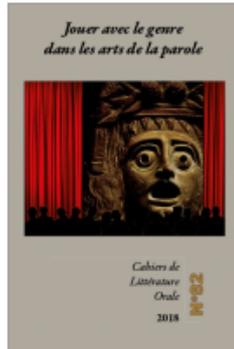


Jouer avec le genre dans les arts de la parole

Sous la direction de **Sandra Boehringer, Sandra Bornand et Alice Degorce**



Informations sur cette image
Crédits : Le théâtre du genre. Montage
réalisé par Valérie Deraze sur la base
d'une photographie d'un masque de
Dionysos par Marie La Ngyuen (2005).

ISBN 978-2-85831-290-0

Note de la rédaction

Spectacle de femmes herboristes au marché de Beni Mellal, rituel féminin bouffon au Mali, chansons composées par les *Azriat* d'Algérie, performance théâtrale de patientes de l'hôpital psychiatrique, controverses et rap sur le net, autant de lieux, de moments et de contextes où les identités de genre apparaissent, se négocient, se transforment et s'incarnent.

En continuité épistémologique avec les premiers travaux des anthropologues sur les rapports sociaux de sexe, ce numéro intitulé « Jouer avec le genre dans les arts de la parole » propose une approche des pratiques d'hybridation et de transformations des rôles et des hiérarchisations grâce à l'apport récent des travaux en étude de genre (*gender*). En mettant au jour les multiples façons qu'ont différents groupes sociaux de jouer avec les normes et les identités, l'ensemble des contributions démontre toute l'importance d'analyser les performances orales selon l'approche interdisciplinaire et intersectionnelle que permet l'outil du genre.

Sandra Boehringer, Sandra Bornand et Alice Degorce

[Éditorial](#) [Texte intégral]

Jouer avec le genre dans les arts de la parole

Deborah A. Kapchan

[Performance : réénonciation et réincarnation dans les genres de la performance](#) [Texte intégral]

Performance: Revoicing and Re-embodiment in Performance Genres

Laure Carbonnel

[Déjouer les relations de genre. L'art bouffon de la mixité au Mali](#) [Texte intégral]

Turning Gender Relationships on their Head. The Ritual Clown's Art of Gender Mixing in Mali

Karima Ramdani

[Les *Azriat* des Aurès, entre émancipation et injonctions nationales](#) [Texte intégral]

The Azriat in the Aurès, between emancipation and national injunctions

Aurélie Marchand

[La folie, un espace de « trouble dans le genre ». Ethnographie, genre et performance à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban](#) [Texte intégral]

Ethnographies, Gender and Performances in Saint-Alban Psychiatric Hospital. An Illustration of "Gender Trouble"

Natacha Chetcuti-Osorovitz et Fabrice Teicher

[De « La Manif pour Tous » au rap identitaire et dissident. Circulation des discours antiféministes, hétérosexistes et antisémites en France](#) [Texte intégral]

From "La Manif pour Tous" to Identity based Rap Music. The Circulation of Antifeminist, Heterosexism and Anti-Semitic Speech in France

Éditorial

Sandra BOEHRINGER

Université de Strasbourg – Archimède

Sandra BORNAND

CNRS – LLACAN

Alice DEGORCE

IRD – IMAF

En accueil à l'INSS (Ouagadougou)

Dès ses débuts, l'anthropologie s'est intéressée aux relations sociales entre les sexes (Mead, 1963 [1935], en particulier). En continuité épistémologique, les études sur les arts de la parole ont, depuis une vingtaine d'années, intégré ce questionnement à leur champ de recherche. Ainsi, en 1981 et en 1993 sont publiés deux numéros des *Cahiers de Littérature Orale* : « La femme dans la chanson » et « Le pouvoir de la femme ». Dans ce dernier, les rapports sociaux de sexe étaient analysés sous l'angle de la domination dans les performances orales (qu'elles soient produites par des hommes ou par des femmes). De ces différentes études se dégageaient avant tout des représentations et des mises en scènes ambivalentes des figures féminines : dévalorisées dans les discours dominants, objets de crainte en raison d'un supposé pouvoir irrationnel et magique.

Dans les dernières années du xx^e siècle, les chercheurs en littérature orale creusèrent le sillon : analyse des représentations du féminin (Messaudi en 1999 par exemple), études sur l'identité des *performers*, prise en compte de registres de parole ou de répertoires en lien avec ces identités (Baumgardt, 2000 et Fernandez, 1998, notamment). Pourtant, alors que, dès les années 1920, Gregory Bateson travaillait sur les rituels de travestissement (dans le contexte

du *Naven*) et que de nombreux anthropologues intégraient dans leurs travaux ces nouvelles approches du rituel, l'étude des pratiques d'hybridations, de jeux et de transformations des rôles masculins et féminins reste, aujourd'hui encore, marginale dans les recherches en littérature orale. Dans cette perspective, ce numéro intitulé « Jouer avec le genre dans les arts de la parole » souhaite, par la mise en évidence des multiples façons qu'ont différents groupes sociaux de jouer avec les normes et les identités, réaffirmer l'importance d'analyser leurs performances orales avec la catégorie d'analyse du genre.

Le genre, selon la méthode formulée dans le champ historique par Joan Scott dans les années 1980 (Scott, 1988) et développée dans diverses disciplines par de nombreux chercheurs (Ortner et Whitehead, 1981 ; Mathieu, 1985 ; Butler, 2006 ; Thébaud, 2007 ; Théry, 2007), permet à la fois d'historiciser les catégories, de dénaturer les identités et de percevoir les différentes manières dont les sociétés construisent non seulement les différenciations femmes/hommes mais aussi les hiérarchies (Rubin, 2010 [1975-1984]). À ces analyses en termes de genre se sont récemment ajoutées, dans le contexte des études postcoloniales (Said, 1978 ; Chakrabarty, 2000), les avancées des *subaltern studies* (Spivak, 1998) : elles rendent désormais nécessaires et incontournables les approches intersectionnelles des objets d'études. Comme la classe sociale, le genre n'est pas le seul critère de catégorisation et de hiérarchisation : seule la prise en compte de l'intrication des constructions des différences (langue, couleur de peau, sexe, sexualité, nationalité, handicap, etc.) et de l'ensemble des différents phénomènes d'oppression, de marginalisation ou d'effacement permet de mettre au jour le feuilletage – mobile – des hiérarchies sociales. Ce sont ainsi les jeux sur les normes de genre, envisagées à partir des modalités d'*agency*, d'humour, de créations verbales et musicales des différents groupes sociaux, qui intéressent les contributeurs de ce numéro.

La thématique des jeux sur le genre sera abordée ici à partir d'une manifestation particulière, celle des arts de la parole (*Verbal Arts*). Sont entendus par cette expression, autant les genres discursifs désormais considérés comme « classiques » en littérature orale – chants, contes, poésies, épopées, par exemple – que d'autres esthétiques langagières tels l'art oratoire et les chansons populaires et urbaines (voir la variété des pratiques discursives étudiées dans Calame et *alii*, 2010) ou les slogans dans les manifestations.

Le fil conducteur de ce numéro est celui de la performance, déjà abordée dans le numéro 65 de cette revue, à la fois cadre d'analyse central pour qui s'intéresse aux arts de la parole (la performance comme événement et action chez Bauman, 1975 ; Bauman et Briggs, 1990 ; Calame-Griaule, 1977 ; Masquelier, 2012) et transdisciplinaire (Bornand et Leguy (dir.), 2014 ;

Masquelier, 2014 ; Greco, 2017 ; Turner 1985, 1987) car étudiée tant du point de vue de l'anthropologie (Hymes, 1971 ; Kapchan, 1995 ; Mason, 2008 ; Tedlock, 1983 ; Turner, 1987 ; etc.) que de la sociologie (Goffman, 1959), des études théâtrales (Schechner, 2002, 2003), de la philosophie (Austin, 1962 ; Butler, 2004) ou encore, plus récemment, des *gender studies* (Butler, 2006 [1990] ; Greco, 2017). Pour Turner, l'étude de la performance permet de dépasser les frontières disciplinaires et épistémologiques, en un mot, de « libérer » l'anthropologie : « *For years, I have dreamed of a liberated anthropology...* » (Turner, 1985, p. 77). L'anthropologue britannique participe du tournant performatif (*performative turn*) en anthropologie, signalé par Bertrand Masquelier (2014) à la suite de Dwight Conquergood (1989, 2002).

La notion de performance – bien qu'analysée sous un autre angle – est également centrale dans les travaux de la philosophe Judith Butler et par la suite dans les *gender studies* (nommées désormais en France « études de genre »). Butler y développe la notion de « performance de genre » en lien avec la répétition et la performativité à la suite de Derrida et de la lecture qu'il fait des travaux d'Austin (Jami, 2008, p. 209), la notion de performativité renvoyant chez Butler à la répétition, souvent inconsciente, d'une norme qui a pour effet de rendre effective une fiction discursive et sociale (Butler, 2006 [1990]). Luca Greco et Stéphanie Kunert rappellent que « performance » et « performativité » sont deux termes issus de « *to perform* » qui, appliqué au domaine du genre, signifie « faire », « réaliser », « accomplir » ou encore « jouer », « interpréter » le genre (Greco et Kunert, 2016, p. 226). Ils font ainsi cette analyse :

Le concept de performance de genre est paradoxal : il renvoie sémantiquement aux arts de la scène, mais porte en lui une référence à la théorie du langage d'Austin et occulte les études théâtrales et de danse – où la performance est analysée à la fois comme genre artistique et comme métaphore pour rendre compte de l'aspect théâtral, improvisé et créatif de toute pratique quotidienne. (Greco et Kunert, 2016, p. 229)

C'est en référence à cette notion de performance issue du jeu que sera développée la problématique de ce dossier sur le genre dans les arts de la parole. Ce sera donc à partir d'un retour sur la performance telle qu'elle est entendue en anthropologie linguistique par des auteurs comme Kapchan (1995 et dans ce numéro), Bauman et Briggs (1990) que les catégories de genre seront interrogées dans les différentes contributions. Tout comme Luca Greco envisage « la mobilisation de la performance, du théâtre ou du drame comme

opérateurs de description et de compréhension du monde » (Greco, 2017, p. 310), nous envisageons la mobilisation de la performance et des arts de la parole pour décrire et comprendre la façon dont on joue et déjoue les normes de genre.

Les performances que ce numéro se propose ainsi d'étudier peuvent constituer un acte d'énonciation – et d'affirmation – des normes traditionnelles mais elles peuvent également créer le lieu et l'occasion de transgresser ces mêmes normes : dans ce cas, elles deviennent effectivement un acte performatif de construction des corps et de nouvelles identités. Deborah James, par exemple, a étudié la façon dont des femmes sud-africaines se sont appropriées un répertoire oral traditionnellement réservé aux hommes, tout en redéfinissant les rôles sociaux masculins et féminins en migration (James, 1999). C'est donc également une capacité d'agir (*agency*) des *performers* que produisent ces jeux sur le genre (Mahmood, 2009) qu'il sera utile d'étudier dans différents contextes culturels. Par le biais du jeu, de l'hybridation ou du métissage, certaines performances verbales déplacent les lignes de partage traditionnelles entre masculin et féminin, et brouillent les frontières du genre – entendu aux deux sens du terme (genre formel et *gender*).

Dans un contexte contemporain, où les questions relatives aux normes de genre alimentent les débats publics, il nous a semblé opportun d'analyser les usages quotidiens et concrets de ces performances, la façon dont elles peuvent être porteuses de discours nouveaux, ainsi que les processus de diffusion de ces discours qui en accroissent l'effectivité. C'est donc la capacité d'agir des acteurs sociaux qui sera examinée à travers trois sous-ensembles d'articles : ceux qui étudient la manière dont les acteurs jouent avec les normes du genre (Kapchan et Carbonnel), ceux qui jouent pour déconstruire celles-ci (Marchand) et ceux qui s'intéressent aux processus de censure de la contestation des rapports sociaux de genre (Ramdani et Chetcuti & Teicher).

Ce numéro s'ouvre sur l'article « Performance », une traduction actualisée par l'auteure d'un texte initialement paru en 1995 dans *The Journal of American Folklore*. Là, D. Kapchan revient sur les théories de la performance pour interroger ses enquêtes de terrain au Maroc sur la *halqa*, forme théâtrale pratiquée sur les marchés, à l'origine masculine mais investie dans les années 1980-1990 par les femmes, à l'époque où l'auteure mène ses enquêtes de terrain, et aujourd'hui presque disparue sous l'effet du conservatisme et, surtout, du néolibéralisme. Cette approche à la fois intersectionnelle et théorique met en lumière les échos que produisent l'ensemble des contributions du dossier.

Le jeu est également au cœur des pratiques rituelles des bouffons *korɔduga* dans la société mandingue. Laure Carbonnel analyse ainsi sous l'angle du genre et d'un point de vue anthropologique des situations d'interlocutions parlées

et chantées au cours d'une déambulation de bouffons au Mali lors d'une cérémonie de dation du nom. L'une des particularités de ces performances est leur mixité, les assignations et les distinctions quotidiennes liées au genre étant gommées dans le rituel bouffon. Le chant et la parole occupent ici une place centrale, les interlocuteurs faisant usage de la subversion tant par des chants pour interpeller des personnes de leur auditoire, que par des paroles indirectes. Les acteurs de ces performances traversent ainsi les espaces de parole, les espaces physiques, les statuts sociaux et la division sexuelle des tâches qui prévalent dans cette société. Les frontières quotidiennes des genres et du genre se voient déjouées par les paroles et les pratiques des bouffons.

La subversion des normes sociales, celles du genre en particulier, est un aspect spécifique des performances étudiées par Karima Ramdani, spécialiste de sciences politiques. S'intéressant à la question des femmes, de la féminité et des féminismes dans l'Algérie coloniale, elle analyse à partir de sources historiques et de seconde main comment les *Azriat* dans l'Aurès (Algérie), femmes libres, généralement veuves, divorcées ou répudiées, venant d'un milieu rural, mettaient en cause les assignations de genre, d'une part, parce que ces chanteuses et danseuses étaient libres de circuler, investissant l'espace public, d'autre part, parce qu'elles bénéficiaient d'une certaine liberté économique et sexuelle. Pour ces raisons, elles furent moralement condamnées par les colons – qui voyaient dans leur mode de vie le symbole d'une société algérienne dépravée – mais aussi par certains mouvements nationalistes algériens – selon lesquels elles étaient l'opposé de « la » femme algérienne idéale. Les *Azriat* étaient donc l'objet d'une double domination, de genre et de « race », pour des adversaires qui menaient une lutte idéologique aux intérêts contradictoires. Leurs performances, qui ont disparu en même temps que le statut atypique de ces femmes, mettent en évidence une forme de subjectivation originale dans des contextes d'oppressions et de dominations multiples.

Si les performances étudiées par Karima Ramdani ont lieu dans l'espace public, celle analysée par Aurélie Marchand se passe au sein d'un établissement pratiquant la psychothérapie institutionnelle à St-Alban. Cette ethnographe et artiste analyse dans ce numéro le dispositif artistique empirique mené dans le cadre du projet féministe itinérant MADAM (Manuel d'Auto-Défense à Méditer) qui conjugue sciences sociales et théâtre performé. À travers des rencontres entre patientes, metteuse en scène, comédienne et anthropologue, ce dispositif artistique empirique vise à interroger les constructions sociales de genre à l'aide de ce que Hélène Soulier, la metteuse en scène, appelle « l'espace fou du langage ». Lors de la performance clôturant la résidence artistique, la comédienne qui, durant la semaine de la résidence, a observé « les manières

de dire et de faire » (Verdier, 1979) des femmes hospitalisées, invite patientes comme spectateurs-trices à mener une approche critique de la catégorie « femme » et à réfléchir à cette « nécessité pour chacune de construire une image de soi en tant que femme, conforme aux attentes de la société, et [à] l'urgence de s'en défaire » (Marchand, *infra*). Bref, à jouer et plus encore « être qui on veut » à différents moments, comme le dit une résidente de l'hôpital de St-Alban.

Le dossier se clôt sur un aspect du sujet peu étudié sous l'angle de la performance : dans un article intitulé « De "La Manif pour Tous" au rap identitaire et dissident », Natacha Chetcuti, sociologue, et Fabrice Teicher, historien, analysent les pratiques discursives (paroles, tracts, images, activités numériques, création musicale) des mouvements réactionnaires dans le contexte récent des lois sur l'égalité dans le mariage. Ils mettent au jour l'articulation, sous une forme nouvelle, des idées antisémites, homophobes et sexistes, et étudient la façon dont les performances de ces groupuscules s'appuient sur celles de leur adversaire pour en détourner les codes. Se trouvent alors performées des normes de genre qui ne peuvent se penser que de façon intersectionnelle. Cette lecture n'est cependant pas qu'un constat ; elle transmet aux lecteurs-trices du dossier des éléments d'analyse propre à créer une nouvelle *agency* dans la lutte pour l'égalité.

Ce sont ainsi des articles aux tons et aux voix différentes que ce dossier offre à entendre, mais leur jeu et leurs effets se conjuguent pour proposer, nous l'espérons, des clés d'analyses propres aux arts de la parole, dans une approche résolument ouverte aux lectures interdisciplinaires et intersectionnelles.

Bibliographie

- BATESON Gregory, 1971, *la Cérémonie du Naven. Les problèmes posés par la description sous trois rapports d'une tribu de Nouvelle-Guinée*, Paris : Éditions de Minuit, traduction de J.-P. Latouche, *Naven : A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*, Stanford University Press (1^{ère} éd.).
- BAUMAN Richard, 1975, "Verbal art as performance", *American Anthropologist*, n° 17 (2), p. 290-311.
- BAUMAN Richard & BRIGGS Charles L., 1990, "Poetics and performance as critical perspective on language and social life", *Annual Review of Anthropology*, n° 19, p. 59-88.
- BAUMGARDT Ursula, 2000, *une Conteuse peule et son répertoire*, Paris : Karthala.
- BORNAND Sandra & LEGUY Cécile (dir.), 2014, *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, Paris : Karthala.
- BUTLER Judith, 2004 [1997], *le Pouvoir des mots : politique du performatif*, Paris : Amsterdam.
- BUTLER Judith, 2006, *Trouble dans le genre*, Paris : La Découverte, traduction de C. Kraus de *Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity*, Routledge 1990 (2^{ème} éd. 1999).
- CALAME Claude, DUPONT Florence, LORTAT-JACOB Bernard & MANCA Maria (dir.), 2010, *la Voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris : Kimé.
- CALAME-GRIAULE Geneviève, 1977, *Pour une étude des gestes narratifs*, in G. CALAME-GRIAULE (dir.), *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*, Paris : Maspero, p. 303-364.
- CALAME-GRIAULE Geneviève (dir.), 1993, « le Pouvoir de la femme », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 34.

- CHAKRABARTY Dipesh, 2009 [2000], *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, traduction de O. Ruchet et N. Vieillescazes, Paris : Éditions Amsterdam.
- COLLECTIF, 1981, « la Femme dans la chanson », *Cahiers de Littérature Orale*, n° 10.
- FERNANDEZ Jocelyne (dir.), 1998, *Parler femme en Europe. La femme, image et langage, de la tradition à l'oral quotidien*, Paris : L'Harmattan.
- GOFFMAN Erving, 1973 [1959], *la Mise en scène de la vie quotidienne, t. 1, la Présentation de soi*, Paris : Éditions de Minuit.
- GRECO Luca, 2017, « La performance au carrefour des arts et des sciences sociales : quelles questions pour la sociolinguistique ? », *Langage et société*, n° 160-161, p. 301-317.
- GRECO Luca & KUNERT Stéphanie, 2017, « Drag et performance », in J. Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris : La Découverte, p. 222-231.
- HYMES Dell, 1971, *Competence and performance in linguistic theory*, in R. HUXLEY et E. INGRAM (dir.), *Language Acquisition: Models and methods*, London/New York : Academic Press, p. 3-28.
- JAMES Deborah, 1999, *Songs of the women migrants: performance and identity in South Africa*, Edinburgh : Edinburgh University Press.
- JAMI Irène, 2008, « Judith Butler, théoricienne du genre », *Cahiers du Genre*, n° 44, p. 205-228.
- KAPCHAN Deborah, 1995, "Performance", *Journal of American Folklore*, n° 108 (430), p. 479-508.
- MAHMOOD Saba, 2009 [2005], *Politique de la piété. Le féminisme à l'épreuve du renouveau islamique*, Paris : La Découverte.

- MASQUELIER Bertrand, 2012, « Poétique de l'interlocution : les paroles chantées sur scène d'un calypso politique », (Trinidad, Caraïbes), in C. DOUAY & D. ROULAN (dir.), *l'Interlocution comme paramètre*, p. 94-110.
- MASQUELIER Bertrand, 2014, « *The performative turn* : Les nouvelles frontières de l'anthropologie sociale et linguistique », in S. BORNAND & C. LEGUY (dir.), *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires pour une dichotomie classique*, p. 305-329.
- MASON Catharina, 2008, « Ethnographie de la poétique de la performance », *Cahiers de littérature orale*, n° 63-64, p. 262-294 ; 2008, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 12 septembre 2017. URL : <http://clo.revues.org/343> ; DOI : 10.4000/clo.343
- MATHIEU Nicole-Claude (dir.), 1985, *l'arraisonnement des femmes. Essais en anthropologie des sexes*, Paris : Éditions de l'EHESS.
- MEAD Margaret, 1963 [1935], *Mœurs et sexualité en Océanie*, Paris : Plon.
- MESSAOUDI Leïla, 1999, *Images et représentations de la femme dans les contes marocains du Nord-Ouest*, Clio. Histoire, femme et sociétés, <http://clio.revues.org/291> ; DOI : 10.4000/clio.291
- ORTNER Sherry B. & Harriet WHITEHEAD (dir.), 1981, *Sexual Meanings. The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge : Cambridge University Press.
- RUBIN Gayle, 2010 [1975-1984], *Surveiller et jouir, anthropologie politique du sexe*, traduction française, Paris : EPEL.
- SAÏD Edward, 1980 [1978], *l'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduction de C. Malamoud, Paris : Le Seuil.
- SCHECHNER Richard, 2002, *Performance Studies: An Introduction*, Londres : Routledge.
- SCHECHNER Richard, 2003, *Performance Theory*, Londres : Routledge.

- SCHECHNER Richard, 2008, *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux États-Unis*, Paris : Études théâtrales.
- SCOTT Joan W., 1988, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, « le Genre de l'histoire », n° 37-38, p. 125-153.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, 2009 [1988], *les Subalternes peuvent-elles parler ?*, traduction de J. Vidal, Paris : Éditions Amsterdam.
- TEDLOCK Denis, 1983, *The Spoken Word and the Work of Interpretation*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press.
- THEBAUD Françoise, 2007, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Fontenay-Saint-Cloud : Presses de l'ENS, Ophrys (1^{ère} éd. 1998).
- THÉRY Irène 2007, *la Distinction de sexe. Une nouvelle approche de l'égalité*, Paris : Éditions Odile Jacob.
- TURNER Victor, 1987, *The Anthropology of Performance*, New-York : PAJ Publications.
- VERDIER Yvonne, 1979, *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris : Gallimard.

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 émerge.

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 étier 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^c 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-^camud 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^ca-k.
t-nud rub^ca, 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 foies 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-llah.
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*.

Déjouer les relations de genre. L'art bouffon de la mixité au Mali

Laure CARBONNEL
LESC

Introduction¹

L'art bouffon de la mixité au Mali sera ici abordé au travers des performances des *korɔdugaw*. Le terme bambara² *korɔduga* ou *korèduga*³, que je traduis en français par « bouffon rituel⁴ » à la suite d'autres auteurs dont Colleyn (2010), désigne à la fois une catégorie sociale transmise par filiation

1. Je remercie les éditrices de ce numéro pour m'avoir invitée à y participer et pour leurs relectures. Je remercie également Mickaëlle Lantin-Mallet et les deux relecteurs anonymes pour leurs conseils.

2. J'utilise l'alphabet mandingue officiel fixé par décret en 1982 au Mali qui ne note pas les deux tons de la langue bambara à la différence des linguistes dont Gérard Dumestre (2011).

3. Les deux prononciations et écritures coexistent, par ailleurs le « w » est la marque du pluriel en bambara. Plusieurs étymologies et définitions sont présentées dans la littérature comme par mes interlocuteurs : vautour (*duga*) de la société initiatique du Korè, bénédiction (*duga*) du Korè, gens bénis de Dieu. Les bouffons rituels ayant tendance à effectuer de nombreux jeux de mots je me suis appuyée sur les pratiques pour saisir les contours de la bouffonnerie rituelle (Carbonnel, 2015) plutôt que sur ces étymologies variées.

4. Dans ce texte, je suis la règle d'accord en français, les termes aux pluriels sont donc masculins quand ils concernent les hommes et les femmes, lorsqu'il concerne uniquement l'un ou l'autre sexe, celui-ci est spécifié.

agnatique ou par adoption⁵, les individus qui s’y rattachent, un répertoire musical et dansé et plus largement des performances qui leur sont réservées. Comme pour la plupart des noms en bambara, *koroduga* est un terme non généré, auquel il faut ajouter les suffixes homme (*ce/ke*) ou femme (*muso*) pour spécifier le genre. Ses membres sont représentés à l’échelle de la localité, mais seuls ceux qui le souhaitent pratiquent la bouffonnerie rituelle. Comme les alliés à plaisanterie (*sinankuw*), les bouffons rituels ont la capacité de plaisanter avec tous, mais contrairement aux premiers, ils ne sont pas limités à des relations définies, données par les patronymes ou par les générations alternes. L’acceptation de cette pratique repose en grande partie sur les performances, que j’appréhenderai ici en tant que situation de communication comme le proposent Bornand et Leguy :

L’attention à la performance devient vite pour les chercheurs un impératif méthodologique, chants, danses, contes, épopées, proverbes... devant être étudiés en situation de communication, en tenant compte tant du verbal que du non-verbal. (Bornand et Leguy, 2014, p. 13)

Entre 2006 et 2010, j’ai suivi plusieurs membres de l’« association “korodouga” du cercle de Ségou⁶ », présidée par mon hôte Tietemalo, dans leur vie quotidienne et dans leurs pérégrinations bouffonnes. Hommes et femmes, ayant par ailleurs un métier (maraîcher, planton, commerçant, etc.), ils se réunissent de manière ponctuelle à l’occasion de cérémonies, qu’elles soient rituelles ou séculières. À ces occasions, ils détournent systématiquement les conduites attendues en public : ils « manient la provocation avec grand art, aux dépens de puissants de tout genre qui, d’ailleurs, ne peuvent s’en offusquer » (Colley, 2010, p. 25). Dans cet art bouffon de la parole et des conduites, qui rejoint les formes de transgressions institutionnalisées comme le charivari, le carnaval, etc.⁷, l’on peut s’interroger sur le sort réservé au genre.

5. Les *korodugaw* sont considérés comme une identité sociale héritées appelée en bambara *siya*. Cependant, à la différence des groupements ethniques et statutaires, eux aussi rattaché aux « *siyaw* » cette identité est secondaire, elle n’est pas visible dans les patronymes, et elle est aussi transversale : un individu est *koroduga* en plus d’être potentiellement bambara (*bamana*) et forgeron (*numu*) par exemple

6. Nom officiel enregistré en 2004 à la préfecture de Ségou.

7. Une étude comparative conséquente est en cours entre les différentes pratiques de bouffonneries rituelles observées dans le monde.

Le genre apparaît particulièrement dans trois domaines de prédilection de la pratique bouffonne :

- . la commensalité, au Mali les femmes sont les principales pourvoyeuses de nourriture, du champ à la cuisine ;
- . la sexualité, en particulier l'attirance des hommes pour les femmes ;
- . la déférence, régie par des systèmes d'attitudes appliqués assez systématiquement entre aînés et cadets, entre hommes et femmes.

Si la figure du bouffon est parfois présentée comme relevant de l'inversion et de la transgression, l'analyse de leurs actions montre davantage un art subtil de la subversion. Nous allons voir que les relations de genre sont abordées par les bouffons rituels de manière assez indirecte par contraste avec certains chants entre coépouses (Bornand, 2012), avec les chants de jeunes femmes qui critiquent, commentent ou font la satire des hommes (Luneau, 1981), ou encore avec des procédures d'inversion logique « où les positions s'échangent véritablement » (Augé, 1978, p. 61).

Les jeux bouffons surgissant à la limite de l'interaction ordinaire et du spectaculaire, ils peuvent ainsi difficilement s'appréhender sans considérer les contextes sociaux et les situations dans lesquels ils s'inscrivent. Le rapport entre hommes et femmes varie selon les groupes statutaires (Colleyn, 2008, p. 84). Il varie selon les relations, la mère notamment est extrêmement valorisée dans la vie quotidienne (Koné, 2002), comme dans les récits épiques (Colleyn, 2008, p. 28). Il varie également en fonction des situations d'énonciation et du déroulement des performances (selon les personnes présentes, leurs motivations, ce qui se passe avant et après, etc.). Nous allons voir que ces variations sont autant de facteurs que les bouffons savent manier dans toute leur complexité pour maintenir leurs interventions sur le fil entre subversion et acceptabilité.

Pour restituer cette complexité, je propose de suivre différentes séquences d'une performance bouffonne dans le cadre d'une cérémonie de dation du nom du fils d'un chef *korɔduga*, en abordant à la fois un aspect générique des relations de genre, les performances verbales proprement bouffonnes, ainsi que leur organisation. Cette exploration commencera avec la description introductive du déroulement de la déambulation au cours de laquelle les bouffons rituels provoquent différentes situations d'interlocution. Leur frontière avec le quotidien sera ensuite analysée à partir des performances où les différences sexuées sont soulignées et détournées. Deux procédés bouffons

seront ensuite développés, celui de la possible position transversale des acteurs au regard des espaces réservés à un genre en particulier et une alternative aux différences de statuts par la valorisation de l'action.

Les situations d'interlocution suscitées par les bouffons rituels

Le troisième jour du festival sur le Niger auquel les bouffons rituels participent chaque année⁸, Bakari, le chef *kɔɔduga* de la commune de Sebougo, quitte soudainement l'espace des festivités, car il a été prévenu que sa seconde épouse, Maïmouna, était sur le point d'accoucher. Certains bouffons rituels sont polygynes comme près de la moitié de la population malienne (Hertrich, 2006, p. 44 et 57) et nous verrons par la suite que leurs pratiques intègrent cette forme matrimoniale. Deux jours plus tard, Bakari se rend chez Tietemalo, le président de l'association, pour lui annoncer la naissance de son fils et la tenue de la cérémonie de dation du nom auquel il est convié. Tietemalo préviendra à son tour une femme *kɔɔduga* habitant non loin, ce qui est une marque de respect et de reconnaissance de son influence étant donné que beaucoup de femmes *kɔɔdugaw* habitent le quartier.

