



**HAL**  
open science

# Le rituel et l'enjeu théâtral du corps au Maghreb : entre divinité et sexualité Le cas du stambali en Tunisie.

Aymen Chaabane

## ► To cite this version:

Aymen Chaabane. Le rituel et l'enjeu théâtral du corps au Maghreb : entre divinité et sexualité Le cas du stambali en Tunisie.. Les chantiers de la création, 2020, La mise à l'épreuve du corps, 12, 10.4000/lcc.3601 . hal-03523582

**HAL Id: hal-03523582**

**<https://hal.science/hal-03523582v1>**

Submitted on 12 Jan 2022

**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.

## Le rituel et l'enjeu théâtral du corps au Maghreb : entre divinité et sexualité.

Le cas du stambali en Tunisie.

Aymen Chaabane

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/3601>

DOI : 10.4000/lcc.3601

ISSN : 2430-4247

### Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

### Référence électronique

Aymen Chaabane, « Le rituel et l'enjeu théâtral du corps au Maghreb : entre divinité et sexualité. », *Les chantiers de la création* [En ligne], 12 | 2020, mis en ligne le 01 avril 2020, consulté le 29 avril 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/3601> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.3601>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2020.

Tous droits réservés

---

# Le rituel et l'enjeu théâtral du corps au Maghreb : entre divinité et sexualité.

Le cas du stambali en Tunisie.

Aymen Chaabane

---

## Introduction

- 1 En Tunisie le stambali, un culte de possession thérapeutique dont les origines se trouvent dans le culte animiste africain subsaharien *bori* du groupe ethnique haussa<sup>1</sup>, est apparu suite au brassage des esclaves dans le nord de l'Afrique. Ses fidèles afro-maghrébins se proclament du lignage de Bilal<sup>2</sup>, l'esclave Abyssinien affranchi par le prophète musulman Mohammed. Ils considèrent Bilal comme le fondateur de leur confrérie et sont parfois désignés par le terme *bilaliens*. Cette appellation leur donne la légitimité pour exercer leur culte sans quitter le cadre de la religion musulmane. Le stambali désigne aussi l'ensemble du rituel qui caractérise ces cérémonies où l'on trouve de la musique, de la danse et, bien entendu, de la transe. D'une manière générale, le terme stambali est associé à une tradition musicale avec un caractère islamique et africain, et permet à la fois la conservation et la transmission de l'ensemble des croyances du peuple haussa. La version musulmane du *bori* « s'est progressivement adapté(e) au système de représentations et aux pratiques magico-religieuses qui caractérisent le soufisme populaire maghrébin » (Rahal 9). Nous pouvons alors nous demander en quoi la mise à l'épreuve du corps, par sa théâtralité à travers ces pratiques de possession, modifie le « genre » de l'adepte en transe.

## Transe et performance

- 2 Les zaouïa, lieux mystiques par excellence où se déroule la plupart du temps les trances religieuses, sont aussi des lieux d'admiration de Dieu par l'intermédiaire du saint

marabout. C'est à travers le *dhîkr* (l'évocation rythmique des noms de Dieu) et les cérémonies de stambali que l'ensemble rituel en l'honneur des divinités prend sa dimension liturgique. La thérapie est alors la conséquence thaumaturgique acquise par la force de la croyance envers le pouvoir divin. Un pouvoir qui fait spectacle. Un pouvoir auquel la population adhère en faisant un cercle autour d'un *arifa* (le prêtre médium du culte stambali), tel un spectacle de rue où le public dessine inconsciemment un cercle autour de l'acteur et lui crée une aire de jeu.

- 3 Dans son ouvrage sur le culte des saints au Maghreb, Émile Dermenghem tend vers la catégorisation des danses religieuses, ou du moins celles qui se déroulent dans un lieu sacré pendant un moment religieux. Il donne des termes précis qui définissent la danse collective populaire.

