qui les domine entièrement, jusqu'au point de leur dénier les moindres de leurs droits.¹⁶

Ceci semble s'expliquer par la rudesse du caractère des Houara et par une certaine sévérité qui va parfois jusqu'à l'injustice.

Le regard que portent les hommes Houari sur les femmes est aux antipodes du regard que portent les hommes Sahraoui sur leurs femmes. Loin d'être adulées, idolâtrées et respectées, les femmes chez les Houara semblent être sous-estimées, dépréciées voire même battues. Elles dépendent entièrement des hommes. Des hommes qu'elles doivent respecter, servir et à qui, elles doivent obéir. Elles ne sont considérées qu'en tant que corps "producteur" d'enfants. Leur corps semble être la propriété des hommes qui s'en servent à leur guise. Même si l'homme éprouve de l'amour et de l'estime pour sa femme, il ne doit en aucun cas le montrer devant les membres de sa famille ou de sa tribu, au risque de perdre leur respect.

En ce qui concerne le vécu corporel des femmes chez les Houara, nous pouvons dire qu'elles n'accordent pas autant d'intérêt à leur corps que les femmes Sahraoui. Ceci à cause des durs labeurs qu'elles effectuent quotidiennement, les travaux agricoles en plus des travaux exécutés au sein du foyer. Pour les Houari, la beauté ne semble pas être un critère important pour la réussite d'un mariage. Ils exigent tout particulièrement la chasteté de leur partenaire et la noblesse de son appartenance familiale. Elle doit également être une excellente femme de foyer, une bonne travailleuse et une bonne mère.

Un grand fossé sépare donc les femmes Houari et les femmes Sahraoui. Et si les Houara se sont inspirés des tribus arabes bédouines du sud jusqu'à en adopter certaines particularités culturelles, ils n'ont pas pour autant suivi leur modèle en ce qui concerne leur rapport aux femmes.

b) La danse.

¹⁴ Les Houara sont répartis sur toute l'Afrique du Nord. On les retrouve également en Egypte. Au Maroc, ils se localisent dans la région de Fès, à l'Est du pays, dans les régions du Nord. Mais c'est aux environs de Guercif (province de Taza) et dans la région du Souss qu'ils se situent principalement. Par ailleurs, les Houara du Souss, qui font l'objet de notre étude, se localisent plus précisément au Sud-Est de la ville d'Agadir. Ils occupent les deux rives du cours inférieur de l'Oued Souss. Cette région se distingue surtout par la fertilité de ses terres et par l'abondance des eaux. C'est pourquoi la plupart des Houara sont des agriculteurs.

¹⁵ Ibn Khaldun, Cité par L^cAbid.A, *Les tribus Huwara*, Thèse de Doctorat de III^e cycle, Univ. Mohammed V, Rabat, 1984.

¹⁶ L^cAbid. A, Op. cit.

Lounassa est propre aux Houara du Souss. Cette danse est désignée ainsi du fait que les gens se réjouissent d'une rencontre dans laquelle on a recours à la danse et au chant. Elle vise en premier lieu le divertissement et le délasserment. Chaque tribu a ses propres "ounaïssiya" (des personnes spécialistes de cette danse) qui sont dans leur majorité des amateurs. L'animation des cérémonies familiales ou tribales leur incombe.

Les ounaïssiya se composent d'un groupe de plus de trente personnes. Ils sont souvent accompagnés d'une femme qu'on désigne par "Chikha". Cette dernière doit être habile et gracieuse car elle est l'actrice principale de la danse.

Les ounaïssiya s'installent debout en demi-cercle, seul le joueur du "Naqous"¹⁷ est assis. Ils sont encadrés par un "Mqddem" (chef) auquel incombe la tâche de regrouper et d'organiser la troupe. C'est également lui qui lance le chant et indique avec les battements de son instrument "Tara",¹⁸ le commencement ou la fin du jeu. Il se charge aussi de réunir les membres de sa tribu lors du déroulement de Lounassa.

En ce qui concerne le rituel de la danse, nous distinguerons les étapes suivantes¹⁹ :

1-"Tbata" (*mise en place*) ou ce qu'on désigne par "Sidi diafinellah" : c'est une étape dans laquelle les ounaïssiya se préparent. Ils lancent souvent, sous un rythme lent, une phrase mélodique où ils font l'éloge de la personne chez laquelle ils sont invités.

