

---

# Le Bèlè à la Martinique : De l'érotisation à la reconstruction du corps noir

Alexandra Roch

Université des Antilles (Martinique)

## RÉSUMÉ

Le bèlè est le nom qui désigne une danse et une musique pratiquée par les esclaves aux abords des plantations martiniquaises. Associée à une pratique vulgaire due au caractère érotique de ses danses, le bèlè était considéré comme dégradant particulièrement pour les femmes, que l'on dit, de débauchées « puisqu'elles s'y rendent pour dandiner les hanches et attirer les hommes ». Outre, la manifestation de la sexualisation, Le moment bèlè est donc pour la femme noire un espace-temps de transgression du pouvoir colonial et patriarcal, de libération et de reconstruction du corps de la femme noire souvent violenté, stigmatisé et infériorisé. (*Mots-Clés* : Bèlè, danse, résistance, reconstruction, érotisme, sexualisation.)

## INTRODUCTION

Le Bèlè<sup>49</sup> « est un art qui unit l'esprit et le corps et qui traverse aussi bien les danseurs que les tambouyés et le chanteur » (Chamoiseau, 133). Il apparaît au XVII<sup>e</sup> siècle et se développe principalement dans les mornes loin des plantations de la Martinique. Les danses qui caractérisent le Bèlè sont nombreuses ; on peut citer entre autres le

---

<sup>49</sup> « La plupart des auteurs attribuent l'ensemble ou une de ces quatre origines (deux françaises et deux africaines) au mot "Bèlè" ou "Bel-air". "En Yoruba, bèlè désigne une grande fête qui marque la fin des récoltes ... et en Baoulé on appelle douò bèlè la récolte des ignames ... C'est l'occasion de grandes réjouissances et donc de danses." Joséphau confirme ces origines africaines de "bèlè" et ne croit pas en une simple traduction créole de "bel-air" ». <https://www.am4.fr/kalenda-bele/historique-et-origine/>.

Bèlè, le Gran Bèlè, les danses La lin klè<sup>50</sup>. Cette pratique artistique intègre des principes structurants : chantè (chanteur), répondè (répondeur), ti-bwatè (joueur de ti-bwa<sup>51</sup>), tambouyé (joueur de tambour), dansè-dansèz (danseur et danseuse). La structure Bèlè obéit à des règles strictes : le chanteur ou la chanteuse débute le chant suivi des répondeurs qui entament le refrain puis le ti-bwa donne le rythme enchaîné par le tambour Bèlè et enfin les danseurs et les danseuses font leur entrée. Dans son roman *La Matière de l'absence*, l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau illustre parfaitement cette mise en scène de la danse bèlè :

Le chanteur et ses répondeurs créent un arrière-fond narratif : plaintes lancinantes qui racontent une histoire sur une houle de variations tonales. Deux tambouyé se tiennent devant eux, assis sur leurs instruments, flanqués de ceux qui tiennent le rythme des tibw (frappe à la baguette sur les lattes du tambour). La cadence des tibwa constitue une nappe rythmique très stable sur laquelle improvisent en alternance les deux maîtres-tambouyé. La ronde des danseurs hommes et femmes se forme, puis à tour de rôle un couple se détache, effectue une montée au tambour pour le saluer comme une divinité. Enfin, chaque couple entame une joute de conquête-sédution. Elle se terminera par la domination de l'un par l'autre, ou par leur union bien contente et béate. (128)

Le bèlè exprime également une façon de vivre ensemble et renvoie à des valeurs telles que la solidarité, le partage et la résistance culturelle. Longtemps interdit et rejeté, le Bèlè était associé à une pratique vulgaire due au caractère lascif de ses danses puisque « les femmes, dit-on, s'y rendaient pour dandiner les hanches et attirer les hommes ». Cette vision du bèlè est aujourd'hui remise en question par de nombreuses associations culturelles telles que l'AM4 (Association Mi Mès Manmay Matinik) qui revendiquent le bèlè comme un élément culturel et identitaire martiniquais. C'est ainsi que la pratique et la transmission de cette danse relèvent d'un acte de résistance culturelle intense dans la société martiniquaise.