Celle-ci ne porte jamais le nom profane (chthih, rqaç) qui se traduit en français par danse, mais des noms techniques qui peuvent varier selon les cas, les pays et les confréries : sama' (audition, djazba, attirer, ravissement ; confréries dites « populaires » ; terme courant au Maghreb pour les confréries noires aussi bien que pour celles du type Aissaoua) ; haira et tahayyour (stupéfaction ; Aissaoua, Maroc) touba (repentir, retour à Dieu, Souf, Figuig...) zahda (ascèse, ferveur, sortie hors du monde), khamra (ivresse), imara (plénitude, confréries « civilisées » ou hadaria, Derqaoua...). Tous ces mots sont significatifs et soulignent les idées d'attachement, d'extase, d'annihilation de l'individu, d'union avec une réalité suprême. (254)

- 4 Tous les états vécus sous l'emprise de la danse religieuse mènent à une sorte de modification de la conscience. Un phénomène « communiel » (Rouget, 2017, 76) qui s'explique par la transe.
- 5 La transe, qui se manifeste de plusieurs façons (transe chamanique, transe initiatique, transe médiumnique, transe métamorphique, transe de vision, transe de possession, et cætera), est liée à l'élément essentiel qu'est la musique. La musique est un moyen de ravissement à travers lequel les participants aux cérémonies religieuses s'identifient au son des tambours (*tabal*), du *guembri* (luth à trois cordes), des crotales (*shqâsheq*). La musique fait union avec la sainteté et opère sur l'immobilité afin que le silence et la solitude deviennent des moments de transe et d'extase. Bien qu'il y ait une différence entre transe et extase, les deux éléments s'inscrivent dans la démarche spirituelle des adeptes du stambali. En effet, l'extase est un état émotionnel recherché dans la solitude, le silence et l'immobilité. C'est un moment de conscience où le participant garde des souvenirs de son expérience. Il peut donc raconter son voyage voire le commenter. L'individu en extase garde son identité. Tandis que pour la transe, et particulièrement la transe de possession, le sujet ne garde pas de souvenir ou n'en parle pas sauf exception<sup>3</sup>. Il perd la maîtrise de son corps et de son processus. La transe est un moment de dissociation avec la réalité, un moment de *non conscience*. Elle est guidée par la musique, le bruit, les mouvements et l'agitation. L'individu en transe, possédé par les esprits, voit son identité remplacée par celle de son possesseur. Il n'est plus lui-même puisque l'on parle par sa bouche. Le possédé, dans l'espace de danse, est comme l'acteur sur les tréteaux. Tous les deux, possédés, dansent pour la divinité. Ils sont tous deux dans une transe infligée par l'esprit possesseur. Le texte alimente l'acteur et la musique alimente le danseur, tous les deux sont nourris pour apaiser la douleur. Dans le cas de la performance culturelle les danseurs, attirés par la mélodie de l'esprit invoqué, s'emparent d'un tissu d'une couleur spécifique à la divinité et se dirigent vers l'aire de la danse. Le lieu de la danse n'est pas choisi préalablement par les adeptes entrant en transe, il est « imposé » par les divinités. Généralement ce lieu se situe devant le maître

musicien de la confrérie, le *mâallem*. Pendant la cérémonie publique, les adeptes passent par trois moments marquants de la transe, mettant ainsi leur corps à l'épreuve. Tout d'abord, comme tous les participants, le spectateur ignore qu'il va rentrer en transe. Le rythme des percussions l'invite à manifester son harmonie avec la musique. Peu à peu ses mouvements se synchronisent avec le rythme et inconsciemment il met ses mains derrière lui. Le corps commence à se balancer d'avant en arrière mais ses jambes restent immobiles. Ce qui accélère le processus de possession c'est l'odeur de l'encens inhalé, présent partout dans l'atmosphère. Puis, progressivement, la personne avance vers les musiciens et se met parfois à genoux, en continuant avec un mouvement giratoire de la tête de bas en haut et de gauche à droite. Cela dure plusieurs minutes, mettant en doute les capacités physiques de l'individu. Enfin, la transe devient de plus en plus rapide avec, en parallèle, le rythme musical effréné. Exténuée, la personne va vers un effondrement violent si elle n'est pas assistée par une autre personne qui la sécurise pendant les moments de transe. « En effet, en contexte rituel, un initié qui n'a pas la capacité de recevoir une transe de possession s'occupera de celui qui est en transe et le secondera » (Douxami 65)/

