



Cahiers de littérature orale

82 | 2017

Jouer avec le genre dans les arts de la parole

Performance : réénonciation et réincarnation dans les genres de la performance

Performance: Revoicing and Re-embodiment in Performance Genres

Deborah A. Kapchan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/clo/4159>

DOI : 10.4000/clo.4159

ISBN : 978-2-85831-289-4

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 11 octobre 2017

Pagination : 20-43

ISBN : 978-2-85831-290-0

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Deborah A. Kapchan, « Performance : réénonciation et réincarnation dans les genres de la performance », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 82 | 2017, mis en ligne le 03 octobre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/clo/4159> ; DOI : 10.4000/clo.4159



Cahiers de littérature orale est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Note sur la traduction par les éditrices du numéro

La version initiale de cet article est parue en 1995 en anglais sous le titre "Performance", dans *The Journal of American Folklore*, vol. 108, n° 430 (Autumn 1995), p. 479-508, dans un numéro spécial intitulé *Common Grounds: Keywords for the Study of Expressive Culture*. Le présent texte constitue une version revue et actualisée par Deborah A. Kapchan. Tout en traitant d'un objet de recherche, la *halqa*, qui s'inscrit dans la thématique du présent numéro des *Cahiers de littérature orale*, l'article de Deborah A. Kapchan s'articule autour de la notion de performance, centrale dans nos analyses. Le terme *performance* renvoyant en anglais à un champ théorique relativement vaste et complexe, nous avons généralement préféré garder « performance » en français ou avons signalé au besoin son emploi entre parenthèse et en italiques pour renvoyer au texte initial en anglais. La traduction de *performer*, ici le plus souvent par « artiste » ou « interprète », nous a également semblé en restreindre l'acception et limiter la référence au champ théorique plus vaste auquel il renvoie en anglais. Nous avons choisi de préciser, entre parenthèses et de façon ponctuelle, le terme initialement employé par l'auteure. Nous avons aussi signalé plusieurs expressions utilisées dans la version originale du texte, par souci de fidélité avec le texte initial. Parmi celles-ci, *genre* et *gender*, qui sont traduits par « genre » en français et dont l'homonymie prête parfois à confusion.

Ce texte a été traduit en français par Jean-François Nominé (Inist/CNRS). Nous remercions le comité de rédaction pour leurs relectures, notamment Cécile Leguy, Bertrand Masquelier et Katell Morand qui ont revu la traduction proposée avec les coordinatrices du numéro¹.

1. *Note de l'auteure* : le concept de *revoicing* (traduit ici par « réénonciation ») vient de Bakhtine, qui utilise le terme dans le contexte de l'hybridation d'un énoncé – c'est-à-dire en considérant qu'un énoncé contient toutes ses significations antérieures, du passé, auxquelles sa réénonciation (*revoicing*) ajoute celles du présent.

Performance. Rénonciation et réincarnation dans les genres de la performance

Deborah A. KAPCHAN
New-York University

Les performances sont des pratiques esthétiques : des schémas de comportement, des façons de parler, des gestuelles et des postures corporelles dont la répétition situe les acteurs dans le temps et dans l'espace, structurant ainsi les identités individuelles et collectives. Dans la mesure où ces performances s'appuient sur la répétition, qu'il s'agisse de répliques apprises, de gestes imités ou de discours reproduits, elles forment les moyens génériques de la constitution d'une tradition. En effet, les genres (*genres*) de la performance jouent un rôle essentiel (voire souvent essentialisant) dans la médiation et la création de communautés sociales, que celles-ci soient organisées et liées par des appartenances nationales, « ethniques », de classe sociale ou de genre (*gender*). Pourtant, ces performances offrent un contrepoint complexe aux pratiques inconscientes de la vie quotidienne dans la mesure où elles représentent des expressions de l'altérité marquées sur le plan stylistique, rehaussant le niveau des comportements habituels et entrant dans un cadre interprétatif alternatif, souvent ritualisé ou ludique, où des règles différentes s'appliquent. Les performances se caractérisent, en tant que telles, par un degré plus élevé qu'à l'ordinaire de réflexivité, soit qu'elles attirent l'attention sur les règles de leur interprétation même (métapragmatique), soit qu'elles parlent de la performance en cours (métadiscours). Il revient aux *Performance Studies* de comprendre ce qui constitue les différences entre les pratiques habituelles et celles magnifiées par la performance, ainsi que comment et pourquoi ces différences fonctionnent dans la société.

Réaliser une performance, c'est amener quelque chose à effet : un récit, une identité, un artefact artistique, un souvenir historique ou une ethnographie. La

notion de capacité d'agir (*agency*) est implicite dans la performance. Étudier les dimensions performatives de l'expérience consiste dès lors à interroger les processus par lesquels différents phénomènes sont mis en actes. Cela exige en retour que l'on distingue avec attention ce qui est reproduit, imité, et ce qui est créé et émergeant.

La réénonciation et la réincarnation dans les genres (*genres*) de la performance

Il est impossible de parler de performance sans parler de genres (*genres*), ces deux notions étant interdépendantes et se définissant mutuellement. En tant qu'événements encadrés (*framed*) – avec un début, un milieu et une fin –, les performances prennent forme et sont reconnues à l'intérieur de délimitations génériques. Ainsi, l'oraison politique se distingue d'un baratin de bonimenteur ne serait-ce que parce que l'une et l'autre en appellent à des généalogies différentes, en usant de stratégies rhétoriques, de formules, de citations et de symboles convenus propres à une forme ou à l'autre. L'Histoire, dans ses catégories et valorisations, se fonde dans le tissu des relations entre signes composant le genre (*genre*). Dans le cas d'une institution (prenez le discours sur l'état de l'Union aux États-Unis), le genre est toujours informé par une idéologie, voire plusieurs, qui fait appel aux mots des autres dans le but d'instaurer une autorité tant générique que généalogique.

