

Les numéros / Sismologie de la performance: plateaux, temps, f(r)ictions

« Sismologie de la performance : plateaux, temps, f(r)ictions »

John C. DAWSEY

Laure GARRABÉ (traducteur)

Selon Sergei Eisenstein (1990, p. 10) l'art est le plus sensible des sismographes. Dans son approximation aux arts de la performance, je pense que l'anthropologie cherche cette sensibilité-là. À rebours des approches grammaticalisantes, ainsi que le propose Victor Turner (1987, p.76), l'anthropologie de la performance tourne ses attentions vers les bruissements, les résidus et les éléments qui sont structurellement en retrait (*arredios*). En lumière, l'action humaine et ses effets de surprise, déstabilisants.

L'action est le principe des choses. C'est l'acte créatif qui met le monde en mouvement. Comme le dit Hannah Arendt (2000, p. 258), elle tient de la nature du miracle et de l'inespéré. Lors d'une dé-lecture créative des vers initiaux de l'Évangile selon Saint-Jean, où il est écrit « Au début était le verbe », le Faust de Goethe (2003) trouve sa meilleure traduction : « Au début était l'action ». Bien que les structures sociales et symboliques cherchent à atténuer les effets de l'action, dont la nature est de rompre toutes les limites, elles ne parviennent jamais à éliminer les conséquences de son imprévisibilité. L'action est fragile et éphémère, et, en même temps, potentiellement puissante, explosive. Elle tient des qualités du passage. Et elle a tout à voir avec la réalisation. Arendt (2000, p. 202) attire notre attention sur l'étymologie du verbe « agir » : « aux deux verbes grecs *archein* (« commencer », « être premier », et, finalement, « gouverner ») et *prattein* (« traverser », « réaliser », et « terminer ») correspondent les deux verbes latins *agere* (« mettre en mouvement », « guider ») et *gerere* (dont la signification originale est « conduire »). »

Le Laboratoire d'Anthropologie, Performance et Drame (Núcleo de Antropologia, Performance e Drama ? Napedra), dont le sigle évoque une image géologique (pierre, ou *pedra* en portugais), naît des échos d'un mouvement sismologique dans le champ même de l'anthropologie. Créé en 2001, il émerge de la rencontre entre des anthropologues à la recherche de connaissances produites dans les ateliers d'art, et des artistes à la recherche de savoirs associés à l'office des anthropologues ⁽¹⁾. Cette rencontre résonne avec les sons et les bruissements d'un « tournant performatif » en anthropologie, dans les années 1970, impliquant un nombre important de chercheurs. L'un des centres gravitationnels de ce champ d'études émergent, surgit d'une rencontre spécifique, qui a eu lieu en 1977. Victor Turner, un anthropologue à la recherche des savoirs des arts de la performance rencontre Richard Schechner, un metteur en scène de théâtre qui, dans sa relation avec Turner, devient un apprenti de l'anthropologie. Selon Turner (1985a, p. xi), la première rencontre personnelle entre eux deux eut lieu quelques heures avant une conférence de Clifford Geertz, à New-York. La même année, Turner invita Schechner à participer d'une conférence sur le thème « Rituel, drame et spectacle » (Schechner, 2002, p.11). Ensuite, ils unirent leurs forces pour planifier une « Conférence Mondiale sur le Rituel et la Performance », qui s'est dépliée en trois conférences réalisées durant les années 1981 et 1982. Durant les six années pendant lesquelles ils se sont fréquentés ? depuis leur rencontre en 1977 jusqu'à la mort de Turner, en 1983 ? les études en lien aux interfaces entre l'anthropologie, la performance et le drame connurent une grande impulsion. Pendant cette période, Schechner a aidé à créer le premier programme en études de la performance, à la New York University, et Turner écrivit quelques-uns des premiers essais sur l'anthropologie de la performance. Partant de l'idée que le concept d'expérience est crucial pour l'élaboration d'une anthropologie de la performance, Turner a aussi participé à la stimulation, avec Clifford Geertz, Edward Bruner, Barbara Myerhoff et d'autres collègues, par le biais d'un symposium réalisé en 1980, à la création d'une anthropologie de l'expérience (cf. Turner e Bruner, 1986).