Au-delà de la danse, le bèlè renvoie aussi à un moment d'oubli, un espace-temps de la résistance du pouvoir colonial et patriarcal. De plus, la pratique bèlè répond également à une fonction culturelle reliant les esclaves et les Afro-descendants à la culture ancestrale africaine. C'est

---

<sup>50</sup> Les danses La lin klè se pratiquaient principalement au clair de lune.

<sup>51</sup> Le ti-bwa est confectionné à partir de deux baguettes, branchettes d'arbres ligneux et durs (goyaviers, ti-bom, caféier) que l'on taille et fait sécher au soleil. Il est joué par un ti-bwatè (joueur de ti-bwa) sur la partie arrière du tambour bèlè.

ainsi que pour reprendre les mots de Gabriel Entiope « la danse n'est pas un acte gratuit » (176).

Comment interpréter l'érotisme c'est-à-dire la sensualité, la lasciveté, la sexualité qui se dégage dans la matrice Bèlè ? Quelles lectures ou relectures peut-on faire du corps en mouvement ? Quels rôles joue la danse dans la reconstruction de la femme noire martiniquaise ?

L'étude démontrera, premièrement, que l'érotisme du bèlè s'inscrit dans la notion d'exotisme défini par le géographe français Jean-François Staszak c'est-à-dire un point de vue purement occidental qui « montre une fascination condescendante pour certains ailleurs » (7). Néanmoins, dans une démarche postcoloniale et dans un mouvement de « dés-exotisme », il conviendra de replacer la danse Bèlè dans son cadre d'origine et lui redonner sens à travers le Principe de Maternité et le Principe de Vie développé par le chercheur Laté Lawson-Hellu qui s'oppose au processus de désontologisme de la politique coloniale c'est-à-dire à la chosification<sup>52</sup> du corps noir. Il s'agit donc de dés-exotiser le bèlè à la Martinique et proposer une nouvelle approche de cette danse martiniquaise qui témoigne de la résistance et de l'agentivité sexuelle de la femme noire.

La présente analyse s'intéressera donc au corps dansant et à la vision d'une érotisation exotique de la danse Bèlè, puis elle proposera une lecture de la célébration du culte de la fécondité comme une forme d'érotisme sacré. Enfin, l'étude se concentrera sur le moment Bèlè comme espace-temps de la reconstruction du corps féminin.

## 1. UNE ÉROTISATION EXOTIQUE DE LA DANSE BÈLÈ

Dans son article intitulé « Danse exotique, Danse érotique », Jean François Staszak démontre le lien incontestable entre érotisme et exotisme. Selon ce géographe « le lien entre l'exotisme et l'érotisme serait ancien et nécessaire : il tiendrait à la nature même de l'exotisme » (131). En 1772, le père Labat dépeint en ces termes l'une des danses Bèlè appelées Mabelo qui se pratiquaient principalement au clair de la lune, au même titre que le Kanigwé ou la Kalenda :

Les danseurs sont disposés en deux lignes, les uns devant les autres, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre. Ceux qui sont las de danser et les spectateurs font un cercle autour des danseurs et des tambours. Le plus

---

<sup>52</sup> Voir Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 2004, p. 23.

habile chante une chanson qu'il compose sur-le-champ, sur tel sujet qu'il juge à propos, dont le refrain, qui est chanté par tous les spectateurs, est accompagné de grands battements de mains [...] ils sautent, font des virevoltes, s'approchent à deux ou trois pieds les uns des autres, se reculent en cadence jusqu'à ce que le son du tambour les avertisse de se joindre en se frappant les cuisses les uns contre les autres, c'est-à-dire les hommes contre les femmes. À les voir, il semble que ce soient des coups de ventre qu'ils se donnent, quoiqu'ils n'y aient cependant que les cuisses qui supportent ces coups. Ils se retirent dans ce moment en pirouettant, pour recommencer le même mouvement avec des gestes tout à fait lascifs, autant de fois que le tambour en donne le signal, ce qu'il fait plusieurs fois de suite. De temps en temps, ils s'entrelacent les bras et font deux ou trois tours en se frappant toujours les cuisses et se baissant<sup>53</sup>.