La réalité empirique du genre s'impose dans le monde, tout comme sa tendance à se recréer elle-même, à étioiler ses propres frontières, à se nourrir de ses propres excès et à se métamorphoser en d'autres formes. Cependant, un genre est un contrat social à la fois au niveau de la forme et du contenu. C'est dans cet esprit que Bauman définit la performance comme « une responsabilité envers un public à faire montre d'une compétence de communication » (1977, p. 11). Cette capacité ne doit pas toujours être dans la stricte observance de la loi : en effet, les genres de la performance peuvent se présenter en rupture délibérée et flagrante avec les conventions génériques, mélangeant les cadres et brouillant les limites, de telle sorte que la tradition et l'autorité se voient mises en doute et redéfinies.

Les genres sont imprégnés par les « sédiments » du passé (Jameson, 1981, p. 140-141) et sont toujours enfermés dans un dialogue avec ce que Mikhaïl Bakhtine appelle un « discours antérieur » (1981, p. 342). En explicitant la relation du genre avec la conscience humaine (l'« orientation interne » du genre), Bakhtine problématise la notion de catégorie fermée en faisant ressortir les orientations spatio-temporelles qui informent tout geste ou tout énoncé générique. L'étude du genre n'est donc pas un examen de la fixité, mais plutôt

une exploration historique de différentes « façons de voir » (Berger, 1973). William Hanks décrit la façon dont les genres des récits oraux des Maya ont infiltré ceux, plus officiels et écrits, de leurs colonisateurs, réénonçant ainsi un discours hégémonique tant aux niveaux formels que sémantiques et créant un nouveau « genre hybride » (Hanks, 1987). Pourtant, lors d'une performance, le contexte de restitution n'est pas seulement linguistique. Richard Schechner utilise le concept de « comportement restauré » pour décrire le rôle mimétique et méta-communicationnel du corps dans la performance (1985, p. 35), tandis que Deirdre Sklar préconise « l'empathie kinesthésique », une technique qui implique l'ethnographe dans « l'interaction [empirique] de la corporalité et de l'abstraction » (1994, p. 13). Comme la performance est davantage qu'un « mode d'utilisation de la langue » ou « une façon de parler », il est nécessaire de prendre en compte l'espace de la performance et le rôle des sens dans le lien qui s'opère entre les acteurs de la performance et une expérience somatique du lieu.

Pour élucider les nombreux aspects de l'événement-performance et l'enseignement qu'ils apportent à l'analyste de la culture, je dessine les tensions entre l'histoire, le corps, le genre et l'émergence à travers une performance d'art oratoire exécutée lors d'un marché marocain en plein air. Commenant par la plus délibérément artistique – le théâtre –, mon analyse revient ultimement sur la forme d'expression dont certains théoriciens et praticiens marocains (Berrechid, 1985, 1993) ont identifié les mises en acte (*enactements*) paradigmatiques et essentiellement symbolico-festives, la *halqa*, le lieu traditionnel de performances en plein air au Maroc, où le corps constitue un symbole premier de changement et d'échange.

L'histoire : faire de la performance de la théorie

L'existence d'un théâtre indigène islamique est sujette à débat chez les spécialistes. Certains affirment que les Passions shiïtes constituent la tradition authentique du spectacle dans le monde arabo-musulman (Slaoui, 1983), tandis que d'autres font remonter l'apparition d'un théâtre national à des traductions de pièces grecques et européennes en arabe classique, finalement adaptées en langue dialectale (Mniai, 1990). D'autres encore situent le théâtre dans des cérémonies comme les fêtes *amazigh* (berbères) de la mascarade au Maroc (Hammoudi, 1988). La définition d'une forme de performance spécifiquement marocaine a surtout pris de l'importance dans les années 1960, peu après que le Maroc a acquis son indépendance vis-à-vis de la France, après 44 ans de régime colonial. Durant cette dernière période et auparavant,

le théâtre s'exprimait largement en français, moins fréquemment en arabe classique, et s'adressait à une élite lettrée. Après l'indépendance, il revenait aux artistes marocains de conceptualiser un théâtre marocain, un « théâtre du peuple » (*misrah an-nas*), ainsi que le qualifiera par la suite le dramaturge marocain Taieb Saddiki (Saddiki, 1979, 1980). Peu de temps après, le dramaturge et théoricien marocain Abdelkrim Berrechid rédigeant son désormais célèbre *Manifeste du théâtre cérémoniel*, situait l'art du spectacle (*performance*) marocain dans les traditions orales de la comédie, de la poésie, du conte et du chant en plein air – des interprétations (*performances*) lors d'occasions festives – et, le plus significativement, dans la *halqa* (Berrechid, 1985, 1993).

Le terme *halqa* désigne à la fois un espace physique et symbolique : signifiant littéralement le maillon d'une chaîne, il se définit sous la forme d'un rassemblement circulaire de personnes entourant un interprète (*performer*) dans un lieu public, en général lors d'un marché ou à la porte d'une ville, des espaces seuils ou de transition. L'interdépendance entre l'interprète et le public est implicite dans le mot *halqa* ; l'un n'existe pas sans l'autre et réciproquement, ce qui fait de tous les présents des co-participants de l'événement performatif (Brenneis, 1986 ; Duranti, 1986). Un interprète peut s'adresser à des clients et leur donner des conseils d'ordre privé, mais ce n'est qu'au moment où le public atteint une certaine densité que l'artiste (*performer*) se met à jouer, exerçant son charme sémiotique, captivant la foule alentour par la prouesse de son verbe et attirant les corps, les paroles et les imaginations des spectateurs dans son cercle imaginaire¹.