La cérémonie de dation du nom (*denkundi*) se tient sept jours après la naissance d'un enfant, en suivant deux épisodes. Le premier est religieux (musulman) et masculin ; il s'agit de la dation du nom à proprement parler qui se déroule tôt le matin dans la cour de la maison des parents. Le second épisode, facultatif, se tient l'après-midi ; il s'agit d'une cérémonie féminine d'échange de dons et/ou de festivités dansées (la forme varie selon les localités et les statuts sociaux), qui se tient également près de la maison. À l'occasion de la dation du nom du fils de Bakari, un troisième épisode rassemblant hommes et femmes s'est glissé entre les deux : une déambulation⁹ au bord du fleuve, à laquelle ont participé cinq femmes *kɔɔdugaw* de la localité et Tietemalo, habitant dans la commune voisine

8. Le festival sur le Niger est un festival musical et culturel organisé par les hôteliers de la ville de Ségou depuis 2005. Il rassemble des musiciens et des troupes de théâtre qui se produisent sur scène, ainsi que de nombreux ensembles de masques de différentes régions, des chasseurs, les bouffons rituels, qui se produisent principalement la journée dans un village d'artisanat organisé pour l'occasion. Les bouffons rituels profitent également de ce rassemblement pour déambuler dans les rues de Ségou et des villages des environs.

9. Le terme bambara utilisé est *yala yala* qui signifie « se promener sans but avoué » et qui est un terme assez péjoratif en dehors de la pratique bouffonne. On peut également désigner cette pratique par *foli ke* « saluer ».

de Ségou. C'est ce dernier épisode qui sera plus particulièrement traité ici. Munie d'une caméra DV, je suis Tietemalo et les cinq bouffonnes rituelles qui marchent pendant près d'une heure en chantant entre les jardins potagers et le fleuve, regardant au loin pour discerner laquelle des pirogues est sur le point d'accoster. Les vidéos ont été transcrites avec l'aide d'une personne bilingue qui a traduit certains termes à ma demande et en a commenté d'autres, et la numérotation que nous retrouverons dans les extraits se réfère à ce corpus¹⁰.

En déambulant, les bouffons rituels suscitent des « rencontres » (Goffman, 1972). Quatre situations d'interlocutions¹¹, que nous retrouverons au fil des descriptions, peuvent être distinguées ici. Dans la première, les bouffons rituels s'approchent d'une pirogue accostée et se postent devant les pêcheurs en chantant et en faisant sonner leurs hochets. Au moment de recevoir le don (de poisson), ils énoncent tour à tour une série de bénédictions, ordinaires et bouffonnes, les énoncés se chevauchant ou se répondant. Tietemalo est fréquemment en tête en qualité d'homme et de chef, mais les femmes prennent également l'initiative de s'adresser aux pêcheurs, et se montrent tout autant drôles qu'imposantes voire menaçantes.

En chemin, les bouffons rituels croisent des maraîchers, hommes et femmes, qui prennent l'eau du fleuve pour arroser leur jardin ainsi que d'autres personnes qui sont en marche. Cette fois, aucun don n'est suscité et ils ne s'arrêtent pas, ou moins longtemps. En revanche, ils les saluent de manière ordinaire (*Heere sira/I deni bedi* : est-ce que vous avez bien dormi ? Comment va l'enfant ?), échangeant quelques mots (sur le « baptême », sur les bouffons eux-mêmes) et énoncent des bénédictions. Tietemalo est un chef *kɔɔduga* très connu dans les environs : il intervient beaucoup à la radio, son métier le conduit à circuler dans la ville et il a tendance à saluer toute personne qu'il croise. Les échanges des femmes *kɔɔdugaw* sont plus circonscrits : elles s'adressent aux personnes qu'elles connaissent ou font des commentaires ciblés sur un détail de l'action en cours ou sur un propos.

Les échanges se font également entre eux, dans un entre-soi public qui est une des principales sources d'élaboration de situations bouffonnes. Ils

10. Le corpus dans son intégralité n'est pas accessible, la numérotation permet également de situer les propositions les unes par rapport aux autres.

11. Bertrand Masquelier souligne que le fait de prendre « l'interlocution comme objet réoriente l'analyse sur la contextualité du sens, ses propriétés formelles, sa temporalité, ses conditions pratiques d'émergence, ses effets mais aussi les logiques générales des processus discursifs en tant que pratique communicative » (Masquelier et Siran, 2000, p. 36).

s'attendent, s'interpellent au loin, commentent leurs postures ou leurs habits, parlent vivement et plaisantent haut et fort au côté de personnes présentes devenues des spectateurs implicites qui rient souvent de leurs facéties. L'étude des performances des bouffons rituels montre que les frontières entre hommes et femmes sont brouillées, les femmes portant souvent des habits d'hommes et inversement. Nous verrons comment procède ce principe qui est moins de l'inversion que de la transversalité.

La quatrième forme d'interaction observée pendant cette déambulation concerne les relations entre les bouffons, les hommes principalement, et les jeunes femmes, à propos d'un autre de leurs domaines de prédilection : la sexualité. Les genres sont bien marqués dans ces jeux : c'est à partir de cette articulation entre conduites ordinaires et bouffonnes que nous allons commencer à les explorer de manière plus détaillée.

Relations sexuées. Quand la vie quotidienne s'interpose dans la bouffonnerie rituelle

Divisions sexuelles des tâches, interactions de séductions entre hommes et femmes et relations matrimoniales sont trois constructions sociales des relations de genre investies par les bouffons qui reconnaissent les différences sexuées tout en détournant les conventions.

Dans les cérémonies rituelles comme dans le quotidien, les différences entre sexes apparaissent dans la gestion de l'espace et dans la division des tâches. Lorsque les *korɔdugaw* – étrangers et autochtones, hommes et femmes – déambulent ensemble dans les villages, ce sont ces dernières¹² qui portent les denrées offertes et ce sont les femmes du village qui cuisinent et qui leur apportent les plats comme elles peuvent le faire au quotidien. Dans le cercle de danse, hommes et femmes forment bien souvent deux groupes distincts même s'ils peuvent se mélanger¹³. Après les cérémonies, l'argent recueilli est réparti entre deux ou trois groupes pour être partagé : les hommes, les femmes, et parfois les musiciens si ceux-ci ne sont pas *korɔdugaw*. Si le partage peut sembler équitable, individuellement, les femmes obtiennent toujours

12. Les cadettes présentes, enfants ou adultes.

13. Ceci fut une source de jeu au cours d'une représentation au festival sur le Niger, lorsqu'un bouffon, vêtu en femme de la tête aux pieds (fait plutôt rare), fut appelé par les femmes pour rejoindre leur groupe : « *n terimuso na musow fê*, mon amie viens du côté des femmes ! ».

moins d'argent car elles sont généralement plus nombreuses. Quant à la division du travail, elle apparaît notamment dans la préparation du *dege*, un plat de farine de mil délayée dans l'eau avec parfois un peu de sucre : les femmes préparent la base, un *dege* ordinaire, les hommes se regroupent à l'écart pour ajouter des médecines et faire des incantations. Cette division de l'espace et des tâches doit cependant être relativisée car elle est aussi liée à la mixité de leurs interventions (*cf. infra*) où hommes et femmes, jeunes et âgés sont réunis dans une activité commune, ce qui n'est pas si fréquent dans la région.

Les relations sexuées s'expriment également par des jeux de séduction dont les *korodugaw* sont friands, en particulier avec les jeunes femmes qu'ils croisent. Sur les berges du fleuve, en passant devant un groupe de filles célibataires (*npogotigiw*¹⁴) lavant la vaisselle, Tietemalo, sans arrêter sa marche ni son chant, se saisit de la calebasse d'une jeune fille, qui le rattrape en courant et en riant pour récupérer son bien. Plus loin, il effectue le même geste mais cette fois la personne ciblée, qui semble plus âgée, tient la calebasse sans sourire et sans la lâcher : comme m'a indiqué Tietemalo au cours d'une de nos discussions, tout le monde n'est pas obligé d'adhérer aux jeux bouffons, seul le respect réciproque est de mise. La déambulation se poursuit, et en approchant d'un groupe de jeunes femmes, Tietemalo toujours en tête, entonne un chant consacré aux jeunes femmes :

Chant « Jeunes femmes non mariées »

Parmi toutes les choses dont on aime s'approcher,
Ko fen o fen gere ka di ye

Les jeunes femmes, ce sont les plus agréables de toutes.
Npogotigi gere ka di a bee ye

Parmi toutes les choses dont on aime s'approcher,
fen o fen gere ka di

Les jeunes femmes, ce sont les plus agréables de toutes.
Npogotigi gere ka di a bee ye

Joignant le geste à la parole il fonce droit sur la jeune fille qui est la plus près. La cible s'éloigne immédiatement dans l'eau et Tietemalo resté sur la

14. *Npogotigiw* : jeune fille, vierge (Bailleuil, 2007, p. 340), jeune femme non mariée.

berge frappe les pieds au sol en faisant mine de se précipiter vers elle. La jeune fille s'éloigne un peu plus loin encore, tous les participants se regardent en riant. Ainsi, le chant présente les jeunes femmes comme les plus agréables des êtres, mais il s'accompagne d'un mouvement contraire visant à les faire fuir plutôt qu'à les attirer¹⁵. Quelle que soit la réaction de la cible, faire front, fuir, rire ou montrer de la gêne, la situation créée peut difficilement échouer, car la finalité de l'action, la séduction (ou le vol), est déplacée vers sa mise en œuvre.

Les relations sexuées des bouffons rituels concernent également les « antres privilégiés de la domination masculine que sont la conjugalité et la reproduction » (Broqua et Doquet, 2013, p. 294). En tant que praticien magico-religieux, un des principaux rôles des *korodugaw* est de favoriser la maternité des femmes, par des rituels et par l'usage de poudres médicinales, et en rappelant aussi publiquement aux époux qu'il faut avoir des relations sexuelles. Ce rôle les conduit à être fréquemment consultés en amont par les jeunes filles qui ne trouvent pas de maris, en vue de favoriser une union.

La vie maritale est de règle à l'âge adulte¹⁶ et le régime polygamique, qui reste majoritaire au Mali, serait favorisé par l'absence de célibat et les remariages rapides¹⁷. En répondant à cette contrainte sociale de mariage, les bouffons rituels pourraient donc sembler conforter cette norme. Cependant, si l'on prend le point de vue des femmes et l'intention des bouffons rituels, leur sphère de compétence dans ce domaine de la conjugalité est surtout d'agir en faveur du bien-être des habitants et de la prospérité des maisonnées. En effet, même si toutes les femmes ne se marient pas et n'ont pas d'enfants, cette position est socialement lourde à porter : la femme célibataire n'acquiert pas le statut d'aînée respectée au sein de la famille et du lignage (Hoffman, 2002, p. 9) ; l'épouse en mal d'enfant subit aussi les moqueries des femmes jeunes comme âgées, ce qui peut la pousser à divorcer. L'intervention des bouffons

15. Faire fuir une jeune fille peut être aussi un geste de séduction car il fait résonner ses perles de hanches, un bijou féminin placé sous les vêtements.

16. Ce qui explique les remariages rapides après un divorce ou un décès observés par Véronique Hertrich en pays Bwa comme au niveau national (Hertrich, 2006, p. 52).

17. Au Sénégal, Antoine et Nanitelamio (1995) citent plusieurs études. Ces résultats sont partagés par Hertrich au Mali : « En général, les régions à forte polygamie se caractérisent également par une forte mobilité conjugale des femmes, couplée à l'application de remariages rapides (Antoine, 2002 ; Lesthaeghe *et al.*, 1989 ; Locoh et Thiriat, 1995). Cette configuration se retrouve chez les Bwa [...]. Mais cette tolérance est limitée au principe de mobilité, avec une exigence de remariage rapide [...] La polygamie offre un marché matrimonial ouvert pour la réalisation de ces remariages » (Hertrich, 2006, p. 65).

rituels qui se déroule souvent, selon leurs dires, après de nombreuses années de souffrances, vise à soulager les femmes de cet ostracisme quotidien (un ostracisme moins prégnant pour les personnes ayant un statut socio-économique élevé). Celles qui acceptent sont engagées par étapes dans un réseau de réciprocité avec l'ensemble des *koradugaw*, un réseau qui constituera pour elles un puissant soutien à de nombreuses occasions. Comme le souligne Robert Vuarin :

Avoir du monde, de l'entregent (littéralement : « fait de disposer de monde »), c'est disposer d'un capital de relations familiales, amicales, de voisinage, professionnelles ou politiques, important et solide, c'est-à-dire que cela implique estime et confiance, du capital social donc. C'est en quelque sorte la personnification du crédit dont on dispose. Les dures circonstances de la navigation quotidienne rendent ce crédit vital. (Vuarin, 1994, p. 255)

Du côté masculin, les bouffons rituels exhibent avec dérision un autre facteur favorisant ce système matrimonial polygamique : la pression subie par les hommes. Par exemple, Tietemalo aime affirmer en public qu'il ne désire pas deux épouses, car cela engage trop de complications : il faut de l'argent pour offrir des biens à toutes les coépouses, il ne faut pas qu'elles soient jalouses sinon il y a des conflits, etc. Ces propos sur les difficultés de ce régime matrimonial semblent assez partagés ; en revanche, refuser publiquement de relever le défi manifeste l'absence de honte caractéristique des bouffons (même si l'absence de honte ne leur est pas réservée). En effet, comme le montre l'article de Christophe Broqua et Anne Doquet (2015, p. 203), une pression est exercée sur les hommes pour qu'ils montrent qu'ils sont plus forts que leurs femmes et qu'ils sont capables d'en « gérer » au moins deux. Tietemalo s'y soustrait pour les mêmes raisons, tout en se montrant fort, puisqu'il n'a pas peur d'annoncer de manière tonitruante ce qui est dit tout bas habituellement. Ainsi, sa conduite bouffonne disjoint la prédominance mâle du cumul de femmes, sans remettre en cause la nécessité d'être marié ou encore les différences d'âges entre les époux qui favorisent le choix de la polygynie comme nous l'avons vu plus haut.

En résumé, les performances bouffonnes observées s'appuient sur les différences sexuées pour les dépasser de trois façons : tout d'abord, en créant un espace d'interaction et d'activité mixte entre eux et avec les autres ; ensuite, en jouant sur une discordance entre des propos séducteurs et des gestes répulsifs maintenus dans une ambiance joviale ; enfin, en s'adressant de manière différenciée aux deux termes d'une relation matrimoniale (les hommes et les femmes), pour exposer les difficultés éprouvées et les pressions sociales.

Transversalité : des situations bouffonnes au-delà des distinctions

Une manière plus radicale de déjouer les relations de genre dans les performances bouffonnes est de les dissiper.

Au cours des différentes déambulations auxquelles j'ai pu assister, un certain nombre d'actions bouffonnes remettant en cause les distinctions de genre sont apparues de manières récurrentes. Cela peut passer par l'exagération d'actes déférents : une bouffonne rituelle arrive et salue tous ses compères hommes et femmes, à l'exception de sa sœur cadette, en serrant la main (comme il se doit), mais en pliant les genoux (comme doivent le faire les femmes¹⁸ face aux hommes, dans les villages notamment), de manière exagérée ou à plusieurs reprises. Hommes et femmes se prêtent au jeu et tous sont mis à égalité, dans la limite de certaines relations, les positions sociales n'étant pas totalement abandonnées.

Les bouffons rituels transcendent plus fréquemment les divisions sexuées des tâches et de l'espace. Lorsqu'ils entrent dans des maisons et que des femmes sont en train de piler, les hommes *kɔɔdugaw* prennent fréquemment le pilon pour frapper quelques coups dans le mortier où se trouve le mil à réduire en farine. Lorsque les femmes dansent entre elles (dans la région de Ségou, la majorité des danses sont non mixtes), les *kɔɔdugaw* hommes comme femmes, se joignent à leur cercle et font les mêmes pas, sans chercher à les caricaturer¹⁹. Mais, d'une manière générale, les bouffons rituels ne s'immiscent pas uniquement dans les activités féminines, ils s'immiscent dans celles de tout un chacun : passant devant une maison en construction, certains d'entre eux font pendant quelques instants le travail du maçon, ou bien ils s'invitent dans un cercle de danse quel qu'il soit (de femme, de chasseur, de Peul, etc.). L'adoption par les hommes *kɔɔdugaw* de tâches habituellement réservées aux femmes pendant leurs déambulations relève ainsi d'un principe plus général que j'ai appelé « caméléon » : dès qu'ils passent quelque part, ils suivent le mouvement des personnes qu'ils rencontrent.

18. Les petites filles ne font pas ce geste, ni les dames âgées. J'ai surtout observé ce geste chez des jeunes femmes, qu'elles soient mariées ou célibataires, mais je n'ai pas recueilli d'information sur cette question.

19. Il est probable que les griots et d'autres personnages puissent intégrer des danses féminines dans des circonstances précises telles que les mariages, mais je n'en ai pas été témoin pour ma part.

Les situations bouffonnes sont aussi fréquemment élaborées avec une collaboration mixte des hommes et des femmes. S'il y a deux microphones, un homme et une femme s'en saisissent pour prendre chacun le tour d'un chant responsorial²⁰ (et même si la préséance est fréquemment laissée au premier, quiconque a la possibilité de lancer un nouveau chant). Les danses et les interactions ludiques peuvent être mixtes ou non, ce qui compte est la possibilité d'ajuster les jeux (qui peuvent être agonistiques) et la tonicité des mouvements.

Les bouffons rituels hommes et femmes sont également complices dans l'élaboration de leurs interactions scatologiques et de leurs plaisanteries sexuelles. Lorsque Tietemalo s'arrête au bord du fleuve et sous-entend qu'il a envie de faire ses besoins, de connivence tous les bouffons rituels présents se relancent pour broder sur le thème de la scatologie et du vol (l'une dit de faire ses besoins dans les salades, l'autre d'enlever les salades pour faire ses besoins, une troisième conclut que chaque personne qui fait ses besoins doit revenir avec une salade). Mais ils sont aussi de connivence pour comprendre sans l'évoquer la vraie raison pour laquelle Tietemalo s'est arrêté : il change de chemin comme s'il allait se soulager pour éviter de se mouiller car l'eau a envahi en partie la berge et si bien souvent on porte des tongs en plastique, Tietemalo porte ce jour-là des chaussures de ville et un costume de bureau qu'il n'a pas quitté depuis la cérémonie religieuse du matin. Une des femmes *korodugaw* a également mis aux pieds des chaussures de ville masculines, mais elle ne suivra pas le chemin emprunté par Tietemalo. Elle choisit plutôt de porter ses chaussures à la main le temps de traverser le passage délicat. Tous deux ne sont pas tout à fait dans la même posture : les chaussures du premier font partie de son habit de cérémonie du matin, tandis que les secondes ont été choisies pour élaborer une tenue bouffonne. Les emprunts d'habits à l'autre sexe sont fréquents. Il s'agit moins d'imiter le sexe opposé ou d'inverser les rôles que d'étonner, de ne pas faire ce qui est attendu, comme le soulignent certains de leurs commentaires sur les tenues de leurs compères : « C'est différent, c'est bien ».

20. La structure des chants responsoriaux change en fonction de la longueur. Pour les chants courts, l'ensemble des deux strophes est chanté en alternance. Pour les chants plus longs avec la répétition d'un refrain comme celui que nous allons voir juste après les deux groupes (A et B), un des deux refrains est chanté par le premier groupe tandis que le second prend en charge trois strophes, et ils alternent ensuite.

Dépasser la division des tâches, collaborer, emprunter les habits, ces performances soulignent une transversalité des pratiques genrées qui ont un aspect à la fois étonnant, les occasions étant rares, et en même temps banales, car finalement les frontières ne sont pas si compliquées à dépasser.

Valorisation alternative : quand l'action prend le pas sur le statut

La transversalité montre le caractère artificiel ou optionnel des distinctions sexuelles qui ne sont pas pour autant niées, comme nous l'avons vu dans la section consacrée aux relations sexuées. Dans cette dernière partie, nous allons voir que les bouffons rituels jouent avec le genre en ayant recours à des modes alternatifs d'évaluation des statuts.

Pouvoirs

La séparation des sexes évoquée plus haut au sujet de la préparation de la crème de mil *dege* ne signifie pas que les femmes n'ont aucun accès aux pouvoirs magico-religieux. Elles sont réputées plus avancées dans la sorcellerie (Colleyn, 1988, p. 88), elles possèdent également des fétiches, et les bouffons rituels n'hésitent pas à mentionner des compétitions entre hommes et femmes. Le partage des tâches entre *korodugaw* se réalise entre ceux qui savent (hommes et femmes) et ceux qui ne savent pas, l'appartenance commune permettant de faire circuler savoirs et médecines d'une personne à l'autre.

La puissance des femmes²¹ est évoquée dans un chant bouffon sans être strictement relative aux pouvoirs magico-religieux.

Les femmes sont plus fortes que toi

Arrivé à un point de la berge, alors que les femmes bouffonnes font des bénédictions au pêcheur qui vient de leur offrir du poisson, Tietemalo s'en va plus loin, devant un groupe de femmes qui lavent le linge. Après quelques échanges à distance qui font rire les gens alentour, les bouffonnes rejoignent Tietemalo qui pose des questions à une fille occupée à faire la lessive : « Tu n'es pas de Sébougou, toi ? »

L'interaction se détourne un instant sur une des bouffonnes qui chancelle. Elle dit qu'elle a un malaise en riant puis regarde ses chaussures en disant : « Leur propriétaire (*tigi*) va être mécontent ! » Tietemalo regarde les pieds

21. Le terme employé n'est plus « *npogoigi* », jeunes femmes non mariées du chant précédent, mais « *muso* » qui désigne l'épouse et plus généralement le sexe féminin.

de sa compère et éclate de rire, c'est elle qui porte des chaussures d'homme, probablement celles de son mari car sur le chemin du retour ils évoqueront le risque de se faire réprimander. Sur le moment, le ton souligne le burlesque de la situation : « Sors les pieds de l'eau ! » lance une bouffonne, tandis qu'une autre s'écroule littéralement de rire²². Puis, l'attention se porte à nouveau sur une des jeunes filles lavant son linge qui invite les bouffons à faire de même.

Sur ce, Tietemalo lance les deux strophes du chant « les femmes sont plus fortes que toi », qu'il répète en alternance avec ses compères²³ :

Les femmes sont plus fortes que toi (*bis*) !
Musow be s'i la, musow be s'i la,

Même chez les Bozo²⁴, les femmes sont plus fortes que toi !
Hali bozoya la, musow be s'i la

Tout en continuant à chanter, il s'éloigne pour voir un autre groupe de femmes non loin. Lorsqu'il fait demi-tour, il lance un autre chant, au sujet des poissons, qui était le chant principal de cette promenade adressée aux pêcheurs majoritairement bozo sur ces berges.

Le chant « les femmes sont plus fortes que toi » s'adresse aux femmes en général et émane en même temps d'elles, la formule « est plus fort que » étant assez usitée dans certains milieux féminins. Quand Tietemalo, chez qui je venais juste d'emménager, m'a présentée aux femmes *korodugaw* du quartier j'ai été accueillie par « eh l'épouse de Tietemalo ! (en riant). Est-ce que tu es plus forte que moi ? » (*e be se ne la wa*) énoncé sur un ton fort en me regardant droit dans les yeux. Bien que nous n'étions pas dans une relation à plaisanterie, le rire de Tietemalo et celui de mes interlocutrices m'ont fait comprendre que ce n'était pas une altercation, mais une manière de tester ma

22. Sur le chemin du retour, ils quittent la situation d'interlocution bouffonne, et lorsqu'ils évoquent le cas des chaussures dans l'eau, l'échange insiste sur les risques réels d'avoir abîmé le bien emprunté sur un ton qui s'apparente davantage à du reproche.

23. J'ai noté deux occurrences de ce chant, toutes deux pendant cette cérémonie de dation de nom. Le premier pendant la quête, le second pendant la fête des femmes. Il peut y en avoir d'autres, les fichiers de dérushage ne précisent pas les chants et je n'ai transcrit totalement qu'une dizaine de vidéos d'une heure.

24. Les Bozo sont un groupe de pêcheurs.

position. Je découvrais par la suite que les interactions entre femmes²⁵ étaient très souvent agonistiques. Le ton et les provocations fusent assez vite, même si cela reste le plus souvent une manière plaisante plutôt que conflictuelle d'interagir.

La très belle étude d'Ophélie Rillon (2016) sur les militantes « gros bras » des partis politiques dans les années cinquante au Mali (Soudan français à l'époque) vient confirmer que le stéréotype féminin au Mali n'est certainement pas celui de la jeune fille fragile. Même si elles se montrent déférentes et réservées lorsqu'elles sont en public²⁶ avec leur mari, les femmes passent le plus clair de leur temps entre elles (au marché, au bord du fleuve pour faire la lessive ou la vaisselle, dans la cuisine, aux champs) où elles montrent surtout la force et le courage requis par les nombreuses tâches quotidiennes. Il s'agit de dispositions valorisées par les femmes comme par les hommes²⁷, tant qu'une attitude déférente est respectée en public : éviter les effusions, les cris, etc. pouvant être interprétés comme de la possession par les djinns. Autrement dit, il faut être forte sans trop en faire état. La vivacité des bouffonnes reste la norme entre femmes de même que la violence politique des femmes n'est en aucun cas un renversement de l'ordre du genre (Rillon, 2016, p. 99). Ce chant expose donc devant toutes les personnes présentes l'attitude de l'entre-soi féminin et ouvre de manière indirecte une provocation avec les hommes, comme nous allons le voir maintenant.

Dans le chant bouffon « les femmes sont plus fortes que toi », « toi » est probablement un homme et, plus certainement, un mari. Pourtant, à aucun moment, le masculin et l'allié ne sont évoqués, et, même quand la bouffonne montre ses chaussures, elle parle du « propriétaire » (*tigi*) et non de l'homme ou du mari. Le terme bambara « *i* » que je traduis ici par « toi » est la forme simple (non emphatique) du pronom personnel de la deuxième personne du singulier qui signifie selon le contexte tu, te, toi, ton, ta, tes (Bailleul, 2007,

25. Le milieu social considéré ici étant celui des marchandes de produits maraîchers, il est probable que dans des milieux sociaux plus élevés les femmes ne se prêtent pas à ces échanges agonistiques. Je n'ai cependant pas fait d'étude sur l'usage de cette expression, entre hommes ou entre hommes et femmes.

26. Elles ont plus de liberté de s'exprimer (leur mécontentement notamment) en privé avec leur mari.

27. Entre elles, les femmes aiment raconter les épreuves subies lors de leur premier séjour chez leurs beaux-parents (piler une grande quantité de mil, etc.) ou les épreuves surmontées avec les enfants. Une épouse est aussi évaluée par les hommes au regard de sa capacité à faire face aux tâches ménagères.

p. 16). *Toi*, dans cette formule, pourrait avoir une valeur déictique, mais les personnes visées ne sont pas celles à qui les bouffons s'adressent (ils s'adressent aux femmes, qui sont le sujet dans le chant et donc qu'ils décrivent). Ce pronom renvoie à la phrase suivante où un autre ensemble est désigné, celui du groupe des Bozo : il a donc une valeur anaphorique, mais inversée. « *Même chez les Bozo, la femme est plus forte que toi* ». Les Bozo, pêcheurs, sont les interlocuteurs principaux des bouffons rituels au bord du fleuve, ils sont aussi leurs premiers spectateurs et la cible de ce chant. La formule invite aux variations à l'infini, le *bozoya* (le fait d'être Bozo) pouvant être remplacé par tous les groupes d'appartenance souhaités selon les personnes présentes. Et, précisément, dans la seconde occurrence de ce chant que j'ai observée, le groupe visé est celui des *kɔɔdugaw* (*hali kɔɔdugaya la musow be s'i la*). Il est chanté au cours des premières danses qui ouvrent les festivités de l'après-midi devant une assistance principalement féminine.

Le changement de sujet et l'adresse indirecte sont des procédés largement utilisés par les bouffons rituels pour commenter les obligations morales des villageois ou pour exposer des contradictions. Le chant responsorial constitue aussi une forme de médiation. Il s'adresse à une communauté désignée, mais sans en faire un interlocuteur direct puisque l'énoncé résonne entre bouffons principalement, tout en étant compréhensible de tous, ce qui est une pratique courante dans différents pays, comme l'illustre le numéro de cette revue consacré à cette pratique (Larguèche et Leguy, 2011).

Ce chant fait l'éloge d'une conduite valorisée dans la pratique, la force et le courage des femmes dans leurs nombreuses tâches, mais qui est habituellement inversée dans les rapports statutaires de genre, au sein desquels la femme doit se montrer déférente, obéissante et discrète. On voit ici une modalité bouffonne de déjouer les rapports de genre, en soulignant la primauté de l'action sur le statut, en amplifiant un milieu, ici féminin, qu'ils rendent public. Le mode d'adresse indirecte permet de respecter les statuts hiérarchiques, tout en valorisant les conduites effectives (le courage et l'impétuosité de certaines femmes). Ajoutés à la présence imposante des bouffons, ces chants leur permettent d'exposer les contradictions d'un système et de valoriser ses dimensions fondamentales, mais non publicisées.

De l'action à l'organisation sociale

L'organisation sociale des *kɔɔdugaw* est également marquée par un accent mis sur l'action plutôt que le statut. À l'échelle d'une localité, il y a potentiellement deux chefs, un homme et une femme, le premier englobant tous les bouffons rituels de la localité et la seconde uniquement les femmes. Cette bicéphalie

s'exprime également de manière informelle au niveau de l'association de bouffons de Ségou (qui rassemble plusieurs groupements villageois). Comme nous l'avons évoqué, dès qu'il a été invité à la dation du nom, Tietemalo a tenu informée une femme *kɔrduga* qui n'a pas de position officielle dans l'association mais qui est en revanche très active et très respectée dans le milieu. Elle lui rend également fréquemment visite et l'assiste dans la gestion des groupes de femmes bouffonnes des quartiers voisins (les prévenir, faire le compte et le partage des dons, etc.).

Ce n'est pas tant l'existence d'une représentante féminine qui importe – elle existe également à l'échelle du village – que la place qui lui est accordée. *kɔrduga* est un statut qui se transmet par filiation ou adoption²⁸, mais très peu de membres pratiquent la bouffonnerie rituelle. C'est pourquoi parmi les représentants locaux, choisis suivant un critère d'ânesse, coexistent des chefs de groupes d'activité²⁹ : ceux qui pratiquent la bouffonnerie, qui rassemblent autour d'eux des bouffons pour intervenir de manière systématique dans les cérémonies de la région et qui montrent une capacité à favoriser la maternité des femmes évaluée ensuite au nombre d'homonymes³⁰. Or, non seulement les bouffonnes peuvent être les seules *kɔrdugaw* actives dans la localité, mais elles sont parfois considérées comme les plus compétentes, et les représentants masculins à l'échelle de la localité (qui contrôlent normalement les femmes) n'hésitent pas à mentionner cette supériorité au cours de discussions informelles. Cette reconnaissance n'est pas seulement verbale, les femmes *kɔrdugaw* réputées sont également honorées publiquement par leurs compères.

La primauté de l'action sur le statut pour évaluer les individus est au fondement de l'organisation des bouffons rituels, mais aussi au fondement de leur pratique de manière générique : c'est sur ce principe qu'ils n'hésitent

28. Comme le remarque déjà Monteil « La femme inféconde donne à son enfant le nom de l'agent auquel elle attribue la cessation de sa stérilité » (Monteil, 1976, p. 213). Les bouffons figurent parmi ces agents et l'attribution du nom engage ensuite un processus d'intégration dans la bouffonnerie.