La première lecture qui pourrait être faite de ces gestes chorégraphiques s'alignerait sur la vision exotique des colons qui qualifient ces danses d'obscènes et de vulgaires. L'exotisme, selon Jean-François Staszak, « n'est ainsi jamais un fait ni la caractéristique d'un objet : il n'est qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un [...] les caractéristiques et les valeurs de l'ici sont érigées en normes ; celles, le plus souvent différentes, des pays lointains sont non pas d'autres normes, mais bien des écarts à la norme, des excès ou des déficits, des exceptions, des scandales » (8-10). La peinture de Jacques-Gérard Milbert, dessinateur et explorateur français, illustre sans aucun doute la lecture exotique des colonisateurs concernant les danses nègres :

La danse des nègres est très significative : ils font des gestes d'une lascivité extrême, et qui ne peuvent laisser aucun doute. Ils exécutent de préférence les danses les plus libertines. Leur passion pour les femmes est extrême, et ne peut être comparée qu'au cynisme étonnant avec lequel ils s'y livrent. Le mystère de l'amour leur est étranger (181).

Les quelques éléments cités montrent « une mise en scène de l'Autre, réduit au rang d'objet, de spectacle et de marchandise » (Staszak, 21).

L'exotisme n'est pas de l'ordre des faits, si ce n'est des faits de langage. Il n'est pas le propre de certains lieux, personnes ou objets, mais celui d'un regard et d'un discours sur ceux-ci, ainsi exotisés. Il s'agit d'une formation discursive à travers laquelle l'Occident se constitue une altérité (et, par la même occasion une identité) géographique. Comme dans

---

<sup>53</sup> Jean Baptiste Labat. *Voyage du Père Labat aux Isles de l'Amérique*. Paris, Club des Librairies de France, 1956, p. 196.

toutes les constructions de l'altérité, le Même stigmatise une différence (ici géographique) pour l'essentialiser et fonder sur elle un déni identitaire, susceptible de légitimer des discriminations. L'exotisme est ainsi par nature asymétrique : le Même (ici) a le pouvoir d'ériger l'Autre (l'ailleurs) comme tel, mais celui-ci ne peut lui rendre la pareille. Il est réducteur, car il essentialise une différence, déterministe, car il assigne l'Autre à son espace, dont il doit tirer ses caractéristiques essentielles. Ainsi, est exotique le lointain ou plutôt notre lointain, et plus spécialement les pays chauds et tropicaux (Staszak, 130).

L'érotisme apparaît aux yeux des colonisateurs comme la représentation d'une sexualité primitive, un comportement bestial, sauvage, une débauche sexuelle des esclaves éloignés des normes européennes : « Les gestes plus libres et audacieux mettent sensuellement en scène le corps, en rupture avec les canons de la danse de tradition européenne... et de la pudeur bourgeoise » (Staszak, 134). C'est dans un discours destructeur et préconçu que le pouvoir colonial construit les motifs de l'interdiction du Bèlè sur le sol martiniquais. À ce propos, Caroline Déodat souligne le regard néfaste des colons vis-à-vis du Sega mauricien qui s'applique également au Bèlè martiniquais :

L'immoralité des Noirs, exprimée à travers leur prétendue sexualité lubrique et passionnelle vient attester l'exclusion pour les femmes et hommes esclaves de la norme coloniale de féminité ou de masculinité. D'un côté, le soi-disant excès libidinal et sexuel des hommes esclaves les assimile à « une virilité sauvage, brute », qui en fait des sous-hommes en regard de la masculinité policée définie par la norme coloniale ; de l'autre, l'extrême lubricité des femmes esclaves les enferme dans une féminité malsaine, à l'opposé de la représentation européenne de la figure vertueuse de la mère<sup>54</sup>.