- 6 Georges Lapassade qualifie la transe des cérémonies rituelles comme un « état second, ayant à la fois une dimension psychologique et une dimension sociale » (1990, 3). Elle permet de communiquer avec les esprits. Selon Lapassade la transe est un élément à la fois sensible et essentiel dans le rituel qui constitue le culte de stambali. La transe et ses différentes manifestations sont liées fortement à la musique, car c'est à travers elle que le *mâallem* (maître musicien) invite les esprits qui posséderont l'adepte. Les effets donnés par la transe impliquent le changement de la conscience ordinaire et la perception de l'espace et du temps. L'identité personnelle subit des modifications suite à la mise en place des rituels préparatifs déclencheurs de l'image intérieure. La transe, c'est « l'état modifié de conscience » (1987, 5). Lapassade distingue trois catégories dans lesquelles s'inscrivent les formes de transe dans le stambali : « transe de vision, transe de possession et transe mystique » (1990, 35).
- 7 Pour Ahmed Rahal, la transe ne se définit que par la conduite ritualisée et socialisée du culte stambali. Selon lui, deux catégories de transe se distinguent. Il avance deux multiplicités de la diversité de la transe. La première est la *doukha*, terme qui signifie un léger évanouissement, une absence de la conscience de quelques secondes, elle « apparaît alors comme un trouble personnel qui doit se transformer en mouvements cadencés et caractéristiques de la transe rituelle » (111). La deuxième est la *jebda*, la suite de la *doukha*, qui est la transe proprement dite. « La fonction de la deuxième phase est d'entretenir et de développer la transe jusqu'à son niveau paroxystique, puis sa résolution, dans la chute et l'effondrement final » (111). Il explique que les observations faites sur le culte *bilalien* lui permettent d'établir une typologie de la transe, qu'il présente sous deux aspects : la transe de possession et la transe non-possessionnelle. La première concerne les adeptes initiés comme l'*arifa* (ils ont l'habitude de traiter avec les esprits). La seconde s'étend sur l'ensemble des fidèles.
- 8 Ces états de possession s'inscrivent chez Richard Schechner dans l'accomplissement et l'exécution de la performance, qui représente « un large spectre d'activités recouvrant les rituels et les jeux dans toute leur variété déroutante et difficile à définir » (2013, 125). Si l'on maintient cette interprétation, la performance reste ouverte à de nombreuses possibilités d'expression. Cela signifie qu'elle n'appartient pas uniquement à la sphère artistique et/ou théâtrale mais qu'elle prend une ampleur plus large. La

performance se joue au cœur de l'action, où il s'agit d'acter, de faire. Cette démarche oppose deux parties : les participants et les témoins, les acteurs et les spectateurs. La performance est donc une action qui se joue, obligatoirement, devant un public. Elle se déroule individuellement comme en groupe. Elle peut être accompagnée de musique, de lumières et d'autres techniques que l'on retrouve dans la conception d'une pièce théâtrale. Elle ne se limite pas à un seul lieu, la même performance peut être jouée dans des lieux divers et dans des milieux alternatifs. Les seules traces d'une performance sont ses souvenirs qui collent à la mémoire du spectateur.