Le « tournant performatif » (*performance turn*) n'atteint pas seulement le champ de l'anthropologie (2). Sous l'impact des études de la performance, des déplacements se sont aussi produits dans d'autres champs et d'autres disciplines : en arts, en sociologie, en linguistique, en études folkloriques, dans des recherches en psychologie. Dans divers champs, le concept de performance acquiert des significations multiples, parfois même divergentes et se superposant, mais résistant aux tentatives de formulations définitives. Tel une voile hissée pour capter les vents en pleine mer, le concept de performance sert à naviguer. Au moment de hisser les voiles, il est nécessaire qu'elles soient bien positionnées (3).

En anthropologie, deux courants d'études de la performance se distinguent. Le premier, considéré « dramaturgique », est associé à des auteurs tels que Victor Turner, Richard Schechner et Erving Goffman. Kenneth Burke, qui a développé une approche « dramatisante » pour l'analyse de la vie sociale, est l'un des ses précurseurs. Le second surgit comme un dédoublement des recherches développées dans le champ de la linguistique, en particulier celles ayant trait aux études de John Austin. Dans ce lignage ? qui inclut les travaux de Dell Hymes, Richard Bauman, Charles Briggs et d'autres chercheurs ? des principes et procédures furent élaborés pour la réalisation d'ethnographies de la parole, et d'études de performances narratives. Au sein de l'expérience du Napedra, les études de Turner et Schechner signalent l'un des points constellationnels d'un univers décentré en expansion.

À partir de ces études, le Napedra a développé des activités pionnières en anthropologie brésilienne. Nous avons créé les premiers groupes d'études durant les rencontres de l'Association Brésilienne d'Anthropologie, dans les années 2003 à 2006. Nous avons coordonné des activités lors de rencontres internationales thématiques sur l'anthropologie de la performance, en 2005 et durant les années suivantes. Entre 2008 et 2013, le Napedra a développé un projet thématique intitulé « Anthropologie de la performance : drame, esthétique et rituel » (4). Entre autres événements réalisés par le Napedra, le 1^{er} ENAP (Rencontre Nationale d'Anthropologie et Performance) réalisé en 2010 et le 1^{er} EIAP (Rencontre Internationale d'Anthropologie et Performance) en 2011, se distinguent, ainsi que les Rencontres avec Richard Schechner en 2013, à l'Université de São Paulo. En 2014 et 2016, nous avons organisé les événements Napedra en Performance : Créations I, II, III, IV et V. De ces activités résultèrent divers ouvrages collectifs, en particulier le livre *Anthropologie et performance : essais Napedra (Antropologia e performance: ensaios Napedra, Terceiro Nome, 2013)* (5). De nouveaux groupes et programmes de recherche ont été créés par des membres du Napedra, contribuant ainsi à la formation d'un champ (6).

Durant tout ce temps, des horizons théoriques se sont ouverts. Des articulations entre études de la performance et anthropologie visuelle se sont consolidées (7). Les études sur la narration, à partir de recherches associées au courant linguistique de la performance, ont trouvé un élan (8). Un ensemble de travaux du Napedra tourné vers la pensée de Walter Benjamin méritent distinction : on détecte en eux la reconfiguration de l'anthropologie de la performance et de l'expérience à partir de la pensée benjaminienne (9).

On doit aussi souligner l'intérêt suscité chez quelques chercheurs du Napedra par les études en ethnoscénologie, à partir de dialogues avec Jean-Marie Pradier, Armino Bião et d'autres collègues (10). La notion de scène s'élargit et s'approfondit. Dans ces études, un choc se produit par rapport aux différentes notions de plateau. Dans plusieurs travaux des chercheurs du Napedra, les questions de corps et de genre surgissent avec force (11).