À la différence de Bakhtine, les théoriciens marocains du théâtre n'ont pas eu besoin de s'enfermer dans des exemples littéraires du carnavalesque. À l'époque où Berrechid commençait à écrire, les représentations (*performances*) festives en plein air étaient populaires dans les zones urbaines comme rurales du Maroc. Cependant, la *halqa* restait alors essentiellement un espace masculin, les artistes (*performers*) comme le public ne comprenant que des hommes. Par la suite, la situation a changé. La *halqa* a connu des transformations profondes : le nombre de conteurs a diminué, alors que celui des orateurs et des bonimenteurs a augmenté (Dargan, 1992). Les femmes ont alors envahi un

1. J'emploie délibérément le masculin ici : historiquement, les interprètes (*performers*) étaient des hommes. Ce n'est que récemment que des femmes ont commencé à apparaître sur scène.

domaine performatif anciennement masculin² – du moins jusqu'à ce que le conservatisme prenne, récemment, une forte emprise sur la sphère publique. Dans cet article, je documenterai l'apparition d'une ouverture sociopolitique dans les années 1990, moment où des oratrices se sont appropriées un genre de spectacle (*performance*) traditionnel, en le réenonçant (*revoicing*) oralement et le réincorporant avec pour effet de transformer une pratique très genrée (*gendered*). En 2016, ces femmes avaient cependant disparu de la sphère publique à Beni Mellal. Non seulement du fait de la montée du conservatisme dans la société, mais aussi parce que le néo-libéralisme s'est fermement installé, repoussant les marchés locaux de plus en plus loin des villes, pour les remplacer par des supermarchés. Le nombre de personnes se rendant au souk comme par le passé diminue de plus en plus, et les membres de la bourgeoisie y vont de moins en moins. En 2017, la *halqa* est bien moins un événement social que théâtral et nostalgique.

Le corps « carnavalisé »

Les performances se déroulant dans la *halqa* sont réputées être graveleuses, leurs sujets tournant souvent autour des maux, excès et désirs de la chair. Ainsi, une herboriste, vantant à l'envi les bienfaits de ses plantes et ce qu'elles soignent, s'exprime en ces termes :

N° 1³

Cette petite chose que je vais vous donner,
C'est pour quoi ?

Par Dieu ! Je ne vais pas vous dire pour quoi c'est, tant que
vous ne me demandez pas : « Pour quoi ? »

2. Il s'agit d'un phénomène régional. On trouve des femmes dans la région du Moyen Atlas du Maroc lors de marchés à ciel ouvert. On en trouve également dans les zones métropolitaines périphériques comme Témara à l'extérieur de la capitale Rabat. À Marrakech, la ville la plus connue pour sa *halqa*, on ne voyait pas d'oratrices en 1994-95, mais des voyantes (ce qui n'était pas un phénomène récent) et des femmes interprètes (*shikhat*) pratiquant la danse et le chant dans la *halqa*. Ce dernier événement étant sans précédent au Maroc (Kapchan, 1994).

3. Dans cette transcription et dans les suivantes, les réactions du public sont transcrites en italiques. Chaque performance est présentée dans sa forme traduite puis dans sa version arabe. Toutes les performances ont été enregistrées sur le terrain au Maroc en 1991 puis en 1994-95.

C'est pour quoi, alalla ?

Par Dieu, je n'entends rien !

C'est pour quoi ?

Écoutez bien ce que je vais vous dire et retenez bien.

Si vous n'entrez pas ici, vous ne sortirez pas là-bas

Pour commencer, dites-moi qui est-ce qui fait comme ça [elle
se tient le côté et prend une pose douloureuse]

Et celui qui s'est abîmé le foie.

Il se plaint de la colonne.

Il gémit à cause de ceux-là [elle montre son bas-ventre].

Il y a la moitié de ça qui est mort [un autre geste vers le bas de
l'abdomen].

Le désir est mort.

Vous n'êtes plus un homme.

Rappelez-vous ce que vous dis, oui, c'est à vous que je parle !

Vous vous levez quatre à cinq fois par nuit.

Vous ne retenez plus vos urines.

Allez demander à El Ksiba [un village voisin dans la
montagne] si on me connaît

Il y a des files d'attente d'ici jusque là

Vous passez la nuit à rentrer, à sortir.

La femme qui a son utérus qui sent mauvais.

Vous n'êtes plus un homme.

Vous êtes la chose de la prostituée, mais votre visage est timide.

Si je laisse un médecin examiner votre corps,

Entre vous et moi, celui qu'on a tous en commun, c'est le
Messager de Dieu.

Que les prières et la paix soient sur lui.

Vous êtes témoin de Dieu.

had shwiya lli ghadi n-^{ti-k} lash y-liq?

wa-llahi ma-n.gul l-kum 'lash y-liq bta t-gulu ntuma "lash."

'lash y-liq alalla?

wa Ilahi ma sma^t-kum!

*‘lash y-liq?
sma‘ ash ghadya n-gul w ‘qal ‘la klam-i.
ila ma dkbhal-ti man hna ma t-kbraj man hna.
l-lwla ‘ti-ni dak lli y-tom ghadi...
u dak lli had b-l-idd dyal-u l-klawi.
y-t-shaka b-l-‘amud l-fiqari.
had-u y-ghawat bi-hum.
n-nas hada mat ‘li-h. had-u zhaf bi-hum.
n-nafs matat.
ma bqitish rajol.
‘qal ash kan-gul, rani kan-tkallom m‘a-k.
t-nud rub‘a, khmsat l-marrat f-l-lilla.
l-bul ma t-shadi-h.
sir suwal ‘liya f-l-had dyal l-qsiba,
rah s-sarbis hna u lhna.
t-bat, dakhol kharaj.
mra khanza li-ha l-walda.
ma bqitish rajal
l-qabba malka-k, as-sifa morgat.
ila n-khali shi t-tbib baqi y-kshuf dat-ak,
bin-i u bin-ak, lli mshark-na kamlin, huwa rasul llah.
salla llah ‘lih iva salem.
shahadat-llah.
shahadat-llah.
shahadat-llah.
shahadat-llah.
shahadat-llah.*