- 9 Dans son approche de la performance, Schechner considère que toute action qui rentre dans un contexte social est une performance. Ainsi de son point de vue les activités sportives, le théâtre, les rituels, les divertissements populaires, la vie sociale, etc., sont des performances. Tout son dispositif spectaculaire  
 lui permet ainsi d'observer le théâtre depuis un angle singulier : refusant de lui attribuer une place définie et circonscrite au sein de la sphère sociale – ni loisir, ni luxe –, elle va au contraire le relier à une toile multiple et exponentielle d'activités dites « performatives » lorsqu'une interaction s'établit entre un groupe qui montre, joue, devant un autre qui, par sa présence, permet à la performance d'advenir. (2008, 23)
- 10 Si la performance de la tragédie grecque met en opposition l'individu avec le cosmos, la danse de possession, par son effet curatif, vise l'ascétisme et l'acte spirituel. Toutes les divinités du panthéon stambali aiment la danse, que ce soit pour un acte bénéfique ou au contraire un acte maléfique. Dans la mesure où la performance est bénéfique, la danse des possédés apaise les esprits, guide vers la lumière les âmes égarées. Dans le cas où elle est maléfique, elle trace une voie de violence et de souffrance physiques afin d'expulser l'esprit venu se loger dans le corps.
- 11 Le corps est un enjeu. Par la danse de possession ou l'extase le corps est libéré de la contrainte sociale. Par la violence gestuelle cadencée ou par la fluidité rythmée, le corps procure le plaisir souhaité. Le rituel mystique dans le souffle répété d'*Allah* vise le même objectif que la transe de possession, qui est la médiation dans un mouvement de disjonction. Ainsi, par effet miroir, un mouvement ascendant de l'esprit vers Dieu correspond à un autre descendant des divinités vers le monde des humains. Par l'esprit et par le corps, le néophyte comme l'initié sont à la fois l'auteur, l'acteur et le témoin de leur propre voyage. Le rythme *primitif* devient contemporain pour faire face à un nouveau défi de survie. Ils n'imitent pas des mouvements préétablis pour guider la danse, ils suivent le corps, créent les gestes au fur et à mesure. Cela conduit à un jeu théâtral de travestissement. Le « corps est socialement construit et modifié en ses actions et ses sensations » (Guellouz 109) mais, paradoxalement, ces limites disparaissent au cours du rituel où le corps s'exprime librement sous l'influence musicale et spirituelle. La nudité du corps dansant ne provoque ni désir, ni séduction.

## Travestisme ou transvestisme ?

- 12 Pour le cas de l'incarnation et de la sexualité, les questions qui se posent sont : que devient le genre au cours du processus d'incarnation ? Y a-t-il un rapport de domination entre incarnant et incarné ? S'agit-il d'une dissociation sexuelle ou uniquement d'une association temporaire dans un cadre rituel ?

- 13 En prenant en compte les propos de Christine Douxami pour qui « considérer les rituels comme étant dénués de quête artistique serait mensonger » (66), on comprend alors que le jeu d'incarnation sexuel est un jeu de travestissement purement théâtral. Cependant Lapassade utilise le terme « transvestisme » pour décrire la personne en transe médiumnique. Le travestissement est l'acte qui consiste à porter les vêtements, accessoires, qui sont, dans une société donnée, généralement associés au sexe opposé au sien dans le but de ressembler volontairement au sexe opposé. L'*arifa* qui pratique ce jeu subit une dissociation de l'identité. « Le sujet veut être à la fois son sexe et l'autre sexe » (Lapassade, 1997, 87). En effet, il ne s'agit pas d'un processus douloureux dans lequel la personne impliquée éprouve une excitation sexuelle, mais plutôt d'un consentement et d'un accord mutuel avec l'esprit possesseur. Le transvestisme ne perturbe pas le fonctionnement quotidien de la personne, bien au contraire il devient un mode de vie. Dans le transvestisme l'homme porte les vêtements féminins en adoptant un caractère féminin mais ne désire pas pour autant changer de sexe. Pareillement, la femme fait la même chose sans vouloir toucher à la transsexualité. Le transvestisme est un terme peu utilisé pour désigner les personnes qui pratiquent le travestissement pendant les trances. « Les cultes de possession et le métier de médium peuvent constituer des sortes de refuges, des lieux où peuvent être acceptés, et en quelque sorte légitimés, des comportements qui ne rencontreraient pas la même tolérance dans la vie sociale ordinaire » (1997, 87).
- 14 Du point de vue religieux ni le travestisme, ni le transvestisme sont tolérables. La personne qui ose défier une société croyante se retrouve marginalisée voire exclue. Mais dans le cadre d'une séance thérapeutique, l'acteur de la séance médiumnique, qui saisit l'occasion de se déguiser en empruntant l'apparence du sexe opposé, se trouve respecté et même soutenu. Dans un chapitre consacré à la dissociation sexuelle, Lapassade (1997, 98) rapporte le témoignage d'un médium au Maroc ainsi que d'autres exemples similaires dans les rites Umbanda au Brésil et le culte *naq* en Birmanie. Dans ce dernier culte, le médium est choisi. Il est élu pour sa nouvelle profession, sa fonction n'est donc pas héréditaire. Celle-ci est déterminée par son expérience dans la possession pendant laquelle les esprits manifestent chez lui des troubles. Ces signes sont interprétés comme électifs, obligeant la personne atteinte à consulter des spécialistes de possession qui, après avoir vérifié les faits, l'initient aux esprits *naq*. Au cours d'une cérémonie, la personne possédée par les entités surnaturelles entre en transe sous les appels musicaux et est guidée par le maître musicien. Cette danse traduit la possession rituelle reconnue et respectée par le public. Suite à cet apprentissage de la maîtrise de la possession, la danse est interprétée comme une acceptation d'être le corps possédé. Ce corps va être le théâtre d'un phénomène de dédoublement aussi obscur que compliqué. Généralement, ce sont les femmes qui sont médiums et se marient avec les esprits du *naq*. Mais personne ne peut connaître d'avance la volonté d'un esprit. De ce fait il y a des hommes élus pour être possédés.