2-"Al Nadha" (*appel*) : Dans ce deuxième temps, le Mqddem lance une nouvelle phrase rythmique, sous forme d'un appel. La phrase est reprise par un chœur qu'on désigne "Reddada" ou "Chddada".

3-"Al Lgha" : elle est appelée ainsi, parce que le groupe de danseurs lance des cris qui seraient des cris de terreur et d'effroi. Le rythme s'accélère. Dans cette étape, quatre danseurs se détachent du groupe et constituent un cercle au milieu duquel la femme danse, après que le Mqddem leur fait signe avec les coups portés sur son instrument.

Cette étape est souvent suivie d'une "Rekza" (saut), ici, la femme saute avec l'un des danseurs en tenant dans les mains les pans de son vêtement et en faisant des moulinets des deux bras. On dit qu'elle communique avec le Mqddem en lui indiquant le nombre des sauts qu'elle va effectuer.

Ainsi, l'homme et la femme bondissent très haut en frappant fort le sol de leurs pieds et en se retournant d'une manière brusque. Il arrive parfois qu'ils sautent en se tenant la main. Leurs sauts sont mesurés, harmonieux et correspondent aux coups de "Tara".

4-"Al Tgta" (*arrêt*) : dans cette étape, le Mqddem marque des points d'arrêt en battant son instrument de musique, signifiant par-là, le changement de rythme.

5-"Attgrar" : dans cette phase, le chant dure plus longtemps. Il s'agit d'un dialogue entre celui qui chante (souvent le Mqddem) et les "Grrara"²⁰ (chanteurs) qui reprennent ses paroles.

6-Enfin "Lgelba" (changement) : elle signifie le passage d'un rythme à un autre.

Telle est la présentation globale de la danse. Ces étapes sont reprises tout au long de la cérémonie.

c) *Essai d'analyse et d'interprétation.*

¹⁷ Instrument de percussion métallique de forme circulaire. Il s'agit d'une jante de voiture sur laquelle on frappe avec deux baguettes de fer.

¹⁸ Sorte de petit tambour circulaire.

¹⁹ Ces étapes nous ont été communiquées par le groupe des ounaïssiya de la tribu de Lgfiyat.

²⁰ Tgrar de "Iqrar" (reconnaissance), du fait qu'en reprenant son chant, les chanteurs reconnaissent pour vrai ce que dit le "Mqddem".

Lounassa est l'une des danses les plus "étranges" du patrimoine artistique marocain. Elle émeut par cet échange de mouvement violent entre le couple de danseurs, qui bondissent très haut comme s'ils visaient l'ascension céleste.

En observant cette danse, il apparaît clairement qu'il s'agit d'un affrontement entre un homme et une femme. Une sorte de duel à travers lequel la femme semble défier l'homme en sautant aussi fort et aussi haut que lui.

Il semble qu'à travers ses sauts, elle exprime sa rébellion contre le système social qui l'efface, la réduisant ainsi à un simple objet dont l'homme use selon ses envies. L'espace de la danse constitue pour elle un espace de liberté dans lequel s'abolit la ségrégation sexuelle. Le seul espace où elle peut traduire par des mouvements et sans aucune contrainte son refus de cette répression dont elle est victime dans sa vie quotidienne, sa dévalorisation. Tout se déploie donc dans cet espace.

Par ailleurs, les gens véhiculent une légende sur l'origine de cette danse. Elle se présente ainsi :

"Autrefois, un serpent qui vivait dans la forêt se transformait la nuit en une belle et attrayante jeune fille. Cette dernière s'amusait à séduire les jeunes hommes de la tribu qu'elle tuait une fois qu'ils avaient succombé à son charme. Un jour toute la tribu se mobilisa pour se venger de cette femme-serpent qui les empêchait de vivre en paix. Or, seul un homme connu pour sa grande témérité a pu la dompter après une lutte acharnée."

Selon certains informateurs, cette femme-serpent serait originaire du Yémen. Ils racontent qu'elle se serait fauflée dans les bagages des Houara, lors de leur grande migration en Afrique du Nord.

Ce serpent serait-il dans ce cas le cordon ombilical qui les lie à leur "terre-mère" : le Yémen dont ils se réclament, montrant par-là leur attachement et leur enracinement à leur pays d'origine ?