L'érotisation soulevée par les colonisateurs est une des composantes du discours exotique qui soutient que le corps noir est un corps sexualisé. « C'est évidemment dans le cadre de la colonisation que s'établit et se perpétue le lien entre exotisme et érotisme, dont la danse est une manifestation. Les postcolonial, *gender* et *feminist studies* ont assez montré que la colonisation est une affaire d'hommes, que l'aventure coloniale est aussi une aventure sexuelle, et que, dans la construction discursive de l'altérité et les structures de domination, la femme et l'indigène occupent la même place : celle des esclaves, des

---

<sup>54</sup> Caroline Déodat, « Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la « danse des Nègres » au patrimoine « créole national » », *Recherches en danse* [en ligne], 4, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 25 octobre 2017. URL : <http://danse.revues.org/1062>.

sous-hommes, réduits aux statuts d'animaux ou d'objets, notamment sexuels quand la femme se trouve être indigène, quand l'indigène se trouve être une femme » (138). Ainsi, l'érotisme exotique dans le bèlè « correspond à un jugement de valeur [...] non de différence, mais d'altérité » (Staszak, 11). En effet, « un endogroupe dominant [ici les colons] construit un exogroupe dominé[les esclaves] en stigmatisant une différence- réelle ou imaginaire- érigée en déni identitaire et motif de discrimination potentielle » (Staszak, 13).

La danseuse exotique possède une dimension érotique supplémentaire. Premièrement, le corps de l'Autre serait plus légitime à être nu, sa gestuelle à être sensuelle, du fait des coutumes et des climats qui prévaudraient dans les pays exotiques. Deuxièmement, il serait plus excitant, car plus sensuel, animal, instinctif. L'altérité de l'indigène s'ajouterait à celle de la femme pour composer une double hétérosexualité qui articulerait le genre et la « race » pour mieux attiser le désir de l'homme blanc. Troisièmement, le corps de l'Autre, du fait de son inscription dans des rapports coloniaux, serait sexuellement disponible et présenté dans une soumission (voire une position) propre à satisfaire les phantasmes de domination et de violence masculins. (Staszak, 139).

Voilà comment le bèlè est érigé en tant que danse érotique et exotique. L'érotisation exotique du bèlè n'est donc que la représentation des colonisateurs vis-à-vis de « l'ailleurs ». Au-delà de cette érotisation exotique, le bèlè propose un érotisme sacré qui renvoie à la célébration du culte de la fécondité.

## **2. LA CÉLÉBRATION DU CULTE DE LA FÉCONDITÉ : UN ÉROTISME SACRÉ**

En s'appuyant sur les études postcoloniales, l'analyse vise à déconstruire cette érotisation exotique de la danse Bèlè et propose une nouvelle représentation de cet héritage laissé par les esclaves. À ce propos, Chamoiseau déclare « le bèlè, ses chants, ses tambours, et ses danses sont une archive de la mémoire et du corps. Les survivants à la traversée débarquaient dépouillés de leur existence précédente. Ils repartirent à la conquête de leur humanité à partir de la seule archive qu'il leur restait : la mémoire de leur corps. » (132) Outre son caractère divertissant, la danse, en règle générale, est un moyen d'expression corporelle de la pensée et des sentiments. Elle constitue également dans bien des civilisations un moyen de communication avec les Dieux. À la prétendue débauche sexuelle des esclaves se substitue un caractère sacré

de la danse. En effet, l'anthropologue Gabriel Entiope soutient dans *Nègres, danse et résistance* que le Bèlè était « lié [...] aux trois grands cultes de la fécondité : celui de la fécondité de la mort, celui de la fécondité de la terre et celui de la fécondité de l'homme » (190). La célébration du culte de la fécondité c'est-à-dire la perpétuation et la pérennisation de la vie se retrouve dans le Principe de Maternité et plus précisément le Principe de la Vie développé par le chercheur Laté Lawson-Hellu.