Le langage gestuel de l’herboriste déclenche chez son public des sensations dans différentes parties du corps. D’un geste, elle désigne ses propres « strates corporelles inférieures » au lieu d’énoncer des parties du corps qui sont taboues. Elle n’en réussit pas moins à contrevenir à presque toutes les règles de bienséance féminine. Les membres de l’assistance ne font pas que participer oralement et par procuration à cette représentation ; ils sont aussi rendus moralement responsables de sa narration ultérieure, puisque l’herboriste pointe du doigt des personnes précises et les désigne en tant que « témoins de Dieu » (la loi islamique exige douze témoins, ou *shahid*, et leur témoignage pour attester légalement un fait). Mêlant des énoncés émaillés de citations religieuses à des descriptions méticuleuses de pathologie viscérales,

son langage, comme la majorité des arts oratoires de la *halqa*, pullule de jurons et de bénédictions, avec divers discours sur la sexualité, la fécondité et la mort. Bref, l'esprit libérateur du carnavalesque est en pleine floraison.

En 1991, les performances avaient lieu lors du marché hebdomadaire de Beni Mellal, une ville située sur les contreforts du Moyen Atlas là où le sol rocailleux n'a pas encore atteint la plaine agricole. Beni Mellal est une capitale provinciale qui comptait 350 000 habitants en 1991, population qui a plus que doublé depuis pour avoisiner le million de personnes. Les stigmates d'une urbanisation rapide se font sentir par la profusion d'immeubles à moitié construits ou des blocs encore inoccupés qui jouxtent des parcelles vides jonchées de sacs plastiques noirs ouverts débordant d'ordures ménagères et qui nourrissent pauvrement moutons, chèvres, chats et chiens errants. Malgré cette croissance démographique, le marché fonctionnait toujours dans les années 1990, et les commerçantes constituaient la catégorie la plus en expansion, vendant de modestes marchandises comme des tissus à la découpe, des casseroles, des poêles, du parfum, des écharpes et d'autres objets à usage personnel, pour la plupart importés des enclaves espagnoles de Melilla et Ceuta. L'apparition de ces marchandises dans la vie quotidienne des habitants de Beni Mellal a contribué à changer le paysage de ce qui n'était naguère qu'un village de province.

Les jours de marché, les voitures et les camionnettes envahissaient le terre-plein inégal de ce qui avait été la place de l'ancien marché, le *suq al-qadim*. Le marché dans son ensemble s'était déplacé au bas de la colline vers la plaine, et la *halqa* se retrouvait en lieu et place du *suq al-qadim*. Quelques tentes aux auvents rabattus et dont le faite était pavoisé de fanions jaunes étaient plantées tout près du mur séparant la *halqa* du cimetière ; à l'intérieur, des voyantes donnaient des conseils d'ordre privé. Une demi-douzaine d'ânes apathiques se tenaient dans la lumière rayonnante du soleil du matin, à côté d'un tas de ferraille. Les ferblantiers qui en tiraient leur subsistance s'abritaient dans des cabanes de fortune en tôles tout près de là. Plus bas sur le versant de la colline, un large cercle de badauds entourait un jeune homme vêtu d'un costume beige clair, qui lisait dans les pensées et prodiguait des conseils, parlant dans un microphone pour amplifier sa voix. Un autre cercle de spectateurs regardait un singe et son dompteur. On trouvait aussi les herboristes, avec parmi eux un Saharien vêtu d'une djellaba bleu clair assis sur un tapis de prière, ses herbes étalées devant lui. Une photo à peu près de la taille d'une feuille A4 plastifiée, représentant un être – mi-femme, mi-poisson – était placée de façon énigmatique entre ses foles d'herbes en plastique opaque, alors qu'il évidait l'intérieur d'un œuf d'autruche cuit

pour le déposer dans un morceau de papier journal, le mélanger avec quelques autres épices, tout en expliquant l'origine de cet œuf monstrueux (le Soudan) et ses vertus (il guérit presque tout). Les effluves d'épices variées, de pétales de fleurs et de henné flottaient dans l'air, installant dans la mémoire des lieux du marché, un espace de plantes et de mots qui soignent.

D'autres herboristes étaient présents dans le voisinage : parmi eux, une femme d'une quarantaine d'années. Vêtue de manière conventionnelle d'une djellaba et d'un fichu, elle se tenait assise sur une petite natte abritée sous une ombrelle, le dos appuyé contre le côté d'une vieille voiture. Un microphone attaché à son poignet, elle amplifiait par des gestes de la main ses propos. Environ trente hommes et femmes formaient l'assistance, les uns accroupis en demi-cercle tout près d'elle, les autres se tenant debout derrière eux.

N° 2

Approchez, au nom de Dieu.
La guérison vient de Dieu.
Priez tous le Prophète.
Votre douleur s'en ira,
et votre colique disparaîtra
Et vous, Madame et Monsieur...
Faites comme moi, mettez vos mains comme ça.
Mettez vos mains...
Car qui ne met pas ses mains comme ça, verra que sa femme est
bien triste

*aji bismi llah
shifa' and llah.
kul-kum salliyu 'la an-nbi.
rah, l-uj'a ma y-bqa
wa al-kulik ma y-bqa
wa rah, al-mra' as-si muhammad...
wa diru idi-kum m'aya,
diru idi-kum.
lli ma dayr idi-h, asiyb al-mra' ghadbana.*

L'herboriste (l'-'*ashaba*) joignait ses mains, les paumes tournées vers le haut comme dans un geste de supplication. Cette posture de prière est celle que prennent ceux recevant une bénédiction (*da'wa*) – ce qu'elle s'apprêtait

à donner. L'herboriste exprimait clairement que les hommes dans l'assistance qui ne prendraient pas cette position des mains en paieraient les conséquences : en rentrant chez eux, ils verraient que leur femme les avait quittés. Des pouvoirs rhétoriques et curatifs considérables étant prêtés à l'herboriste, pareille menace ne se prenait pas à la légère. Un des maux en effet soignés par notre herboriste était le *tqaf*, l'impuissance infligée par magie. Si elle se targuait de pouvoir rétablir la santé de ceux qui étaient victimes de tels sorts, elle était elle-même bien versée dans les pratiques magiques (ce qu'elle dira d'ailleurs par la suite à ce sujet : « Ce que nous pourrions augmenter, nous l'amenuiserons »). Et tous dans l'assistance de joindre les mains.