29. Un seul terme est utilisé en bambara pour désigner les chefs, *kuntigi*.

30. À la naissance d'un enfant, le « nom individuel » (Leguy, 2012, p. 69) d'un proche lui est donné : l'enfant devient l'homonyme, l'adulte devient en quelque sorte son parrain. Les genres sont respectés dans l'attribution de ces noms. En revanche, les noms sans valeur donnés fréquemment aux enfants nés après les décès successifs de leurs prédécesseurs, que portent fréquemment les bouffons rituels mais pas systématiquement, ne sont pas genrés : Malobali, sans honte, ou Nyama qui signifie à la fois ordures et une « force, présente dans les animaux, les végétaux, les minéraux, les objets, etc. » (Colleyn, 1982, p. 5).

pas à critiquer les autorités et les puissants dont les conduites ne sont pas conformes aux valeurs morales partagées, et à leur statut. Cela permet également aux femmes de développer leur activité de *korɔduga* et d'être valorisées par leurs pairs, voire d'être considérées comme plus puissantes que certains hommes qui ne maîtrisent pas ces savoirs.

Le temps de la performance bouffonne, cette organisation sociale permet en retour d'écarter certaines relations pouvant en quelque sorte freiner la pratique. Mariama et Maïmuna ne sont pas seulement les épouses de Bakari, elles sont aussi membres du groupe des femmes *Korɔdugaw* de sa localité dirigée par Baro Tangara. Les époux peuvent ainsi pratiquer la bouffonnerie dans la même troupe (sans aller jusqu'à danser ensemble), la présence de deux groupes genrés en son sein fournit la distance minimum pour éviter que leurs conduites constituent une offense³¹.

Conclusion

L'art de la parole des bouffons rituels intègre des situations d'interlocutions au sein desquelles se déploient des jeux avec le genre. La transversalité et la valorisation tendent à dissiper les divisions des tâches, la séparation des espaces et les distinctions de statuts selon les sexes, en participant ensemble à élaborer une situation d'interlocution proprement bouffonne, en valorisant la force et le savoir-faire des femmes et en valorisant ceux qui savent.

Les distinctions de sexe et les relations afférentes ne sont pas pour autant niées, elles sont tout aussi centrales dans les interactions quotidiennes que dans les performances bouffonnes. Au contraire, le cœur de la pratique bouffonne consiste à s'ajuster à la situation d'interlocution en prenant en compte l'activité en cours, les personnes alentour, les séquences d'actions et les statuts. Les asymétries résident moins dans les différences entre hommes et femmes que dans la gestion de la mixité sexuelle et d'une coopération égalitaire et non complémentaire comme dans la majorité des activités ordinaires au Mali. Les femmes sont égales aux hommes du point de vue de la reconnaissance de leurs pouvoirs magico-religieux, mais jamais ils ne travailleront ensemble, et toujours les hommes auront la primauté en situation de coprésence. Ils déambulent ensemble au sein d'une localité, mais seuls les hommes peuvent avoir le statut d'étrangers accueillis par les femmes de la localité.

31. En revanche, j'ai assisté une fois à un conflit lié au fait que l'époux ne permettait pas que des jeux de séduction bouffons soient entrepris sur son épouse.

Les bouffons rituels déjouent les relations de genre en valorisant une singularité des acteurs³² fondamentalement transversale – statuts et relations étant relatifs et les individus cumulant nécessairement plusieurs identités sociales, celle de parent, de bouffon, d’ami, de vendeur, etc. Le lien avec les habitudes et la collectivité est aussi suscité. Dans les performances et les situations d’interlocutions bouffonnes, c’est aux femmes de se montrer capables d’assumer des conduites non conventionnelles (comme se promener d’un village à l’autre en dehors du commerce et d’événements familiaux) sans susciter des sanctions³³, ce que font tous les bouffons rituels d’une manière générale. Leurs jeux offrent un espace d’action pour manier ces distinctions sexuées, en exposant dans un même mouvement la force des singularités, les limites des conduites sociales attendues, et une distance critique par rapport aux deux. La disposition à une manière d’agir (Masquelier, 2014, p. 312) plus ou moins conforme, plus ou moins subversive, serait ainsi donnée par la mise à l’épreuve des singularités dans leur rapport à leurs habitudes et à la collectivité au sein des performances bouffonnes.

Bibliographie

ANTOINE Philippe, DJIRÉ Mamadou, NANITELAMIO Jeanne, 1998, « Au cœur des relations hommes-femmes : polygamie et divorce », in P. ANTOINE, D. OUÉDRAOGO, V. PICHÉ (dir.), *Trois générations de citadins au Sahel : trente ans d’histoire sociale à Dakar et à Bamako*, Paris : L’Harmattan, p. 147-180.

ANTOINE Philippe, NANITELAMIO Jeanne, 1995, *Peut-on échapper à la polygamie à Dakar ?*, Paris : Les dossiers du CEPED, n° 32.

32. Qui est d’ailleurs une des propositions de Dubet (2010) pour favoriser une réelle mixité à l’école.

33. Une limite à la mixité est apparue, sur le chemin du retour, au cours d’une discussion qui sortait du mode d’interlocution bouffon. Une femme *korɔduga* cherche à se renseigner sur un événement bouffon qui aura lieu de l’autre côté du fleuve, elle semblait souhaiter s’y joindre. Tietemalo rétorque immédiatement « les femmes ne partent pas » (*musow te taa*). De fait, ce sont principalement les hommes *korɔdugaw* qui se déplacent d’un village à l’autre, les femmes les attendent sur place et les guide dans le village. Cependant Tietemalo nuance ensuite immédiatement son propos en le justifiant de diverses façons (vous n’avez pas de moyen de transport, etc.). Ses interlocutrices acquiescent, et justifient elles aussi le fait qu’elles ne puissent pas participer à cet événement.

- AUGÉ Marc, 1978, « Quand les signes s'inversent. À propos de quelques rites africains », *Communications*, n° 28, p. 55-67.
- BAILLEUL Charles, 2007, *Dictionnaire bambara-français*, Bamako : Éditions Donnya.
- BORNAND Sandra & LEGUY Cécile, 2014, « Introduction », in S. BORNAND, C. LEGUY (dir.), *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*, Paris : Karthala, p. 11-24.
- BORNAND Sandra, 2012, « Voix de femmes songhay-zarma du Niger. Entre normes et transgressions », *Cahiers « Mondes anciens »*, n° 2, mis en ligne le 23 mai 2012, consulté le 12 mai 2017. URL : <http://mondesanciens.revues.org/675> ; DOI : 10.4000/mondesanciens.675
- BROQUA Christophe & DOQUET Anne, 2013, « Les normes dominantes de la masculinité contre la domination masculine ? Batailles conjugales au Mali », *Cahiers d'études africaines*, vol. LIII, n° 1-2, p. 229-321.
- COLLEYN Jean-Paul, 1982, « "Le chiot court mais ne connaît pas les odeurs" : notes sur la société et les systèmes de pensée des Minyanka du Mali », *Africa - Journal of the international African Institute*, vol. 82, n° 1, p. 3-14.
- COLLEYN Jean-Paul, 1988, *les Chemins de Nya – Culte de possession au Mali*, Paris : EHESS.
- COLLEYN Jean-Paul, 2008, « Femmes du Mandé, au Mali », in C. FALGAYRETTES-LEVEAU (dir.), *Femmes dans les arts d'Afrique [exposition Musée Dapper, Paris 10 octobre 2008-12 juillet 2009]*, Paris : Éditions Dapper, p. 83-100.
- COLLEYN Jean-Paul, 2010, *les Chevaux de la satire : les korèdugaw du Mali*, Montreuil : Gourcuff Gradenigo.
- DELUZ Ariane, 1978, « Féminin nocturne », in A. DELUZ, C. LE COURT GRANDMAISON, A. RETEL-LAURENTIN, *la Nattes et le manguier. Les carnets d'Afrique de trois ethnologues*, Paris : Mercure de France, p. 187-246.

DUBET François, 2010, « L'école "embarrassée" par la mixité », *Revue française de pédagogie*, n° 171, p. 77-86.

DUMESTRE Gérard, 2011, *Dictionnaire bambara-français : suivi d'un index abrégé français-bambara*, Paris : Karthala.

GOFFMAN Erving, 1972, *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*, Londres : Penguin University books.

HERTRICH Véronique, 2006, « La polygamie : persistance ou recomposition ? Le cas d'une population rurale du Mali », *Cahiers québécois de démographie*, vol. 35, n° 2, p. 39-70.

HOFFMAN Barbara G., 2002, "Gender Ideology and Practice in Mande Societies and in Mande Studies", *Mande Studies*, n° 4, p. 1-20.

JOURNET Odile, 1981, « La quête de l'enfant – Représentation de la maternité et rituels de stérilité dans la société Diola de Basse-Casamance », *Journal des africanistes*, n° 1-2, p. 97-115.

KONÉ Kassim, 2002, "When Male Becomes Female and Female Becomes Male in Mande", *Mande Studies*, n° 4, p. 21-30.

LARGUÈCHE Evelyne & LEGUY Cécile, 2011, « L'adresse indirecte ou la parole détournée. », Éditorial, *Cahiers de Littérature Orale*, n° 70, p. 7-14.

LEGUY Cécile, 2012, « Noms propres, nomination et linguistique », in S. CHAVE-DARTOEN, C. LEGUY, D. MONNERIE (dir.), *Nomination et organisation sociale*, Paris : Armand Colin, p. 51-81.

LUNEAU René, 1981, *Chants de femmes au Mali*, Paris : Luneau Ascot.

MASQUELIER Bertrand, 2014, « *The performative turn* : les nouvelles frontières de l'anthropologie sociale et linguistique », in S. BORNAND & C. LEGUY (dir.), *Compétence et performance. Perspectives interdisciplinaires sur une dichotomie classique*. Paris : Karthala, p. 305-330.

MASQUELIER Bertrand & SIRAN Jean-Louis (dir.), 2000, *Pour une anthropologie de l'interlocution. Rhétoriques du quotidien*, Paris : L'Harmattan.

MONTEIL Charles, 1976 [1924], *les Bambara du Segou et du Kaarta : étude historique ethnographique et littéraire d'une peuplade du Soudan français*, Paris : G.-P Maisonneuve et Larose.

RILLON Ophélie, 2016, « Quand les militantes de quartier “jouent les gros bras”. Genre et violences politiques au tournant de l'indépendance du Soudan français », *le Mouvement Social*, vol. 2, n° 255, p. 87-101.

VUARIN Robert, 1994, « L'argent et l'entregent », *Cahier des sciences humaines*, vol. 30, n° 1-2, p. 255-274.

Résumé : Que devient le genre dans les mains des bouffons rituels *korɔduga* (*korèduga*) ? L'art bouffon de jouer avec la mixité sexuelle sera appréhendé à partir de situations d'interlocutions parlées et chantées. Trois modalités de déjouer les rapports de genre sont présentées. La première est la transversalité qui dissipe la division sexuelle (et sociale) des tâches extrêmement prégnantes dans la vie quotidienne. La seconde modalité déjoue les relations statutaires entre hommes et femmes, en inversant le rapport entre statut et activité. Enfin, les performances chantées de l'ensemble des bouffons rituels montrent également le rôle important de l'adresse indirecte pour que des paroles subversives puissent être entendues.

Mots-clefs : Anthropologie sociale, Mali, bouffon rituel, performance, genre, mixité sociale, polygamie, action

Turning Gender Relationships on their Head. The Ritual Clown's Art of Gender Mixing in Mali

Abstract: What happens to gender in the hands of Mali's ritual clowns? The buffoon's art of dealing with gender mixing will be analysed on the basis of a number of social interactions including spoken exchanges and song. Three ways of diverting gender relations are presented. The first involves crossing over gender based division of labour that are characteristic of daily life. The second addresses action rather than status, highlighting the power of women without compromising the official primacy of men in the social hierarchy. The third concerns their use of indirect address in song as a means of expression that cannot be perceived as a direct attack.

Keywords: Social Anthropology, Mali, ritual clown, performance, gender, social diversity, polygamy, action

Note sur l'auteur

Laure Carbonnel est docteure en anthropologie. Sa thèse, soutenue en 2015 à l'université Paris Nanterre, analyse la place des *korɔdugaw* dans la société malienne et les procédés par lesquels ils élaborent une forme bouffonne. Elle poursuit ses recherches sur les conduites sociales.

Les *Azriat* des Aurès. Entre émancipation et injonctions nationales

Karima RAMDANI

Université Paris 8, Vincennes-Saint-Denis (CRESSPA)

Introduction

Les *Azriat*¹ exerçaient le métier de chanteuses et de danseuses dans les montagnes des Aurès à l'Est de l'Algérie. Très souvent elles étaient « fille d'un musicien ou parfois aussi d'une mère » (Hamouda, 1983, p. 270) elle-même *Azria*. Cette appellation assez floue caractérisait une catégorie de femmes libérées des contraintes matrimoniales. Étymologiquement, l'*Azri*, terme berbère d'où est tiré l'*Azria*, désignait dans les Aurès « l'état de liberté » d'une femme qui n'était plus sous la domination d'un mari et qui transformait une situation à la base inconfortable (répudiation, divorce, veuvage) en espace de liberté (économique, sexuelle ou autres). Pendant un certain temps, jusqu'au prochain mariage, elle était maîtresse de sa vie. En effet, on cessait d'être *Azria* « si on se mari[ait] ou le (re)devien[ait] en divorçant » (Hamouda, 1983, p. 270).

Ces troubadours au féminin, fortement sollicités dans leur région pour célébrer toutes sortes d'événements, ont vu leur statut remis en cause durant la période coloniale et après l'indépendance de l'Algérie en 1962, pour finalement ne plus exister. Bien que l'histoire de ces femmes soit aujourd'hui méconnue, leurs voix résonnent partout dans l'Algérie, à travers leurs chants repris

1. Il est important de préciser que *Azriat* est le pluriel d'*Azria*. Dans les documents historiques les termes d'*Azria* et *Azriat* sont écrits de différentes manières : *Azria*, *Azria*, *Azrih*, *Azriat*, sans véritablement de règle de transcription spécifique.

et actualisés. Cette catégorie a été sortie du silence récemment dans les travaux d'une sociologue et chanteuse, Houria Aïchi², qui a travaillé sur les répertoires des musiques de femmes en Algérie. Petite-fille d'une *Azria*, elle s'est attachée, à travers des albums de chants, à transmettre l'héritage qu'ont laissé ces femmes dans le patrimoine culturel algérien.

S'intéresser à l'histoire des *Azriat* en situation coloniale permet de tourner notre regard vers un groupe de personnes négligé, aussi bien dans les historiographies coloniales que dans les historiographies algériennes post-indépendance, traitant des questions de la ruralité ou de l'oralité. Les performances artistiques des *Azriat* étant peu reconnues, on a peu de traces de leur métier et leur mode de vie. Durant la période coloniale, des médecins, des ethnologues, des anthropologues et des orientalistes³ ont étudié les *Azriat* mais ces travaux restent minoritaires. L'intérêt scientifique porté par l'idéologie coloniale avait tendance à dévaloriser le statut de ces femmes et les décrivait comme des courtisanes aux mœurs douteuses, dont le mode de vie était condamné. Quelques chercheuses comme Thérèse Rivière ou Germaine Tillion se sont intéressées d'un point de vue folklorique au quotidien de ces femmes (Rivière, 1943 ; Faublée, 2013 ; Tillion, 1966). Les idéologies nationalistes, quant à elles, considéraient leurs expériences d'un point de vue normatif les présentant comme l'antithèse de l'image de la femme algérienne idéale. Le manque d'intérêt des travaux scientifiques coïncide avec un profond mépris pour les *Azriat* dont les actions remettaient en cause les assignations de genre. La sociologue Naziha Hamouda est l'une des rares à être revenue sur les expériences des *Azriat* depuis la période coloniale (Hamouda, 1983, 1987, 1992). Elle préparait une thèse sur les Aurès mais elle mourut dans un accident en 1989, et cette thèse ne fut jamais soutenue. Elle avait recueilli de nombreux poèmes et chants de femmes des Aurès et souhaitait à travers ses écrits créer un contre-savoir sur les femmes.

L'étude de ces expériences féminines permet, avec le recul historique, d'analyser comment un mode de vie hors norme et défiant les catégories de genre fait apparaître les frontières « raciales » entre colons et « indigènes ». Dans ce contexte où les rapports de force étaient asymétriques, il est particulièrement fructueux d'étudier de quelle manière la construction du

2. Aïchi Houria a sorti à ce jour de nombreux albums sur la culture féminine de l'Algérie. Attachée à la terre de ses ancêtres, les Aurès, elle fait découvrir, dans le monde entier, les répertoires des femmes des Aurès et de toute l'Algérie.

3. Voir entre autres Chellier, 1895 ; Robert, 1938 ; Gaudry, 1929 ; Féry, 1986 ; Actes du XIV^e Congrès international des orientalistes, 1907.

genre et de la « race » se fait réciproquement par l'intermédiaire de la catégorie *Azria*, instrumentalisée aussi bien par les colons que par les « indigènes »⁴. Le point de vue situé de ces femmes racisées et vivant en milieu rural remettait en question les assignations de genre et de « race » dans une situation coloniale où les femmes « indigènes » étaient perçues comme passives. Conformément à l'analyse de Colette Guillaumin, j'entends ici le concept de « race » comme une construction sociale et un processus à partir duquel des éléments « qui peuvent être des traits physiques aussi bien que des coutumes sociales, qui peuvent être des particularités d'ordre linguistique aussi bien que des institutions juridiques, et qui, baptisés "race", sont regroupés et homogénéisés sous le décret que toutes ces choses sont en définitive des phénomènes biologiques » (Guillaumin, 1992, p. 211). La « race » est une « catégorie sociale d'exclusion, et de meurtre [...] elle n'est pas ce qu'on dit qu'elle est, mais elle est néanmoins la plus tangible, réelle, brutale, des réalités » (Guillaumin, 1992, p. 211). Les femmes, dans ces mécanismes de pouvoir, sont les détentrices de la « race »⁵ et des traditions. Elles furent un enjeu, aussi bien pour les Européens se donnant pour mission de les libérer que pour les nationalistes algériens qui les voyaient comme le corps reproducteur de la nation. Dans le nationalisme algérien, construit alors sur une identité arabe, mais aussi dans le nationalisme français, le genre et la « race » sont coextensifs « parce qu'ils se produisent et se reproduisent mutuellement » (Guillaumin, 1992, p. 11) et créent des différenciations hiérarchiques durables et des frontières raciales intangibles entre les groupes. Il s'agira ainsi d'analyser la manière dont les représentations des *Azriat* construisaient et perpétuaient des frontières raciales et nationales, mais aussi comment celles-ci jouissaient de cette liberté éphémère. Paradoxalement, la question de leur participation à la construction et la consolidation du nationalisme algérien apparaît également.

4. La notion d'« indigène » très violente et connotée me permet ici de souligner les processus de racialisation des colonisé-e-s, les pratiques de séparation et de ségrégation, et de fabrication de la « race », afin d'analyser son déploiement dans et par différents groupes. Ce terme péjoratif me permet de donner une unité à mon objet d'étude et d'être plus claire, tout en restant vigilante à sa participation dans le processus de la construction de la « race indigène » alors soumise au Code de l'Indigénat depuis 1881 jusqu'à son abolition en 1946.

5. Voir sur ce sujet l'ouvrage de Catherine Hall, 2002, où elle montre comment la métropole et la colonie se sont constituées de manière réciproque et l'imbrication du genre et de la « race » dans la formation des identités « blanches » et « noires ». En complément, voir également la note de lecture sur cet ouvrage de Saïd, 2003, p. 3-6.

Pour répondre à ces interrogations, il s'agira dans une première partie d'examiner les procédés par lesquels les *Azriat* se trouvaient au centre du marquage « racial » colonial. Les représentations péjoratives les mettaient au centre de luttes idéologiques (entre le système colonial et les mouvements nationalistes algériens guidés par des intérêts contradictoires). Puis, dans une seconde partie, nous étudierons comment, à travers leurs performances artistiques, les *Azriat*, dans leur diversité, transmettaient et permettaient la préservation d'un patrimoine culturel. À travers l'étude de trois chants, il apparaîtra alors que ces femmes transgressives performaient des normes de genre et de « race » et que la tradition orale devenait le lieu d'une bataille dans la construction d'une identité nationale algérienne se définissant comme arabo-musulmane.

Les *Azriat* au centre d'un marquage « racial »

Les Azriat et le fantasme d'une sexualité débridée

L'état éphémère de liberté des *Azriat* était souvent mal perçu par la société coloniale. Cette dernière dans sa pluralité condamnait cette pratique déviante. Néanmoins, des discours scientifiques et médiatiques s'intéressaient à cette catégorie de femmes. Leurs représentations mettaient en avant une prostitution « sauvage », car non-réglémentée et visible par tous. Ces représentations négatives d'orientalistes, de médecins (Féry, Chellier), de poètes, d'essayistes ou de journalistes (Robert) se basaient essentiellement sur des rumeurs et exprimaient un profond mépris envers les *Azriat*. Elles étaient décrites comme des « fille[s] galante[s] » (Chellier, 1895, p. 15), jouissant d'une liberté sexuelle et d'une indépendance économique contestable ; on les comparait aux « geishas d'Extrême-Orient » (Féry, 1986, p. 10). Ces femmes venaient pour la plupart d'un milieu rural défavorisé et « au lieu d'être parquée[s] comme leurs sœurs citadines, dans des niches numérotées de prostibules surveillés, elles offici[aient] sans contrôle et le plus souvent en plein air » (Robert, 1938). Certaines d'entre elles étaient à la tête de leurs propres commerces et vivaient seules ou en famille. Elles recevaient les hommes chez elles sans que cela dérange les parents qui tiraient profit de « cette visite » (Actes du XIV^e Congrès international des orientalistes, 1907, p. 573). Dans cette région, les rapports de genre laissaient penser que les femmes n'avaient pas d'autres issues que de se marier ou bien de se prostituer. Les représentations coloniales insistaient sur la sexualité débridée de ces femmes qui avaient parfois des relations avec plusieurs hommes en même temps. Ces pratiques étaient

condamnées d'un point de vue moral mais aussi médical – plus précisément hygiéniste – par des médecins qui insistaient sur le caractère malsain et endémique de certaines maladies sexuellement transmissibles. Pour ces médecins, il était certain « que les mariages fréquents, la liberté des mœurs des *Azriat*, la proximité de la vallée de l'*Abdi*, où les femmes sont si faciles, contribu[ai]ent pour une large part à la diffusion de la vérole » (Institut Pasteur, 1936, p. 513). Selon eux, leur libertinage faisait des *Azriat* des « professionnelles » de l'avortement. Le Docteur Chellier avait tenté de recueillir des informations concernant les techniques d'avortement et contraceptives chez ces femmes « indigènes » (Chellier, 1895). C'est pourquoi, face à ces pratiques prostitutionnelles, les autorités coloniales ont tenté de les reléguer dans des espaces déterminés afin de les soustraire aux regards (Actes du XIV^e Congrès international des orientalistes, 1907, p. 573).

Par ailleurs, s'est constitué un autre savoir, minoritaire, celui de chercheuses françaises qui ont vécu dans les Aurès et qui ont tenté à partir de leurs enquêtes de terrain de nuancer les représentations coloniales sur les *Azriat*. Mathéa Gaudry, dans son ouvrage, *La femme chaouïa de l'Aurès*, explique que l'*Azria* était plutôt une courtisane qu'on admirait et non une prostituée (Gaudry, 1929). On appréciait son esprit artistique, son sens des affaires, son habileté, et, qu'elle vive seule ou en famille, elle jouissait d'une indépendance financière et sociale rendant sa situation particulièrement enviable pour le reste des femmes. Thérèse Rivière qui avait rencontré une *Azria* expliquait qu'avoir une relation avec cette « catégorie » de femmes ne relevait pas de la prostitution telle qu'elle était pratiquée en « Occident » mais qu'effectivement ces femmes se faisaient offrir des cadeaux (comme du parfum, des bonbons, des mouchoirs, etc.) (Faublée, 2013). Ces travaux d'ethnologues rejoignaient dans une moindre mesure d'autres discours qui donnaient une image idéalisée des *Azriat*, et plus précisément de toutes les femmes de cette région. Ainsi, pour Alexandre Papier, conservateur du musée de Bône, les femmes des Aurès « les plus misérables, les moins civilisées ou les plus légères des mœurs, ne diffèrent pas seulement des autres femmes indigènes de l'Algérie par la régularité de leur traits, la blancheur relative à leur teint, leur taille élancée, mais encore par leur accent plus doux, leur maintien plus modeste et plus digne, leurs mœurs moins dissolues » (Papier, 1895, p. 11). Ces descriptions des femmes des Aurès, devenaient le moyen d'instaurer une hiérarchie à l'intérieur des cultures « indigènes » et de montrer la supériorité des peuples berbères perçus comme sous-islamisés et plus avancés sur l'émancipation des femmes que les

populations arabes du pays⁶. Ces distinctions, plutôt rhétoriques, insistaient non seulement sur l'ascendance européenne des peuples berbères dont les traits physiques sont perçus comme ressemblant à ceux des Français, mais aussi sur la faible présence de l'islam dans le quotidien des groupes berbères qui étaient considérés comme plus susceptibles de devenir des alliés de la mission « civilisatrice » française.

Une majorité de ces descriptions avait pour objectif de critiquer la société « indigène » où les femmes de petite vertu attendaient d'être sauvées par l'« Occident ». Mais cette question du sauvetage n'est pas seulement le fait des colons pour qui les femmes « indigènes » devaient être ramenées sur le « droit chemin » d'une féminité acceptable. Nous allons voir que certains mouvements nationalistes algériens s'intéressaient aussi au cas des *Azriat* et que les représentations péjoratives à l'encontre de ces femmes étaient produites également par des intellectuels et des nationalistes « indigènes » persuadés que le corps national et le corps féminin ne faisaient qu'un. Dans cette construction identitaire, les cultures berbères et leur devenir dans la nation⁷ étaient en effet fortement débattus au sein des mouvements nationalistes, selon des positions diverses et parfois même contradictoires.

Les Azriat, un enjeu nationaliste

Même si les mouvements nationalistes dans leur diversité et leurs obédiences variées avaient comme socle commun l'instrumentalisation de la question des femmes et de leur émancipation, véritable enjeu nationaliste⁸, tous n'étaient pas préoccupés par la catégorie des *Azriat*. Ce n'est que lorsque certaines pratiques étaient perçues comme incompatibles avec la nation en devenir qu'elles étaient combattues. C'est à partir des années 30 que des mouvements nationalistes, comme les mouvements réformistes musulmans des Oulémas d'Ibn Badis (1931) ou encore le Parti du Peuple Algérien (PPA, 1937), se sont attaqués au statut de cette catégorie de femme libre « vivant seule et

6. Sur cette question voir Boëtsch et Ferrie, 1989, p. 257-276 ; ou encore l'ouvrage de Lorcin, 2005.

7. Voir sur cette question de la « crise berbère » dans les mouvements nationalistes algériens Ouerdane, 1987, p. 35-47 ; Harbi, 1980, p. 31-37.

8. Sur cette question voir les ouvrages de Gadant, 2000, p. 302 ; Saï, 2002, p. 91 ; Sambron, 2009, p. 351. Ces références apportent des éclairages et des indices sur la formation du nationalisme algérien et l'exclusion des femmes en son sein. Ils montrent les enjeux de la modernité et de l'instrumentalisation du corps des femmes dans la construction nationale algérienne.

recevant son admirateur chez elle » (Lazreg, 1994, p. 34). Leur pratique et leur mode de vie étaient aux antipodes de l'image que l'on voulait construire de la femme algérienne idéale, c'est-à-dire « une meilleure mère [...] une meilleure éducatrice, au fait d'une conception plus rationnelle du monde, transmettant des croyances religieuses découlant d'une connaissance suffisante du Coran, éloignée du maraboutisme » (Gadant, 1988, p. 296). Il apparaît clairement que les femmes devenaient un des moyens par lequel l'identité nationale se construisait, avec comme base l'islam comme religion officielle et l'arabe comme langue nationale. Les *Azriat*, et avec elles la culture et l'identité berbères, renvoyaient dans cet imaginaire nationaliste à tout ce qui devait disparaître car considéré comme incompatible avec la modernité algérienne.

S'attaquer aux *Azriat* entraînait aussi dans un projet global entrepris par les réformistes musulmans qui luttèrent contre tout ce qui n'était « pas islamique et en particulier contre la religiosité des ruraux ou/et les cultures berbères à travers le maraboutisme qui recouvre, [...], une manière peu orthodoxe d'islamisation des cultes agraires [...]. C'est alors que les mariages avec *rayta* [la *rayta* ou *ghayta* est un instrument à musique à vent qui prend le nom d'un genre musical] et la participation des *Azriat* ont commencé à être interdits » (Hamouda, 1983, p. 271). Ce mouvement réformiste se donnait pour mission de redonner des valeurs morales aux « indigènes » égarés, d'où l'importance du rôle des femmes et de leur éducation. Ces pratiques étaient dites contraires à la religion et résultant d'une ignorance ; l'islam réformiste avait pour objectif d'éradiquer ce folklore jugé contraire à la tradition prophétique (*Sunna*). Les réformistes aidaient les marabouts qui tentaient de détourner les habitants de ces pratiques et de dissuader les populations de faire appel aux *Azriat* pour leurs cérémonies. Ainsi, tout l'univers musical et artistique était perçu comme contraire aux préceptes religieux et combattu parfois avec violence. En dépit de tous leurs efforts, les « Oulémas et le P.P.A n'ont pas pu discipliner totalement la population du massif aurésien » (Hamouda, 1983, p. 272) et, malgré la censure, les *Azriat* étaient toujours conviées à célébrer les mariages au risque d'être interrompues, comme cela se faisait, par des jeunes envoyés par les Oulémas. Ces mouvements nationalistes ont vite déchanté car les *Azriat* étaient protégées par la population locale. Ces troubadours bénéficiaient d'un véritable soutien populaire qui les rendait presque intouchables vis-à-vis des autorités. Elles étaient honorées aussi bien pour leurs qualités artistiques que pour la garantie d'une bonne récolte.

*Des femmes protégées par la baraka*⁹

Les autorités françaises estimaient au début du xx^e siècle qu'il fallait enfermer les *Azriat* dans des espaces clos spécifiques, mais ils se confrontèrent à la population des villages « prétextant que cette mesure nuirait à l'abondance des récoltes » (Actes du xiv^e Congrès international des orientalistes, 1907, p. 573) et donc à la *baraka* dans la région. Les *Azriat* symbolisant la prospérité, elles inspiraient au sein de leur communauté un profond respect et une dévotion quasi religieuse. Le poète et journaliste Claude-Maurice Robert, qui vécut pendant six ans dans le sud de l'Algérie, rapporte, dans son article « Le long des Oueds de l'Aurès. Les Azriettes », une histoire qu'on lui aurait racontée selon laquelle :

Un jour, il y a longtemps, un marabout rigoriste prétendit interdire l'exercice de leurs fonctions. Les Azriettes s'inclinèrent, et la Vallée des Baisers devint morne et compassée comme une ville mozabite. Plus de danses sous la lune, plus de chansons, plus de musiques ! Rien que la mélopée des litanies... Mais l'hiver qui suivit, plus de pluie dans le pays ; et le printemps venu, plus de fleurs dans les vergers, et plus de fruits l'été... Tous les jardins mouraient, et c'était la disette.