Dans son article, « La question de la langue entre le Principe de Maternité et le fondement ontologique de la résistance », Lawson-Hellu définit le Principe de Maternité comme « un principe herméneutique par le biais duquel il est en effet possible à la fois d'expliquer le principe de la vie lui-même, dans ses diverses manifestations et d'en évaluer les faits humains ou des êtres vivants, à partir du principe du bien intrinsèque du principe de la vie » (Lawson-Hellu, 24). C'est ainsi que le culte de la fécondité retrouvée dans le Bèlè est étroitement lié à la pérennisation de la vie observée dans le principe de Maternité. La vie s'illustre de différentes façons, « elle assure l'existence d'un être « vivant » notamment « sa nutrition, son développement ou sa reproduction que par les aspects relatifs à son comportement ou à ses moyens lui permettant de vivre dans son environnement, la vie en tant que phénomène naturel et aussi ce qui anime les êtres vivants et [leur] permet de rester vivants, qui est déterminé par un principe celui de sa perpétuation, et qui crée des conditions ou des mécanismes à cet effet » (24). C'est ainsi que la peinture du Père Labat du Mabèlo, citée précédemment, constitue une représentation de la reproduction chez les êtres humains : « le principe de la Reproduction constitue la base concrète de l'accession de tous les êtres vivants du règne animal comme du règne végétal à la vie » (25). Ce principe de la vie et de la reproduction apparaît clairement dans d'autres danses Bèlè telles que la Bidjin Bèlè ou encore le Ladja<sup>55</sup>. Selon Daniel Bardury : « quand les hommes dansent le Ladja, ils bougent beaucoup la zone du bassin. Ce n'est pas forcément le contact qui va venir donner le maximum d'expressivité, mais c'est la manière dont la dame va bouger la zone pelvienne et la façon dont l'homme en face va réagir par rapport à cela »<sup>56</sup>. Les mouvements du bassin et les déhanchements illustrent la fécondité de l'homme et de la femme qui passe par la zone pelvienne. Il

<sup>55</sup> Le Ladja désigne une danse de combat martiniquais.

<sup>56</sup> Entretien accordé à Alexandra Roch le 21 octobre 2017 à Schoelcher, Martinique.

faut également souligner que ces pas sont accompagnés de chants en créole évoquant la reproduction. Le chant *Bèlè Djouk djouk doudou bwarné*, dit Bardury est « un submorphème qui représente l'acte de pénétration et « doudou bwarné » signifie doudou bouge pour moi. Il s'agit donc d'un code sexuel »<sup>57</sup>. En ce sens, la performance artistique des danseuses et des danseurs *Bèlè* répond à la thématique du chant.

La tenue vestimentaire de la danseuse participe également à cet érotisme sacré. En effet, le carré de madras noué à la taille de la femme se distingue visuellement du reste du vêtement : « Cette pièce doit être saillante, car elle confère une meilleure lecture du corps de la Dame et des mouvements du bassin »<sup>58</sup>.

Les danses *Bèlè* liées au principe de la reproduction s'opposent à la pensée coloniale qui travaille au désontologisme de l'homme noir, c'est-à-dire la reconstitution d'un « être » non pas en tant qu'être humain, mais en tant qu'être réifié esclave [...] le système esclavagiste façonne un autre être, lui confère une autre dimension, celle d'un objet/meuble/colonisé » (Curtius, 1-2). Dans ce contexte, l'érotisation doit être lue comme une résistance, une lutte pour la pérennisation de l'homme noir en tant que sujet, agent de ses actes : « Les danseurs [...] deviendraient les premiers résistants à l'ordre esclavagiste. celui qui voulait renaître se mit à danser ce que les anciens dispositifs symboliques lui avaient incrusté dans la chair : les gestes devinrent des armes » (Chamoiseau, 132). La danse constitue un espace d'émancipation vis-à-vis du pouvoir colonial, un lieu où la parole et le langage corporel se libèrent et atteignent leur paroxysme. À travers la danse, les participants se réapproprient leur espace corporel contrôlé par le pouvoir colonial.