On observe, enfin, le rapprochement du Napedra avec le Laboratoire des Arts Afro-Brésiliens de l'USP. En particulier, la présence et la direction de Mestre Pinguim (Maître Pingouin), dans l'un des espaces les plus importants de l'USP durant une vingtaine d'années (12).

Dans ce qui suit, je souhaite discuter l'anthropologie de la performance par rapport à trois moments sismologiques produits par l'action dans la vie sociale : 1) en subvertissant les plateaux ; 2) en implorant les temps ; et 3) en f(r)ictionnant les corps et les personnes.

SUBVERTIR LES PLATEAUX

Selon Roland Barthes (1990, p. 85), le théâtre peut être défini en tant qu'une activité qui « calcule le lieu regardé des choses ». Cette définition aussi est pertinente pour penser le métier des anthropologues. Les

attentions d'une anthropologie de la performance se tournent particulièrement vers les lieux surprenants des plateaux : les coins, les marges, les fissures, les ouvertures dans le sol, les coulisses, les rues et les espaces où les publics entrant en scène se transforment en acteurs. L'écoute s'amplifie et s'enfonce pour capter les murmures et les bruissements d'un inconscient sonore capable de provoquer le frémissement des plateaux. Scènes étendues, plateaux poreux. En entrant en scène, l'anthropologie se transforme aussi en anthropologie *en performance*.

William Shakespeare (1975, p. 199) écrit :

Le monde entier est un théâtre,

Et tous, hommes et femmes, n'y sont que des acteurs

Ils ont leurs sorties et leurs entrées,

Et chacun dans sa vie a plusieurs rôles à jouer, [...]

(« *As you like it* », Acte II, Scène VII)

Dans ses recherches, Erving Goffman se focalise sur le théâtre de la vie quotidienne. Définissant la performance comme l'« activité d'un individu qui se passe durant une période marquée par sa présence continue devant un ensemble de spectateurs et qui exerce une certaine influence sur les spectateurs », les attentions de l'auteur se portent sur les façades ? « les éléments qui fonctionnent de manière régulière et fixe afin de définir la situation pour ceux qui observent la performance » (Goffman, 1959, p. 22). Les façades, qui consistent en cadres, apparences et modes d'être des performers, soutiennent les mise en scène d'un « je ». La performance consiste en l'activité de façade. Considérant que la perception en elle-même du réel est créée par le biais de façades, Goffman révèle la fragilité de la vie sociale. Le manque de contrôle expressif fait courir le risque de tout perdre. L'absence de cohérence ? ou, de même, la manifestation d'une cohérence exagérée ? dans la présentation d'une façade met en risque la perception du fait qu'elle soit vraie ou réelle. En lumière, les bruissements capables de subvertir ces plateaux de la vie quotidienne. Les attentions de Goffman se dirigent, particulièrement, vers les bruissements qui viennent des coulisses.

En distinguant son approche de celle d'Erving Goffman, Turner évoque une distinction entre le théâtre et le méta-théâtre. À mesure que Goffman dirige son intérêt vers le théâtre de la vie quotidienne, Turner cherche à focaliser les moments d'interruption, les instants extraordinaires, c'est-à-dire, le théâtre de ce théâtre. Dans un écart méthodologique qui déplace le regard vers les moments de suspension des rôles, Turner observe le méta-théâtre de la vie sociale. Les sociétés elles-mêmes subvertissent leurs plateaux quotidiens. Avec des effets d'interruption, jouant avec le danger, elles trichent avec elles-mêmes. Elles provoquent la chute des masques du quotidien. Dans ces moment-là, comme s'ils se trouvaient devant un miroir magique, les membres de la société produisent des effets d'étrangeté par rapport au monde dans lequel ils vivent. Dans le reflet magique d'une expérience liminaire, les personnes peuvent se voir elles-mêmes à partir d'angles multiples, expérimentant, dans un état de subjonctivité, les formes altérées de l'être ⁽¹³⁾. À partir du déplacement du lieu regardé ou senti des choses, elles produisent de la connaissance. Sans leurs masques quotidiens et hors de leurs rôles coutumiers, ils se découvrent comme autres. Des éléments non résolus qui se logent dans les strates les plus profondes de la vie sociale, au risque de tomber dans l'oubli, remontent à la surface. À partir d'éléments structurellement en retrait, capables de faire irruption dans le chaos, la vie se renouvelle. Turner comprend la performance comme la manifestation d'une expérience extraordinaire, liminaire. À partir de rites, fêtes, cultes, brincadeiras, mouvements politiques et d'autres formes d'action symbolique chargées des pouvoirs du *limen*, des univers sociaux et symboliques se recréent.