Le marabout comprit : il renia son anathème, et de nouveau la Vallée refleurit et fructifia.

Les Azriettes triomphaient.

L'Amour avait vaincu. (Robert, 1938)

S'il est difficile de vérifier la véracité de cette histoire, le choix de la partager dans un journal et de la présenter comme une parfaite illustration du folklore des Aurès permet de montrer, à travers ce regard colonial, cette société comme archaïque, vivant dans un monde irrationnel et bien loin des progrès humains. Ces procédés d'écriture et de description d'une réalité imaginée et fantasmée s'apparentent à ce que Foucault appelle des « discours de vérité ». Ces derniers tentent de construire « un régime de vérité » qui ne correspond pas à « une certaine loi de la vérité, [mais à] l'ensemble des règles qui permettent, à propos d'un discours donné, de fixer quels sont les énoncés qui pourront y être caractérisés comme vrai ou faux » (Foucault, 2004, p. 37). Ainsi coexistaient dans la société coloniale une image exotique des *Azriat* et une autre quasi-sacrée

9. *Baraka* est un terme que l'on peut traduire par « abondance » ou « prospérité ».

de ces femmes au sein de leur communauté où elles étaient respectées pour leur travail.

Les *Azriat* entretenaient elles-mêmes un rapport étroit avec le sacré, ce qui leur permettait lors de certaines cérémonies de soit sortir « les mariées de la maison de leur père leur assurant ainsi un “beau destin”, [soit de déposer] un peu de leur salive sur les lèvres du nouveau-né » (Hamouda, 1983, p. 270). Cet honneur était dû « à la croyance que si une femme traverse, indemne, le monde du sexe hors mariage c’est qu’elle doit être protégée par des forces occultes » (Lazreg, 1994, p. 34). Ces convictions populaires expliqueraient le soutien des villageois en toutes circonstances aux *Azriat* notamment face aux autorités coloniales qui se plaignaient du comportement indécent de ces femmes. L’administrateur de la commune mixte de Batna, H. J. Arripe raconte qu’il reçut une plainte du maire de la ville concernant les *Azriat* qui troublaient la tranquillité des centres et proposait de les enfermer (Arripe, 1925, p. 113-198). En réponse à cette plainte, des notables des *Ouled Abdi* écrivirent une lettre à M. Arripe dans laquelle ils expliquaient : « Au nom des habitants de notre vallée, nous vous donnons l’assurance que l’ordre ne sera plus troublé par les incartades de nos filles... Pardonnez... Il faut que jeunesse se passe. *Nous n’aurions plus de récoltes*¹⁰, si vous mettiez votre projet à exécution » (Arripe, 1925, p. 147). Les notables « indigènes » étaient conscients de l’incompréhension de l’autorité coloniale autour de ces croyances populaires et minimisaient donc la présence des *Azriat* et surtout l’impact de leurs pratiques décrites alors comme des erreurs de jeunesse qui feront leur temps. On remarque que la fertilité des terres de cette région est personnifiée par et dans le corps des *Azriat*.

La *baraka* semblait protéger ces femmes qui bénéficiaient ainsi d’un statut d’exception. Par leurs pratiques et en défiant les normes propres à leur « sexe », elles se positionnaient dans un état liminal ouvrant le champ des possibles. Selon la définition tripartite des rites de passages par Van Gennep (1981), la liminalité est la période pendant laquelle l’individu est dans un espace d’entre-deux, flottant dans une zone où il rompt avec son ancien statut sans encore entrer totalement dans un autre. C’est donc une « zone neutre entre deux territorialités dans laquelle aucune des lois des pays avoisinant n’est en vigueur et où les voyageurs sont en quelque sorte suspendus entre deux mondes » (Varikas, 2005, p. 109). La liminalité permet ainsi d’interroger les négociations identitaires de chaque femme de cette époque coloniale sans tomber dans le piège du binarisme résistance/soumission ou résistance/

10. Souligné par l’auteur.

assimilation et de complexifier ainsi des expériences de vie. Cette zone de liminalité, comme zone d'affrontement, informe sur les règles à enfreindre ou à respecter pour que l'on soit défini comme normal ou déviant. Les *Azriat* profitaient de ce statut liminal de différentes manières. La *baraka* leur donnait une protection assurée par les habitants de leurs villages, ce qui leur permettait de vaquer à leurs occupations avec certaines facilités. Leur statut leur procurait une liberté de mouvement et d'accès aux espaces publics que ne connaissaient pas les femmes mariées. Elles voyageaient de vallées en vallées et rencontraient des gens d'autres contrées. La libre circulation était pour elles fondamentale et toutes les fois où les autorités coloniales tentaient de les maintenir dans des espaces clos, elles « se marièrent toutes et quinze jours après, elles divorçaient. Force fut donc à l'autorité de laisser faire ce qu'elle ne pouvait empêcher » (Actes du XIV^e Congrès international des orientalistes, 1907, p. 573).

Leurs performances artistiques étaient reconnues et faisaient partie intégrante du patrimoine chaoui¹¹. Elles étaient invitées pour célébrer des événements importants de la vie quotidienne, « montées sur des mules [...] (avec) toutes sortes de bijoux elles effectu[ai]ent ainsi jusqu'à soixante kilomètres pour répondre à l'appel de ceux qui les invit[ai]ent. Cela pour quelques *douros* » (Robert, 1938, p. 4). Elles acceptaient tout ce que les villageois leur donnaient comme compensation financière, et faisaient crédit en cas d'impossibilité de paiement. En somme les villageois retenaient des *Azriat* leur statut d'artiste et moins l'idée de femmes « qui a[vaient] des amants (même si elle en a[avait]), c'est l'artiste qu'on invit[ait] » (Hamouda, 1983, p. 270). Elles disposaient de cet avantage de prendre « les repas avec les invités et les membres de la famille tandis qu'une danseuse se fai[sai]t payer la soirée et re[ceva]it le genre d'accueil qu'on fai[sai]t à une invitée étrangère » (Hamouda, 1983, p. 271). Et les hommes qui devenaient leurs maris bénéficiaient d'un profond respect de la part de leur communauté.

Il s'agit tout de même de nuancer cet état de liberté, car le statut d'*Azria* était le produit d'une situation subie amenant à des difficultés financières. En réalité, les *Azriat* s'adaptaient à une situation de pauvreté dans un contexte social où parfois leurs droits, en tant que femmes, n'étaient pas respectés notamment du point de vue de l'héritage. L'activité sexuelle des *Azriat* se justifiait ainsi par une « nécessité économique et d'autres circonstances hors de [...] [leur] contrôle, tels que le veuvage, divorce, décès d'un parent »

11. Les Chaouïs ou Chawis sont les habitants des Aurès. C'est aussi le nom de la langue berbère parlée dans cette région.

(Lazreg, 1994, p. 34) laissant entrevoir les limites de cette *baraka*. De ce mode de vie perçu comme transgressif pour certains mais protégé par la *baraka*, elles avaient tenté de se créer un moyen de subsistance et une autonomie financière leur permettant de survivre. Car en plus d'être chanteuses, danseuses, elles maîtrisaient l'art de tisser des couvertures, des tapis, des coussins. Et si leur mode de vie était condamné par les autorités religieuses et certains mouvements nationalistes, leurs activités étaient perçues comme indispensable à la transmission d'une mémoire historique et d'un patrimoine culturel régional fragilisés par le nationalisme algérien et l'idéologie coloniale.

Les *Azriat* participaient à la préservation d'une culture, en mettant en avant une identité et une culture nationales en opposition à une culture coloniale. Elles performaient des normes de genre en soulignant les valeurs féminines et les valeurs masculines propres à la société « indigène ». Nous verrons à travers l'analyse de trois chants – le chant du tissage, un chant patriotique sur Ben Zemat, un « bandit d'honneur »¹², et un chant de la guerre de libération nationale (1954-1962) – de quelle manière les identités de genre et « raciales » étaient performées. En outre, le statut de ces femmes nous invite à repenser l'imbrication des catégories et leur complexité. Il s'agit ainsi de reconsidérer la question de l'émancipation qui, dans le cas des *Azriat*, ne peut se concevoir qu'en prenant conscience qu'il s'agissait pour elles de concilier des positionnements à la fois transgressifs mais aussi de soumission. En effet, avec l'avènement du mouvement nationaliste, dans ses différentes variantes, elles ont dû composer avec les exigences de la construction de la nation.

Tradition orale, genre et nationalisme

Les Azriat, un groupe hétérogène

Des auteurs de l'époque coloniale comme Jean Servier (1955), Y. Georges Kerhuel (1957) ou Jean Déjeux (1978) ont retranscrit et/ou étudié quelques chants des femmes des Aurès. Dans la période contemporaine, l'article de Hamouda Naziha est un document concis et clair sur le rôle des *Azriat* dans la transmission d'un patrimoine oral de la région. Elle a tenté dans son travail de recueillir des témoignages aussi bien d'anciennes chanteuses que d'anciennes maquisardes et militantes des mouvements nationalistes. L'excavation de cette tradition

12. Pour une explication détaillée de l'expression « Bandit d'honneur », voir Déjeux, 1978, p. 35-54.

orale participe à un devoir de mémoire, car l'oralité a « été utilisé(e) et a servi à véhiculer des mémoires, des idéaux et à galvaniser des espérances » (Mehadji, 2010, p. 3). Toute cette tradition raconte une histoire et, comme le souligne Camille Lacoste-Dujardin, cette littérature orale « non seulement peut constituer un document historique, mais elle peut aussi être considérée comme une production historique, comme une histoire faite par ses producteurs, histoire qui, certes, n'est pas l'histoire instituée occidentale, mais est tout de même une certaine forme d'histoire » (Lacoste-Dujardin, 1982, p. 97). Elle permet d'accéder à des voix aujourd'hui inaudibles et de diversifier les points de vue sur cette histoire coloniale et sur l'histoire du nationalisme en Algérie à travers le regard de femmes pauvres, rurales et très souvent analphabètes.

Les chants traitaient de tous les événements de la vie : « Lorsque les femmes vont chercher la mariée elles ont un chant pour chaque étape du cortège » (Hamouda, 1983, p. 273). Leurs chants, dont certains étaient initialement des poèmes, parlaient de l'amour, de la trahison, de la vie quotidienne et d'événements exceptionnels comme la guerre (Hamouda, 1983). La multitude des thèmes abordés dans les chants s'explique non seulement par rapport au contexte social et culturel de la vallée dans lequel il est performé mais aussi selon la chanteuse qui improvise et s'adapte à la situation dans laquelle le chant est interprété. L'intérêt de cet article est d'étudier des chants en situation de performance c'est-à-dire de s'intéresser à la gestuelle, l'intonation de la voix, la circulation des corps de ces femmes dans leurs performances artistiques. La performance est ici entendue comme pratique corporelle qui produit du sens et qui est sensible aux « systèmes symboliques, qui met en lien des acteurs (performeurs), des publics interagissant et sensibles eux aussi, de où et par qui, s'élabore l'art performance » (Saillant, 2014). S'inspirant des travaux de Victor Turner (1988), cette approche performative permet de s'intéresser à la relation entre les actrices et les spectatrices et du statut de leur parole et, par conséquent, de contextualiser leurs performances artistiques et d'en relever le sens caché en vue de saisir les expériences des femmes de cette région. Je soutiens l'idée qu'étudier les chants des *Azriat* revient à étudier les chants de toutes les femmes de cette région. Il semble effectivement primordial de préciser que les *Azriat* interprétaient des chants connus par toutes les autres femmes des Aurès, et c'est à travers la professionnalisation de leur don artistique qu'elles se distinguaient des autres femmes. L'aspect transgressif de la vie de ces femmes est visible dans leur performance artistique et notamment dans leur spectacle de danse.

Le statut des *Azriat* différait selon les vallées et les tribus. Dans la partie occidentale du massif des Aurès, « les femmes jouiss[ai]ent d'une assez grande

liberté » (Hamouda, 1983, p. 269) et pouvaient aller dans ces espaces de forte fréquentation tels les cafés ou les marchés. Certaines fumaient alors que les femmes vivant du côté oriental du massif, où l'influence de l'islam aurait été plus importante, étaient moins visibles dans l'espace public. Les femmes du côté occidental avaient une éducation artistique précoce et pratiquaient le chant dans différentes occasions, pendant qu'elles travaillaient dans les champs ou lorsqu'elles se divertissaient dans les cours intérieures. Les femmes côtoyaient des hommes durant différentes circonstances et chantaient et dansaient ensemble. « L'Aurès occidental [étant] surtout spécialisé dans le chant accompagnant la danse car telle est la tradition » (Hamouda, 1983, p. 273), tous n'étaient pas accompagnés de danse. Des musiciens accompagnaient les *Azriat* dans leurs performances. Le *bendir* (instrument à percussion, un tambour sur cadre) et la *rayta* étaient les instruments de prédilection. Les discours coloniaux majoritaires décrivaient ces danses comme composées de :

quelques jeux de hanches, mais sobres, secrets, pudiques [...] Le visage est calme, immobile, impassible [...]. Le pas, à peine plus vif, est celui des Sahariennes dansant la *takouka* : lent, monotone, obsédant, sans fin recommencé. À peine soulevés de terre, les orteils nus « prennent » le sol et progressent à coup de talons, scandés par le cliquetis argentin des kholkhals, le battement du tambour et la clameur des flûtes. Ainsi tourne la ronde, car l'Azria danse en rond, et le plus souvent seule [...] les deux mains immobiles, doigts joints et paumes ouvertes, à la hauteur des épaules. (Robert, 1938, p. 4)

Les danseuses étaient souvent isolées, mais se tenaient parfois par la main : « c'est un pas cadencé, une jambe légèrement fléchie, qui se fait en avant puis en arrière, sur un espace assez large. De temps en temps une sorte de spasme avec renversement de la tête et du corps en arrière » (Chellier, 1896, p. 28). Description que l'on peut effectivement vérifier dans un petit film tourné sur le terrain et intitulé « L'Aurès »¹³ (1935-1936) par Thérèse Rivière, alors chargée du département d'Afrique Blanche et Levant au Musée de l'Homme à Paris. Composé d'images d'archives, le film montre aussi bien la vie des nomades, des semi-nomades, que celle des sédentaires de cette région. On y voit une cérémonie avec des danseuses, sûrement des *Azriat*, au centre d'un cercle d'hommes, dont des musiciens. Parées de bijoux, elles avançaient à petits pas

13. Rivière, 1935, *L'Aurès, 1935-1936*, film visible sur le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=HZCCBGvnMII> [consulté le 25 avril 2017].

cadencés, mains levées et ouvertes, elles inclinaient leurs corps et leurs têtes parfois vers la droite parfois vers la gauche, se laissant guider par la musique, elles accéléraient parfois le pas. Les danseuses tantôt se tenaient la main et dansaient ensemble, tantôt, seules, elles tapaient avec leurs pieds le sol. La terre, si chère aux tribus et transmise de père en fils, passait sous le contrôle de ces femmes qui, avec leurs battements de pieds lents et parfois accélérés, tentaient de la posséder. Ces femmes étaient au centre de tous les regards, et ce malgré une certaine pudeur dans leurs gestes. C'est avec une certaine aisance qu'elles s'approprièrent l'espace et tourn[aient] en rond sous le regard admiratif de tous. Elles donnaient l'impression de dominer l'espace généralement réservé aux hommes. Cette liberté de mouvement des femmes du massif occidental rendait troubles les frontières entre espace public et privé.

Vibrer au son des kholkhals¹⁴ : l'étude de trois chants

Les femmes chantaient durant différentes occasions de la vie quotidienne, notamment en travaillant la laine ou en moulant le grain par exemple, afin de se donner du courage. Dans la tradition orale, « la question de savoir qui crée reste posée » (Hamouda, 1983, p. 273). Il en est de même dans les Aurès où les *Azriat* interprétaient des textes anonymes et des chants reconnus selon leurs thématiques et non pas selon leurs titres. Ainsi les chants peuvent être classés par sujet et/ou par événement historique. Un chant pouvait être en berbère ou parfois en arabe, composé d'un quatrain ou d'un vers et constitué de rimes et de métaphores. Thérèse Rivière a collecté pendant sa mission dans les Aurès (1935-1936) différents chants¹⁵. Elle a enregistré plusieurs chants auxquels elle a donné des titres correspondant souvent au contexte dans lequel ils étaient chantés (pour aller chercher la fiancée, mariage, en l'honneur des invités, chant de réconciliation, etc.), et en donnant plusieurs précisions : chants de femmes ou d'hommes, langue (majoritairement en berbère), interprètes, peuples, instruments (flûte à bloc ou à bec, tambour sur cadre). Dès le plus jeune âge, les petites filles apprenaient à chanter dans diverses occasions et dans différents espaces (terrasses, maison, champs, etc.). Ainsi, le répertoire musical des *Azriat* fait partie d'un patrimoine commun à toutes les femmes de la région. Les rythmes pouvaient transmettre des valeurs traditionnelles et

14. Le *kholkhal* est un bijou berbère. Il est constitué d'anneaux que l'on met aux chevilles. Les formes et les motifs diffèrent selon les pays et les régions. Ce terme peut se retranscrire de différentes manières : *khelkhel*, *khalkhal*, ou *kholkhâl*.

15. Chants (42 items) collectés par Thérèse Rivière, 1943.

anciennes mais les paroles posées dessus variaient en fonction de l'inspiration de la chanteuse.

Le chant qui suit est présenté et traduit tel quel dans l'article de Naziha Hamouda. Il s'agit d'un poème chanté en langue berbère et interprété durant le tissage chez les *Athbouslimane* du massif oriental des Aurès. Il s'agit d'un chant collectif de femmes que l'on peut entendre encore aujourd'hui durant les mariages.

Tais-toi Ali, tais-toi mon fils
Susam a'ala susam amami

On fait un kachabi¹⁶ pour ton père
Anağ aquacabi ibabak

Ton père est parti et t'a laissé
Babak iruh iba' dhak

Il a laissé le souci pour ta mère
Yağad anazyum iyamak

Tais-toi Ali, tais-toi mon fils
Susam a'ala susam amami

On fait un burnous¹⁷ pour ton père
Anağ a'lau ibabak

Ton père est parti et t'a laissé
Babak iruh iba' dhak

Il a laissé la peine pour ta mère
Yağad iham iyamak

Tais-toi Ali, tais-toi mon fils
Susam a'ala susam amami

On fait un burnous en couleur
Anağ a'lau dhabarbac

16. Il s'agit d'un manteau avec une capuche, souvent en laine de chameau, qui protège contre le froid.

17. Le *burnous* est un manteau long en laine et sans manche.

Ton père s'est rendu dans les tribus
Babak iruh yanta' la'rac

Tes larmes, laisse-les pour ta mère¹⁸
Imawatan gjihan iyamak

Ce chant décrit une scène de la vie quotidienne de ces mères assumant le bien-être de leurs enfants après le départ du père, se tuant au travail pour la survie de leur famille. Ce chant exprime toute la tristesse et la désolation d'une femme abandonnée par son mari. Ici la mère interpelle clairement son fils, l'invitant à plus de soutien car elle tient désormais le rôle de chef de famille. Ainsi, se retrouvant mère-célibataire, elle assume la responsabilité de sa progéniture en essayant de parvenir par différents moyens à sa subsistance. Dans le cas des *Azriat*, ce chant prend une résonance particulière en raison du fait qu'elle seule « donne son nom » (Hamouda, 1983, p. 270) lorsqu'elle a des enfants et détient par conséquent un pouvoir sur eux. Souvent, lorsqu'une *Azria* avait un enfant, elle demeurait avec son mari et ne cherchait pas à divorcer, alors que les hommes ne s'en privaient pas. C'est la raison pour laquelle la fidélité ou loyauté de l'enfant à sa mère est plus recherchée que celle du père/mari. La maternité ramenait donc les *Azriat* à renoncer à leur liberté pour avoir une vie « normale », de femmes ordinaires où le chant et la danse ne se pratiquaient plus que dans un cadre privé. L'*Azria* était prête à tout quitter, la célébrité, le confort d'une vie, pour s'occuper d'un enfant et privilégier son rôle de mère. Le statut et le rôle de mère devinrent, durant la période de l'ascension des mouvements nationalistes et pendant la guerre d'indépendance (1954-1962), le terrain de lutte entre idéologie nationaliste et idéologie coloniale. En plus d'une politique d'arabisation des cultures berbères, nous allons voir que, durant la guerre et avec le chant, toutes les femmes, dont les *Azriat*, participaient à la construction d'une identité nationale algérienne valorisant le statut d'une mère algérienne musulmane et parlant l'arabe.

Les femmes avaient tendance dans leurs chants « à imbriquer les deux langues (arabe et berbère) en même temps. Tout en conservant le thème de l'air d'un chant connu, les femmes improvis[ai]ent selon les circonstances » (Hamouda, 1983, p. 276). Les femmes des différentes vallées se rencontraient et assuraient ainsi l'échange et la transmission des chants anciens qui se trouvaient adaptés au contexte, on rajoutait un quatrain et/ou des mots en arabe comme pour montrer une unité nationale et sa participation à la lutte.

18. Hamouda, 1983, p. 273. Traduction et retranscription de l'auteure.

Les femmes des montagnes perpétuaient « les chants anciens particulièrement ceux de la guerre d'indépendance. Elles gardent à travers les générations une bonne connaissance du passé » (Hamouda, 1983, p. 275). Le chant suivant est un chant révolutionnaire en arabe dont le thème est la guerre d'indépendance. Avant cette guerre, les chants étaient en langue berbère et ce n'était que « par pure fantaisie que des femmes introduisaient un mot, un vers en langue arabe » (Hamouda, 1983, p. 275) :

Haut est l'Aurès
Lawras l'ali

Sept ans durant, le feu n'a pas cessé
Sab' snin nar tagdi

Je chasse l'ennemi de mon pays
Xarajna l'udyan min biladi

Promis, frère je n'oublierai pas la lutte¹⁹
Walah axuya ma nansa l'jihad

Durant ce contexte de guerre, les femmes investissaient cet espace de prise de parole et essayaient à travers leurs chants de galvaniser les troupes, de redonner force et courage aux hommes. Dans cet extrait, la femme, quand elle chante, se met en position d'actrice de l'histoire, celle de la libération de son pays mais aussi en tant que narratrice qui participait à la transmission d'une mémoire de lutte qui a duré sept ans. L'intérêt d'un tel chant se situe dans sa perspective nationaliste où la langue arabe et l'inversion des rôles genrés – « la femme » devenant sujet de l'histoire nationale et non plus simplement spectatrice – se mêlent. Les femmes, à travers l'oralité, construisaient parfois une contre-histoire, un contre-discours. Elles critiquaient le système colonial, mais aussi le système patriarcal, et les assignations de genre étaient parfois performées notamment lorsqu'il s'agissait de lutter contre le colonialisme. Prises dans la rhétorique nationaliste, les femmes valorisaient le rôle maternel et l'importance de leur fonction dans l'éducation des enfants de la patrie. Or, bien avant la guerre d'indépendance, les femmes avaient montré leur attachement à la patrie et aux hommes qui la font. En effet, certains chants, interprétés encore aujourd'hui, valorisaient des figures masculines qui ont fait la

19. Hamouda, 1983, p. 277. Traduction et retranscription de l'auteure.

fierté des Aurès, connues pour leur résistance face au système colonial qui les qualifiait de « bandits ». Il s'agissait dans ces chants de femmes d'affirmer la virilité des hommes « indigènes » face à une administration coloniale qui, à l'inverse, avait tenté de les féminiser²⁰. Les hommes « indigènes » étaient en effet souvent décrits dans les discours coloniaux comme étant peu virils, ou du moins pourvus d'une virilité malsaine dont les « bandits d'honneurs » étaient l'incarnation.

Les « bandits d'honneurs » étaient des rebelles qui avaient inspiré aussi bien des poèmes épiques, d'amour, que funèbres. Ils étaient ceux qui « prenaient conscience d'une dimension plus grande de leur révolte, sur un plan politique et révolutionnaire, et s'inséraient dans un mouvement d'ensemble qui dépassait leurs intérêts individuels » (Déjeux, 1978, p. 50). Ben Zelmât était l'un d'eux ; il était admiré dans les Aurès dans les années 1917 car il tenait tête à l'administration coloniale. Un chant, dont un extrait suit, exalte les qualités de Ben Zelmât :

Mon bien-aimé
Tient ses ennemis à genoux
À la main droite un 86 chargé
En bandoulière un fusil à broche
Au côté gauche
Des munitions plein la sacoche
Qu'il est courageux mon bien-aimé Messaoud Ben Zelmât.
[...]

Tout le pays est à lui
Du Mellagou à l'Ahmar Khaddou
Il est le lion dans son domaine.
Son corps dur est bâti
À la romaine
[...]

Son contact n'est que douceur
Ses bras vigoureux
Soutiennent ma jeune taille.
C'est ainsi qu'il est

20. Sur cette question de la construction de la virilité/dévirilisation voir notamment Teraud, 2011, p. 157-19 ; Dorlin et Paris, 2006, p. 96-109.

Et que je l'aime
Ses jambes sont plus rapides
Que le fougueux coursier
Ou la fine gazelle
Ses paroles sont un miel limpide
Ses dents, les perles d'un collier
Il est mon amant
Et je suis sa belle.²¹

Dans ce long poème chanté, les femmes exprimaient à travers l'image de ce « bandit d'honneur » une image idéalisée de l'homme, du bien-aimé. Ce poème peut être interprété de différentes manières. Il est à la fois une marque d'admiration et de soutien au « bandit » Ben Zelmat représenté comme le combattant de la nation, celui qui résiste à la domination coloniale. On peut noter les caractéristiques viriles de cet homme comparé à un « lion » et qui a des « bras vigoureux », un « corps dur bâti à la romaine », rappelant les prétendues origines romaines des Berbères. Ben Zelmat est décrit comme un véritable chef de famille, un chef national : « tout le pays est à lui ». Courageux et armé, il veille sur son peuple. En plus de ses qualités physiques, il est aussi représenté comme un homme affectueux et doux avec ses femmes. Ce poème chanté est à la fois un poème révolutionnaire, exaltant la force et la puissance de « l'homme indigène », et une invitation à l'amour et à suivre l'exemple de cet homme mythique, Messaoud Ben Zelmat. Ce chant patriotique résume parfaitement la complexité de ces expériences de vie féminines prises entre ce désir ardent de vivre librement un amour et le besoin collectif de retrouver une dignité humaine d'un peuple si longtemps sous le joug colonial. Dans ce contexte, la transmission orale a constitué, dans certains cas, une pratique privilégiée de résistance qui permettait aux femmes, à travers des poèmes, des chants, des contes, de s'exprimer afin de partager leurs vécus, leurs illusions, et désespoirs, mais aussi leurs joies et espérances.

21. Le chant rapporté par Déjeux, 1978, p. 47 est directement proposé dans sa version traduite en français dans son article. Jean Déjeux a lui-même prit des extraits de l'article de Kerhuel, 1957.

Conclusion

Le statut exceptionnel des *Azriat* éveille une certaine curiosité et suscite des descriptions coloniales fantasmées et réductrices se focalisant sur un corps et une attitude fortement méprisés. Mais il est aussi condamné à l'époque par les élites algériennes religieuses et intellectuelles qui voyaient chez ces femmes le symbole d'une tradition rétrograde et anti-religieuse. Les *Azriat* étaient à la fois une figure repoussoir, mais suscitant tout de même l'admiration de ceux qui faisaient appel à elles pour célébrer leurs cérémonies. Elles provoquaient des sentiments contradictoires, persécutées par certains mouvements nationalistes, tout en étant perçues par d'autres comme les gardiennes d'une culture berbère chaouië : en ce sens, elles ont joué un rôle majeur dans la préservation d'une tradition orale en voie de disparition et ont participé à l'effort collectif de protection d'un patrimoine historique. La tradition orale féminine pouvait en effet avoir une fonction libératrice en termes de genre pour ces femmes vivant dans une société où les carcans « traditionnels » se pérennisaient mais aussi face aux répressions du système colonial pour qui la culture de l'« indigène » était vouée à disparaître.

Comme un chapitre ouvert dans l'Histoire des femmes algériennes, l'histoire de ces femmes raconte le possible de ces vies hybrides, les sacrifices endurés, mais aussi les désillusions que procurait ce statut de femme libre. Ni soumises, ni résistantes, les *Azriat* ont dû négocier, selon leurs conditions matérielles et sociales d'existence, une identité parfois perçue comme subversive mais en même temps soumise aux injonctions de la nation. Leur statut liminal, à la fois perçu (la *baraka*) mais aussi performé durant leurs mises en scène scénographiques, nous montre que ces femmes se sont construites dans des relations de pouvoir, que leurs subjectivités se sont faites et défaites dans des normes qui « ne sont pas seulement renforcées ou subverties mais mises en actes, habitées et vécues de différentes façons »²². Ces femmes que l'on pensait « insignifiantes », perdues dans cette contrée rurale des Aurès, rappellent que l'histoire des hommes est l'histoire de toutes et de tous, quel que soit leur statut social et la place que le discours dominant leur accorde. C'est désormais aux chercheurs/chercheuses qu'il revient de faire sortir du silence des pans d'une histoire oubliée, et de faire entendre, aujourd'hui encore, leurs chants.

22. Mahmood, 2009, p. 43.

Bibliographie

- ARRIPE H. J., 1925, « Dans l'Aurès. Les Chaouia tels qu'ils sont (mœurs et folklore) », *Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique de la province de Constantine*, Constantine : L. Arnolet, vol. 13, p. 113-198.
- BOËTSCH Gilles & FERRIE Jean-Noël, 1989, « Le paradigme berbère : approche de la logique classificatoire des anthropologues français du XIX^e siècle », *Bulletins et mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, t. 1, n° 3-4, p. 257-276.
- CHELLIER Dorothée, 1895, *Voyage dans l'Aurès. Notes d'un médecin envoyé en mission chez les femmes arabes*, Tizi-Ouzou : Nouvelle J. Chellier.
- Congrès international des orientalistes, 1907, *Actes du XIV^e Congrès international des orientalistes, Alger, 1905, partie 3*, Alger : E. Leroux.
- DÉJEUX Jean, 1978, « Un bandit d'honneur dans l'Aurès, de 1917 à 1921 », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 26, p. 35-54.
- DORLIN Elsa & PARIS Myriam, 2006, « Genre, esclavage, racisme : la fabrication de la virilité », *Contretemps*, n° 16, p. 96-109.
- DOUÏTÉ Edmond, 1900, « Les marabouts. Notes sur l'Islam maghribin », *Revue de l'Histoire des Religions*, tomes XL et XLI, Paris : Ernest Leroux éditeur, p. VI-124.
- FAUBLÉE Frédérique, 2013, *Thérèse Rivière. L'ethnologue oubliée du Musée de l'Homme*, Rennes : Librairie Éditions Tituli.
- FÉRY Raymond, 1986, *Médecins chez les Berbères*, Le Chesnay : Éditions de l'Atlanthrope.
- FOUCAULT Michel, 2004, *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris : Gallimard et Seuil.
- GADANT Monique, 1988, « Nationalité et citoyenneté. Les femmes algériennes et leurs droits », *Peuples Méditerranées*, n° 44-45, p. 293-337.