Cette manipulation de l'herboriste des postures corporelles de son public est significative, d'autant que la présence de femmes sur la *halqa* était jusqu'à très récemment une anomalie. Si les genres (*genres*) indexent des pratiques genrée (*gendered*) particulières, il en va de même des règles du comportement corporel et de la bienséance. L'herboriste investit un espace naguère associé aux hommes et aux représentations (*performances*) masculines. Non seulement elle en adopte le discours, mais aussi un ensemble de dispositions corporelles correspondantes, ou « techniques » (Mauss, 1950), qui portent une indexicalité masculine. Pourtant, il ne s'agit pas d'une appropriation à l'identique. L'-*ashaba* ne fait pas que mélanger des herbes, elle mélange aussi des notions traditionnelles de genre (*gender*).

Transformations de genres (*genres* et *genders*)

« Mettez vos mains comme ça », ordonna-t-elle à nouveau à l'assistance :

N° 3

Mettez vos mains comme ça.

Le *shrif*⁴ m'a donné 200 [riyals], et puis encore 200.

Mon Dieu, il ne va pas tomber en morceaux, brûler ou se sentir
coupable.

Les mauvais jours, il ne sera pas là. Qu'il soit absent pendant les
mauvais jours !

Dites Amen.

4. Littéralement, ce titre désigne un descendant du Prophète. Il est employé comme un titre honorifique.

Amen.

Que Dieu ne le rende pas aveugle avant de mourir,
pour qu'il reste protégé et caché
avant de retourner pur à son créateur.

Puisse Dieu lui souder les os.

Dites Amen.

Amen.

Voilà, Monsieur, sept pour vous.

En voilà, pour qui veut en boire.

Je vais travailler avec vous.

Buvez, Monsieur, tenez.

Et voilà. Au nom de Dieu.

Après le repas du soir, Monsieur.

Je vous ai donné les vôtres ?

Attends un peu, femme, attends.

En voilà six, et le septième que je vous donne, le voici.

Les gens, écoutez ce qu'on dit

En voilà sept.

Par Dieu, bienvenue à ceux qui veulent essayez.

Et voilà, vous écoutez ce que disent les gens.

J'ai juré sur le nom de Dieu.

Si la confiance en vous manque,

Et que votre santé est à plat.

Voilà, Monsieur, en voilà.

Un sachet tous les soirs.

Un sachet tous les soirs.

Un sachet tous les soirs.

Juste avant de vous coucher.

Voici pour vous. Au nom de Dieu.

En voici trois et trois de plus, six. Et un qui font sept.

Attendez et je vous montrerai les conditions de ce « sel ».

Voici. Au nom de Dieu. En voilà sept autres.

Et si quelqu'un veut essayer, ayez foi en Dieu avec moi.

Semer va avec intention⁵ (*niya*)

5. *Note des éditrices* : la traduction de *niya* par « intention » renvoie ici à cette notion telle qu'elle a été développée dans la philosophie, la linguistique et l'anthropologie anglo-saxonnes (voir notamment les travaux de John R. Searle) et à laquelle fait référence l'auteur.

Et le mariage va avec intention

Et [la moisson] d'été avec intention.

Et celui qui n'a pas intention, même s'il se tourne vers le Prophète,
ramènera une « odeur enchevêtrée » [n'obtiendra pas
ce qu'il veut].

diru iddi-kum.

*had ash-shrif, rah, 'ta miyatayn l-luwla wa 'ta miyatayn at-taniya.
ya rabbi, bghit-u ma y-tshaq, ma y-tharq ma y-ndam.*

nhar al-khaib ma y-hdarsh fi-b.

gulu amin.

amin.

*bghit allah y-gad l-ih l-basr m' l-'mur,
y-bqa mahfud u matmum.*

hta y-mshi 'and mul-ana nqi.

ya rabbi tjbbar l-ih al-'dam.

gulu amin.

amin.

hak asidi ha sb'a dyol-ik.

haku lli bgha y-shrab.

ana ghadi n-khadam m'-kum.

shrab, asid-na, hak.

hani, bismi-llah.

hta t-'sha asidi,

'ti-tik dyol-lak?

blati, alalla, blati.

ha sta, ha ssab'a dyal-i, ha hiya.

sm'u an-nas ash y-gulu.

ha ssab'a.

ya rabbi Ili bgha y-jrrab marbaba.

ha antuma kat-sm'u an-nas.

'l-ya b-limin,

ila kant 'and-ak l-homma nuqsa

u ssaha mdugdga,

hak asidi, ha hiya,

bakiya f-llila.

bakiya f-llila.

bakiya f-llila.

hta t-bghi t-n'as. hani bismi-llah.

ha tlata, u tlata, satta, ha sb'a.
blati bta n-war-ak sbrut al-malbla.
hani bismi-Allah.
ha sb'a khurayn.
u lli bgha y-jarrab y-dir m'aya 'tiqadu f-llah.
rah, al-hart b-nniya
u zwaj b-nniya
u ssa'if b-nniya
u lli ma fi-h nniya wa law y-mshi 'and n-nbi y-jib shemma matwiya.