Les pouvoirs du *limen*, dit Turner, se manifestent en particulier chez les populations qui n'ont pas encore été complètement atteintes par la Révolution Industrielle. Dans les essais « Liminal to liminoid, in play, flow, ritual » (1982c) et « Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experience » (1986), Turner produit une ébauche, d'un événement historique aux proportions mythiques: la Révolution Industrielle est responsable d'un *sparagmos*, ou démembrement, des formes d'action symbolique associées au *limen*. Les pouvoirs du *limen* sont affaiblis. Accompagnant la fragmentation des relations sociales, les formes liminaires se dispersent et se transforment. Sans pouvoir compter sur les forces de cohésion du corps social, les individus finissent par dépendre d'eux-mêmes pour signifier le monde. Le

miroir magique des rituels se fend. Plutôt que devant un miroir magique, l'argument de Turner me mène-t-il à suggérer, nous nous voyons devant une multiplicité de fragments et bris de miroirs, aux effets kaléidoscopiques, produisant une immense variété d'images changeantes, agitées, et lumineuses. Aux marges de la vie sociale, et y compris aux marges d'une expérience liminaire, surgissent les formes liminoïdes. Le terme improvisé par Turner, formé du vocable grec *oid* (qui signifie « ressembler à »), marque une différence. Il s'agit d'une expérience atténuée du liminaire.

À mesure que Turner (1982a) préconçoit un parcours *du rituel vers le théâtre*, impliquant le déclin de l'expérience du liminaire, Richard Schechner (1988a/1977) attire l'attention sur un pli surprenant : *du rituel au théâtre et de retour*. Il s'agit d'une analyse d'expériences marquantes du théâtre contemporain qui, se retournant contre elles-mêmes, provoque un pli dans la continuité *du rituel au théâtre* : il y a des moments dans lesquels le théâtre lui-même cherche à faire émerger, sur des plateaux poreux et étendus, les pouvoirs de transformation associés au rituel et aux sources du liminaire.

Bien que Schechner proposait une continuité marquée par des oppositions, les termes s'entrelacent en tresses (*braids*) qui réunissent les éléments des uns et des autres : rituel et théâtre, efficacité et divertissement. Artaud, Brecht, Brook, Barba, Grotowski... Dans les avant-gardes de la pensée théâtrale du XX^e siècle, on observe la recherche des sources archaïques et rituelles capables, paradoxalement, de renouveler le théâtre et de réveiller ses dimensions transformatives. En tant que metteur en scène de théâtre et fondateur du *The Performance Group*, Schechner cherche aussi à subvertir les plateaux. *Environmental theater*, théâtre environnemental (Schechner 1994/1973). "The street is the stage", la rue est la scène (Schechner, 1993). On y cherche un art capable de toucher la vie. Même le public n'en reste pas indemne. Transformés ou transportés, performers et publics courent des risques (Schechner, 1985d).

Théâtralité généralisée. Des éclairs d'expériences rituelles frictionnent un théâtre qui se manifeste en temps et lieux surprenant. Scène étendue. La scène s'enfoncé. Dans le théâtre dionysiaque de la Grèce Antique, deux dispositifs scéniques attirent l'attention. Le premier, l'eccléclème, une petite plateforme roulante grâce à laquelle un décor est mu, portant à la vue du public les atrocités et les crimes horribles qui se passent à la dérobée, provoquant l'apparition subite de gestes et d'images qui, sinon, demeureraient hors-scène. Le deuxième, les fameux « escaliers de Charon », depuis lesquels jaillissent sur la *skéné* des images et personnages souterrains ? des apparitions. Ils viennent, supposément, des fonds infernaux de l'Hadès, sur lequel navigue la Barque de Charon sur les eaux du Léthé, le fleuve de l'oubli (Berthold 2003, p. 115-117; Dawsey 2016). Avec de tels dispositifs, le théâtre dionysiaque produit des effets sismologiques.