D'autre part, en observant la danse de Lounassa, on remarque qu'elle représente effectivement un combat entre la femme-serpent et le groupe d'hommes. Ainsi on les voit épier son apparition, tout en lançant des cris de terreur et d'effroi. Aussitôt qu'elle surgit, ils se précipitent pour l'encercler, faisant d'elle leur prisonnière. Mais elle réussit à s'esquiver, tout en sautant d'un endroit à un autre. Ils s'engagent tous à sa poursuite mais en vain. Seul un homme parvient enfin, après un long et dur affrontement, à l'apprivoiser. Et ce, en lui assenant deux coups, avec son arme invisible et en lui accrochant son poignard : symbole phallique, donc de domination. Cette arme est également connue pour son pouvoir de neutraliser les esprits maléfiques.

Partant de là, ces hommes cherchent à anéantir cette femme-serpent au pouvoir maléfique, cette "laf-a" (vipère) perfide, qui exerce un ascendant sur eux et dont ils veulent se débarrasser pour se libérer de son pouvoir séducteur et destructeur en même temps. Ils parviennent par ailleurs à la dompter et non à l'anéantir car le serpent "tout satanique qu'il soit" demeure immortel.

En outre, le serpent est l'un des symboles les plus universels et les plus importants de l'imagination humaine. Ce symbole a été, dans différentes civilisations, l'objet approprié pour représenter le phallus, donc la sexualité. Ainsi, la lutte acharnée de ces hommes contre cette femme-serpent serait une manière de lutter contre leurs propres désirs sexuels qui les incitent à la luxure et par-là, au péché.

Notons aussi qu'il y a un jeu de séduction entre le couple des danseurs, du fait qu'ils échangent le même langage. S'agirait-il donc d'une représentation subtile du désir et de l'union sexuelle ? Une union que l'homme et la femme reproduisent par ces violents affrontements et par ces sauts frénétiques qu'ils effectuent tout en se tenant la main ? Ou s'agirait-il uniquement d'un mystère ritualisé signifiant un sens ou des sens encore à découvrir ?

Il paraît toutefois, selon la lecture psychanalytique, que le serpent est entre autre le symbole de la mère. Une "mère phallique", toute-puissante, qu'on convoite et qu'on refoule en même temps. La femme-serpent représenterait-elle l'image maternelle qui hante l'inconscient collectif et qu'on cherche à vaincre ?

Cette danse serait ainsi une sorte "d'attentat" contre la mère, cette grande séductrice. En fait, elle est un essai d'attentat contre la transgression de l'inceste et une manière de contenir l'angoisse qu'elle suscite. C'est une manière de combattre en soi la "fausse image" de cette mère terrible et captative qui peuple l'imaginaire des marocains et des arabo-musulmans en général, et les Houara en particulier. Une mère qui règne sur leur inconscient. Les Houara essaient-ils à travers cette danse de se défaire du grand pouvoir qu'elle détient sur eux ? Autrement dit, ils tentent ainsi de se libérer des images du milieu utérin qui paraissent être une source de blocage. Lequel blocage pèse sur leur vie en société et régit leurs relations avec les autres femmes, surtout leurs épouses, qu'ils cherchent à substituer à l'objet maternel. Ces dernières subissent malheureusement les conséquences de ce blocage engendré par le prolongement de la relation utérine. Ceci est susceptible d'entraver la vie du couple.

Partant de là, cette injustice, cette discrimination ou cette "misogynie" qui caractérise les rapports de sexes chez les Houara, semble trahir la peur des hommes et leur angoisse devant l'élément féminin. Cet être perfide, vis à vis duquel il faut avoir de la méfiance. Cette peur n'est pas seulement propre aux Houara, mais elle semble être répandue. Sachant que cette misogynie caractérise tout particulièrement, selon Bouhdida,²¹ les cultures arabo-musulmanes.

Ainsi, il semblerait que les Houara ravivent par cette danse cette crainte qu'ils éprouvent face à l'image prégnante de la mère. Elle est également une manière de la gérer et de la surmonter. Partant de là, l'espace de la danse constitue pour eux un espace de quête d'un certain équilibre et d'une certaine sécurité. Un espace qui leur permettrait peut-être de neutraliser leurs désirs incestueux et de surmonter par-là les survivances de leur angoisse de séparation avec la mère et celle de castration qui n'est qu'une réminiscence de toutes les séparations progressives, parfois brutales, que connaît l'enfant plus particulièrement dans son rapport avec la mère.²² La danse de Lounassa serait-elle ainsi l'expression de la relation Œdipienne ?

Enfin la femme joue un rôle central dans cet espace ludique. Elle nous traduit une des facettes de l'inconscient collectif des Houara, leur refoulement : ce non-dit, qu'on a tendance à dissimuler mais qui trouve son exutoire, l'espace et le temps d'une danse.