L'herboriste menait son public en pratiquant l'appel et le répons, l'impliquant dans ce que Volochinov (1973) appelle une « parole intérieure », un dialogue tantôt vocalisé, tantôt silencieux, mais qui relie le public à une éthique sociale partagée – en l'occurrence dans notre exemple, celle de la bénédiction religieuse, ou *da'wa*. La *da'wa* est une forme de bénédiction formalisée, bien qu'elle puisse aussi servir à maudire quelqu'un. Certaines des *da'wat* (pl.) couramment employées sont : que Dieu t'apporte la facilité (*Allah y-jib tisir*), que Dieu t'aide (*Allah y-'awn-ek*), et que Dieu t'apporte la guérison (*Allah y-jib shifa*). Les *da'wat* peuvent être personnalisées pour s'adapter à tout contexte. La seule règle exigée dans la construction de *da'wat* est qu'elles commencent par le mot « Dieu ». Souvent, les gens répondent par « Amen ! » (*Amin*) quand ils reçoivent une bénédiction.

Il est fréquent que les gens se bénissent les uns et les autres au Maroc, les hommes comme les femmes. Que la bénédiction soit proférée par une femme en public n'est pas en soi inhabituel, ce qui l'est est sa *performance*⁶ publique. Ce qui est peut-être plus important encore que son orchestration de la répétition verbale, c'est la manipulation qu'elle opère sur le corps de ses spectateurs. Elle n'avait de cesse de les appeler à se rapprocher, à s'asseoir au sol et à prendre une position de supplique. « Donnez-moi vos mains, Oncle Hajj » dit-elle à un vieil homme à la barbe blanche, accroupi à proximité. « Donnez-moi vos mains. Ôtez votre main de la joue ! » Pareille injonction de la part d'une femme envers un homme plus âgé, et de surcroît en public, est chose rare au Maroc. Elle indique une « disposition affective » (Ochs, 1992, p. 341) associée à un comportement entre hommes, comme c'est le cas lors des performances

6. Le terme est en italiques dans le texte original.

Et elle les a cuites dans l'eau du puits,
et dans l'eau du forgeron,
et dans l'eau du zamzam⁸,
et dans celle des orfèvres,
et dans celle de la mer, elle les a pétries. Que Dieu garde ses enfants.
Dites Amen.
Amen.

*wa lli bgha y-ddi l-uwlad-u u y-ddi l-bnat-u
y-ddi l-dar-u y-ddi l-mahal-u,
rani, khdamt, u ma khdamt-humsh ana.
ana jm^ct-hum u 'and-i l-walida jddat mmui, jddat mmui, tan gulu
jddat-na l-walida.
ana mzaawga.
mulat miyat 'am u tlatat s-sanawat.
hiyya lli taybat-hum.
wa taybat-hum f-l-ma' ta' l-bir
u l-ma ta' l-haddad.
u l-ma ta' zamzam
u f-l-ma^c dyal dbaybiyya
u l'ma dyal l-bhar fash 'ajnat-hum. lllah ya-hfud-ha l-ulidat-ha.
gulu amin.
Amin.*

Dans ce cas, le genre (*gender*) est indexé par la référence à la grand-mère, l'aïeule compétente, symbole d'autorité féminine. Asseoir une crédibilité personnelle en invoquant des généalogies d'autorité est une stratégie rhétorique courante dans des interventions oratoires de ce type. Pourtant, pareils lignages sont traditionnellement retracés au travers des ancêtres masculins tant par les orateurs que par les oratrices, comme c'est le cas dans les propos suivants, tous prononcés par des femmes herboristes à Beni Mellal :

N° 5

J'ai dix fils,
Que Dieu soit loué et remercié.
J'ai des hommes qui sont des lions.

8. Un puits à La Mecque.

Je ne peux pas vous dire où ils sont [maintenant],
Mais si vous voulez [vraiment] que je vous les montre, je le ferai.

‘shra dyal wlad ‘and-i.
n-hmad rabbi wa n-shkru.
wa ‘and-i rrijal s-sbu‘a,
ma-n-qdarsh n-warri-hum-lak fin kaynin
Ihita ila bghiti n-warri-hunm-lak, n-warri-hum-lak.

« Il y a des hommes derrière moi » (*moraia r-rijal*), affirmait une autre oratrice à un client. « Pensez-vous que je n’ai qu’exercé cette profession ? Eh bien, le grand-père de mon grand-père l’exerçait... Je suis fille des veines, pas par les couches » (*t-shab-lak had l-mihna tab‘a-ha ghir ana ? Tab‘u-ha jddud jddud-i. ana bant l-‘ruq, mashi bant l-khruq*). Ici, la citation d’un passage faisant autorité est complétée par une identification explicite aux herboristes professionnels masculins en utilisant une stratégie rhétorique qui établit une proximité avec ceux-ci⁹. Reste qu’il existe clairement la possibilité d’affirmer une indépendance à l’égard de la tradition, en s’appropriant son autorité inhérente pour mieux la contester. V. N. Volochinov désigne ce procédé comme un processus d’infiltration :

La langue élabore des moyens plus fins et plus souples pour permettre à l’auteur de glisser ses répliques et ses commentaires dans le discours d’autrui. Le contexte narratif s’efforce de défaire la structure compacte et close du discours rapporté, de le résorber, d’effacer ses frontières. (Volochinov, 1973, p. 120-121)

L’herboriste s’appropriait des stratégies masculines pour se construire une autorité grâce à une revendication généalogique mais inversait le genre (*gender*) de la figure d’autorité, en se recommandant d’une sagesse féminine, voire en la réifiant.

Dans un autre texte, j’ai explicité comment la « reformulation » (*revoicing*) féminine des structures rhétoriques masculines fait appel à l’autorité naturelle inhérente à ce genre traditionnel de prestation oratoire, tout en critiquant et en défiant cette autorité (Kapchan, 1996). En reprenant des « mots des autres » contenus dans des formules (dans le genre de la *da‘wa*, la citation

9. Briggs et Bauman affirment que, toutes notions de genre (*genre*) reposant sur un lien implicite ou explicite à quelque énoncé précédent, les genres peuvent être envisagés à la lumière d’un « écart » mesuré entre genre et texte (Briggs et Bauman, 1992, p. 149).

historiquement à les en écarter. Incarnant cette métaphore, elle s'en moque également, la faisant ressortir sous un relief comique et hybride.