Pour en revenir aux analyses de Turner, un détail attire l'attention. Paradoxalement, bien que le liminoïde dénote un affaiblissement de l'expérience liminaire, il peut se manifester de manière plus subversive que les formes liminaires. Dans le *limen*, les éléments structurellement rétifs tendent à revitaliser les processus structurant. Des phénomènes liminoïdes, en revanche, peuvent se maintenir plus en retrait par rapport à de tels processus. Les formes liminoïdes jouent davantage avec le danger.

Un second détail pointé par Turner mérite aussi d'être souligné. Bien que les formes liminaires soient évidemment des phénomènes du *limen*, elles tendent à engager, dans le processus de leur production, les pouvoirs centraux d'une structure sociale. Les phénomènes liminoïdes, de leur côté, se passent davantage aux marges (Turner, 1982c, p. 53-55).

Les possibles déploiements de cette analyse sont particulièrement intéressants. À mesure que le liminaire suscite un déplacement par rapport au quotidien, le liminoïde, suis-je amené à suggérer, peut susciter un double déplacement. Si le liminaire provoque un effet d'étrangeté par rapport au quotidien, suscitant une expérience de l'extraordinaire, le liminoïde peut produire un double effet d'étrangeté par rapport au quotidien et aussi par rapport à l'extraordinaire. Aux marges des marges, de même que les illuminations profanes discutées par Walter Benjamin (1985a), le liminoïde peut produire un effet d'étrangeté par rapport au liminaire ⁽¹⁴⁾. Même si Victor Turner écrivait fréquemment sous le signe de la tragédie, soulignant le *sparagmos* ou le démembrement des formes de signifier le monde occasionné par des processus de la vie contemporaine, on perçoit, dans les brèches de sa pensée, la force de mouvements sismologiques associés aux dimensions ludiques et subversives de phénomènes liminoïdes.

IMPLOSER LES TEMPS

En parlant de l'influence des travaux de Schechner sur sa propre pensée, Victor Turner dit : « J'ai appris avec lui que toute performance est 'un comportement restauré', que le feu du signifié surgit de la friction entre les bois durs et souples du passé (...) et du présent de l'expérience sociale et individuelle » (1985a, p. 33). Cette idée est au coeur de l'anthropologie de l'expérience élaborée par Turner. L'anthropologie de la performance fait partie de l'anthropologie de l'expérience. Selon Turner (1982b, p. 14), une expérience se complète ou se réalise par une performance, ou forme d'expression.

Selon les analyses de Schechner (1985c), l'une des principales caractéristiques de la performance est le comportement restauré. Comparant la performance à l'activité d'un cinéaste, l'auteur attire l'attention sur le processus de montage : des bribes de comportement du passé se juxtaposent au présent, articulant les images du présent et du passé, par le biais de la performance. Il s'agit d'un comportement réitéré, ou d'un comportement du comportement. Dans un acte de création, les bribes sont restaurées. Quelque chose se répète, et, pourtant, la performance potentialise les qualités de l'action : elles est fragile, imprévisible et dangereuse. Leur nature est de rompre les limites, courir des risques.

Avant l'acte restaurateur, on observe le morcellement. La performance se manifeste dans un champ de comportements morcelés. En performance, les morceaux se re-montent en montages uniques. La performance ne se manifeste jamais comme comportement de comportement pour la première fois. En même temps, cependant, en tant que processus de montage, la performance est toujours unique.