La danse de la Guedra traduit ainsi l'un des rapports sociaux les plus intimes, ceux liant les hommes et les femmes. Tout le groupe se réunit autour d'un sujet et d'un bel objet de plaisir et d'amour : la femme. Une femme au corps charnu et gracieux et aux allures et gestes séduisants. A travers cette danse, apparaît une certaine forme d'idolâtrie de l'élément féminin par les hommes Sahraoui. La Guedra est aussi un exutoire pour les désirs inassouvis des femmes. Cet espace constitue pour elles une sorte d'échappatoire qui leur permet de s'extérioriser au-delà de la censure et en dehors du temps et de l'espace réel.

Il en est de même pour Lounassa. En effet, si dans la Guedra les femmes s'expriment dans un double jeu de séduction, les femmes Houari exprimeraient plutôt leur rébellion contre la discrimination dont elles sont victimes, à travers leurs sauts frénétiques et endiablés. La danse est un espace dans lequel ressort leur révolte contre les valeurs sociales qui les avilissent. Elle est un espace de liberté d'être et d'expression pour elles, un espace où s'efface l'inégalité des sexes et dans lequel elles s'expriment au-delà des enclosures de leur corps. La

²¹ Bouhdiba. A, *La sexualité en Islam*, PUF, Paris, 1975.

²² Voir Chikhaoui N., *Le dilemme de la femme marocaine, Le pouvoir par la maternité ou l'équilibre par l'émancipation*, Paris V, 1991.

danse constitue donc le moyen libérateur de toutes leurs charges de douleurs et de souffrances.

D'autre part, la danse de Lounassa permet de déceler les mystères de cette apparente misogynie sociale. Une misogynie qui semble trahir la peur des hommes devant les femmes. Des femmes qui peuplent leur imaginaire, leur inconscient et qu'ils se doivent de combattre, même dans leurs représentations fictives.

Les danses collectives, exécutées par et autour des femmes, montrent comment ces dernières pèsent sur l'inconscient de ces groupes sociaux. Elles sont l'origine et la référence de toute chose. Elles sont le pivot autour duquel se structure toute la société.

C'est donc à travers ce vaste champ symbolique qu'est la danse que s'exprime en partie la société globale, qu'elle communique ses désirs, ses refoulements, ses inhibitions, son inconscient... Elle est un besoin, c'est ce qui explique son enracinement dans toutes les cultures entre autres la culture marocaine.

3-Conclusion.

Les femmes marocaines d'une manière générale souffrent de la discrimination et de l'infériorité par rapport aux hommes qui jouissent de tous les droits. Elles ne disposent pas librement de leur corps. Celui-ci ne leur appartient pas, il est la propriété de l'homme et de la communauté. Il doit satisfaire leurs exigences et assumer le rôle qu'ils lui ont assigné. Il doit être vierge, sain, propre, fécond pour procréer et assurer une descendance au mari. Le corps des femmes est marqué d'interdits, c'est un corps frustré puisque les femmes ne sont pas considérées comme partenaires sexuelles à part entière. On leur impose des règles strictes de conduite. Il y a un conditionnement psychologique par une socialisation sexiste²³ dès la petite enfance ce qui renforce la dichotomie des rôles sexuels. De par la culture, leur corps est voué à la souffrance et à la violence masculine physique, verbale et psychologique qui se développe tant dans l'espace familial que dans l'espace public. Cette violence à l'endroit du corps des femmes se traduit chez elles par une attitude réactionnelle négative qui entache leur image du corps et leur propre narcissisme. Se développe ainsi, chez les femmes, une dévalorisation, une stérilisation dans leur représentation d'elles-mêmes et de leur corps. Des attitudes comme le dégoût, l'effacement, voire même la dépersonnalisation peuvent s'observer chez les filles et aussi chez les femmes. N'entendons-nous pas souvent des jeunes filles dire : "Pourquoi le bon Dieu ne m'a pas fait garçon ?" Il y a là un certain refus de leur féminité et de leur sensualité qu'elles essayent de camoufler.

Cependant, il existe des femmes marocaines et non une. Le Maroc est un pays de contraste en ce qui concerne la condition féminine. Il existe aussi des différences socioculturelles au sein de la société globale qui font que les femmes dans certains milieux jouissent de liberté, d'une forme d'égalité. En ville par exemple, les femmes échappent progressivement au rôle qui leur a été assigné par la société traditionnelle et sortent de leur enfermement pour devenir sujet agissant. Elles ont remis en cause l'autorité masculine et ont investi l'espace public.