On compte, en fait, de nombreux hommes qui sont désignés du même vocable. Beaucoup sont des efféminés, des travestis, voire des homosexuels. Ainsi donc, l'expérience de l'esprit qui détermine la vocation de médium est intrinsèquement marquée par le genre. Si on résume le vécu qui est celui de la possession d'esprit, on peut dire qu'une première expérience traumatique, une crise vécue comme un envahissement par des événements ou des phénomènes sur lesquels la personne n'a pas de contrôle, est transformée en une expérience amoureuse qui permet le contrôle de la relation à l'autre. (Brac de la Perrière 36-7)

- 15 Bénédicte Brac de la Perrière souligne aussi que le fait d'être possédé induit une double expérience : d'abord vivre une expérience intime avec les esprits, puis partager avec le public pour donner une légitimité à ses actes. Cette entrée en scène, tel un comédien travesti en transe, est un moment éphémère qui se dissout dans le temps. Le possédé oublie toute forme de souvenir acquis et ne parle plus de son vécu, sauf exception. Mais, suite à leur possession et au transvestisme vécu et subit, certains hommes deviennent homosexuels. Cette homosexualité, très mal perçue dans la société musulmane, est ici vue comme une continuité, conséquence de leur fonction médiumnique. Lapassade écrit que « l'homosexualité est tellement liée à la médiumnité dans l'esprit de certains professionnels [...] [que] devenir médium était pour eux la même chose que devenir inverti<sup>4</sup> » (1997, 88).
- 16 L'acteur de la possession rituelle qui vit le travestissement risque de confondre sa propre personnalité du fait répété des changements d'apparence et de sexe au cours des séances médiumniques. Ce fait le conduit peut-être à vivre des troubles de personnalités multiples. Si se travestir est un acte théâtral, peut-on considérer que le transvestisme sous la transe médiumnique religieuse est également un acte théâtral ? Le corps travesti ou le corps polémique, le corps à multiple usages apparaît comme le comble de l'émotion et du désir. Il reflète le combat acharné entre le « Moi » et le « Surmoi », si l'on considère le concept Freudien. Le travesti pousse les limites de son corps afin de vivre un désir métamorphosant, déchirant son confort sexuel. À travers la performance physique, il montre un spectacle de désir et de transgression accomplissant ainsi un jeu théâtral de possession rituelle. De l'amour contrarié et de la séduction, « le corps travesti exalte le théâtre » (Banu 40). La vérité indissociable du culte de possession est que la personne en transe médiumnique est entre représentation et représenté. Ce dédoublement, qu'il soit artistique ou religieux, relève du mimétisme. Car détenir la capacité de se dissimuler sous une autre apparence, se rendre semblable pour se protéger, est du mimétisme. L'identité est figée entre l'image du corps et le corps lui-même.
- 17 Dans ces rites les hommes médiums empruntent, ou plutôt deviennent, le sexe opposé : celui de l'esprit féminin possesseur. Les coutumes rituelles imposent d'invoquer en dernier les esprits féminins tel que Lalla Aicha, lalla Malika, lalla Mira. Ainsi au Maroc Mohammed, qui n'était pas adepte de *derdeba* mais fréquentait une autre confrérie religieuse soufi qui pratique la transe sous les chants *hadhra*<sup>5</sup>, avait vu en rêve le toit de sa maison se détruire au même moment qu'un coffre contenant des vêtements féminins tombait dans sa demeure. Il avait consulté une personne savante des sciences religieuses, surnommée *Faqîh*, qui s'est aperçue immédiatement que les affaires revenaient à lalla Malika, esprit du culte *derdeba*. Il lui proposa donc d'organiser des *Lila* pour la transe de possession. Mohammed dut, comme l'exigeaient les circonstances, se déguiser en lalla Malika en portant les vêtements qu'il avait trouvés dans le coffre, se maquiller et se comporter comme elle. Le trait de caractère spécifique de cette divinité est la coquetterie. « Il va, comme l'exige le « théâtre » de la possession, porter sa tunique, se maquiller et se comporter, pendant cette danse sacrée, comme une femme » (Lapassade, 1997, 90). Pendant cette nuit de transe, lalla Malika parla par sa bouche et s'adressa particulièrement aux femmes pour les divers sujets de la vie conjugale. Mohammed devint un nouveau médium thérapeute, très sollicité, reconnu de tous et respecté. Lapassade sous-entend que l'homosexualité se cache derrière le travestissement religieux thérapeutique à travers la transe et la possession (1997, 88).