Dans l'ici et maintenant, des bribes de comportement se révèlent dans des relations variées et surprenantes, dans des circonstances uniques et passagères. La performance est éphémère. Bien que les bribes de comportements soient restaurées, elle entrent en de nouvelles relations par le biais de la performance. Bien qu'elles soient réitérées, les performers, les publics, les plateaux, les dispositifs scéniques et les circonstances sont changeantes. Comme cela se passe avec les masques et autres objets en scène, les performers mobilisent les bribes de comportement.

Gardant en tête l'importance des relations entre le présent et le passé pour les discussions sur la performance, Turner a développé une anthropologie de l'expérience. Wilhelm Dilthey inspire ses écrits. Une expérience peut être pensée, dit Turner (1982b, p. 13-14), comme un processus qui se structure en divers moments : 1- quelque chose advient dans le présent, impliquant douleur ou plaisir, provoquant la déstabilisation de l'être ; 2- des émotions du passé sont revécues ; 3- des souvenirs du passé sont mobilisés ; 4- des images du passé entrent en une « relation musicale » (selon une expression de Dilthey) avec le présent, possibilitant la signification de l'événement ; et 5- l'expérience trouve une forme d'expression. La performance, pour Turner, est une forme expressive qui complète ou réalise une expérience. Il attire l'attention sur l'étymologie du terme performance, provenant de l'ancien français *parfournir*, « compléter, réaliser » (Turner 1982d, p. 91). L'étymologie du terme expérience mérite d'être soulignée elle aussi, du vocable indo-européen *per*, qu'on retrouve également dans le terme grec *perao*, qui nous renvoie à l'idée de danger (*perigo* en portugais), et, de plus, aux idées de passage et de rite de passage (Turner 1986, p. 35).

Bien que Turner se concentre sur les aspects harmonisant des relations entre passé et présent, il faut rappeler l'un des points de départ de ses discussions, cité au début de cet essai : l'anthropologie de la performance tourne ses attentions vers les bruissements, les résidus et les éléments structurellement en retrait (Turner 1987, p. 76). Dans ce registre, une audition des relations musicales entre passé et présent devient spécifiquement attentive aux bruissements et aux images acoustiques risquant de tomber dans l'oubli, ou de se transformer en résidus de paysages sonores et de récits musicaux.

De telles images résonnent aussi avec les sons du passé produits par un morcellement, qui nous atteint ici et maintenant dans un univers décentré et en expansion. D'où, me semble-t-il, la pertinence de la notion de montage qui inspire l'idée de comportement restauré de Schechner. Dans la constellation des temps, dans laquelle les sons du passé et de l'inconscient auditif affleurent dans des paysages sonores du présent, la performance, en tant que forme de montage, est aussi capable de capter les images acoustiques dans des relations abruptes et surprenantes.

Dans un registre sensible aux sons et aux bruissements dissonants, la performance peut produire un effet sismologique par rapport au temps. Les images du passé font irruption dans le présent, dans des moments de danger, subvertissant un plateau de l'histoire conçu comme une séquence de scènes qui culmine dans un présent naturalisé. Avec une force volcanique, ces images viennent à la superficie en fendant les croûtes du présent. Dans des montages chargés de tensions, des couches géologiques du passé, qui

s'immergent dans la vie sociale, jaillissent du présent, se juxtaposant aux sédimentations récentes. C'est ainsi que se produit un effet d'interruption par rapport au continuum entre passé et présent. Il s'agit d'un passé présent. L'un des préceptes de l'historien imaginé par Walter Benjamin renvoie aux propos d'une sismologie de la performance : il est nécessaire de « faire exploser le continuum de l'histoire » (Benjamin 1985c, p. 229-230).