GAUDRY Mathéa, 1929, *la Femme chaouïa de l'Aurès. Étude de sociologie berbère*, Alger : Chibab Awal.

GUILLAUMIN Colette, 1992, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de nature*, Paris : Côté-Femmes.

HALL Catherine, 2002, *Civilising subjects. Metropole and Colony in the English imagination 1830-1867*, Chicago : University of Chicago Press.

HAMOUDA Naziha, 1983, « Les femmes rurales de l'Aurès et la production poétique », *Femmes de la Méditerranée Peuples Méditerranéens*, n° 22-23, p. 267-279.

HAMOUDA Naziha, 1987, « Maquisardes, militantes des Aurès », *The Maghreb Review*, vol. 12, n° 5-6, p. 141-144.

HAMOUDA Naziha, 1992, "Two portraits of Auresian Women", E. EDWARDS (dir.), *Anthropology and Photography, 1860-1920*, New Haven : Yale University Press, p. 206-210.

HARBI Mohamed, 1980, « Nationalisme algérien et identité berbère », *Peuples Méditerranéens*, n° 11, p. 31-37.

INSTITUT PASTEUR, 1936, *Archives de l'institut Pasteur d'Algérie*, Alger : [s.n.].

KERHUEL Georges. Y., 1957, « Chants et poèmes des Berbères de l'Aurès », *Simoun*, n° 25, p. 11-26.

LACOSTE-DUJARDIN Camille, 1982, « Littérature orale et histoire », *Acte de la table ronde Littérature orale, juin 1979*, Alger : C.R.A.P.E./Office des Publications Universitaires, p. 81-106.

LAZREG Marnia, 1994, *The Eloquence of Silence: Algerian women in question*, Londres : Routledge.

LORCIN Patricia, 2005, *Kabyles, arabes, français : identités coloniales*, Limoges : Pulim.

- MAHMOOD Saba, 2009, *Politique de la piété. Le féminisme à l'épreuve du nouveau islamique*, Paris : La Découverte.
- MEHADJI Rahmouna, 2010, « Le conte populaire dans ses pratiques en Algérie », *l'Année du Maghreb* (en ligne), 2005-2006, mis en ligne le 8 juillet 2010 sur le site URL : <http://anneemaghreb.revues.org/151>, [consulté le 8 mai 2016].
- OUERDANE Amar, 1987, « La "crise berbériste" de 1949, un conflit à plusieurs faces », *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, vol. 44, n° 1, p. 35-47.
- PAPIER Alexandre, 1895, *Description de Mena'a et d'un groupe de danseuses de Oulad Abdi (Aurès occidentale) : accompagné de notes historiques et archéologiques*, Paris : J. André.
- RIVIÈRE Thérèse, 1943, *Catalogue des collections de l'Aurès*, Paris : Musée de l'Homme ; *Mission Algérie-Aurès, 1936*, consultable sur le site : http://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_1936_007/#item_list [consulté le 20 avril 2017].
- ROBERT Claude-Maurice, 1938, « Le long des Oueds de l'Aurès. Les Azriettes », *l'Écho d'Alger : journal républicain du matin*, n° 10 373, p. 4.
- SAÏ Fatima Zohra, 2002, *Mouvement national et question féminine. Des origines à la veille de la guerre de libération nationale*, Oran : Dar el Gharb.
- SAÏD Edward, 2003, "Always on top", *London Review Books*, vol. 25, n° 6, p. 3-6.
- SAILLANT Francine, « Anthropologie et performativité : transformations et connexions », *Cultures-Kairós* [En ligne], paru dans *Les numéros*, mis à jour le : 18/11/2014, URL : <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=905> [consulté le 12 mars 2017].
- SAMBON Diane, 2009, *les Femmes algériennes pendant la colonisation*, Paris : Riveneuve.
- SERVIER Jean, 1955, *Chants des femmes de l'Aurès*, thèse secondaire, Paris Sorbonne.

TARAUD Christelle, 2011, « Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial (1830-1962) », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n° 33, p. 157-19.

TILLION Germaine, 1966, *le Harem et les cousins*, Bourges : Éditions du Seuil.

TURNER Victor, 1988, *The Anthropology of Performance*, New York : Paj Publications.

VAN GENNEP Arnold, 1981, *les Rites de passage. Études systématiques des rites*, Paris : Éditions A.Picard.

VARIKAS Eleni, 2005, « Inscrire les expériences du genre dans le passé », *Espaces Temps/Clio (Histoire Femmes Sociétés), les Voies traversières de Nicole Loraux. Une helléniste à la croisée des sciences sociales*, n° 87-88, p. 106-116.

Discographie

AÏCHI Houria, *Chants de l'Aurès*, Auvidis, 1990.

AÏCHI Houria, *Hawa*, Alliance, 1993.

AÏCHI Houria, *Cavaliers de l'Aurès*, Imports, 2008.

AÏCHI Houria, *Renayate*, Accords croisés, 2013.

Filmographie

RIVIÈRE Thérèse, 1943, *L'Aurès, 1935-1936*, film visible sur le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=HZCCBGvnMII> [consulté le 25 avril 2017].

Résumé : Cet article s'intéresse au statut de femmes libres, les *Azriat*, durant la colonisation française en Algérie. Les *Azriat* exerçaient le métier de chanteuses et de danseuses dans l'Est de l'Algérie, dans une région appelée les Aurès. Ces artistes étaient des femmes veuves, divorcées ou répudiées jouissant d'une certaine liberté économique et sexuelle. À l'époque coloniale, leur mode

de vie était condamné par les colons qui voyaient en elles l'illustration parfaite d'une société « indigène » décadente, mais il l'était aussi par des mouvements nationalistes occupés à façonner une image de ce que serait la femme algérienne idéale. Les *Azriat* étaient pourtant tolérées et même honorées par leur communauté car elles étaient perçues comme des artistes à part entière que l'on invitait pour différentes occasions. Cet article étudie la façon dont l'image de ces femmes a été utilisée, dans certaines circonstances, pour créer des frontières racialisées entre colons et « indigènes ». L'analyse de leurs performances artistiques permet également d'interroger une forme atypique de subjectivation et de transgression des normes de genre et de « race », et de rendre audibles les expériences de ces sujets pris dans différents rapports de domination.

Mots-clefs : Études de genre, *Azriat*, Algérie coloniale, Aurès, sexisme, racisme, oralité, nationalisme

The Azriat in the Aurès, Between Emancipation and National Injunctions

Abstract: This article focuses on the status of free women, or Azriat, during the French colonization in Algeria. Azriat were singers and dancers in eastern Algeria, in an area called the Aurès. These artists were widowed, divorced or repudiated women and enjoyed a certain economic and sexual freedom. In colonial times, their lifestyle was condemned by settlers who saw in them the perfect illustration of a «indigenous» decadent society, but also by nationalist movements concerned with the creation of an «ideal Algerian woman». Yet they were tolerated and even honored by their community because they were perceived as full-fledged artists who were invited in different occasions. This article studies the way the image of these women was used, in some circumstances, to create racialized boundaries between settlers and «natives». The analysis of their artistic performances questions an atypical form of subjectivisation and transgression of norms of gender and «race», and renders audible the experiences of subjects caught in different relations of domination.

Keywords: Gender studies, Azriat, colonial Algeria, Aurès, sexism, racism, orality, nationalism

Note sur l'auteur

Karima Ramdani est docteure en science politique. Ses travaux ont pour objet de penser les différents processus de subjectivation politique des musulmans durant la période coloniale et post-coloniale. Elle a notamment publié « Genre, "race" et *allochronisme*. Les femmes "indigènes" au centre de l'altérité coloniale en Algérie », *Les Cahiers du CEDREF*, 22 juin 2017, p. 161-186.

La folie, un espace de « trouble dans le genre ». **Ethnographie, genre et performance** **à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban**

Aurélie MARCHAND
Université d'Angers

La dispute : la metteuse en scène, la comédienne et l'ethnographe

L'hôpital psychiatrique de Saint-Alban constitue le chapitre test du projet MADAM. Défini comme un « Manuel d'Auto-Défense À Méditer »¹, MADAM a pour ambition de partir à la rencontre des « stratégies des femmes » en huit chapitres, dans des lieux traversés par le roman de Lola Lafon : *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* (Lafon, 2011). Initié par Hélène Soulié, ce projet féministe itinérant s'inscrit au croisement des sciences sociales et du théâtre performé. Il s'agit de mobiliser les techniques d'enquêtes ethnographiques au service d'une démarche artistique qui consiste ici à aller à la rencontre de femmes soignées dans un hôpital psychiatrique. Nous sommes trois femmes, Aurélie Marchand (ethnographe), Audrey Montpied (comédienne) et Hélène Soulié (metteuse en scène) issues des arts de la parole (le théâtre) et les sciences sociales (sociologie, histoire et ethnographie). La communication entre nous est complexe, nous n'avons pas de terminologies communes et nos opinions divergent tant sur la façon d'appréhender la résidence que sur nos différentes manières d'être féministe. Nous tentons à la fois une approche radicale par une remise en cause totale de la catégorie « femme » dans une

1. Projet initié par Hélène Soulié, <https://exitleblog.wordpress.com/madam>.

perspective *queer* et une exploration pragmatique de ce que peuvent être les expériences spécifiques des femmes face aux systèmes d'oppression. De même, des tensions persistent entre la notion de « récit de vie contextualisé » propre aux sciences sociales et l'approche en termes de « paroles », chère à la metteuse en scène.

Nous devons donc partir à la rencontre des patient-e-s et des soignant-e-s de l'hôpital, tout en faisant connaissance entre nous en sachant que notre démarche repose sur un dispositif artistique empirique. En effet, la résidence artistique se compose d'une immersion dans un lieu spécifique (observations, entretiens informels, ateliers-théâtres) accompagnée de l'écriture de deux textes à dire² suivie d'une performance de théâtre en public. De plus, le temps est compressé puisqu'il s'agit de vivre ces expériences durant une semaine : la performance est l'objectif et clôture la résidence. Cependant, la représentation finale ne peut avoir lieu sans le développement d'une rencontre au croisement de nos disciplines et sans le recours aux liens passagers que nous pouvons nouer avec les patient-e-s, les soignant-e-s de l'hôpital et les habitant-e-s de Saint-Alban. Ainsi, l'expression « les arts de la parole » ne désigne pas seulement ici le moment de théâtre formalisé mais d'abord le débat d'idées entre nous, « les femmes » de l'équipe. Et si continuer à parler « des femmes » était un piège ? Aussi, ces moments privilégiés de dispute intellectuelle apparaissent très vite comme la condition de possibilité d'une approche critique de la catégorie « femme », puisqu'il s'agit à la fois de considérer « les femmes » comme une identité politique provisoire, plurielle et instable à l'instar des théories féministes, tout en identifiant les usages sociaux « des destins de femme » auxquels chacune est encore confrontée. Cette double exigence est difficile à tenir, mais elle a l'avantage de rappeler qu'une catégorie sociale est à la fois un lieu de revendication politique et un lieu d'enfermement identitaire. En cela, tenter de trouver des espaces de parole, où cette double articulation est prise en compte par des acteurs des champs universitaires et artistiques, est une occasion de plus pour penser l'espace de la cause des femmes entendue notamment comme « un univers de pratiques et de croyances orientées autour d'un enjeu commun, la cause des femmes et l'idée d'un espace de luttes autour de cet enjeu qui (re)produisent les rapports de pouvoir en son sein » (Bereni, 2012, p. 31). Nous tentons donc à notre endroit de nous rassembler autour d'une lutte commune contre toutes les formes d'oppressions, dans une transversalité des disciplines. Nous tissons alors des liens entre psychiatrie, recherche ethnographique sur le

2. « Carto-collectage » et « Espaces autres ».

genre et théâtre. Enfin, il s'agit bien ici d'articuler la double réflexion concernant la catégorie « femme » sur un terrain politique précis, en liant féminisme et économie politique, la résidence artistique intervenant dans un contexte de démantèlement des services psychiatriques en France³.

À partir de là, que pouvons-nous faire ? La question demeure à l'endroit du théâtre et des études de genre, cantonné pour l'un à la représentation des mondes sociaux et pour les autres à leur analyse. Et si « jouer avec le genre » dans sa dimension performative (Butler, 2005) consistait à faire de la construction sociale des marges et des normes dans lesquelles les femmes constituent des « classes sexuelles » (Goffman, 1977, p. 301) un terrain de jeu subversif ? Alors, à quoi pourrait bien servir la catégorie « femme » en dehors du travail de légitimation des discriminations de sexe, de race et classe ?

Arts et psychiatrie en Lozère

C'est l'automne dans ce pays de Lozère où l'hôpital de Saint-Alban domine les Causses. Bastion de la psychiatrie institutionnelle durant la seconde guerre mondiale, l'hôpital rassemble aujourd'hui cent quinze patient-e-s⁴ réparti-e-s sur quatre unités de soin. Nommé « centre hospitalier François Tosquelles » depuis 1995, il survit malgré les coupes budgétaires⁵ qui provoquent la réduction du personnel soignant et la fermeture de services complémentaires décisifs dans l'insertion des « malades » à l'extérieur. Néanmoins, le centre hospitalier continue d'accueillir des artistes⁶ dans une grande maison à quatre chambres située sur le site, à proximité de la chapelle, de la cafétéria et de la cantine, trois lieux de sociabilité conjoints dans un seul périmètre, en contrebas des pavillons et au-dessus du petit village de Saint-Alban-sur-Limagnole composé de mille quatre cents habitants. Ainsi « la résidence de territoire » de la compagnie de théâtre EXIT Hélène Soulié s'inscrit dans le cadre du dispositif « Contrat

3. L'appel du collectif des 39 du 15 septembre 2015 et du 1^{er} novembre 2014 contre la réduction du personnel en psychiatrie. <http://www.hospitalite-collectif39.org>.

4. Les résident-e-s de l'hôpital sont nommés patient-e-s et/ou soigné-e-s dans le texte comme une façon de rendre compte de leur double condition de « malade » dans l'institution.

5. L'appel du collectif des 39 du 15 septembre 2015 et du 1^{er} novembre 2014 contre la réduction du personnel en psychiatrie. <http://www.hospitalite-collectif39.org>.

6. Un poste est dédié à la vie culturelle de l'hôpital de Saint-Alban et à l'accueil des artistes en résidence.

Territorial pour l'Éducation Artistique et Culturelle » (CTEAC) démarré en 2011. Elle est à l'initiative du théâtre public Les Scènes Croisées de Lozère, comme le rappelle le directeur Nicolas Blanc : « Les résidences d'artistes à l'hôpital ont pris la suite du dispositif Culture à l'hôpital. Ce partenariat existe depuis les années 2000. »⁷

La psychothérapie institutionnelle laisse son empreinte notamment par la présence encore active de l'Association culturelle de Saint-Alban et du collectif Rencontres⁸. Le roman de l'écrivain Didier Daeninckx, *Caché dans la maison des fous* (2015), évoque ce lien étroit tissé dès les premiers moments entre les arts et la psychiatrie à l'hôpital par l'intermédiaire des artistes réfugiés durant la Seconde Guerre mondiale :

Paul Éluard y passe huit mois, avec cette double menace de l'enfermement des êtres et de l'enfermement du monde dans la barbarie, cette double résistance à la normalité et à la folie. Dans cet hôpital, où l'on favorise le surgissement de ce que l'on nommera plus tard l'art brut, le poète-résistant découvre comment la parole des « fous » garantit la parole des poètes.

Il suffit encore d'écouter le souvenir d'enfance de Mireille Gauzy, membre active de l'Association culturelle de Saint-Alban, pour se faire une idée de l'influence de l'hôpital sur la vie sociale du canton :

Quand je voulais jouer, c'est ici que je venais. Mon premier spectacle, c'est ici que je l'ai vu. Il y avait la plus grande

7. Une Convention est signée entre le Ministère de la culture et celui de la santé le 4 mai 1999 ; elle se définit comme un programme national « Culture et santé » (anciennement « Culture à l'hôpital »). L'objectif de ce dernier est d'inciter les acteurs culturels et les responsables d'établissement de santé à construire ensemble, une politique culturelle inscrite dans le projet d'établissement de chaque hôpital. Pour sa mise en œuvre, les Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) et les Agences régionales d'hospitalisation (ARH) sont appelées à se rapprocher et à signer des conventions régionales et les établissements de santé à solliciter les réseaux culturels de proximité.

8. L'Association culturelle de Saint-Alban naît d'abord sous le nom « d'association culturelle du personnel » en 1958. Elle gère la formation des soignant-e-s et aménage des temps de retours sur les pratiques professionnelles en psychiatrie. La remise en cause de la spécificité du diplôme d'« infirmier de secteur psychiatrique » par le ministère de la santé dans les années 1980 incite l'association culturelle à créer en juin 1986 les « rencontres de Saint-Alban ».

bibliothèque du département. C'était un espace de liberté avec des grandes fêtes avec des costumes. La majorité des gens préféreraient aller à la fête de l'hôpital plutôt qu'au village ! (Entretien avec Mireille Gauzy, 5 octobre 2015)

Le rapport entre arts et psychiatrie permet de contextualiser notre résidence et de nous inscrire dans une histoire sociale des lieux, même si celle-ci semble s'écrire au masculin. Il est curieux de constater que, sur les six noms donnés aux pavillons jusqu'en 2014, seul le nom d'une femme, Maria Montessori, vient troubler l'ordre masculin. Les femmes sont également absentes du discours lorsque nous évoquons, avec l'ancien infirmier Yves Baldran, l'équipe de la psychothérapie institutionnelle de Saint-Alban ou les personnes ayant eu des responsabilités à l'hôpital. Pourtant, des noms reviennent à la mémoire des anciens employés si on prend le temps de raviver les souvenirs, comme ceux de Marguerite Guérin (aumônière), Agnès Masson et Madame Pin (directrices), Madame Prince (en charge de la formation du personnel).

Des espaces de paroles : « le café-clope » et les ateliers-théâtre

La découverte des lieux passe par des modalités de rencontres *in situ*. Durant huit jours, entre le 1^{er} et le 8 octobre 2015, nous menons un travail de collectes de récits de vie et de paroles, principalement dans la cafétéria et la cantine où soigné-e-s et soignant-e-s peuvent se côtoyer, voire se confondre. Équipées chacune d'un carnet de notes et d'un enregistreur, nous allons, la comédienne, la metteuse en scène et moi, à la rencontre de Pascal, Valérie, Sabine, Natacha, Marie-Claire, Eric, Jennifer, Yannick, Kevin, Hélène. Les patient-e-s comme les soignant-e-s s'appellent par leurs prénoms. L'absence de patronyme permet à chacun d'être à la fois identifié socialement et personnifié sans être affilié à une famille en particulier. Si le patronyme de l'une des patient-e-s surgit, il n'est pas associé à son prénom. Ainsi, nous avons entendu : Madame Blain et non Nathalie Blain. Il en est de même pour notre équipe : nous sommes toutes nommées par nos prénoms, ce qui permet aux patient-e-s de projeter sur nous des figures de leur entourage. Tantôt, nous sommes prises par exemple pour des médecins, tantôt comme des membres d'une fratrie. De même, la galerie de prénoms des patient-e-s et des soignant-e-s permet de déployer un imaginaire aussi de notre côté, comme si les prénoms étaient l'amorce d'une écriture d'histoires de vies multiples à la manière des « vies minuscules » de Pierre Michon (Michon, 1984). Une façon, pour nous, de prendre du recul

par rapport à la vision des « vies enfermées » que peut nous renvoyer l'hôpital psychiatrique.

Le matin, la metteuse en scène, Hélène Soulié, passe son temps à la cafétéria, boit des cafés et fume des cigarettes avec les patient-e-s et les soignant-e-s. Elle entre de manière pragmatique dans l'économie des échanges quotidiens :

Les femmes me donnent un bonbon. Un bonbon contre un café.
Tout se troque ici. Un chamallow – une cigarette. Un kréma – un
café. C'est pas cher les bonbons elles disent 1 euro 30. 1 euro 70. Le
paquet. (« Espaces autres », octobre 2015)⁹

Pour sortir du lieu tout en restant dedans, la metteuse en scène se consacre également aux échanges extérieurs par téléphone pour gérer les affaires courantes de sa compagnie et entretenir des relations personnelles. Dès le deuxième jour, elle demande à « aller au plateau » pour ne pas perdre le fil de son sujet. De son côté, la comédienne Audrey Montpiéd m'accompagne dans des entretiens plus longs où il s'agit de mobiliser à la fois l'écoute des timbres de voix, des variations de tons, des va-et-vient entre cris, silence, chuchotement ; l'observation des postures des corps comme pour appréhender « des façons de dire et de faire » (Verdier, 1979).

Nous allons au village, au bar, chez le boucher, à l'église où nous rencontrons même des ancien-ne-s de l'hôpital. Nous les invitons à nous rejoindre aux ateliers de théâtre qui se déroulent l'après-midi. Les ateliers ont lieu à la chapelle de l'hôpital. La chapelle est le fruit d'un travail collectif mené par les patient-e-s et les soignant-e-s de Saint-Alban de 1965 à 1970. Lieu intime et oppressant à la fois, la chapelle est ornée de statues en arkose. Son toit, ses murs et ses bancs sont d'un bois sombre. Les radiateurs chauffent au maximum et il est impossible d'en régler le thermostat. La présence imposante d'un Christ en bois de plus de quatre mètres s'ajoute à la sensation étouffante du lieu. Là, nous nous retrouvons deux heures durant à faire des jeux de rôle qui consistent à se mettre en scène tour à tour. Tantôt spectateur-trice, tantôt acteur-trice, les patient-e-s se confrontent aux contraintes de la mise en scène de soi dans un espace-temps délimité. Nous les questionnons sur leurs rêves et nous les invitons à investir le plateau autour de petites saynètes. Il est souvent question d'amour, car « on n'a pas le droit d'être amoureux dans le même service », de célébration d'anniversaire et de séjour à l'étranger. De nouveau, « on peut être

9. Extrait du texte écrit pour la performance « Espaces autres », Hélène Soulié, octobre 2015, hôpital psychiatrique de Saint-Alban.

qui on veut ici » : Virginie veut devenir cosmonaute, Pauline souhaite être américaine. Delphine s'imagine unijambiste et se met à danser quand Sabine devient une sorcière. Nous trinquons au voyage avec des verres vides en plastique. Pascal à la chemise orange scande : « On sait comment ça commence, mais on ne sait pas comment ça finit » (« carnet de terrain », octobre 2015). Ainsi, l'atelier collectif est un espace d'improvisation et d'exploration des possibles toujours saisissant : jouer à être quelqu'un d'autre avec soi, n'est-ce pas une façon pragmatique d'interroger la construction de nos identités ?

Nous entrons et nous sortons d'une pièce imaginaire comme pour créer de nouveaux espaces à l'intérieur même du plateau¹⁰. Nous nous regardons, nous commentons et nous mettons des mots sur ce que nous venons de voir. Nous partageons le tout avec les autres. Nous tentons ainsi d'être ensemble, tout en retenant celles ou ceux qui souhaitent partir en plein milieu des séances. « Pourquoi partez-vous Martine ? – Je m'ennuie, je trouve ça dérisoire. » Hélène Soulié dirige, impulse les ateliers et n'hésite pas à rappeler les règles du jeu avec fermeté. Elle ne laisse rien passer. Si un seul membre ne respecte pas la règle, nous recommençons. J'apprécie cette exigence, je la perçois comme une forme de droiture appliquée à tous, sans distinction. Nous nous sourions facilement, nous mettons les mains dans les poches, nous nous regardons faire semblant pour « mentir vrai » (Tossou, 2007). Chacun-e tente de se concentrer le temps d'un jeu de cinq minutes. Le rapport au temps se dilate puisque chaque geste, chaque mot peut trouver une résonance dans les cadres de jeux proposés.

Les cadres d'improvisation sont de deux ordres : soit il s'agit de co-construire des cadavres exquis à voix haute, en maintenant juste un thème d'une phrase à une autre, soit il est question d'imaginer une scène dans une unité de temps et de lieu. La tentative de formation d'un « nous », ici et maintenant, passe par des jeux aux consignes précises. Comme celle-ci : « Il faut toujours aller de l'avant, toujours repartir de la proposition formulée de la voisine. Si elle parle de l'hiver, l'autre enchaîne avec une discussion en lien avec cette saison, pas de ruptures ni de retour en arrière » (Carnet de terrain, octobre 2015). Il s'agit d'abord de constituer des petites équipes d'improvisations provisoires avec les soigné-e-s et les soignant-e-s, ce qui facilite ensuite les contacts en face

10. « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres. » (Foucault, [1967] 1994, p. 758)

à face à l'extérieur. C'est aussi l'occasion pour la comédienne, la metteuse en scène et moi-même d'appréhender nos différentes façons de faire propres aux métiers de chacune. Aussi, Audrey Montpied utilise ses compétences de comédienne pour se mêler aux autres avec entrain, elle facilite le déroulement des improvisations. De mon côté, je note, observe, enregistre et participe avec un plaisir renouvelé en pratiquant une présence dedans/dehors. En équipe, nous nous retrouvons le soir pour mettre en commun nos notes respectives. Rapidement, il s'agit de préciser ce que la metteuse en scène cherche ici, au-delà du spectaculaire et de l'exceptionnel. Nous portons rapidement notre attention sur ce que Georges Perec appelle « l'infra-ordinaire » (1989, p. 11), c'est-à-dire les détails de la vie quotidienne. Nous partons du principe que « si nous trouvons ce qui est difficile pour les femmes, nous chercherons mieux là où elles résistent » (« carnet de terrain », octobre 2015). Au terme du troisième jour, la metteuse en scène dresse une série de questions en trois thèmes à destination des femmes patientes : le quotidien, les interdits, les modèles féminins. La liste balise les investigations fugaces et nous recentre autour et avec les femmes que nous rencontrons. Il s'agit bien de s'imprégner des ateliers-théâtre et des rencontres informelles pour créer la matière première des deux textes à dire, qui seront performés lors de la soirée finale.

Le questionnaire « brut » d'Hélène Soulié (Extrait)¹¹

Les femmes
Quelle chanteuse aimes-tu ?
Quelle actrice ?
Quelle chanteuse tu écoutes ?
Quel type de voix tu aimes ?
Quel corps ?
Est-ce qu'il y a des femmes à qui tu t'identifies ?
Lesquelles ?
Qu'est-ce qui te plaît chez elles ?
Tu lis de la littérature écrite par des femmes ?
Il y a des écrivaines que tu aimes ?
Pourquoi ?
Tu connais Marguerite Duras ?
Si tu étais une femme politique tu serais qui ?

11. Les coquilles sont dans le document initial, forme orale transcrite par la metteuse en scène.

Tu penses que c'était plus simple avant pour les femmes ?
Est-ce que tu es amoureuse ?
Mais ça t'est déjà arrivé ?
Tu penses que c'était plus simple avant pour les femmes ?
Est-ce que tu es amoureuse ?
Mais ça t'est déjà arrivé ?
L'amour c'est une chose qui compte pour toi ?
Comment tu fais pour te faire des amis ?
Vous vous voyez où ?
En cachette ?
Est-ce qu'il y a des cachettes chez toi ? À l'hôpital ?
Au bout de combien de temps tu l'as trouvé ?
Est-ce que tu as fait des études ?
Qu'est-ce que tu veux faire dans la vie ?
Comment tu fais pour le faire ?
Tu gagnes ta vie ?
Tu es bien payée ? Correctement ?
Qu'est-ce que tu en penses ?
Es-tu payé autant que tes homologues masculins ?
Pourquoi ?
Tu vis de quoi sinon ?
Est-ce que tu parles de tout ?
Vraiment ?
Est-ce que tu as des enfants ?
As-tu envie d'en avoir ?
Combien ?
Comment tu fais pour ne pas en avoir ?
Pour ne pas tomber enceinte ?
Où aimerais-tu vivre ?
Si tu avais le choix ?
Comment comptes-tu t'y prendre pour y vivre dans cet endroit ?
Être une femme ici en Lozère, c'est particulier ?
Comment tu vis ça alors ?
Et à l'hôpital ?
Être une femme à l'hôpital ?
Est-ce que tu te sens enfermée ?
Ça implique quoi d'être enfermée ?
Et comment on s'en sort alors de ça ?
Comment tu fais ?
Pourquoi ?

« On peut être qui on veut ici »

Au terme de trois jours d'ateliers de théâtre à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban avec Pauline, Margot, Virginie, Delphine et quelques autres, je me retourne vers Sandra assise à ma gauche à l'issue du déjeuner. Je lui demande si elle va au théâtre et comment elle s'y rend dans ce pays où la ville moyenne la plus proche est Marvejols, à 35 minutes en voiture. Sandra s'étonne de ma question mais rétorque par une réponse brève : elle se déplace en voiture et se rend au théâtre, aux concerts régulièrement. Je continue mon investigation et m'aperçois que Sandra conduit son propre véhicule. Est-elle majeure ? L'automobile lui appartient-elle ? Comment gère-t-elle la conduite avec la prise de médicaments ? Autant de questions qui cessent de se poser quand j'apprends dans la continuité de notre échange que Sandra encadre le groupe d'adolescentes en tant que psychologue. Le principe de la psychothérapie institutionnelle fonctionnerait-il au point de défaire les lignes de partage entre « normal » et « pathologique » et de montrer ainsi une performativité des places assignées ? Ou suis-je en train d'associer chaque personne que je rencontre à la maladie mentale ? C'est la circulation des patient-e-s et des soignant-e-s dans la cafétéria, à la cantine, entre les pavillons de l'hôpital et au village, qui permet un décloisonnement des statuts et des rôles sociaux. Ainsi, croiser Pascal chez le boucher en fin de matinée au cœur du village, c'est renouer avec un des fondements de la psychothérapie institutionnelle, à savoir « la dimension humaine de la folie » chère à François Tosquelles (1992).

L'expérience de la résidence à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban s'apparente à une aventure en tant « que normal du dedans » (Grard, 2008, p. 151) où sa propre identité peut varier en fonction des interlocuteurs, comme le rappelle une résidente : « On peut être qui on veut ici » (« carnet de terrain », octobre 2015). Le lieu se prête alors à ce jeu de confusion des identités de sexe, des âges et des milieux sociaux. Car fréquenter les « fous », c'est peut-être aussi se confronter concrètement à la construction sociale des classifications de sexe, de race, de classe. Fortement éloignés des injonctions de la vie sociale tout étant confrontés aux règles tangibles de l'établissement psychiatrique, les patient-e-s de Saint-Alban vivent dans une temporalité provisoire due à la maladie mentale et à leurs conditions de vie hospitalière. Les chambres individuelles font rarement l'objet d'une occupation personnalisée. Il est interdit de faire des trous dans le mur. Pourtant, pour certain-e-s patient-e-s, l'espace qui leur est attribué devient parfois « une chambre à soi » au regard des nombreuses années qu'ils y passent. Petit privilège pris sur le vif, c'est en notre qualité d'artiste et de chercheuse que nous avons pu nous introduire dans les couloirs

des pavillons et à l'intérieur des chambres de Jennifer, Sabine ou Eric sans trop savoir, au départ, ce que nous venions y chercher. En effet, si l'objectif est bien de collecter des stratégies de femmes et d'hommes face aux formes multiples d'enfermement et de discrimination, comment créer une rencontre avec des femmes et des hommes dont le chez soi est une chambre d'hôpital ?