L'incursion dans le domaine public

Ces réorientations performatives s'opèrent dans plus d'un espace sémiotique, en particulier lorsqu'il s'agit de formuler des critiques implicites de la tradition au travers d'expressions qui, à l'instar de l'encens, font de la fumée et nous laissent dans l'incertitude concernant les formes qui sont apparues « en réalité ». C'est ainsi qu'agit dans l'extrait n° 1 l'herboriste qui singe les affections liées à la sexualité, à l'aide de déictiques qui ancrent le discours à son corps et dans les sensations de son public, mais échappent à la verbalisation. Sa performance inscrit dans le répertoire de la pratique sociale une nouvelle forme de comportement féminin. Bien qu'ici les métaphores textuelles prédominent, le corps met bel et bien en action pareilles subversions. Parce qu'une affirmation textuelle de façade est souvent requise pour gagner en capital symbolique, il revient au corps de tourner en dérision ce que la langue reproduit. Ces re-corporalisations, ou carnavalesisations, rejaillissent sur l'économie politique de la performance : qui a le droit de communiquer quoi, à qui et où ? Cependant, à moins que cette incarnation de la performance ne soit prise en compte, son lien avec la pratique genrée (*gendered*) est en partie occulté, car c'est en adoptant les dispositions physiques et affectives d'un genre (*genre*) performatif historiquement masculin que l'herboriste met en acte un changement et une créativité à un niveau *somatique*, celui de l'affect¹⁰.

En réenonçant le discours des hommes, les oratrices exagèrent également la dimension corporelle de ce discours, mettant ainsi en acte un nouveau corps affectif de l'autorité féminine. Ces performances apparaissent alors comme naturelles, devenant disponibles pour la recontextualisation : autrement dit, elles constituent le « premier niveau » de pratiques performatives à partir

10. Des études sur les affects dans le genre (*genre*) ont fait ressortir l'importance du discours des émotions envers l'expérience somatique à proprement parler (*cf.* cependant Csordas, 1993). Bien que le « discours » ne se limite pas à la pratique verbale (*cf.* Lutz et Abu-Lughod, 1990, qui vont dans le sens de Foucault), le côté éthéré des émotions incline l'analyste à les aborder comme un langage, un texte à lire et interpréter plutôt qu'un corps à ressentir et imaginer. L'erreur ici est du registre de l'objectivisation. Le fait de vivre les crescendos et les diminuendos émotionnels d'une performance engage l'analyste dans une ethnographie auto-réflexive où la sueur, les pulsations cardiaques, la peur ou la béatitude l'entraînent dans la performance elle-même (Sklar, 1994).

desquelles construire des méta-performances. C'est précisément au niveau de pareils moments critiques que les relations dialogiques entre performance et pratique deviennent saillantes. L'accent donné au corps mis en scène éclaire cette relation dialogique entre les performances et les habituelles relations indexicales d'un champ social (ce que Bourdieu [1977], à la suite de Mauss, appelle l'*habitus*). La visibilité accrue des femmes dans le domaine public à Beni Mellal (en occupant des emplois dans les écoles, les bureaux de poste, les banques et ailleurs) a un effet sur la perception qu'ont les gens des femmes qui performant dans la *halqa*, facilitant et banalisant leur présence. Pourtant, quand bien même la *halqa* est un lieu de licence verbale, les performances des femmes qui s'y produisent passent aux yeux de la plupart pour transgressives, voire honteuses pour certains. Cela tient au fait qu'elles représentent un précédent en (ré)interprétant un discours du corps devant un public composé d'hommes et de femmes. Il s'agit d'un phénomène de classe, car les femmes du marché viennent pour partie de la *tabaqa sh'abiya*, la classe populaire, et leurs conduites sont plus vulnérables face à la censure des classes moyennes, qui aspirent à un corps plus « classique » et moins « grotesque » (Bakhtine, 1984 ; Stallybrass et White, 1986). Pour autant, ces performances carnavalesques, quand elles sont interprétées par des hommes, ont été décrites comme étant paradigmatiques de l'expression culturelle marocaine par des artistes et des théoriciens (hommes) de ce pays. Même si les performances des femmes des marchés n'entrent pas dans le répertoire symbolique à partir duquel des constructions culturelles de l'authenticité sont créées (bien des forces conspirent contre cela), le fait qu'elles portent sur scène de nouvelles dispositions de l'autorité féminine (ainsi que les changements d'attitude des hommes à leur égard) entraîne un effet indéniable, même s'il est nuancé, sur les interactions intersubjectives à la fois dans l'espace local et au-delà du marché. En administrant des remèdes à des hommes, la femme herboriste interprète non seulement un rôle d'autorité nouveau pour les femmes mais défie aussi les représentations physiques et psychologiques qui les cantonnent dans certains domaines du discours et les excluent des autres. Comme le dit l'une d'entre elles : *Kan-ikallam m 'a-k b-l-f'al wa l-qul* (Je m'adresse à vous en actes et en paroles). Ses paroles, ses remèdes, et son incarnation de dispositions physiques de pouvoir et d'autorité concourent à changer la relation des genres (*genders*) au genre (*genre*) et à l'histoire.