Dans un fragment de l'article de Turner (1974, p. 105) sur Hidalgo et la révolution mexicaine, nous trouvons une notion géologique du temps en forme de montage chargée de tensions. Passé et présent se juxtaposent dans le geste d'Hidalgo qui, au moment du « cri de Dolores », hissa sa bannière de Notre Dame de Guadalupe. Par le biais de ce geste, il se produit une secousse. Notre Dame de Guadalupe, l'un des puissants symboles d'une nationalité émergente, succède à Tonantzin, la mère des dieux dans la cosmologie aztèque, dont le culte, auparavant célébré dans le lieu aujourd'hui consacré au culte de Notre Dame de Guadalupe, avait été éliminé par les Espagnols. Sur ces plateaux se révèlent les éléments ensevelis des paysages sociaux. Sur les débris du culte à Tonantzin, dans un champ énergisé par la friction de deux plaques rocheuses, Guadalupe et Tonantzin, le geste d'Hidalgo fait irruption d'un mouvement sismique. Une relation musicale entre passé et présent se manifeste en forme de cri, innervant un corps social et faisant émerger des éléments que se trouvent dans une possible « histoire nocturne » (cf. Ginzburg 1991) de Notre Dame de Guadalupe.

Une notion géologique du temps se trouve également dans l'une des images bien connues de Clifford Geertz. Interpréter une culture, dit l'auteur, c'est comme lire « un manuscrit étrange, délavé, plein d'ellipse, d'incohérences, d'amendements suspects et de commentaires tendancieux » (Geertz 1978, p. 20). Cette image baroque d'un manuscrit se révèle à l'image d'un palimpseste. À mesure que Geertz cherche à trouver, au milieu de l'étrangeté, du délavage, des ellipses etc., du manuscrit, les évidences d'un comportement modelé et d'une certaine cohérence du texte, une sismologie de la performance cherche une écoute attentive et sensible aux éléments qui interrompent la lecture. Dans l'étrangeté, dans l'effacement, dans les ellipses et dans les incohérences, on ne rencontre pas seulement les histoires que les personnes racontent sur elles-mêmes pour elles-mêmes, mais aussi, celles qui tombent ou courent le risque de tomber dans l'oubli. Là, se trouvent des histoires qui ne sont pas encore venues au monde. Des couches les plus profondes d'un palimpseste surgissent les images d'une histoire de l'oubli.

De telles images, comme Walter Benjamin (1995, p. 106-108) l'a découvert, surgissent possiblement de la mémoire involontaire. Dans des moments surprenants, comme le choc de la flamme d'une allumette en poudre de potassium, elles provoquent des éclairs. Dans la friction du petit bois du passé en contact avec les bois suaves du présent, les éclairs des images de la mémoire involontaire.

F(R)ICTIONNER LES CORPS ET LES PERSONNES

Dans la formation du champ de l'anthropologie de la performance, deux essais de Marcel Mauss méritent d'être mis en exergue : l'un d'entre eux, sur les techniques du corps (Mauss 2003b/1934), et l'autre sur la notion de personne (Mauss 2003a/1938), où nous découvrons la catégorie latine de *persona*, ou masque. De l'articulation entre les thèmes de ces essais, survient une question : les relations entre corps et masques, ou corps et *personas*. Un détail : regrettant le quasi oubli du thème du corps dans les études académiques jusque-là existantes, c'est-à-dire, dans les années 1930, Mauss suggère avec ironie que, dans une classification générale des connaissances, les recherches consacrées à ce thème soient réunies sous la catégorie du « divers ». Le thème du corps lui-même se manifeste comme lieu de l'ambigu ou de l'anomalie.

Dans son essai "Points of contact between anthropological and theatrical thought", Richard Schechner (1985b, p. 4) discute le mode selon lequel des performers de différentes expériences rituelles et traditions théâtrales (telles que celles du rituel Yaqui et du théâtre Nô japonais) ne cherchent pas à cacher le corps derrière le masque. L'expérience de transformation vécue par les *performers* et le public a plus à voir avec une relation entre masques et corps capable de produire un état liminaire. Les moments dans lesquels les corps se révèlent ? ou font irruption ? de derrière, du dessous, de côté ou par-dessus leur masques, peuvent être de l'ordre de l'extraordinaire, ou de l'insolite.