L'espace fou du langage : un espace de la cause des femmes

L'hôpital psychiatrique de Saint-Alban se prête à la rencontre de personnes dont les récits de soi prennent la forme d'événements pouvant être répétés plusieurs fois (« à deux ans, je me suis fait renverser par une voiture »), de besoins immédiats qui traduisent des habitudes (compter ses cigarettes et les ranger) ou encore d'énoncés performatifs avec une dimension morale (les phrases commençant par « il faut que »).

Pour rester au plus près de notre projet, il s'agit de ne pas reprendre les mots des résidents en dehors de tout contexte pour les mettre dans un bout à bout fragmenté comme une folie en plus. Mais comment procéder ? Car que peut signifier la notion de « stratégie féministe » pour des femmes qui sont enfermées dans un hôpital psychiatrique, parfois même sans leur consentement ? Nos échanges avec les soignées comme avec les soignantes nous renvoient alors à nous-même : « Si nous pensons que les femmes ici n'ont pas de stratégies, montrons-leur des femmes qui luttent ! Chercher les stratégies des autres, c'est mobiliser les siennes » (« carnet de terrain », octobre 2015). Les rencontres avec des histoires décousues accentuent notre désir d'en découdre avec les stéréotypes et les discriminations que nous subissons nous-mêmes en tant que femmes prenant la parole dans l'espace public. Comme le rappelle Héléne Soulié :

Donner la parole à une femme, après un temps de rencontre avec des femmes, après avoir écrit un texte sur l'aventure de cette rencontre et avoir creusé l'espace de la rencontre entre ces femmes et moi, est déjà en soi, constitutif de cette volonté de sortir des idées reçues par rapport aux femmes, de mettre des mots, nos mots aux cœurs des oreilles, des mots singuliers, de femmes. (Soulié, août 2016¹²)

12. Tous les propos rapportés de la metteuse en scène Héléne Soulié sont des extraits d'un échange de courriels datés du mois d'août 2016.

Plus encore, il s'agit bien de s'appropriier ou de défaire, ou encore de conjuguer à nos propres histoires et questionnements un matériau oral composé de micro-récits épars, sans liens apparents. Les fragments et les thèmes abordés en série associative offrent justement des interprétations multiples où il est question de parler de soi plutôt que de se raconter. Hélène Soulié précise : « Il y a deux textes distincts¹³. Un texte de collectage que l'on pourrait associer à l'espace fou de la langue, et un autre plus personnel sur la rencontre que je fais en ce lieu. »¹⁴ Le carto-collectage se compose de phrases courtes rapportées sur la base d'une rengaine, à l'image de ces phrases rythmiques et répétitives que nous avons entendues toute la semaine. On retrouve des bribes d'entretiens réalisés à Saint-Alban, les observations *in situ* mais aussi des réflexions et des interrogations sociologiques en passant par des données de cadrage historique. Certaines questions sont reprises tout en gardant la déformation opérée entre l'écoute et la mise à l'écrit ; elles demeurent ainsi inachevées dans leur tentative de faire le lien avec des questions politiques sur la place des femmes : « Est-ce qu'au vu de ce que vivent les femmes dans la société civile... ? » (Extrait de « Carto-collectage », octobre 2015). Dans le texte, le « je » est dans l'action et côtoie un « il faut »¹⁵ plus expectatif.

Nous retrouvons les préoccupations que nous avons en commun avec les personnes rencontrées sous la forme de thématiques associées : la nourriture et les soins du corps, l'amour et les espaces de lutte, l'économie des moyens et la vie quotidienne. Les thématiques sont enchevêtrées les unes aux autres dans un va-et-vient entre le « tu » et le « je ». La peur de la perte de la raison traverse le texte et aborde ainsi la figure redoutée de « la femme folle » :

Le garde fou. La garde folle. Tu as ta façon de voir et j'ai la mienne. C'est beau ! C'est à vous de voir pas à nous. N'est pas fou n'importe qui n'importe quand et de toute les manières. Je pressens un petit tsunami qui va inonder mes certitudes. (« Carto-collectage », octobre 2015)

C'est ainsi qu'au cœur de nos échanges, Hélène Soulié fait référence à Camille Claudel et Virginia Wolf qui ont en commun d'être considérées

13. « Carto-collectage » et « Espace autres ».

14. Le texte se compose de 3 500 signes sur 11 pages en police *Times new roman*. Il se divise en deux parties : « Carto-collectage » et « Espaces autres » de taille équivalente.

15. Dans la première moitié du document, l'expression « il faut » apparaît dix fois.

comme des femmes artistes sujettes à la maladie mentale¹⁶. La relation entre « femme » et « folie » dans le cadre de cette résidence est explorée à partir de la circulation entre le langage du théâtre et « les mots de la folie » :

On parle pour faire comme tout le monde. Pour s'occuper. Les mots tournent sans discontinuer. On parle ensemble – sans parler la même langue. Comme dans un pays étranger – Il n'y a pas d'évidence à se parler. On fait des gestes pour expliquer. Des dessins. On répète beaucoup. On articule. On demande de répéter. D'articuler. Les mots sont au *cœur de* la rencontre – et à la fois ne sont rien. Ils sont prétextes à être. Ou à faire semblant d'être. Sinon – je serai comme toi. (Extrait de « Carto-collectage », octobre 2015)

Ainsi, l'espace fou du langage désigne pour la metteuse en scène la possibilité d'une polyphonie autour d'une même phrase :

J'aime assez regarder les mots, ce que disent les gens sans présupposer de sens, littéralement. Je réinvente même les sens à des mots en les écoutant, par exemple j'aime beaucoup le mot cimetière, non que je sois morbide, mais parce que j'y entends cime et erre. Alors je trouve le mot rassurant, justement par rapport à l'idée de la mort.

Il s'agit aussi d'interroger le poids des mots face à l'expérience concrète et singulière de l'hôpital. Le langage s'ancre dans un lieu et résonne avec ses règles et son fonctionnement. L'hôpital offre ainsi à la metteuse en scène l'occasion de réfléchir aux usages de la parole dans un contexte particulier où les mots peuvent être déconnectés des usages courants des signifiants :

Dans l'enceinte de l'hôpital qui est un lieu avec son propre fonctionnement, ses codes, dont je ne connaissais pas l'existence, alors il faut ré-appréhender le sens du commun. Et à l'hôpital il faut avoir des clefs, de nouvelles clefs au sens propre comme au sens figuré, des clefs pour ouvrir des portes et se déplacer, et des clefs

16. « Folle » est une insulte professée à l'encontre des femmes artistes, comme en témoigne la plasticienne Annette Messager : « On m'a traitée de folle, de sorcière, de guerrière, de putain, de garce. À la vue des photos d'enfants aux yeux rayés, on m'a agressée » (Bard, 2012, p. 156). Est-ce à dire que le fait d'être qualifié de fou/folle serait le signe d'un dépassement des limites des cadres normatifs assignés aux groupes sociaux de genre, qui pourrait s'entendre comme une invitation à « dépasser les bornes » ?

pour entendre différemment, sous les mots, sur eux, ou à côté, et même au-delà.

Un certain parallèle entre l'enfermement des femmes au dedans de l'hôpital et celles de l'extérieur se dessine : « Le lien c'est la marge. Toutes les femmes, où qu'elles soient, où qu'elles évoluent, pour peu qu'elles fassent quelque chose qu'elles veulent rendre visible sont en marge. » Le texte de la performance passe d'une personne à une autre à partir des sensations et des sentiments rapportés. « La vision avec » qui caractérise le texte s'apparente au courant de conscience propre à la technique narrative de Virginia Woolf ([1925], 1994). Ici « toutes les femmes se valent ». Le second texte est à ce titre remarquable, puisque Hélène Soulié invite à suivre une seule personne au gré de ses rencontres tout en restant centrée sur ses préoccupations personnelles : « Écrire suppose l'aveu d'un désir. Mais est-ce forcément le sien ? » (Forrest, 2002, p. 58). Dans le désir des autres, on peut aussi reconnaître le sien, car « les paroles ne sont pas terminées. Il faut essaimer. Être des miroirs grisants. Jamais des reflets. » (« carto-collectage », octobre 2015) La metteuse en scène produit ainsi des rencontres au fil de la résidence dans un rapport de femme à femme. Sa vie privée est entremêlée à la vie de ces autres qu'elle appréhende à partir de ses propres prismes (perte de la notion d'espace-temps, paroles et récits insignifiants, incohérence de l'enchaînement des gestes et des actions, etc.). Alors qu'il est question d'amour en filigrane dans les deux textes, le verbe « aimer » n'apparaît qu'une seule fois au début du carto-collectage avec la phrase « j'aime bien sentir bon ». Une femme aime une autre femme dans le texte sans que soit prononcé une seule fois le mot « lesbienne ». Hélène Soulié explique : « Le terme de lesbienne me dérange, parce que pour moi il est réducteur. C'est-à-dire que subitement je ne suis plus une femme avec une vie privée que d'autres (homophobes) disent homosexuelle, je suis homosexuelle. Or, je suis une femme. » Il s'agit bien pour la metteuse en scène d'aborder la rencontre et la relation amoureuse dans toute sa complexité et pas seulement sous l'angle réducteur de la sexualité. Elle poursuit :

Le texte parle de rencontre amoureuse. De la figure de l'amoureuse. De celle qui perd ses repères, qui est déplacée, parce que l'amour déplace. Le texte parle d'un amour tsunami qui emporte tout sur son passage, et d'une femme qui aimerait s'en aller, sortir, partir, rejoindre l'être aimé. C'est ça que j'explore dans mon texte et que je relis aux femmes rencontrées sur place et au lieu. Parce qu'elles aussi voulaient sortir rejoindre leur amoureux

ou amoureuse, et qu'elles racontaient leurs stratégies pour pouvoir se voir, s'embrasser, se retrouver.¹⁷

En cela, les figures féminines archétypales écrites en série associative, comme celle de l'aliénée ou encore celle de la femme qui aime une femme, viennent corrompre le cadre restrictif des identités de genre, comme deux façons transgressives de remise en cause de l'ordre hétéro-normatif. Aussi, l'acte de langage au sens « d'accomplir », de « faire advenir », joue avec la plasticité des identités de sexe dans le texte de manière indirecte. Car c'est bien la capacité du texte à ne pas aborder frontalement les frontières normatives entre les groupes sociaux qui permet à celui ou à celle qui l'entend de naviguer entre les figures proposées. « La femme » et « l'homme » apparaissent comme des « espaces autres », des options qui permettent tantôt de se positionner face à des qualificatifs encore plus restrictifs, comme celui de « la lesbienne », et qui tantôt offrent la possibilité d'une projection, comme si être une femme pouvait signifier être quelqu'un d'autre. Ici, pourrait-on dire, « la femme, c'est l'autre », même et surtout lorsqu'il est question de figures féminines connues et reconnues au fort capital de visibilité (Heinich, 2012) : « Écouter Sheila. Ou Françoise Hardy. Ou Lady Di. J'aimerais bien être Lady Di. Parler une autre langue. Parler anglais. Et puis fumer. Manger des bonbons. Boire des cafés. Des bières sans alcool – pour être un homme. » (« Espaces autres », octobre 2015) Ainsi, comme le remarque la psychanalyste Louise Grenier « l'association libre donne la parole aux femmes hors du discours sur la féminité » (2005, p. 3). Dans la continuité, la comédienne aborde et déborde les frontières des catégories de sexes dans la performance finale, grâce à un jeu de miroir qui consiste à faire entendre « l'espace fou du langage »¹⁸ et les mots de la folie.

17. Dans les faits, les résidents de l'hôpital ont le droit d'avoir des relations sexuelles sans avoir d'espace pour se retrouver.

18. Entretiens avec Hélène Soulié, août 2016.

Carto-collectage (extrait)

[...] Quand une femme décompense les autres femmes se mettent autour d'elle. Elles forment un cercle autour d'elle. La question c'est questionner. On n'est pas dans le jugement. On est dans le moment présent. Je peux dire ce que je veux ici. Je peux être qui je veux. Les résidents vivent des choses ordinaires de façon extrapolée. Si y'a rien. Faut chercher plus. Il y a. Des stratégies. Les stratégies ne perdurent pas. Une stratégie en amène une autre. Une stratégie doit en amener une autre. Mais qu'est-ce que vous entendez par stratégie ? Stratégie de résistance ? De lutte ? Comment vous faites ? Je ne sais pas. Je cherche. Je n'ai pas la folie de me prendre pour ce que je suis. On peut rester sur des choses petites. Il faut re-décaler. Il faut aller vers soi. Vers l'humain. Vers soi c'est vers eux. Ce que je ressens est très vivant. Ce n'est pas virtuel. On n'a pas le choix. Soit on est en route vers la terre promise, soit on est route vers la barbarie. Il faut rétablir une démocratie. Rétablir des relations sociales. Tout le monde a le droit de parler. Ici on laisse à chacun sa place de sujet. Vous êtes déçus mais ce n'est pas la fin. Ça vous va comme réponse ? Il ne faut pas oublier Agnès Masson. Médecin directeur en 1933. Directrice ! Elle a introduit de l'humanité. De la dignité. [...]

Espaces autres (extrait)

[...] Je rencontre des femmes. Elles me parlent. Elles semblent ne plus se souvenir d'où elles viennent... Où elles vont est une question que je n'ose leur poser. Depuis combien de temps es-tu ici ? Je ne me souviens plus. Longtemps. Sûrement.

Leur vie, c'est ici. Jusqu'au village. Une fois – il est question de Rodez – ou de Millau. Rodez – ou Millau – sont les villes les plus éloignées dont elles se souviennent. Villes du bout du monde. Un amoureux à Rodez – ou à Millau, je ne sais plus. C'était il y a longtemps. La vie – c'est ici. La vie s'est organisée – ici.

Elles ont – ou non – le droit de sortir. Ça dépend. Sortir. C'est sortir seule. Aller – seule – au village. « Avoir le droit de » semble être – le graal – ultime. [...]

Le présent : un espace-temps pour jouer à la femme

À Saint-Alban, les femmes que nous rencontrons parlent d'elles sans passer forcément par le récit de vie, qui est parfois indicible. Parler de soi implique de faire état de ses émotions présentes ou passées ou encore d'avoir recours à l'événement. C'est aussi une façon de se situer par rapport à l'interlocuteur dans cet hôpital psychiatrique où le rapport aux dispositifs de « normalité » est une question constante : « À deux ans je me suis fait renverser par une voiture. Sinon je serais comme toi. » (« Espaces autres », octobre 2015)

En proposant une performance avec une comédienne seule en scène face à un public composé des femmes soignées et soignantes rencontrées dans les ateliers et les moments informels, Hélène Soulié rappelle sa spécialité : faire venir la parole sur le plateau, ici et maintenant. Jouer avec le sens des mots sans avoir à négocier avec le réel, car « des choses doivent être dites » (Soulié, août 2016). Si, pour l'ethnologue Jeanne Favret-Saada, les mots ont de la « force » (2009, p. 31), plus encore, ils sont « des actes de parole » (*Ibid.*, p. 29), il s'agit bien d'offrir un espace de réception et d'écoute pour saisir le pouvoir des mots sur les représentations figées de la réalité sociale. Aussi, la forme de la performance est froide et conventionnelle. La comédienne se présente assise sur un tabouret haut, de bar. Elle est face à une table qui accueille juste la taille de son ordinateur portable. Seul un projecteur éclaire son espace, elle est au centre gauche du plateau. Ses cheveux mi-longs ondulés sont attachés par une barrette comme pour mieux laisser voir son visage. Elle porte des lunettes, un jean et un caraco blanc, laissant ses épaules et ses bras nus. Son visage est long, avec un menton fortement dessiné. Elle porte des bottines à talons. On peut dire que son allure est quotidienne puisqu'elle porte ses propres vêtements du jour.

Le soir de la performance publique, une centaine de personnes est réunie dans la chapelle. En plus des patient-e-s et des soignant-e-s de Saint-Alban, un groupe d'adolescent-e-s venus de Mende, des habitants des alentours et des membres de l'association culturelle composent l'assemblée. La soirée se déroule en deux parties : la performance de la comédienne Audrey Montpied dure une heure et est suivie d'un échange avec le public. Il s'agit d'un souhait de la metteuse en scène de proposer un temps d'échange en présence « d'une experte dans un domaine en lien avec le thème de la résidence ». Les questionnements en cours se poursuivent après la performance, comme pour dire que « la recherche continue ». Geneviève, de l'Association culturelle de Saint-Alban, se porte volontaire et accepte donc de clôturer la soirée en faisant le lien entre la place des femmes dans l'histoire de la psychothérapie institutionnelle et notre résidence ici. La performance se place sur le terrain

symbolique des représentations, tandis que les discussions permettent à la fois de prolonger les réflexions entamées durant la résidence et de réaliser un retour réflexif sur le processus artistique. Si le texte exploite l'enchevêtrement de situations vécues sur le vif et des réflexions sociologiques, il se situe toujours à la marge de toute tentative explicative des parcours des femmes interviewées pour « comprendre à la fois comment elles sont arrivées là et les prendre avec ce qu'elles sont au présent » (« carnet de terrain », octobre 2015).

Cette inscription dans le moment présent permet de profiter du caractère provisoire du temps de la performance pour explorer des vies du dedans, en dehors de tout jugement de valeur. Les identifications spontanées sont alors possibles. Patient-e-s comme soignant-e-s se reconnaissent dans les propos rapportés par la comédienne ; ils interviennent par des remarques à voix hautes, par des rires et des exclamations. La performance se fait ainsi, « se fait au fur et à mesure sous le regard » de ces acteur-e-s-témoins qui composent le public¹⁹.

Je ne suis pas votre Femme

Audrey Montpied loge ses mots dans des phrases sur un ton monocorde sur le principe de la suspension de toute intention. Tout investissement physique est réduit à la seule portée de sa voix. Elle lit une heure durant quasiment sans bouger. Elle tente de rester verticale (Guiraudie, 2016) sur ce tabouret haut qui l'incite à vouloir toucher les deux pieds par terre sans y parvenir. Son équilibre est précaire si bien qu'elle fourche parfois sur les mots du texte et relâche sa vigilance. Son corps est donc incliné pour demeurer sur son tabouret, ce qui lui donne une allure à la fois sensuelle et burlesque²⁰. « La ritualisation de la féminité » (Goffman, 1977, p. 50) est ainsi réduite à des gestes simples et furtifs. Sa façon de détacher ses cheveux en se levant de manière impulsive de son tabouret lors des dernières minutes invite la figure de la *pin-up* dans un jeu de hanches et de bassin mobilisé sur le rythme frénétique de la chanson *Can't take my eyes of you* du groupe nord-américain Boys Town Gang (1982)²¹. Par cette attitude passive-active travaillée avec la metteuse en scène, la comédienne nous

19. « Ton film n'est pas fait. Il se fait au fur et à mesure sous le regard. » (Bresson, 1975, p. 75)

20. Pour donner une idée de la bonhomie générale de la comédienne, Audrey Montpied peut être rapprochée de celle de l'actrice des années 1920, Valeska Gert.

21. Clin d'œil de la metteuse en scène à la communauté gay de San-Francisco à laquelle le groupe Boys Town Gang s'adressait au début des années 1980 grâce au succès de la voix de la chanteuse américaine Cynthia Manley.

invite au vagabondage entre elle et les autres femmes. Elle peut être toutes les femmes et aucune d'entre elles. Elle offre la possibilité d'un « je suis une femme » et celle d'un « je » indéterminé. L'heure de la performance permet d'aller et venir à sa guise sans être pour autant totalement absorbé par la densité du texte, car il ne s'agit pas d'enfermer les mots et encore moins les discours rapportés. Pour la metteuse en scène :

Le texte parle de mémoire, de labyrinthe, d'absence de mots pour dire, et de désir malgré tout d'exister, d'être soi. Le texte parle d'amour aussi, et vient tordre le cou aux stéréotypes, clichés véhiculés à la fois sur les femmes, et les femmes en hôpital psychiatrique. Nous sommes toutes folles [...] et désarmées. Le recours à la parole est une façon de se réarmer. (Hélène Soulié, août 2016)

Le texte de la performance place la narratrice principale en tant « qu'observatrice du dedans » et libère un espace de transfert idéal pour accueillir des récits protéiformes. Ainsi, la comédienne Audrey Montpied semble parler d'elle tout en convoquant la vie des femmes soignées. Elle livre des histoires autres que la sienne en mobilisant directement ses besoins et ses activités du moment et parvient à se parler à elle-même comme pour mieux s'entendre dire :

Je la regarde. Et je me demande si elle existe – encore. Elle me parle – et je me demande si elle existe. Ou si elle a disparu. Ou – est en train – de disparaître. Je me demande si l'hôpital n'est pas un lieu – de disparition. Je me demande si je ne suis pas moi-même en train de disparaître. Je m'accroche à mon téléphone portable. J'envoie des SMS pour qu'on me réponde et que mon portable sonne ding. Comme un réveil nécessaire plusieurs fois dans la journée. Ding ding. (« Espaces autres », octobre 2015)

L'articulation des mots et l'enchaînement des phrases constituent une dimension technique importante qui concourt à donner ce caractère spontané à un présent sans intention. Car comment donner à entendre une parole sans intention ? L'aménagement de différents espaces symboliques est peut-être la réponse apportée par la metteuse en scène à cette question :

C'est comme dans toute rencontre humaine, il faut aller l'un vers l'autre, l'une vers l'autre, et travailler sur l'espace entre les deux individus, en théâtre on appelle ça le *go-between*. L'espace

entre le texte, la parole et moi, puis l'espace entre ce que j'entends et ce que l'actrice ou l'acteur entend, et finalement l'espace entre ce qui est montré, dit sur un plateau et le spectateur qui le reçoit. Il faut explorer cet espace-là toujours, sinon la rencontre n'a pas lieu, sinon on se bouffe, on se dévore, mais on ne peut pas inventer quelque chose de singulier, de présent, de collectif. C'est le propre du théâtre. (*Ibid.*)

La prise en compte par la metteuse en scène des espaces de transmission entre le texte, la parole et celui ou celle qui la reçoit, est une manière de rappeler les conditions de possibilité de l'altérité.

Le défi alors pour le/la spectateur-trice est bien de pouvoir se laisser aller à la fiction documentée²² par le va-et-vient entre la distanciation et la reconnaissance imparfaite de soi dans l'autre²³. En effet, chercher à s'identifier sans y parvenir, c'est peut-être laisser venir la possibilité d'un autre. Car, qu'est-ce que la division binaire du monde social en masculin et féminin, si ce n'est sa capacité à délimiter un espace privé des autres ? La performance d'Audrey Montpied invite alors toutes les personnes présentes à investir des potentialités d'action, là où les figures sexuées sont comme des supports pour aller ici et aller voir ailleurs, en passant par des modalités conventionnelles et normatives aux plus imaginatives à l'aide d'un jeu de miroir entre la scène et le public :

À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréaliste, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (*Ibid.*)

22. « Le réel n'est pas dramatique. Le drame naîtra d'une certaine marche d'éléments non dramatiques. » (Bresson, 1975, p. 94)

23. « [...] Je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. » (Foucault, [1967] 1994, p. 756)

Femme, lesbienne et folle dans les arts de la parole

La performance d'Audrey Montpied joue avec les catégories de sexe, entendu comme un système normatif de classification des groupes sociaux (femmes et hommes). En cela, la position féministe tenue par la metteuse en scène Hélène Soulié se rapproche d'une vision pragmatique des situations d'oppressions vécues par les femmes et les hommes en raison de leur appartenance au sexe féminin et/ou masculin. L'association de l'enquête ethnographique, du jeu de la comédienne et du travail d'écriture de la metteuse en scène (texte et plateau) donne l'occasion d'explorer des formes identitaires en passant par des catégories déjà établies, sans forcément s'y arrêter définitivement. En cela, la performance proposée à l'issue de la résidence de création à Saint-Alban en octobre 2015 nous convie à penser la nécessité pour chacune de construire une image de soi en tant que femme, conforme aux attentes de la société, et l'urgence de s'en défaire. Réduites au temps du présent, les catégories de sexe et les images sexistes se confrontent au travail incessant de leur reproduction. Aborder « la féminité » comme une pratique performative, c'est faire *des femmes* une « fiction mobilisatrice » (Butler, 2009, p. 33) pour la construction d'un espace à soi dans et en dehors des catégories normatives, comme une invitation militante à « être qui je veux, où je veux, quand et comme je veux ». Le recours à « la catégorie femme » permet donc ici de rapprocher des expériences de vie de *femmes* en conjuguant différents types de focalisations avec un enchevêtrement provisoire des identités sur scène. Saisir la performativité du genre au moment même où le spectateur-acteur/la spectatrice-actrice est entre là où il se trouve et là où il se projette (ou pas), c'est réunir les conditions d'une possible transformation des rapports de force entre la charge symbolique des normes de genre et leur efficacité sur nos vies. Les arts de la parole créent peut-être les conditions d'une projection éclatée de nos existences, loin des identités figées auxquelles nous sommes toutes et tous confrontés. Il s'agit donc de dire, plutôt que de raconter, pour inviter le/la spectateur-trice à la réflexion critique sur la capacité d'agir à l'intérieur même des normes de genre.

Les femmes en tant que groupe social non homogène, la femme en tant que figure symbolique et la féminité en tant que valeur performative sont des entrées quotidiennes pour circuler dans l'économie des échanges sociaux. Aussi, proposer une performance avec des espaces de transferts variés, c'est appuyer le fait que « le sujet qui veut résister aux normes (de genre) est lui-même capable

de le faire en vertu de ces normes, voire est produit par elles²⁴ ». Or, n'y-a-t-il pas une contradiction à vouloir rassembler et ainsi confondre les expériences spécifiques des femmes face aux différents systèmes normatifs ? En ce sens, que signifie donc le rapprochement symbolique entre les figures de « la femme folle » et celle de « la femme lesbienne » ? La difficulté pour la metteuse en scène à se reconnaître dans les dires des femme soignées permet à la figure de « la femme folle » d'interroger la formation d'un « nous les femmes » en imposant une limite au transfert et à l'identification, car si toutes les expériences des femmes se valent, elles ne se ressemblent pas. Comment considérer le corps social des femmes patientes dans un hôpital psychiatrique, qui aux frontières de la « normalité psychique », peuvent devenir ce « dehors nécessaire » à celles qui, bien que subissant la domination des normes hétérosexuelles, entrent dans la matérialisation de la norme sexuelle par la catégorie femme ? Autrement dit, comment appréhender les expériences vécues des femmes patientes²⁵, autrement que comme une caisse de résonance des violences faites aux femmes en général et aux femmes lesbiennes en particulier ?

Cette réflexion s'impose dans le cadre du projet MADAM comme une contribution au travail critique des normes de genre qui traversent et fondent les féminismes. Tout un programme pour les arts de la parole qui peuvent « désigner du regard »²⁶ aujourd'hui, les histoires spécifiques des formes de pouvoir qui s'exercent sur et par les femmes.

Bibliographie

BARD Christine, 2012, *le Féminisme au-delà des idées reçues*, Paris : Le Cavalier bleu.

BERENI Laure, 2012, « Penser la transversalité des mobilisations féministes : l'espace de la cause des femmes », in C. BARD (dir.), *les Féministes de la 2^e vague*, Rennes : PUR (coll. Archives du féminisme).

24. *Ibid.* p. 30.

25. Je pense ici à l'œuvre de Marguerite Sirvins, pensionnaire à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban rendue célèbre pour « la robe de mariée » en dentelle, exécutée en point de crochet avec aiguilles à coudre avec des fils tirés de morceaux de draps usagés (ouvrage réalisée entre 1944 et 1957, Collection de l'Art Brut, Lausanne).

26. Expression empruntée au critique de cinéma Serge Daney (1994, p. 28).

- BRESSON Robert, 1975, *Notes sur le cinématographe*, Paris : Gallimard.
- BUTLER Judith, 2005, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduction de C. Kraus, Paris : La Découverte.
- BUTLER Judith, 2009, *ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, traduction de C. Nordmann, Paris : Éditions Amsterdam.
- DAENINCKX Didier, 2015, *Caché dans la maison des fous ?*, Paris : Bruno Doucey éditeur.
- DANEY Serge, 1994, *Persévérance : entretien avec Serge Toubiana*, Paris : P.O.L.
- FAVRET-SAADA Jeanne, 2009, *Désorceler*, Paris : L'Olivier.
- FOUCAULT Michel, 1994 (1984), « Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », in *Dits et écrits*, t. IV, Paris : Gallimard, p. 752-762.
- FORREST Philippe, 2002, « La commande littéraire », in Ph. FORREST et O. MÉNANTEAU, *Près des acacias, l'autisme, une énigme*, Paris : Actes Sud (Beaux-arts collection).
- FRAZER Nancy, 2012, *le Féminisme en mouvements. Des années 1960 à l'ère néolibérale*, traduction d'E. Ferrarese, Paris : La Découverte (coll. Politique et sociétés).
- GRARD Julien, 2008, « Devoir se raconter. La mise en récit de soi, toujours recommencée », in A. Bensa (dir.), *les Politiques de l'enquête*, Paris : La Découverte.
- GOFFMAN Erving, 1977, "The arrangement between the Sexes", *Theory and Society*, vol. 4, n° 3, p. 301-331.
- GOFFMAN Erving, 1977, « La ritualisation de la féminité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, p. 34-50.

GRENIER Louise, 2005, « La féminité entre psychanalyse et féminisme », <http://feministesentousgenres.blogs.nouvelobs.com/media/01/00/353763616.pdf> [consulté le 10 août 2016].

HEINICH Nathalie, 2012, *de la Visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris : Gallimard (coll. Bibliothèque des Sciences Humaines).

LAFON Lola, 2011, *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce*, Paris : Flammarion.

MICHON Pierre, 1984, *Vies minuscules*, Paris : Gallimard.

NOIRIEL Gérard, 2009, *Histoire, théâtre et politique*, Paris : Agone (coll. Contre-feux).

PEREC George, 1989, *l'Infra-ordinaire*, Paris : Éditions du Seuil (coll. Librairie du XX^e siècle).

TOSQUELLES François, 1992, *l'Enseignement de la folie*, Paris : Dunod.

TOSSOU Okri Pascal, 2007, *le Mentir-vrai de l'engagement chez Louis Aragon romancier, des Cloches de Bâle à Servitude et grandeur des Françaises*, thèse de doctorat en littérature française sous la direction de Jacques Migozzi, université de Limoges, 431 p.

VERDIER Yvonne, 1979, *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris : Gallimard (coll. Bibliothèque des sciences humaines).

WOLF Virginie, 1994 [1925], *Mrs Dalloway*, traduction Marie-Claire Pasquier, Paris : Gallimard.

Autres sources

GUIRAUDIE Alain, 2016, *Rester vertical*, Paris, Les films du Worso.