- 18 Pour le stambali nous pouvons nommer l'exemple de Riadh, l'*arifa* de la zaouïa Sidi Ali Lasmar de Tunis. Il fut atteint dès son jeune âge par des troubles inexplicables, des atteintes électives : les esprits du panthéon *bori* l'ont choisi pour être possédé. Seule une confrérie de stambali a pu le délivrer. Il a donc suivi le rituel d'initiation et est aujourd'hui un *médecin thérapeute*. Riadh ne se travestit pas quotidiennement mais est possédé par des divinités féminines quand le maître musicien *mâallem* joue les devises à l'occasion d'une cérémonie rituelle. Quand les esprits sont là, Riadh change son mode vestimentaire sous forme de long drap couvrant la totalité de son corps. Les draps portant les couleurs associées à chaque esprit invoqué. Il traduit la sexualité malgré les difficultés, il surmonte les interdits afin d'affirmer l'identité du possesseur. Riadh pratique la dissociation rituelle maîtrisée. Il remplit son devoir de *arifa* et vit désormais avec cette profession.

## Conclusion

- 19 La danse de possession dans le rituel du stambali est une véritable mise à l'épreuve du corps des danseurs. De plus cette performance, qui renvoie le corps à la représentation du genre opposé, s'expliquent par le truchement de la vocation divinatoire. À travers la transe et les divers types de travestissement, le médium affirme son véritable genre sexuel et confirme son identité. Cependant, l'écart entre l'image réelle du corps et l'image du corps travesti ne s'explique pas pour donner une définition concrète de ce phénomène. Il est simplement un sujet artistique. « Le médium en tant que spécialiste rituel du culte de possession, est celui qui permet aux dévots de faire l'expérience de la présence des esprits par le truchement de son incarnation » (Brac de la Perrière 36). Le travestissement, dans le cadre religieux thérapeutique, s'explique comme un mode de vie asexué. Cela doit être pris en considération lors des processus de formation des nouveaux adeptes. Le rapport incarnation/possession ne justifie pas pour autant le processus de transformation/imitation car la métamorphose corporelle existe bel et bien. Nous avons vu que le culte est majoritairement féminin et, quand elles sont possédées par des divinités féminines, les femmes médiums ne changent pas d'apparence et ne se travestissent pas. Ce phénomène n'est visible que lorsque les hommes sont possédés par des entités surnaturelles féminines ou que les femmes sont possédées par des entités surnaturelles masculines. Le mimétisme dans ce cas n'est pas un agencement intentionnel pour transformer le corps et la pensée, il est plutôt un témoignage de la manipulation des esprits possesseurs. Le spectacle, la performance, prennent place dans le conflit.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Banu, Georges. « Le corps travesti : un héritage et une reconquête ». *Jeu. Franchir le mur des langues*. N° 145, 2012 : 37-41.

Brac de la Perrière, Bénédicte, « Les naq sont là ! Représentation et expérience dans la possession d'esprit birmane ». *Archives de sciences sociales des religions. Des expériences du surnaturel*. N° 145, 2009 : 33-50.