### 3. LE MOMENT BÈLÈ : UN ESPACE-TEMPS DE L'AGENTIVITÉ SEXUELLE DE LA FEMME NOIRE

Si le modèle familial à la Martinique est celui de la matrifocalité, il n'en demeure pas moins que la société se définit comme patriarcale. Responsable de l'éducation des enfants, l'autorité dans la sphère domestique est essentiellement maternelle. Ce statut s'illustre à travers l'expression de femme *poto-mitan* qui traduit la force, le courage et l'héroïsation de la figure maternelle. Dans son ouvrage *Le discours*

---

<sup>57</sup> *Ibidem.*

<sup>58</sup> *Ibidem.*

*éthique de la langue proverbiale créole*, le chercheur Max Belaise apporte un éclairage sur l'origine du statut de la femme poto-mitan :

La femme antillaise doit sa réputation à son courage et sa ténacité dans l'épreuve. Si elle s'entend dire aujourd'hui, par un chef d'État qu'elle est poto-mitan de la famille et de la société antillaise c'est à cause de sa militance pour la vie des siens. Il faut entendre ses enfants — et sa résistance face à un sort que ses congénères mâles lui réservent. La violence qui lui est faite débute dès les premiers actes incestueux jusqu'aux sévices de la part d'un compagnon d'infortune. Pourtant nul ne met en doute sa vaillance que l'on indique par cette pièce maîtresse du culte vaudouisant. En effet, le poto-mitan est cette pièce de bois qui est au centre du temple vaudou et qui a pour fonction d'être un poto-indicateur. La cosmologie de ce culte vaudou lui assigne d'autres attributs et par extension l'élément central, la pièce maîtresse de la case créole (190).

Toutefois, il est important de souligner que ce pouvoir domestique ne se retrouve pas dans les hiérarchies sociales puisque la femme noire continue d'occuper le dernier rang de l'échelle sociale. Elle n'existe qu'à travers le prisme de la maternité remettant en cause la sexualité et la féminité de celle-ci. Dans cette société, la femme avec ses attributs féminins, sa féminité et son féminisme est complètement remise en question dès lors où elle a enfanté. La maternité confère un caractère sacré à la femme lui ôtant tout plaisir charnel. En somme, la femme noire sans ses attributs féminins est comme un « corps sans organes » pour reprendre le concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari définit le corps sans organes comme « l'improductif, le stérile, l'inengendré, l'inconsommable » (188), « il est ce qui reste quand on a tout ôté » (188). Le rôle de la femme poto-mitan implique un enfermement qui ne permet pas à la femme noire de montrer sa sexualité. La rigidité du poto-mitan s'oppose à l'élan vital, aux attributs féminins qui sont des aspects nécessaires au maintien en vie de la femme noire. C'est en ce sens que le moment Bèlè apparaît comme un espace-temps permettant à la danseuse d'exprimer ouvertement sa sensualité, sa sexualité, sa liberté, et son pouvoir. Le concept d'agentivité sexuelle développé par Marie-Eve Lang illustre la faculté de recreation de la femme noire à travers la danse bèlè ; ce qui implique « l'idée de « contrôle » de sa propre sexualité, c'est-à-dire à la capacité de prendre en charge son propre corps et sa sexualité » (189).

La femme tient une place importante dans la structure Bèlè. Ne faut-il pas y voir d'ailleurs l'expression d'une déconstruction ouverte du statut de poto-mitan ? En effet, la posture de la danseuse Bèlè

transgresse le mythe de la femme asexuée, dépourvue de désirs. Les hommes portent un pantalon noué par un tissu en madras et une chemise alors que les femmes se parent d'un jupon brodé en dentelle doublé d'une longue jupe, un carré madras vient se nouer à la taille et d'un chemisier. De nos jours, lors des soirées Bèlè, il est constaté une vraie coquetterie des danseuses qui prennent soin d'avoir de beaux habits soignés et élégants pour séduire leur partenaire. Tout un art de la séduction apparaît dans la tenue vestimentaire de la danseuse. À ce propos, l'assistance souligne la beauté raffinée et l'élégance des femmes. La féminité constitue l'expression de ce rapport à la vie. Le charme et la séduction font partis des armes de résistance et de pouvoir permettant aux danseuses Bèlè de renverser leur subordination. En effet, se parer et se maquiller permettent la récupération du corps opprimé et du pouvoir. La séduction est selon le chercheur italien Willy Pasini « une forme de domination très subtile et très persuasive. En effet, elle peut représenter le pouvoir absolu de celui qui l'exerce sur celui qui la subit : le premier s'adapte aux fantasmes de l'autre-ses désirs-ses rêves-ses espoirs - à une seule fin de l'attirer dans ses filets » (13).