PECK Raoul, 2016, *I Am Not Your Negro*, Paris, New-York, Port-au-Prince, Velvet Film.

SIRVINS Marguerite, œuvre en dentelle réalisée entre 1944 et 1957 à l'hôpital psychiatrique de St-Alban-sur-Limagnole, « *La Robe de la mariée* », Lausanne, Collection de l'Art Brut.

Résumé : Aurélie Marchand, sociologue et ethnographe, propose la restitution d'une résidence de création artistique initiée par la metteuse en scène Hélène Soulié au centre hospitalier François Tosquelles de Saint-Alban-sur-Limagnole du 1^{er} au 8 octobre 2015. La résidence de travail, composée d'un temps d'immersion, de récoltes de récits et d'une performance finale en public, constitue le chapitre premier du projet MADAM, « Manuel d'Auto-Défense à Méditer ». Accompagnée de la comédienne Audrey Montpied et de la metteuse en scène, la sociologue est mandatée pour collecter « les stratégies des femmes » *in situ*, dans la perspective de fournir un matériau brut pour la performance. Cependant, au gré des rencontres informelles et des ateliers-théâtre avec les soignées/soignantes, c'est bien « la catégorie femme » qui se retrouve questionnée au croisement des arts de la scène et des sciences sociales. En effet, l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban apparaît comme un laboratoire idéal pour visiter et déconstruire les catégories de sexes, là où les limites de la « normalité » sont déjà repoussées. Ainsi, la chercheuse appréhende le texte à dire et la forme de la performance comme des lieux de questionnement des identités de sexe, en mettant l'accent sur les figures archétypales traversées et l'enchevêtrement des différents registres de discours. En effet, là où « les femmes » se font entendre, « la femme » est toujours un autre que soi. Aussi, l'analyse du jeu de la comédienne permet à Aurélie Marchand de souligner l'effet de distanciation et d'identification « ratée » avec les catégories de genre. Ici, « jouer avec le genre » revient à explorer la « catégorie femme » comme autant de façon de se situer et de se décaler par rapport aux images de soi renvoyées.

Mots-clefs : Ethnographie, sociologie, genre, théâtre, hôpital psychiatrique, performance, féminisme, France

Ethnographies, Gender and Performances in Saint-Alban Psychiatric Hospital. An Illustration of “Gender Trouble”

Abstract: Aurélie Marchand, sociologist and ethnographer, offers to render an artistic residency initiated by the stage director Hélène Soulié in François Tosquelles hospital in Saint-Alban-sur-Limagnole (France) from the 1st to the 8th of October 2015. This residency, which consisted in a period of immersion, the gathering of individual stories and a final public performance, is the first chapter of the project “MADAM-Manuel d’Auto-Défense à Méditer”. Along with the actress Audrey Montpied and the director, the sociologist is appointed to gather “women’s strategies” in situ, in order to supply the performance with raw material. But in the course of informal meetings and theatre workshops with both patient-es and nursing staff, the “women category” comes into question at the crossroads of performing arts and social sciences. Because Saint-Alban mental institution appears as an ideal laboratory to visit and deconstruct sex categories, since this is a place where “normality” limits have already been stretched out. Thus, the researcher comprehends the text to be said and the form of the performance as places of wonder about sex identities, stressing the archetypal figures and the intricacy of various discourse registers. Indeed, when “women” make themselves heard, “the woman” is always someone else. Then, the analysis of the stage acting allows Aurélie Marchand to highlight the effect of detachment and “missed” identification with gender categories. Here, “playing with gender” becomes an exploration of the “woman category” as different ways to situate and displace oneself towards reflected images of self.

Keywords: Ethnography, sociology, gender, theatre, psychiatry hospital, performance, feminism, France

Note sur l’auteur

Aurélie Marchand est sociologue et ethnographe, membre de GEDI « Genre, discriminations sexistes et homophobes » (Maison des sciences humaines, Université d’Angers). Depuis 2010, elle utilise les techniques d’enquêtes des sciences sociales au service de projets qui articulent ethnographie, genre et corps politique.

Note des auteurs

Cette recherche a reçu le soutien de Vidal Sassoon International Center for the Study of Antisemitism, Université hébraïque de Jérusalem.

De « La Manif pour Tous » au rap identitaire et dissident. Circulation des discours antiféministes, hétérosexistes et antisémites en France

Natacha CHETCUTI-OSOROVITZ,
Centrale Supélec-IDHES

Fabrice TEICHER,
CEAFS

Depuis 2012, la contestation de l'égalité en matière de genre et de sexualité s'accompagne de diverses expressions antisémites dans les mouvements réactionnaires et nationalistes. Dans ces mouvements, les fantasmes d'altérité mobilisés visent principalement les juives et juifs et les homosexuel-le-s. Ces fantasmes s'enracinent dans une histoire longue de l'antisémitisme (Poliakov, 1994 ; Joly, 2011) qui évolue dans un alter imaginé, dès la seconde moitié du XIX^e siècle. À cette époque, « le juif » est présenté comme un être abject, étranger au sol français, et dont le corps incarne presque toujours un désordre de genre et une perversion sexuelle (Sanos, 2013).

Si le discours antisémite est un des discours d'altérité constitutif des sociétés occidentales, notamment depuis la fin du XIX^e siècle (Rodrigue et Benbassa, 2002 ; Favret-Saada et Contreras, 2004), il ne saurait être totalement appréhendé indépendamment des liens qu'il a entretenus avec l'hétérosexisme, l'antiféminisme et l'homophobie, tant ils participent de la construction de l'identité nationale, que ce soit par effet d'opposition ou par intégration (Allal, 2006). Or, ces liens ne sont pas analysés dans le contexte

contemporain, alors même que de nombreuses études socio-historiques démontrent leur importance (ANEF, 1998).

C'est cette fonction de l'antisémitisme – dans un contexte contemporain – face aux avancées égalitaires de genre et de sexualités que notre propos vise à analyser. Nous faisons l'hypothèse que l'étude des discours des groupes réactionnaires¹ « anti-mariage pour tous » et « anti-théorie du genre » en France permet de rendre compte de ce phénomène.

L'axe principal de cet article est l'étude des codes de langage (discours, slogans, chansons) de ces groupes et la façon dont la résistance aux politiques d'égalité de genre et de sexualités participe de la résurgence de l'antiféminisme dans les groupes réactionnaires en France. De nombreux travaux en histoire (Muel-Dreyfus, 1996 ; Sanos, 2013) et en philosophie politique (Fraisie, 2000) ont montré que dans toutes les époques la crainte de l'émancipation des femmes suscite l'opposition acharnée des mouvements nationalistes. L'exemple de Vichy révèle le triomphe de l'antiféminisme qui couvait pendant l'entre-deux guerres (Bard, 1999). Les mouvements antiféministes s'expriment de différentes façons, par des actes (y compris des violences), des politiques, mais aussi en renforçant, dans les fictions littéraires ou cinématographiques, les images, symboles, stéréotypes qui disent la différence des sexes et la place subordonnée des femmes.

Dans le contexte actuel, le discours sur « le » féminin, « le » masculin et « la » famille se présente chez les groupes opposés à une égalité des sexes sous la forme d'une évidence qui s'inscrit dans une conception d'une entité nationale stimulée par la fabrication du sujet national : blanc et hétérosexuel. Lorsque cette conception est mise à mal par des féministes et des chercheur-e-s, il arrive que ceux-ci soient dénoncés comme juifs. L'originalité du contexte actuel tient dans le croisement de trois thématiques : les normes de genre, le statut de la famille et l'ordre hétérosexuel qu'il s'agit de restaurer.

Quelles sont les esthétiques langagières mobilisées ? Que nous disent-elles des normes de genre qui alimentent la circulation nationale et internationale des idées se diffusant dans des partis politiques en lien avec les groupes réactionnaires qui se sont positionnés sur ces questions, et qui jouent un rôle important dans les rhétoriques du débat ? Quels sont les processus de leur diffusion ? En explorant les conditions de l'élaboration, de la diffusion et de la réception des concepts liés au genre et leur association à des expressions antisémites,

1. Dans le présent article, nous utilisons le terme de réactionnaire pour qualifier l'étude des groupes observés dans le sens de littéral de réaction : réagir, résister, s'opposer.

L'objectif est de repérer les vecteurs de ces discours (acteurs, associations, organisations militantes, réseaux, organisations politiques, périodiques, sites internet). Comment les performances orales de ces groupes sociaux mettent-elles en scène les normes de genre ? Comment l'appellation « théorie du genre » mobilise-t-elle des figures juives ou des références au judaïsme en général ? Comment l'utilisation de termes antisémites se réactualise-t-elle dans les controverses autour de la « théorie du genre » ? Et comment les « théories du complot » permettent-elles de fusionner les figures du Juif et de l'Homosexuel et de rassembler des mouvements *a priori* opposés pour exprimer une même vision paranoïaque du monde, particulièrement mobilisatrice ?

Cet article analysera dans un premier temps les supports de communication des mouvements d'opposition à la loi relative au « mariage pour tous » (*flyers*, tracts, affiches, messages sur les réseaux sociaux) et les slogans proférés dans ces manifestations. Puis, nous nous attacherons à analyser un phénomène d'une amplitude médiatique et politique depuis le début des années 2010 : l'émergence de groupuscules réactionnaires détournant volontairement les codes de communication de leurs adversaires. Enfin, nous terminerons par une analyse de la résurgence de groupes musicaux attenants à ces manifestations. La diffusion de leurs chansons aux paroles antisémites, hétérosexistes et antiféministes est grandement favorisée par Internet. Comment ces opposants résistent-ils au déplacement des frontières de genre par ces différents discours centrés autour d'une « idéologie du genre » à combattre ?

Quelle construction de l'expression « théorie du genre » ?

L'expression « théorie du genre » se répand depuis 2010 dans l'espace politique et médiatique et dans la blogosphère européenne, plus spécifiquement en France. Les premières polémiques « sur le genre » en France datent de 2011 et portent sur les nouveaux manuels de Sciences de la Vie et de la Terre². À l'époque, quelques éducateurs catholiques avaient exprimé leurs réserves, craignant de devoir enseigner *le genre* à l'école. Le débat médiatique explose véritablement en 2012 à la faveur des mobilisations contre la loi Taubira ouvrant le mariage aux unions de personnes de même sexe. La notion même de *genre* a suscité parfois des réactions violentes dans le grand public et dans les

2. En 2011, quatre-vingts députés de la majorité présidentielle demandent le retrait d'un manuel scolaire de première ES et L, pointant particulièrement le chapitre 9 qui traitait des points du programme : « devenir homme ou femme ».

manifestations qui ont suivi l'après 2012, notamment en 2014 avec les manifestations contre la loi relative au « mariage pour tous » et le programme dit « ABCD », lancé par le Ministère de l'Éducation Nationale pour lutter contre les stéréotypes de genre. Depuis, les affiches, réactions et discours de rejets ont abondamment nourri les réseaux sociaux.

Si les mobilisations « anti-genre » et anti-« mariage pour tous » ne sont pas particulières à la France (elles sont présentes en Espagne, Italie, Slovaquie, Croatie, Hongrie et, au-delà des pays européens, le mouvement est particulièrement développé au Brésil et sur la scène politique au sens strict : parlementaire et gouvernemental), il existe une spécificité française du succès relatif de « La Manif pour tous ». Cette dernière a en effet poussé le gouvernement de Manuel Valls (2014-2016) à reculer sur plusieurs dossiers, dont l'accès à l'insémination artificielle pour les couples de femmes, l'amélioration des droits des personnes trans' et les fameux « ABCD de l'égalité ». « Ce mouvement a paralysé d'autres débats éthiques, comme la gestation pour autrui et l'euthanasie, et réussi à construire une présence publique et politique sans précédent » (Paternotte, Van Der Dussen, Piette, 2015, p. 13).

La genèse de la critique du « genre » comme variable d'analyse des rapports sociaux de sexe vient de l'Église catholique, notamment au moment des conférences onusiennes du Caire en 1994 et de Pékin en 1995. À partir de cette époque, l'ONU introduit la notion de genre pour comprendre les inégalités sociales entre les femmes et les hommes. Dans cette continuité d'évolution des politiques d'égalité des droits, on reconnaît officiellement les droits sexuels et reproductifs. Le Saint-Siège s'oppose à ces évolutions, redoutant une reconnaissance à terme de l'homosexualité et de l'homoparenté, tandis que le Vatican considère qu'il s'agit de pédophilie (Bus et Herman, 2003). Dès lors, le Saint-Siège a élaboré une contre-stratégie qui a eu pour résultat les harangues sur « l'idéologie du genre ». Selon ce discours, le genre constitue un vaste projet idéologique conçu par des féministes, militant-e-s LGBT et chercheur-e-s en études de genre. Il constitue aussi « la matrice des réformes étatiques condamnées par l'Église : contraception, avortement, union civile, "mariage homosexuel", éducation sexuelle, *gender mainstreaming*, lutte contre les violences de genre, etc. » (Paternotte, Van der Dussen, Piette, 2015, p. 14).

Canaux de distribution et circulation du discours « anti-gender »

Les principaux groupes d'opposition à la loi relative au mariage pour tous que nous avons observés depuis l'année 2014 ont lutté contre un « ennemi unique » aux contours multiformes : le *gender*, à grand renfort, sur leurs blogs et sites internet, d'appels à manifester, réunions militantes, chansons et articles. Ainsi, des démonstrations présentées comme des paroles d'expert-e-s viennent expliquer au public (virtuel ou physique) comment le *gender* condense tous les maux du monde contemporain en ce qui concerne la transformation de « la » famille, les relations entre les sexes, la reproduction et la filiation. Le risque étant de voir « la » famille déconstruite et détruite par la figure du « gay » et de « la » lesbienne, de « l'homosexuel-le³ » : cette figure anéantirait la famille traditionnelle et hétérosexuelle.

En 2014, par exemple, la revue *L'Héritage*⁴, du mouvement « Renouveau Français », affiche sur la couverture du n° 9 la silhouette d'un homme aux couleurs du drapeau arc-en-ciel (symbole depuis les années 1980 du mouvement LGBT) qui, arme à la main, tire sur la famille traditionnelle hétérosexuelle nucléaire.

Le modèle de la famille conservatrice s'oppose au modèle républicain égalitaire qui garantit une protection à tou-te-s les citoyen-ne-s, quelles que soient leur origine sociale, leur appartenance religieuse, ethnique ou sexuelle. D'un coup, cette protection républicaine est considérée par les détracteurs du « mariage pour tous » comme une dérive égalitaire. L'ensemble de ces messages sont relayés dans ce sens par le site de « La Journée de Retrait de l'École » (JRE) et de « Civitas ». Ainsi, Alain Escada, militant d'extrême droite belge et président de « Civitas » organise une série de conférences sur le *danger* de la « théorie du genre ».

Une succession d'actions et de tags, notamment dans des universités et lors de manifestations publiques, prolongent l'expression des mouvements d'opposition à la loi relative au « mariage pour tous ». Dans ces protestations, les procédures d'altérisation font émerger des figures associées et mobilisées sur un mode fantasmatique qui les rend responsables de la « théorie du genre » : notamment les *juiifs*, les *lesbiennes*, les *gays* ainsi que les *Francs-maçons*. Par exemple, lors de la manifestation du 5 octobre 2014, une affiche apposée

3. L'article défini est présent dans la citation.

4. www.lheritage.net/index.php?txt=presentation, consulté le 30 octobre 2016.

à Paris⁵, sur des abribus, condamnait une liste d'hommes désignés comme Juifs (élus, essayistes, philosophes).

L'affiche est complétée par les commentaires suivants : « Les Européens sont destinés à devenir des bâtards négroïdes » ; « La noblesse future des Juifs et des Khazars ». On y trouve entre autres les portraits de Nicolas Sarkozy, Bernard Henri-Lévy, Laurent Fabius, Daniel Cohn-Bendit.

Quelques jours plus tard, à Toulouse, les murs de l'Espace des Diversités et de la Laïcité – qui accueille le centre LGBT – et la faculté de droit et science politique étaient souillés d'inscriptions homophobes et antisémites (PD = Magen David), signées de croix celtiques (Occident chrétien) et de croix gammées.

Féminisme et antisémitisme : modernité et archéologie des altérités « féminines »

Depuis les années 1990, de nombreux chercheur-e-s ont analysé les constructions croisées des altérités féminines et juives (Thalmann, 1986 ; Kandel, 1997 ; Allal, 2006). D'autres travaux (Adorno et Horkheimer, 1969 ; Le Rider, 1982 ; Volkov, 2001) ont montré que l'antisémitisme, fondé sur l'altérité du *juif*, s'est exprimé, notamment aux XIX^e et XX^e siècles, au moment même où les discours antiféministes se déployaient, « déplorant les foyers dévastés par des femmes en quête de travail et d'égalité juridique, condamnant le déclin des mœurs supposé mener inéluctablement au renversement des caractères sexuels » (Allal, 2006, p. 131). Shulamit Volkov (2001) montre, dans ses travaux sur l'Allemagne wilhelminienne, que les ressorts communs à l'antisémitisme et l'antiféminisme sont les oppositions à la modernité et à l'idée d'émancipation, caractéristiques des partis politiques et des corporations réactionnaires. « Ainsi le stéréotype féminin de la juive se construit en opposition à un idéal national de féminité, qui entérinait la domination masculine » (Allal, 2006, p. 135). En parallèle, l'homme *juif* est investi de tous les attributs (lubrique, véreux, maladif, efféminé) qui l'opposaient à l'identité masculine forgée au sein du nationalisme ; virilité ancrée dans une imagerie classique, grecque et qui doit perpétrer la race « originelle » et la nation. Le « Juif » est en effet un obstacle au nationalisme, dans la mesure où il est « un peuple sans terre », et très présent dans le communisme, car il est considéré comme internationaliste. De là découle une

5. « 70 000 manifestants se sont réunis contre “la PMA, la GPA et le genre” », Metronews, 5 octobre 2014.

image en miroir que l'on retrouve dans la propagande. Le « Juif » est l'antithèse de l'idéologie nationaliste dans l'image du *mâle* qu'elle promeut. Les travaux de Sandrine Sanos (2013) montrent bien que, à partir de juin 1936, les dénonciations de *Je suis Partout*⁶ se sont concentrées sur la personne de Léon Blum que son double statut d'intellectuel et d'homme politique désignait comme cible privilégiée des attaques de Rebatet et de ses comparses : Blum fut ainsi dépeint tour à tour comme féminisé (semblable à une femme), efféminé (symbole d'un manque de masculinité), ou emblème d'une homosexualité perverse (symbole par excellence d'une masculinité déviante) (Schlagdenhauffen, 2011). Suivant les analyses d'Allal (2006), le discours focalisé sur l'Autre contribue à renforcer la cohésion nationale face à l'ennemi « intérieur », l'antisémitisme s'imposant, à cette époque, comme un discours implicitement normatif sur le genre et la sexualité.

Le féminisme dans ses différentes étapes, de la fin du XIX^e siècle à aujourd'hui, est renvoyé par ses détracteurs à une *idéologie* mettant en crise les frontières traditionnelles entre féminité et masculinité. Cette transgression des frontières hétéronormatives de genre et le pluralisme de la pensée qui l'accompagne remettent en cause le socle épistémologique d'une *évidence* hétérosexuelle et d'une binarité des représentations et pratiques sexuées. De fait, chaque étape du féminisme, et par-delà les différentes tendances qui le traversent, engendre la suppression de la pensée fixe pour la pensée du doute, et ouvre un espace d'ambivalence, de l'indécidable, du jeu sur les limites des représentations sexuelles et de genre.

En termes de genre et de sexualité, les formes des altérités dangereuses qui ont parcouru toute la littérature conservatrice du XX^e siècle jusqu'à nos jours sont « la » femme et/ou « le » féminin renvoyées à un espace de projections et de fantasmes, un corpus mythique et allégorique où la figure de « la » juive prend place. Dans cet imaginaire, « le Juif » efface et transgresse les frontières : celle des États, des sexes, des genres, des religions, des catégories stables de la pensée. C'est dans une volonté de réaffirmation d'une pensée immuable de la différence des sexes et des sexualités que l'antiféminisme se développe.

6. *Je suis partout* est un hebdomadaire politique et littéraire français publié par Arthème Fayard, dont le premier numéro sort le 29 novembre 1930. Journal rassemblant des plumes souvent issues ou proches de l'Action française, il devient, à partir de 1941, le principal journal collaborationniste et antisémite français sous l'occupation nazie. Le dernier numéro est daté du 16 août 1944, et ses rédacteurs sont ensuite jugés et condamnés.

Le lien entre judaïsme et féminisme, né à la fin du XIX^e siècle, se transforme de nos jours en se fondant sur les deux figures du *juif* et de *l'homosexuel*. Cette récente transformation de la société, que certains évoqueraient sous le terme de « queerisation de la culture », contribue à une rupture des types-idéaux de genre. Cela entraîne des discours sur la dégénérescence et la perversion⁷, car en ce temps d'évolution et/ou d'émancipation des normes juridiques de genres et de sexualités, l'altérité se fait dangereuse et transgressive et suscite la forte résistance des structures androcentrées et hétérosexistes.

Dans la continuité du milieu du XIX^e siècle, l'antisémitisme contemporain n'est pas sans lien avec l'antiféminisme par les figures qu'il mobilise. On peut prendre pour exemple les abondantes citations et émissions diffusées sur internet, notamment sur le site « Égalité et Réconciliation »⁸, par Claude Timmerman lors d'une conférence titrée : « Sur la "science anthropocentrée"⁹ ». Il y raille des théoriciennes citées comme : « névrosées, lesbiennes et juives », telles la philosophe Judith Butler ou la biologiste Anne Fausto-Sterling, toutes deux associées à « la décadence morale de la famille et de l'ordre du genre ». On observe, ici, la permanence des stéréotypes antisémites de la *juive* du début du XX^e siècle, personnifiant, par le détour de la virago, l'intellectualisme au féminin, c'est-à-dire le renversement des rôles et des modèles genrés traditionnels.

Au nom de l'écologie humaine et de la préservation des droits humains, les opposants au « mariage pour tous » et aux études de genre proclament que, pour éviter de détruire les fondements sociaux, il faut faire front aux avancées égalitaires. Le féminisme, au nom de l'écologie humaine, devient ainsi l'ennemi proclamé¹⁰.

À la suite de Bruno Perreau (2016), nous pouvons dire que dénoncer ladite « théorie du genre » est un moyen d'intervenir avec force dans le débat public,

7. Voir : www.medias-presse.info/habemus-gender-le-colloque-international-des-partisans-de-la-theorie-du-genre/9365/, consulté le 29 novembre 2016.

8. Voir : www.egaliteetreconciliation.fr/La-theorie-du-genre-enfin-expliquee-12386.html, consulté le 4 décembre 2014.

9. Voir : <https://gloria.tv/video/N1NfEty6okhQ3S7PaGYuzRAtX> et en réponse voir : www.debunkersdehoax.org/la-manip-pour-tous-theorie-du-genre-et-co-comment-ee-manipule-lopinion ; consulté le 30 octobre 2016.

10. Voir par exemple, la conférence organisée par Égalité et Réconciliation le 30 janvier 2016 à Nantes et ayant pour titre : La dictature du féminisme www.egaliteetreconciliation.fr/La-dictature-du-feminisme-Conference-de-Beatrice-Bourges-a-Nantes-37240.html, consulté le 29 novembre 2016.

en s'alignant sur la logique dominante actuelle de l'évaluation des politiques publiques : d'une part, une rhétorique du « monde commun », qui permet d'agir publiquement sans mobiliser des arguments théologiques ; et, d'autre part, la rhétorique du « risque », à l'aune de laquelle les politiques sociales sont modelées depuis des années, comme s'il s'agissait d'un risque de type environnemental.

Juifs/ves et homosexuel-le-s, figures d'agrégation d'un ennemi unique

Les débats autour de la loi Taubira ont vu les figures du/de la *juif/ve* et de *l'homosexuel-le* associées à une élite, qui vit cachée et complot à la destruction d'un modèle. Cette idéologie s'agrège à un discours antimaçonnique, anti-sataniste et nationaliste¹¹ déjà très présent dans ces groupes, comme en témoigne ce slogan proféré lors de la manifestation « Jour de colère » du 27 janvier 2014 : « Europe pédo criminelle sioniste satanique ».

Plus largement, c'est dans un discours complotiste déjà en pleine expansion que s'inscrit naturellement cette fusion rhétorique. Naturellement, car – comme l'a montré Pierre-André Taguieff (2013) – l'objectif de toute thèse complotiste est, en général, triple : désigner, pour les accuser, les responsables cachés des malheurs du genre humain. Réduire tous les ennemis à la figure d'un ennemi unique et démonisé, ce qui amène en 2014, notamment, à une fusion de la figure du de/la *juif/ve* et de *l'homosexuel-le* dans certaines théories complotistes. Provoquer une mobilisation totale contre l'ennemi absolu, dont l'élimination est l'acte par lequel on se libère.

L'identification de responsables, agissant cachés, des malheurs du genre humain est donc le premier objectif de ces théories. Celles-ci fonctionnent sur une mécanique de dévoilement, qui s'accorde bien, nous le verrons, avec les accusations de toutes sortes de pratiques occultes, aussi bien politiques (*lobbying*) que satanistes. Derrière les malheurs du genre humain, il y a toujours un responsable déroulant un plan, et ce responsable est toujours caché. Partant de ce postulat, les complotistes cherchent à relier des informations entre elles en posant la question magique : « à qui profite le crime ? ». Derrière les contradictions apparentes se cachent forcément une cohérence et un ennemi unique et démonisé, ce qui permet de simplifier la compréhension des événements.

Selon les époques et les lieux, on parle ainsi de complot judéo-maçonnique, judéo-capitaliste, judéo-bolchévique, complot juif mondial, complot sioniste

11. Dans le sens d'anti-internationaliste.

mondial, judéo-croisé, américano-sioniste. Que ce soit sous la forme d'une alliance, d'une structure pyramidale ou d'un ennemi aux masques multiples, l'ennemi doit être unique pour être plus facilement combattu. Si le postulat du complotiste est, par exemple, antisémite, il fera en sorte de réduire tous les ennemis désignés à la figure du *juif*.

La démonisation et la déshumanisation par la figuration du porc comme injure à la pratique religieuse, permettent de renforcer l'idée d'une guerre et de préparer l'étape suivant la désignation : le combat, l'élimination.

Par ailleurs, pour le complotiste canadien Henry Makow, le féminisme est un outil de ce projet de destruction auquel participe la loi relative au « Mariage pour tous ». Il explique ainsi, sur son site, dans la présentation de son livre, *L'Arnaque cruelle – Féminisme & Nouvel Ordre Mondial : l'attaque contre votre identité humaine* (2013) que « Les Rockefeller et les Rothschild ont créé la seconde vague du féminisme pour empoisonner les relations homme-femme (diviser pour régner). Leurs buts jumeaux sont la dépopulation et un gouvernement mondial totalitaire¹² ». Deux ans plus tard, le 18 mai 2015, il explique sur le même site que :

L'activisme gay est une des nombreuses marionnettes des lobbies juifs et francs-maçons. [...] Il s'agit véritablement d'une guerre contre la civilisation, antichrétienne et antimusulmane. La religion est un obstacle naturel à un Nouvel Ordre Mondial. L'activisme LGBT, en particulier le gauchisme, fait partie de ce programme subversif. [...] Beaucoup de membres de la communauté juive Illuminati sont également francs-maçons et gay (Pierre Berger, Bertrand Delanoë, Jack Lang).¹³

Dans un article du 4 mars 2014, intitulé « Gender et pédophilie : les preuves accablantes d'un programme maçonnique et satanique¹⁴ », le conspirationniste Laurent Glauzy¹⁵ profite de la publication de l'ouvrage *Unisex*

12. <https://henrymakow.wordpress.com/larnaque-cruelle/>, consulté le 4 février 2017.

13. <https://henrymakow.wordpress.com/2015/05/18/lactivisme-gay-fait-partie-du-plan-de-dominance-illuminati/>, consulté le 4 février 2017.

14. www.contre-info.com/gender-et-pedophilie-les-preuves-accablantes-dun-programme-maconnique-et-satanique-par-laurent-glauzy, consulté le 13 décembre 2016.

15. Laurent Glauzy, est un auteur complotiste dont les écrits portent principalement sur la dénonciation des Illuminati, des réseaux satanistes et pédophiles, mais également la preuve de l'existence d'extra-terrestres ou de géants ayant vécu sur terre. Il est régulièrement invité par des sites comme Meta TV, Radio Courtoisie et le congrès nationaliste

de la philosophe Enrica Perucchiatti, et de l'anthropologue Gianluca Marletta pour livrer sa vision de l'évolution des droits des homosexuel-le-s et de la promotion de l'égalité des sexes. Glauzy dénonce à travers la promotion du « *gender* » un « projet satanique » dont « l'ambition secrète est de créer un homme nouveau, privé d'identité », « allant vers une légitimation de la pédophilie ». En effet, selon Glauzy, le « dogme » du « *gender* » placerait au même rang l'hétérosexualité, l'homosexualité, la bisexualité et la pédophilie. Ce projet serait soutenu par « les mouvements *gay* et homosexuels, cachant en arrière-boutique des groupes pédophiles » à la solde des Illuminati et largement financé par les pouvoirs publics. Selon Glauzy, l'objectif de ces groupes est de détruire la famille en tant qu'institution en éradiquant la religion et en passant par l'éducation et la culture (Walt Disney serait un Illuminati franc-maçon qui « promouvait le cannibalisme » et produisait des *snuff movies*¹⁶ »). Il s'agit d'imposer un « Nouvel Ordre Mondial » faisant allégeance à Lucifer. Glauzy conclut son article par cette phrase : « Décidément, le monde est bien régi par une logique satanique, comme le démontre le *gender* ».

La mise en place d'une figure homogénéisée du/de la juif/ve s'articule dans un renversement des codes de communication et à la résurgence de groupes musicaux antiféministes, hétérosexistes et antisémites. Comment intervient cette stratégie de renversement des codes de communication dans toutes ces occurrences de l'altérisation ?

Le renversement de valeurs

Les groupes réactionnaires qui s'agrègent dans l'opposition à la loi Taubira développent une stratégie très poussée de renversement de valeurs d'images et de mots, puisant dans les codes de leurs ennemis pour mieux les détourner. Cette stratégie est assez courante dans les mouvements extrémistes à travers l'histoire. Elle permet d'échapper à des désignations connotées négativement pour le grand public (« extrême droite », « réactionnaire », « intégriste ») et est d'autant plus forte en ligne, où les internautes n'ont pas toujours le temps ni les moyens de vérifier à quels courants idéologiques appartiennent les mouvements qu'ils y rencontrent.

de Philippe de Villiers. Glauzy se définit lui comme « catholique anti-Vatican II, nationaliste, créationniste et profondément pro-Palestinien ». Il est notamment l'auteur de *Pédo-satanisme et franc-maçonnerie. L'autel des élites*. (2015).

16. Films réels tournés pendant le viol et la mise à mort d'enfants.

Ce renversement sert plusieurs objectifs. Il contribue à brouiller les cartes en empêchant de les définir correctement ; il leur évite d'être exclus du débat par les médias qui les qualifieraient d'antidémocratiques ; il les autorise enfin à délégitimer les adversaires dont ils reprennent les qualificatifs et les images.