Bibliographie

- BAKHTIN Mikhaïl Mikhaïlovitch, 1981, *The Dialogic Imagination*, traduit en anglais par C. Emerson & M. Holquist, Austin : University of Texas Press.
- BAKHTIN Mikhaïl Mikhaïlovitch, 1984, *Rabelais and His World*, traduit en anglais par H. Iswolsky, Bloomington : Indiana University Press.
- BAUMAN Richard, 1977, *Verbal Art as Performance*, Prospect Heights, Illinois : Waveland Press.
- BERGER John, 1973, *Ways of Seeing*, New York : Viking.
- BERRECHID Abdelkrim, 1985, *Houdoud el Kain wa al Moumkin fi al Ihtifali*, Casablanca : Dar el Taqafa.
- BERRECHID Abdelkrim, 1993, *Al-Ihtifaliya: Mawaqif wa Muwuaqif Mudadda*, Marrakech : Tansift.
- BOURDIEU Pierre, 1977, *Outline of a Theory of Practice*, traduit en anglais par R. Nice, New-York : Cambridge University Press.
- BRENNEIS Don, 1986, "Shared Territory: Audience, Indirection and Meaning", *Text*, n° 6, p. 339-347.
- BRENNEIS Don, 1987, "Performing Passions: Aesthetics and Politics in an Occasionally Egalitarian Community", *American Ethnologist*, n° 14, p. 236-250.
- BRIGGS Charles L. & BAUMAN Richard, 1992, "Genre, Intertextuality and Social Power", *Linguistic Anthropology*, n° 2, p. 131-172.
- CSORDAS Thomas J., 1993, "Somatic Modes of Attention", *Cultural Anthropology*, n° 8, p. 135-156.
- DARGAN Amanda, 1992, *American Talkers: The Art of the Side Show Carnival Pitchman and Other Itinerant Showmen and Vendors*, Ph.D. dissertation, Department of Folklore and Folklife : University of Pennsylvania.

- DURANTI Alessandro, 1986, "The Audience as Co-author: an Introduction", *Text*, n° 6, p. 239-247.
- GRIMA Benedicte, 1992, *Performance of Emotion Among Paxton Women*, Austin : University of Texas Press.
- HAMMOUDI Abdellah, 1988, *la Victime et ses masques : Essai sur le sacrifice et la mascarade au Maghreb*, Paris : Éditions du Seuil.
- HANKS William F., 1987, "Discourse Genres in a Theory of Practice", *American Ethnologist*, n° 14, p. 668-692.
- JAMESON Fredric, 1981, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art*, Ithaca, New York : Cornell University Press.
- KAPCHAN Deborah A., 1994, "Moroccan Female Performers Defining the Social Body", *Journal of American Folklore*, n° 107, p. 82-105.
- KAPCHAN Deborah A., 1996, *Gender on the Market: Moroccan Women and the Revoicing of Tradition*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- LUTZ Catherin A. & ABU-LUGHOD Lila, 1990, "Introduction: Emotion, Discourse, and the Politics of Everyday Life", in C. A. LUTZ & L. ABU-LUGHOD (dir.), *Language and the Politics of Emotion*, New York : Cambridge University Press, p. 1-23.
- MNIAI Hassan, 1990, *Huna al-Masrah al'Arabi, Huna Ba'du Tajalliyatih*, Meknes : As-Safir.
- OCHS Elinor, 1992, "Indexing Gender", in A. DURANTI & C. GOODWIN (dir.), *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*, New-York : Cambridge University Press, p. 336-358.
- SADDIKI Taieb, 1979, *Al-Mawqif al-Adabi*, Special Issue, IV^e Festival du Théâtre Arabe, Damascus.
- SADDIKI Taieb, 1980, « Interview », *Al-Maghrib* [Rabat], n° 8, p. 17-18.

SCELLES-MILLIE Jeanne & KHELIFA Boukhari, 1966, *les Quatrains de Mejdoub le Sarcastique : poète maghrébin du XVI^e Siècle*, Paris : G. P. Maisonneuve et Larose.

SCHECHNER Richard, 1985, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

SKLAR Deirdre, 1994, “Can Bodylore Be Brought to Its Senses?,” *Journal of American Folklore*, n° 107, p. 9-22.

SLAOUI Mohamed Adib, 1983, *Festivity in Moroccan Contemporary Theater*, Baghdad : Publications of the Cultural Affairs and Publications, Cornell University Press.

VOLOCHINOV Valentin Nikolaïevitch, 1973, *Marxism and the Philosophy of Language*, Cambridge, Massachussets : Harvard University Press.

Résumé : Cette contribution a pour objet la performance comme pratique esthétique. Selon Deborah A. Kapchan, il s’agit d’un processus qui transforme la réalité. Après une présentation historique du mouvement de la performance en anthropologie, elle explore la manière dont des oratrices performant des genres oraux habituellement associés aux hommes et les « réénoncent » (*revoice*) au féminin, créant ainsi de nouveaux espaces pour les femmes dans la sphère publique au Maroc.

Mots-Clefs : Genres oraux, genre, réénonciation, réincarnation, Maroc, marché, performance, Performance Studies

Performance: Revoicing and Re-embodiment in Performance Genres

Abstract: This article explores performance (as an aesthetic practice). Deborah A. Kapchan writes how performance is a process, one that transforms reality. She foregrounds her example by historicizing the study of performance in Anthropology, she explores the way women orators perform genres usually associated with men and “revoice” them into the feminine, thereby creating new spaces for women in the public sphere in Morocco.

Keywords: Genre, gender, revoicing, re-imbodiment, Morocco, market, performance, Performance Studies

Note sur l'auteur

Deborah A. Kapchan est Professeure associée en *Performance Studies* à l'Université de New-York. Lauréate d'une bourse Guggenheim, elle est l'auteure de *Gender on the Market: Moroccan Women and the Revoicing of Tradition* (1996), *Traveling Spirit Masters: Moroccan Music and Trance in the Global Marketplace* (2007), ainsi que de nombreux articles sur le son, la poétique et la narration. Actuellement, elle travaille sur deux livres : *Listening to Disintegration: Three Vignettes in Search of a Method (or Different Ways to Fall Apart)* et *Islam Between Morocco and France: The Festive Sacred and the Islamic Sublime*.