Dans cet espace-temps, la danseuse libère la parole du tambour puisque le tambouyé joue pour une danseuse qu'il aura choisie. Toute l'attention du partenaire masculin est dirigée vers la cavalière, car c'est également elle qui engage le déplacement. Un jeu de séduction se déclenche entre les différents membres masculins et la danseuse. L'historien Moreau de Saint-Méry offre une vision moins exotique et plus concrète du bèlè dans ses écrits et déclare à ce sujet :

Le talent pour la danseuse est dans la perfection avec laquelle elle peut faire mouvoir ses hanches et la partie inférieure de ses reins en conservant tout le corps dans une espèce d'immobilité qui ne lui fait même pas perdre les faibles agitations de ses bras qui balancent les deux extrémités d'un mouchoir ou de son jupon. Un danseur s'approche d'elle, s'élançait tout-à-coup et tombe en mesure presque à la toucher. Il recule, il s'élançait encore et la provoque à la lutte la plus séduisante. La danse s'anime et bientôt elle offre un tableau dont tous les traits d'abord voluptueux, deviennent ensuite lascifs (76).

C'est en ce sens que le Bèlè ne fonctionne pas selon le principe de guidance masculine. Le jeu de regards entre danseur et danseuse, danseuse et tambouyé constitue alors le moyen primordial de communication de l'érotisme. Le corps dansé, les jeux de jupes où la femme montre son jupon, les jeux de mains, le regard, le sourire et les pas sont autant d'éléments qui soulignent la présence incontestable de

l'Éros. D'ailleurs, Moreau de Saint-Méry précise que la danse bèlè est « une espèce de lutte où toutes les ruses de l'amour et tous ses moyens de triompher sont mis en action : crainte, espoir, dédain, tendresse, caprice, plaisir, refus, délire, fuite, ivresse, anéantissement » (76).

L'érotisme dans la danse Bèlè est un érotisme reconstituteur permettant à la danseuse de s'affirmer en tant que femme-sujet avec tous ses atouts. La danse libère le corps de la femme noire et défie l'héritage de l'esclavage ainsi que le système colonial et patriarcal. L'agentivité se manifeste par la façon d'exprimer sa position de femme. Elle devient maîtresse de son corps, de ses émotions, et ses désirs. Elle jouit de la liberté d'expression, liberté féminine, liberté de la parole. La danse sert donc de reconstruction corporelle et

[...] renvoie à l'idée de « possession de son propre corps et l'expression de sa sexualité [...] Elle fait référence à la prise d'initiative, à la conscience du désir de même qu'au sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité. [La] notion de « contrôle » [le] sentiment d'avoir [...] « droit » au désir et au plaisir sont également centraux. Cette prise en charge de son propre corps et de son propre plaisir donnerait l'occasion d'apprécier une sensation de pouvoir sur la situation de même que sur son corps, et ce, sans sentiment de honte ni impression de devoir s'excuser. (Lang, 191).

La femme noire va se servir de la danse comme langage de refus de subordination, de *poto-mitan* mais aussi comme langage de résistance, d'affirmation de soi et de liberté.

## CONCLUSION

Le Bèlè à la Martinique : De la sexualisation à la reconstruction du corps noir met en exergue la représentation de l'érotisme du Bèlè dans l'espace francophone martiniquais. La sensualité, la séduction et la sexualité retrouvées dans cette danse conduisent les Occidentaux à une érotisation exotique engendrant le dénigrement et l'interdiction du Bèlè. Cette vision exotique du Bèlè a persuadé une majorité des Martiniquais à une lecture démesurée de la danse, une sexualisation du corps noir déraisonnable et excessive.