Dans les manifestations

Dès le début, le détournement le plus emblématique est l'expression « Pour Tous » tirée de la loi pour « le mariage pour tous », réutilisée dans le nom de l'association « La Manif pour Tous » (avec le choix du mot "manif" plus connoté à gauche que manifestation), l'utilisation du terme « christianophobie » (en écho au terme homophobie et, plus largement, dans le prolongement d'une surenchère de néologismes depuis le début des années 2000, pour distinguer les différentes catégories de victimes de racisme) ou encore l'abondance du terme « discrimination ».

Dans la foulée des manifestations, un certain nombre de performances de rue par des groupuscules voient le jour, détournant parfois en le revendiquant ce détournement, les codes de leurs ennemis, tout en se cachant le plus souvent derrière un anonymat ambigu. Les plus médiatisés sont les « Hommen », « les Veilleurs » (mouvement d'opposition à la loi relative au « mariage pour tous ») et les mouvements qui en sont issus (« Mères Veilleuses », « Sentinelles », « Sentinelle In Piedi »), « les Antigones » (mouvement auto-défini "féministe anti Femen", proche de la mouvance identitaire), et les « Survivants » (mouvement d'opposition à l'avortement). Nous nous attarderons ici sur ceux qui ont le plus mis en œuvre cette stratégie de détournement.

« Les Hommen »

Apparu le 27 mars 2013, ce groupe de militants masqués se spécialise dans des actions reprenant les codes des « Femen » (torse nu, le corps recouvert d'inscriptions), voire d'« Act'Up » (jet de faux sang sur les locaux d'« Act'Up »).

Le cas des « Hommen » est intéressant à double titre. D'une part, car ils décident de reprendre les symboles de leurs adversaires (ici le mouvement des « Femen ») et de les utiliser à des fins aux antipodes de leurs origines. Et, d'autre part, parce ce mouvement s'inscrit dans un lexique très présent dans les discours réactionnaires contemporains, reprenant à son compte l'iconographie de la Résistance (Tricou, 2015) et de la Révolution, comme en atteste certaines affiches diffusées sur le compte tumblr du mouvement¹⁷.

17. <http://hommen-officiel.tumblr.com/>

Cette image de la Résistance est particulièrement forte également au sein de la « Dissidence » d'Alain Soral, qui revendique son action comme une résistance face à « l'Empire » et introduit notamment ses vidéos en imitant Radio Londres (« Ici ER, les Français parlent aux Français »¹⁸). Mais ce détournement ne passera pas toujours et l'utilisation abusive du personnage de bande-dessinée Superdupont dans ses publications vaudra à Soral une mise en garde du rédacteur en chef de *Fluide Glacial*, dénonçant l'hypocrisie de ce détournement¹⁹.

Enfin, comble du paradoxe du retournement de valeurs, des mouvements profondément antisémites, qui relativisent bien souvent la gravité de la Shoah, appellent cette même Shoah en référence pour revendiquer un statut de victime du crime commis par la loi relative au « Mariage pour Tous » et ses conséquences supposées.

Ainsi sur le compte twitter d'« Égalité et Réconciliation », un photomontage circule, dès 2012, qui reprend une célèbre photographie prise en 1943 lors de la répression de l'insurrection juive dans le ghetto de Varsovie et devenue un des symboles iconiques de la persécution des Juifs par les nazis. À droite de cette photographie est accolée une autre montrant un enfant supposé manifester aux côtés de militant-e-s pour le mariage pour tous et pour la légalisation de l'homoparenté²⁰.

En mettant en scène une similitude dans les postures des deux enfants, les auteurs de ce montage établissent un parallèle entre les menaces nazies, à l'époque, et homosexuelles, aujourd'hui. La photo de droite s'avérera être également un montage, car la pancarte portée par l'enfant est celle brandie par des adultes lors d'une manifestation de l'association « Les Panthères Roses », association *queer*, qui a cessé d'exister en 2008.

Détournements musicaux : rock identitaire et rap « dissident »

Autre dimension culturelle, qui permet à des mouvements réactionnaires de diffuser une haine antisémitique, homophobe et antiféministe, tout en pratiquant ce renversement d'image : la musique. Et, plus particulièrement, la musique

18. www.youtube.com/watch?v=bWM1Hz3kX30, consulté le 17 août 2016.

19. Communiqué diffusé sur le site de *Fluide Glacial* par son rédacteur en chef, le 26 décembre 2013, www.fluideglacial.com/niouzes/index.php?id_niouze=20

20. Tweet du 18 décembre 2012 sur le compte officiel d'Égalité et Réconciliation : @EetR_National.

traditionnellement opposée aux mouvements réactionnaires : le rock et le rap. L'utilisation du rock, et plus précisément du hard rock, n'est pas nouvelle à l'extrême droite, notamment dans les années 1970 en Europe et plus particulièrement en France dans les années 1980 par les mouvements *skinheads*. Cependant, les années 2000 et le développement d'Internet ont contribué à populariser des groupes de musique au discours xénophobe, par-delà les milieux groupusculaires au sein desquels ce type de musique se retrouvait.

Le cas des Brigandes, d'égéries à parias de l'extrême droite

Dans la foulée des manifestations d'opposition à la loi relative au « Mariage pour tous », un groupe de sept jeunes filles, masquées en toutes circonstances, se fait connaître sur Internet à partir de l'été 2014, avec des clips au style musical oscillant entre pop et folk et à l'esthétique *kitsch*. Elles se nomment « Les Brigandes » (en hommage aux insurgés royalistes vendéens) et c'est leur morceau *Antifa* qui les fait connaître, en mai 2015, avec un clip vu plus de 100 000 fois sur la plateforme *Youtube*. Si leur style musical n'est pas facile à classer, leurs idées, elles, sont beaucoup plus claires, et cette chanson en pose déjà un certain nombre : hétérosexiste, antisémite, raciste, antigauchiste, antijésuite, anti-intellectuelle. Par une série de faits divers, la chanson présente des personnages « innocents » (« un vieillard à la caisse du supermarché », « une jeune fille [lisant] sa Bible dans le train »...) persécutés par des personnages censés être des victimes (« des bronzés livides », « des rastas non violents ») et déplore le fait que les dites victimes sont celles qui seraient les agresseurs.

Cette rhétorique est symptomatique du discours complotiste en général et, particulièrement à l'extrême droite, lorsqu'après chaque attentat, des théories expliquent que les victimes sont les coupables et les coupables sont les victimes, comme dans les *tweets* postés par le député belge Laurent Louis, proche de Dieudonné, au lendemain de l'attentat contre *Charlie Hebdo*²¹.

On retrouve également cette rhétorique à l'œuvre dans l'accusation de fascisme de leurs ennemis, comme dans la chanson *Cerveau Lavé* dans laquelle « Les Brigandes » dénoncent « la gestapo Reuter ».

Durant plus d'un an, ces dernières suscitent l'intérêt de la plupart des groupes et associations d'extrême droite. Par deux fois, elles sont invitées à se produire lors du rassemblement identitaire « Synthèse Nationale »,

21. Tweets du 8 janvier 2015 sur le compte @Laurent_LOUIS

en 2015²² puis en 2016. Lors de ce deuxième passage, elles jouent devant Jean-Marie Le Pen et le leader des Jeunesses Nationalistes Révolutionnaire, Serge Ayoub. Dans un entretien accordé au mouvement royaliste « Vexilla Galliae », la meneuse du groupe, Marianne, déclare toucher « une sphère assez large depuis Égalité et Réconciliation jusqu'à la Fraternité Sacerdotale Saint Pie X, en passant par les Dieudonnistes de la quenelle, le F.N. des partisans de J.-M.L.P., et de manière générale la mouvance dite nationaliste, qu'elle soit chrétienne, paganiste ou agnostique²³ ». En trois mois, leur clip *Foutez le camp*²⁴, posté le 29 octobre 2016, est visionné plus de 330 000 fois sur *Youtube*. Les premières paroles donnent le ton, violemment anti-islam, xénophobe et nationaliste :

Si vous n'aimez pas la France, ça n'a pas d'importance, Foutez
le camp !
Brigitte Bardot et la charia, ça ne s'accordera pas, Foutez le
camp !
C'est pourtant facile à comprendre, nous ne pourrons pas nous
entendre
Et comme il y en a un de trop, qu'il prenne un bateau.

Dans la chanson *Seigneur je ne veux pas devenir Charlie*²⁵, les figures homosexuelles sont représentées par des cochons pour illustrer des paroles d'opposition à la loi relative au « Mariage pour tous » et à la destruction de la famille qui en découlerait :

Et j'appelai dans la pénombre les parents qu'on m'avait promis
Deux hommes ont voulu me répondre, de honte je me suis
enfuié (*bis*)
Car maintenant en ce bas monde les hommes ensemble se
marient.

Quelques instants plus tôt, des hommes politiques en kippa apparaissent devant une chasuble maçonnique pour illustrer les puissances occultes et

22. <http://synthesenationale.hautetfort.com/la-9e-journee-de-synthese-nationale/>, consulté le 5 Février 2017.

23. <http://linformationnationaliste.hautetfort.com/archives/2015/09/index-6.html>, consulté le 5 Février 2017.

24. www.youtube.com/watch?v=idRQsWTTVYA, consulté le 5 Février 2017.

25. www.youtube.com/watch?v=emdphyTXTzE

rappeler qu'homosexualité, judaïsme et maçonnerie font partie d'un même complot.

Dans le discours des « Brigandes », c'est la dimension complotiste qui leur permet d'associer antisémitisme et homophobie (par la réduction à un ennemi unique évoquée par Taguieff, 2013), et c'est cette même dimension complotiste du discours qui leur permet d'être diffusées dans les milieux d'extrême droite ainsi qu'au sein d'une partie des milieux catholiques traditionnalistes.

Le rap dissident

De l'autre côté de l'échiquier politique, la Dissidence d'Alain Soral, qui prône la réconciliation de « la droite des valeurs et la gauche du travail », utilise également le Rap, qu'il dénonce comme instrumentalisé par le système qu'il est censé dénoncer. Là encore, c'est un discours complotiste qui permet de fédérer. Si celui de Soral est antiféministe, antisémite et homophobe, il permet également de rassembler des personnes qui ne le sont pas, mais cherchent « les responsables cachés des malheurs du genre humain » (Taguieff, 2013). Ainsi le rappeur *Rockin' Squat*, figure du rap français *underground*, soutient Alain Soral en 2014, ce qui le coupera d'une partie de sa base populaire et verra son exclusion d'un certain nombre de manifestations. En 2016, il préface également le dernier livre de Kémi Séba, figure suprémaciste, antisémite et homophobe²⁶.

Deux chansons du rappeur portant sur les théories complotistes illustrent ces rapprochements. En 2007, dans le morceau *Illuminazi 6.6.6.*, il explique qu'il n'« y a pas d'attentats, que des bénéfiques » et fustige ceux « qui croient encore que le 11 Septembre c'est Ben Laden qui a fait péter le décor ». Deux ans plus tard, en 2009, les paroles de la chanson *le Pouvoir Secret* sont encore plus explicites :

La conspiration globale des gouvernements invisibles
Du Nouvel Ordre Mondial nous ont tous pris pour cible
La Police Internationale des Illuminatis
Va être dans un futur proche l'OTAN et les Nations Unies [...]
Qui a créé le communisme et qui gère le capitalisme
Rothschild est-elle derrière toutes les révolutions modernes ?

26. Sa préface ne porte pas sur ces thèmes mais sur les manipulations de la part des hommes de pouvoir.

Rockin' Squat s'est toujours défendu d'être antisémite et précise d'ailleurs, dans *Le Pouvoir Secret*, que « le problème n'est pas le lobby juif mais le pouvoir secret ». Cependant, ce discours complotiste est utilisé par le mouvement d'Alain Soral. En effet, le site du mouvement d'Alain Soral, « Egalité et Réconciliation » fait souvent la promotion de rappers au discours antisémite, antisioniste, antiféministes, homophobes ou complotistes²⁷ (Taïpan, El Matador, Shone Karifa, Mysa, John Sadeq). En 2013, Alain Soral cherche également à revisiter l'histoire du rap sous un angle complotiste, tout en faisant parler de lui, avec la publication par sa maison d'édition, Kontre Kulture, de *L'effroyable imposture du Rap*, par Mathias Cardet, qui se présente comme un ancien rappeur. L'ouvrage cherche à démontrer que le rap, utopie contestataire de banlieue, est devenu une machine de manipulation publicitaire et d'abrutissement des masses auquel aurait participé le FBI. Dans la foulée de la sortie du livre, Mathias Cardet et Soral tentent de monter un label de rap indépendant mais l'aventure tourne court.

Le rappeur le plus populaire de cette mouvance est Edel Hardiess, dont le clip *Seconde vie* a été visionné plus de 160 000 fois sur *Youtube*. Hardiess se dit proche des idées du FN, « le seul parti qui a dit qu'il reviendrait sur le mariage gay [...] le parti qui s'est le mieux comporté sur l'affaire Dieudonné » et qui partage une position anti-*Femen* : « tout le monde est d'accord, faut les écraser ». Le refrain de son titre *Louis 94*, sorti fin 2013, ne laisse planer aucun doute sur sa proximité avec la nébuleuse d'Alain Soral : « Dissident, dissident, dissident, dissident. Dans le son, le sang, les actes, je combats ! ». Antisémite et homophobe il dénonce « l'homosexualisation des banlieues » qui « n'a rien à voir avec la virilité de l'ouvrier africain ». Sa chanson *Nique ta mode* est violemment antiféministe, et hétérosexiste :

Aujourd'hui la mode pour un mec c'est d'être une meuf [...] plus d'intérêt à la muscu qu'à la mosquée. [...] La mode pour une meuf c'est d'être un mec. [...] La mode [...] c'est nous faire croire qu'être tolérant c'est trouver cool que deux hommes puissent s'embrasser dans la rue. [...] Nier les rôles hommes-femmes tout inversé ! Nique ta mode !

L'attitude de la dissidence d'Alain Soral à l'égard du rap, comme vecteur d'un discours politique peut se résumer à un triple mouvement : l'élévation d'artistes qui ne partagent pas forcément ses idées, du moment qu'un discours

27. www.egaliteetreconciliation.fr/Un-vent-de-politiquement-incorrect-souffle-sur-le-rap-21093.html, consulté le 5 février 2017.

complotiste peut amener leurs auditeurs vers Alain Soral ; la promotion beaucoup plus active d'un rap ouvertement homophobe, antiféministe et antisémite, et une entreprise de délégitimation de rappeurs aux idées opposées.

Le rap d'extrême droite

Enfin, ce tour d'horizon ne saurait être complet sans aborder le rap identitaire, d'extrême droite traditionnaliste qu'Internet a permis de sortir d'une certaine clandestinité. Pas de stratégie de dédramatisation, mais des paroles violemment antisémites, antiféministes, anti-islam et homophobes. Ainsi le rappeur Kroc Blanc, visage masqué, interprète des morceaux aux titres évocateurs comme *À la droite du Menhir* (surnom de Jean-Marie Le Pen) dont le clip est visionné 724 140 fois au 18 juin 2017, *Antifrance, Islamophobia, Je vote FN...* Il y dénonce la « trahison des femmes » (*Antifrance*), « les airs de tapette » de ses ennemis (*Sang versé*, vu plus de 150 000 fois sur *Youtube*). Dans *Je vote FN*, il déclare « Quels sont mes torts ? Être un mâle blanc, hétérosexuel et catholique ».

En utilisant le rap, Kroc Blanc détourne un style venu des minorités pour dénoncer leur sort et l'utilise comme une revanche contre ces mêmes minorités. Face aux discours qui dénoncent la montée du racisme en France, il s'inscrit dans un discours de dénonciation du racisme anti-blanc, développé depuis la fin de la décennie 2000 par les mouvements identitaires. Mais ce détournement ne fédère pas toujours. Kroc Blanc déclare ainsi « Les rappeurs me détestent car je suis nationaliste, et les nationalistes me détestent car je fais du rap. » Et l'accusent de faire de « la musique de nègre²⁸ ».

Son acolyte Amalek lui a trouvé un argument de taille pour contourner ce paradoxe qu'il explique ainsi sur son blog :

En tant que rappeur dit nationaliste, j'ai d'abord cru reprendre les armes de l'ennemi pour les utiliser contre ce dernier. Je me suis rapidement aperçu que je ne faisais que me réapproprier la culture de mes ancêtres européens. Non seulement les Celtes avaient inventé la rime mais la musique rap elle-même est apparue au Moyen-Âge en Europe et à l'origine n'a rien d'une musique nègre.

Amalek, dont l'audience est plus réduite (50 000 vues pour sa vidéo la plus visionnée sur *Youtube*), est également plus violent dans ses propos ouvertement antisémites. Il dénonce « les journalopes, ces Putes à Juifs aux ordres du Crif

28. www.lesinrocks.com/2015/07/25/musique/de-kroc-blanc-a-amalek-plongee-dans-le-rap-dextreme-droite-11763528/, consulté le 5 Février 2017.

qu'on fuck, tous ces pédés d'sous-hommes, léchant le cul du diable » (*Putes du système*). Dans *Putes à Juifs*, (toujours accessible sur *Youtube*²⁹), il s'en prend aux « truies juives comme Simone Veil, Il aurait fallu les pendre » et dénonce le « complot des judéos-pousses-crottes pour nous couper les couilles ».

Le 22 avril 2014, il est condamné à cinq mois de prison ferme pour « provocation à la discrimination raciale » peine rare pour ce type de délit, suite à une vidéo dans laquelle il tient des propos violemment antisémites à l'encontre du préfet de Picardie.

Conclusion

Les convergences entre groupes *a priori* opposés qui s'opèrent dans l'opposition à la loi du « mariage pour tous » s'appuient sur les nouvelles technologies numériques via les réseaux sociaux, la montée du populisme et sur une stratégie performative bien rodée de renversement d'images et de valeurs. Ces groupes sortent de la sphère minoritaire qu'ils ont toujours occupée et ont pesé de tout leur poids lors des dernières élections présidentielles en France, tentant d'imposer de nouvelles configurations institutionnelles, politiques, et de la société civile. Selon Paternotte, Van der Dussen et Piette, « il est important de ne pas considérer ces mobilisations comme de simples réitérations de phénomène plus anciens d'opposition, ni de croire que ce sont les derniers soubresauts de forces appartenant au passé » (2015, p. 15-16) : l'élection de François Fillon à la primaire de la droite et la référence aux « valeurs chrétiennes » dans la rhétorique des candidats à l'élection présidentielle française au printemps 2017 le montre bien.

Le poids politique de cette mobilisation surprend autant les médias qu'une partie de la classe politique pour plusieurs raisons. La première en est l'aveuglement d'une grande partie de la gauche, persuadée que l'antisémitisme, l'homophobie et l'antiféminisme ne peuvent être que des idées d'extrême droite et/ou catholiques. Or, les mouvements antisémites d'extrême droite et/ou catholique, ont compris, eux, qu'une partie des populations traditionnellement de gauche, aujourd'hui laissées pour compte, partagent ces sentiments. En découle la seconde raison : les transformations d'un échiquier politique qui a totalement détaché le souci de l'égalité sociale des « impératifs » économiques, entraînant une « panique » sociale. Dans ce désarroi, les tenants du conservatisme sexuel et de genre ont joué un rôle de repère en réaffirmant

29. www.youtube.com/watch?v=EpaacgEgybY, consulté le 5 février 2017.

des normes conventionnelles de genre. Ainsi les notions de genre et d'homoparentalité sont réinterprétées pour reformer un consensus hégémonique. Le catholicisme fondamentaliste avec les « manifs pour tous » et les groupes contre ladite « théorie du genre » a retrouvé une tribune et représente désormais une force en termes d'adhésion de valeurs, dans un état séculier et laïc.

C'est donc un phénomène nouveau qui se cristallise en 2014 avec l'émergence d'acteurs peu habitués aux débats publics. Et le discours réactionnaire, plus traditionnellement situé à l'extrême droite, se met à l'unisson pour séduire des classes populaires, comme le fait Alain Soral en déclarant : « Ce ne sont pas les prolos qui réclament [...] le mariage pour tous [...] ce sont les bourgeois parasites à la Badinter » (Soral et Naulleau, 2013, p. 31). Ce discours s'inscrit dans une stratégie de confusion, mise en œuvre par ces groupes, qui s'appuie sur des renversements de valeurs et d'images afin de participer à un large mouvement de dédramatisation initié par l'extrême droite politique.

L'antisémitisme, l'hétérosexisme et l'antiféminisme permettent enfin de fournir les moyens d'une riposte à certaines jeunes de milieux défavorisés issus des migrations postcoloniales, qui se trouvent stigmatisés comme « l'étranger ». Ces mêmes jeunes se sentent par ailleurs peu concernés par les politiques d'égalités de genre et de sexualités (Chetcuti, 2014). C'est la détestation d'ennemis communs qui permet la convergence réactionnaire et redessine en profondeur le paysage politique français.

Bibliographie

- ADORNO Theodor & HORKHEIMER Max, 1969, *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Francfort s/Main : Fisher Taschenbuch.
- ALLAL Marina, 2006, « Antisémitisme, hiérarchies nationales et de genre : reproduction et réinterprétation des rapports de pouvoir », *Raisons Politiques*, n° 24, p. 125-141.
- ANEF Printemps-Eté, 1998, *les Féministes face à l'antisémitisme et au racisme*, Journée de l'ANEF du 14 juin 1997, n° 26.
- BARD Christine (dir.), 1999, *un siècle d'antiféminisme*, Paris : Fayard.

- BENBASSA Esther & RODRIGUE Aron, 2002, *Histoire des Juifs sépharades. De Tolède à Salonique*, Paris : Seuil.
- CHETCUTI Natacha, 2014, « “Théories de genre” et normes sexuelles : l'écho d'une polémique en milieu scolaire », revue *Poli* n°9, *Sexe en public*, p. 90-97.
- FAVRET-SAADA Jeanne & CONTRERAS Josée, 2004, *le Christianisme et ses juifs (1800-2000)*, Paris : Seuil.
- FRAISSE Geneviève, 2000, *les Deux gouvernements : la famille et la cité*, Paris : Folio Essais.
- GLAUZY Laurent, 2015, *Pédo-satanisme et Franc-maçonnerie : l'autel des élites*, Éditions Maison du Salat.
- JOLY Laurent, 2011, *l'Antisémitisme de bureau. Enquête au cœur de la préfecture de police de Paris et du commissariat général aux questions juives (1940-1944)*, Paris : Grasset.
- KANDEL Liliane (dir.), 1997, *Féminismes et nazisme*, Paris, CEDREF : Publications de l'Université Paris 7 Denis-Diderot.
- LE RIDER Jacques, 1982, *le Cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*, Paris : PUF.
- MUEL-DREYFUS Francine, 1996, *Vichy et l'éternel féminin : Contribution à une sociologie politique de l'ordre des corps*, Paris : Seuil.
- NAULLEAU Eric & SORAL Alain, 2013, *Dialogues désaccordés : Combat de Blancs dans un tunnel*, Paris : Hugo & C^{ie}.
- PATERNOTTE David, VAN DER DUSSEN Sophie, PIETTE Valérie (dir.), 2015, « *Habemus Gender !* Déconstruction d'une riposte religieuse », *Sextant*, n° 31, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.
- PERREAU Bruno, 2016, *Queer Theory: The French Response*, Stanford : Stanford University Press.

PERUCCHIETTI Enrica & MARLETTA Gianluca, 2014, *Unisexie, La création de l'homme sans identité*, Macro Éditions.

POLIAKOV Léon, 1994, *Histoire de l'antisémitisme, 1945-1993*, Paris : Seuil.

SANOS Sandrine, 2013, *The Aesthetics of Hate, Far-Right Intellectuals, Antisemitism, and Gender in 1930s France*, Stanford : Stanford University Press.

SCHLAGDENHAUFFEN Régis, 2011, *Triangle rose : la persécution nazie des homosexuels et sa mémoire*, Paris : Autrement.

TAGUIEFF Pierre-André, 2013, *Court traité de complotologie*, Paris : Mille et une nuits.

THALMANN Rita (dir.), 1986, *Femmes et fascismes*, Paris : Éditions Tierce.

TRICOU Josselin, 2015, « La “cathosphère”, montée en puissance de nouvelles autorités religieuses ? », *tic&rsocité* [En ligne], vol. 9, n° 1-2 | consulté le 06 novembre 2016. URL : <http://ticetsociete.revues.org/1899>.

VOLKOV Shulamit, 2001, « Antisemitismus und Antifeminismus : Soziale Normo der kultureller Code », in S. VOLKOV (dir.), *Das jüdische Projekt der Moderne : zehn Essays*, Munich : Beck, p. 62-81.

Autres sources - Sites internet - Comptes twitter

LES BRIGANDES, Clip *Antifa*, www.youtube.com/watch?v=SBnXCotdkaE

LES BRIGANDES, Clip *Cerveau lavé* www.youtube.com/watch?v=yrGNjMGgwWs

LES BRIGANDES, Clip *Foutez le camp*, www.youtube.com/watch?v=idRQsWTTVYA

LES BRIGANDES, Clip *Seigneur je ne veux pas devenir Charlie*, www.youtube.com/watch?v=emdphyTXTzE

ROCKIN SQUAT, Clip *Illuminazi 6.6.6*, www.youtube.com/watch?v=AaaqnxUSGe8

ROCKIN SQUAT, Clip *le Pouvoir secret*, www.youtube.com/watch?v=Hf2aQWLx3JA

EDEL HARDIESS, Clip *Seconde vie*, https://www.youtube.com/watch?v=qiCzj_9xzAI

EDEL HARDIESS, Clip *Louis 94*, www.youtube.com/watch?v=O7sRCgvzkNE

KROC BLANC, Clip *À la droite du Menhir*, www.youtube.com/watch?v=mMkH4uowDT0

KROC BLANC, Clip *Antifrance*, www.youtube.com/watch?v=-GKAJTkkMs8

KROC BLANC, Clip *Islamophobia*, www.youtube.com/watch?v=40M0aB6kjkz

KROC BLANC, Clip *Je vote FN*, www.youtube.com/watch?v=rNhCHVdNo5s

KROC BLANC, Clip *Sang versé*, www.youtube.com/watch?v=d8_yrtHXsRI

AMALEK, Clip *Putes du système*, www.youtube.com/watch?v=NmOd9-sNMc0

AMALEK, Clip *Putes à Juifs*, www.youtube.com/watch?v=EpaaCgEgybY

JRE : <https://mouvement-jre.com/>

CIVITAS : www.civitas-institut.com/

CONTRE-INFO : www.contre-info.com

METRONNEWS : www.metronews.fr

FLUIDE GLACIAL : www.fluideglacial.com

ÉGALITÉ ET RÉCONCILIATION : www.egaliteetreconciliation.fr/

DAVID DEES : <http://ddees.com/>

HENRY MAKOW : <https://henrymakow.wordpress.com>

REVUE L'HÉRITAGE : <http://lheritage.fr/>

HOMMEN : <http://hommen-officiel.tumblr.com/>

LES ANTIGONES : <https://lesantigones.fr/>

LES BRIGANDES : <https://lesbrigandes.com/>

LES BRIGANDES sur Youtube : www.youtube.com/channel/UCQsPTAuUF2EMe8y7gnNtQWA

VEXILLA GALLIAE : <http://vexilla-galliae.fr/>

ÉGALITÉ ET RÉCONCILIATION : @EetR_National

LAURENT LOUIS : @Laurent_LOUIS

Résumé : Les mobilisations importantes d'opposition à la loi relative au « mariage pour tous » depuis 2012 voient s'associer des courants aux préoccupations très éloignées, notamment autour d'ennemis communs, principalement les juifs, les lesbiennes et les gays. Cet article vise à comprendre l'articulation entre antisémitisme, racisme, antiféminisme et homophobie qui structure la résistance à l'égalité des droits. En quoi, et dans quelle mesure, les convergences entre antisémitisme et homophobie dans ces mouvements sont-elles représentatives d'une très ancienne perméabilité entre les deux idéologies ? Pour le comprendre, nous analyserons les formes que prennent, dans le discours oral de ces mouvements, des expressions antisémites réactivées par les débats sur l'égalité en matière de genre et de sexualité, la stratégie de communication dans laquelle elles s'inscrivent et comment cette contestation cristallise une convergence entre des mouvements réactionnaires *a priori* opposés. L'article étudiera dans un premier temps les supports de communication des mouvements d'opposition à la loi relative au « mariage pour tous » (*flyers*, tracts, affiches, messages sur les réseaux sociaux) et les slogans proférés dans ces manifestations. Dans un second temps, l'analyse portera sur un phénomène en pleine ampleur depuis le début des années 2010 : l'émergence de groupuscules réactionnaires détournant volontairement les codes de communication de leurs adversaires. Enfin, nous terminerons par une analyse de la résurgence de groupes musicaux aux paroles antisémites, anti-homosexuel-les et antiféministes favorisée par internet.

Mots-clefs : Antisémitisme, racisme, antiféminisme, homophobie, hétérosexisme, sociologie manifestations, France.

*From «La Manif pour Tous» to Identity based Rap Music.
The Circulation of Antifeminist, Heterosexism
and Anti-Semitic Speech in France*

Abstract: The massive opposition since 2012 against the « marriage for all » law sees an array of diverse currents join around common enemies, mainly Jews, lesbians and gays. This article aims at understanding the relation between anti-semitism, racism, antifeminism and homophobia, and how it structured resistance against equal rights. How and to what extent the convergence between anti-Semitism and homophobia during these demonstrations representative of a very ancient permeability between these two ideologies? In order to understand this phenomenon we will study and analyze the forms taken, in the oral discourse of this movement, by the anti-Semitic expressions reactivated by the debates on gender and sexuality, the communication strategy in which they take place, and how this contestation crystallize a convergence of movements seemingly opposed. First, the article will study the communication supports of the opposition movements against the « marriage for all » (flyers, leaflets, messages on social networks...) and the slogans at the demonstrations. Then, the analysis will focus on a growing phenomenon since the beginning of the 2010s: the emergence of small reactionary groups who voluntarily use the communication codes of their adversaries. Eventually, we will analyze the resurgence, facilitated by the Internet, of anti-Semitic, homophobic and antifeminist musical groups.

Keywords: Anti-Semitism, racism, antifeminisme, homophobia, heterosexism, sociology demonstrations, France.

Note sur les auteurs

Natacha Chetcuti-Osorovitz est sociologue, enseignante-chercheure à Centrale Supélec, rattachée à l'IDHES - ENS Paris-Saclay. Ses travaux portent sur les normes de genre et les inégalités sociales, sur le rapport entre l'antiféminisme et l'antisémitisme et sur les recompositions politiques des sujets minoritaires. Elle mène actuellement une recherche sur les formes de sociabilité des femmes en situation carcérale pour de longues peines.

Fabrice Teicher est historien, formateur et membre fondateur de La Cabane. Ses travaux et ses interventions (en milieu carcéral, scolaire, et associatif) portent sur le racisme et l'antisémitisme et plus particulièrement sur les théories du complot et la convergence des mouvements extrémistes en France.