Dermenghem, Émile, *Le culte des Saints dans l'islam maghrébin*. Paris : Éditions Gallimard, 1954.

Douxami, Christine. « Entre théâtre et rituel : la transe ». *Le Corps, ses dimensions cachées : pratiques scéniques*. Montpellier : Éditions Deuxième Époque, 2017.

Guellouz, Mariem. « Le corps dansant, peut-on penser une danse contemporaine au Maghreb ? ». *Penser le corps au Maghreb*. Paris : Éditions Karthala, 2012.

Lapassade, Georges. « Définitions de situations dans les trances visionnaires et les possessions ». *Possessions*. Lyon : Éditions Cosmogone, 2016.

Lapassade, Georges. *La transe*. Paris : Éditions PUF, 1990.

Lapassade, Georges. *Les états modifiés de conscience*. Paris : Éditions PUF, 1987.

Lapassade, Georges. *Les rites de possession*. Paris : Éditions Economica, 1997.

Rahal, Ahmed. *La communauté noir de Tunis, thérapie initiatique et rite de possession*. Paris : Éditions l'Harmattan, 2000.

Rouget, Gilbert. *La musique et la transe*. Paris : Éditions Gallimard, 1990.

Rouget, Gilbert. *Musique et transe chez les Arabes*. Paris : Éditions Allia, 2017.

Schechner, Richard. « Les « points de contact » entre anthropologie et performance ». *Performance - Le corps exposé*. N° 92, 2013 : 125-146.

Schechner, Richard. *Performance, Expérimentation et théâtre aux USA*. Montreuil : Éditions Théâtrales, 2008.

## NOTES

1. Les haussa sont un groupe ethnique de l'Afrique subsaharienne vivant entre le Niger, le Nigeria et les alentours du lac Tchad.
2. *Bilal ibn Rabah* est le premier esclave abyssinien libéré par le prophète Mohammed. Son histoire est liée à l'Islam dans la mesure où il a été le premier à appeler à la prière, *l'adhan*. Bilal fut le premier *muezzin* de l'Islam.
3. Comme le cas du *naq* en Birmanie.
4. Inverti est un synonyme d'homosexuel.
5. Hadra ou hadhra (provient du mot *hodour* : présence, séance-réunion) est un terme qui peut revêtir plusieurs réalités. Il peut signifier assistance ou assemblée de fidèles dans les rites soufis mais également désigner la présence divine.

---

## RÉSUMÉS

La thérapie initiatique du culte Stambali, en Tunisie, est à la fois une pratique de transe de possession rituelle et de divination médiumnique, le tout dans un contexte religieux arabomusulman. Entre soufisme et maraboutisme inspirés de la culture musulmane, la société maghrébine est dominée par le corps biologique masculin. Ce corps est mis à l'épreuve quand il s'agit de traiter avec les saints, les esprits ou encore les divinités. Des pratiques performatives mènent à la danse et la transe au moment de l'incarnation des entités surnaturelles où les différences sexuelles entre médiums et divinités sont confondues. Ce culte serait un moyen pour que les femmes, mais également les hommes, par le jeu du travestissement, échappent à la catégorisation genrée au moment de la possession et prennent plaisir à se vêtir sous l'apparence de l'autre sexe.

The initiatory therapy of the Stambali cult, in Tunisia, is both a trance of ritual possession and mediumistic divination, all in an Arab-Muslim religious context. Between Sufism and Maraboutism inspired by Muslim culture, the Maghreb society is dominated by the male biological body. This body is put to the test when it comes to dealing with saints, spirits or even divinities. Performative practices lead to dance and trance at the time of the incarnation of supernatural entities where the sexual differences between mediums and divinities are confused. This cult would be a means so that the women, but also the men, by the play of the transvestite, escape the gendered categorization at the time of the possession and take pleasure in being dressed under the appearance of the other sex.

## INDEX

**Mots-clés** : stambali, soufisme, possession, performance, travestisme.

**Keywords** : stambali, sufism, possession, performance, transvestite.

## AUTEUR

**AYMEN CHAABANE**

Université Bourgogne Franche-Comté chaabane.aymen1[at]gmail.com