Toutefois, l'étude révèle une fonction culturelle de la danse Bèlè héritée du continent africain. C'est ainsi que le culte de la fécondité lié au Principe de Maternité offre une nouvelle vision du Bèlè qui déconstruit l'érotisation exotique des colonisateurs. De plus, cet érotisme sacré témoigne de la volonté du danseur et de la danseuse de

résister au désontologisme de l'homme noir. La représentation de la vie passe par le corps en mouvement et plus précisément par la zone pelvienne. La femme noire utilise la danse pour exposer son agentivité sexuelle face à une société patriarcale qui enferme ses désirs féminins dans la représentation de la femme poto-mitan. Entre sensualité, charme et séduction, la danseuse arrive à renverser les rôles, prend le contrôle de son corps et domine le danseur à sa guise. En somme, le bèlè s'inscrit dans une dimension identitaire et thérapeutique.

---

## Ouvrages cités

- BELAISE, Max. 2006. *Le Discours éthique de la langue proverbiale créole : analyse prologomérique d'une manière d'être au monde*, Paris, Publibook.
- BENSIGNOR, François. 2011. « Martinique : bèlè d'hier et d'aujourd'hui », *Hommes et migrations* [en ligne], 1291, mis en ligne le 29 mai 2013, consulté le 08 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/698>.
- CÉSAIRE, Aimé. 2004. *Discours sur le colonialisme*. Paris, Présence africaine.
- CHAMOISEAU, Patrick. 2016. *La Matière de l'absence*. Paris, Seuil.
- CURTIUS, Anny Dominique. 2000. « Désontologisme et réontologisme des esclaves et des marrons », *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Dir. Jean BERNABE et al. Pointe-à-Pitre, Ibis Rouge.
- DELEUZE Gilles et Guattari Félix. 1980. *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, ed. de Minuit.
- DÉODAT Caroline. 2015. « Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la « danse des Nègres » au patrimoine « créole national » », *Recherches en danse* [en ligne], 4, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 25 octobre 2017. URL : <http://danse.revues.org/1062>.
- ENTIOPE, Gabriel. 2000. *Nègres danse et résistance : La Caraïbe du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, L'Harmattan.
- LABAT, Jean-Baptiste. 1956. *Voyage du Père Labat aux Isles de l'Amérique*. Paris, Club des Librairies de France.
- LANG, Marie-Eve. 2011. « L'agentivité sexuelle des adolescentes et des jeunes femmes : une définition » *Recherches féministes*, volume 24, numéro 2, p. 189-209. <http://id.erudit.org/iderudit/1007759ar>.
- LAWSON-HELLU, Laté. 2011. « La Question de la langue entre le *Principe de maternité* et le fondement ontologique de la résistance », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 2, Mai, p. 11-131. [www.uwo.ca/french/grelcef/2011/cgrelcef\\_02\\_texte02\\_intro.pdf](http://www.uwo.ca/french/grelcef/2011/cgrelcef_02_texte02_intro.pdf).

- LEMAIRE, Jean-Georges. 2004. « Séduction, amour, pouvoir », *Dialogue*, 2, n° 164), p. 19-33. URL : <http://www.cairn.info/revue-dialogue-2004-2-page-19.htm>.
- MILBERT, Jacques Gérard. 1812. *Voyage pittoresque à l'Île-de-France, au Cap de Bonne-Espérance et à l'île de Ténériffe*. Paris, Éditions Nepveu.
- MOREAU DE SAINT MERY. 1976. « Danse », article extrait de répertoire des Nations coloniales, Philadelphie. « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles) », *Annales de géographie* 2008/2 (n° 660-661), p. 129-158. DOI 10.3917/ag.660.0129.
- PASINI, Willy. 2011. *Les Armes de la séduction*. Paris, Odile Jacob.
- STASZAK, Jean-François. 2008. "Qu'est-ce que l'exotisme ?" In : *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148. L'exotisme. pp. 7-30. [www.persee.fr/doc/globe\\_0398-3412\\_2008\\_num\\_148\\_1\\_1537](http://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2008_num_148_1_1537).