Le mariage et la maternité ne sont plus leurs seuls principes d'identification. On assiste à de nouvelles constructions identitaires axées sur le travail salarié, l'instruction, l'occupation de postes à haute responsabilité.

Or, la nature de la société marocaine qui est une société patriarcale et le lourd héritage socioculturel ségrégationniste continuent à maintenir les femmes dans une position inférieure.

²³ Chikhaoui N., Op. Cit.

Ce qui les obligent à obéir aux normes sociales et à dissimuler leurs souffrances, leurs désirs et frustrations qu'elles n'extériorisent que le temps et l'espace d'une danse.

L'espace de la danse est ainsi pour les femmes marocaines un espace de compensation et d'équilibre, un espace de liberté où elles dansent, chantent l'amour, la répression, au-delà de la censure. Même si cet espace est codifié dans la mesure où les femmes sont soumises à des contraintes de comportement, elles arrivent, à l'intérieur même de cet espace ritualisé, à s'exprimer. L'espace de la danse reste pour elles un espace hors temps et hors l'espace privé où elles sont emprisonnées, et hors l'espace public dans lequel elles sont surveillées. L'espace de la danse est pour elles un espace où elles prennent conscience de leur existence en tant que corps indépendant. Elles y expriment leurs sentiments. Dans cet espace les femmes sont complices, C'est le seul lieu où elles communiquent librement entre elles, partageant ainsi leurs joies et leurs peines. Un moyen par lequel elles se libèrent, se délassent de leurs problèmes, routines, fatigue due au travail qu'elles effectuent. C'est le cas des femmes rurales qui souffrent de la dureté des travaux domestiques. La danse est donc une sorte d'échappatoire momentanée à la dureté de la vie, à l'injustice de la destinée. Elle est le moment compensatoire, voire le moment libérateur de toutes ces charges de douleurs et de souffrances.

BIBLIOGRAPHIE.

- Ait Sabbah F., *La femme dans l'inconscient musulman*, Albin Michel, 1986.
- Alaoui N., *Voilées dévoilées, être femme dans le monde arabe*, L'harmattan, Paris, 1988.
- Bouhdiba A., *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, 1975.
- Chebel M., *Le corps dans la tradition au Maghreb*, P.U.F., Paris, 1984.
- Chebel M., *L'imaginaire arabo-musulman*, P.U.F., Paris, 1993.
- Chikhaoui N., *Le dilemme de la femme marocaine, Le pouvoir par la maternité ou l'équilibre par l'émancipation*, Thèse de Doctorat de III^e cycle, Université Paris V, 1991.
- Dubar C., *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles*, Armand Colin, coll. "U sociologie", Paris, 1991.
- Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- Duvignaud J. *Fêtes et civilisations*, Paris, Scarabée et compagnie, 1984.
- El Saadaoui N., *La face cachée d'Eve, les femmes dans le monde arabe*, London, 1982.
- Fekkar. Y., *La femme, son corps et l'Islam, Questions et contradictions suscitées par le vécu quotidien en Algérie*, *Le Maghreb musulman*, Paris, CNRS, 1983.
- Gaudio A. et Pelletier R., *Femmes d'Islam ou le sexe interdit*, Paris, Denoël-Gauthier, 1980.
- Geza R., *Psychanalyse et anthropologie, Culture-Personnalité-inconscient*, Paris, Gallimard, 1976.

- Lacoste-Dujardin C., *Des mères contre des femmes, maternité et patriarcat au Maghreb*, La découverte, Paris, 1985.
- L'Abid A., *Les tribus Houara*, thèse de doctorat de III^e cycle, Université Mohammad V, Rabat, 1984.
- Lièvre V., *Danses du Maghreb d'une rive à l'autre*, Paris, Karthala, 1987.
- Maffesoli M., *L'ombre de Dionysos : contribution à une sociologie de l'orgie*, Paris, 1982.
- Mernissi F., *Sexe, idéologie, Islam*, Tierce, Paris, 1983.
- Minces J., *La femme voilée, l'Islam au féminin*, Calman-lévy, 1980.
- Mud. M., *Les populations des Oasis et leurs représentations de la terre*, Mémoire de fin d'études en sciences sociales, Université Mohammed V, Rabat, 1994.
- Naaman-Guessous S., *Au-delà de toute pudeur, la sexualité féminine au Maroc*, Casablanca, 1991.
- Rouget G., *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1980.