Les corps frictionnent leurs masques. Et je dirais même ? en jouant sur les mots et mettant le *r* entre

parenthèse ? les masques et les corps se f(r)ictionnent. Ainsi, ils réveillent un mode subjonctif (« comme si ») de se situer par rapport au monde, provoquant des fissures, illuminant les dimensions de fiction du réel, et subvertissant les effets de réalité d'un monde vu sur le mode indicatif, non pas comme un paysage mobile, chargé de possibilités, mais simplement tel qu'il *est* (15). La friction entre corps et masque ? que je suggère d'appeler f(r)iction ? peut générer quelques-uns des moments les plus électrisants d'une performance.

Discutant la culture carnavalesque du Moyen-âge et de la Renaissance, Mikhail Bakhtin (1993) parle des pouvoirs extraordinaires des masques : ils révèlent les alternances et les transformations des corps et des choses. Au contact des masques, les corps s'altèrent. Mais, l'idée de f(r)iction nous amène aussi à comprendre l'action du corps sur le masque. Au contact des corps, les masques aussi sont altérés, se transforment ou sont défigurés.

La relation d'un acteur avec un masque sur son corps est similaire, dit Schechner, à celle du bébé ou de l'enfant avec le corps de sa mère et avec ses premiers jouets. L'acteur en scène et l'enfant qui jouent ont la sensation d'être en même temps « non je » et « non non je » (16).

Mais, la relation inverse, celle de l'acteur avec son corps derrière le masque, peut aussi réveiller une expérience du *limen* accompagnée par la sensation selon laquelle « je est autre ». « Le plus oublié des pays étrangers est notre propre corps », écrit Benjamin (1985b, p. 158). Si le corps est mémoire, il est aussi le lieu de l'oubli. Constance Classen (1993) nous montre comment les sens du monde se forment par le biais des sens du corps. Mais il y a des sens du corps capables de produire par rapport aux sens du monde un effet d'éveil. Ou, simplement, une stupeur (17). Paraphrasant Pascal, le corps a ses raisons que la culture ne connaît pas.

Les corps en scène, entrant dans des états de *poiesis*, ou *corpoiesis*, f(r)ictionnent le réel et ses masques. Des entrailles et des replis du corps, des images d'histoires d'oubli affleurent, comme une volée d'oiseaux. « Ce qui souffle depuis les abysses de l'oubli est une tempête » (Benjamin 1985b, p. 162).

Les relations entre drames esthétiques et drames sociaux peuvent aussi être pensés à partir de l'idée de f(r)iction. En parlant de ces relations, Richard Schechner (1988b, p. 190) propose la figure d'un huit horizontal (ou le signe de l'infini) traversé au milieu par une ligne droite. S'inspirant de l'*infinity loop* de Schechner, Victor Turner (1985b, p. 90) suggère le schéma suivant :

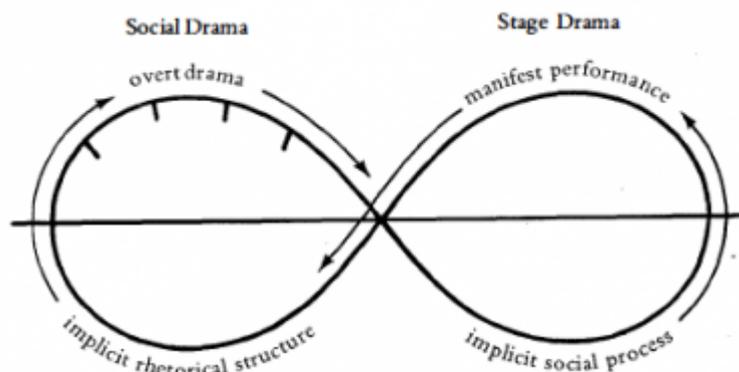


Fig. 5. The interrelationship of social drama and stage drama.

À gauche, on signale la sphère du drame social, subdivisée en aires du drame explicite (au-dessus de la ligne) et structure rhétorique implicite (en bas). À droite, symétriquement, se démarque la sphère du drame esthétique (de plateau), répartie en régions de performance manifeste (au-dessus de la ligne) et processus social implicite (en bas). Les flèches indiquent la nature dynamique des relations.

Il s'agit d'un processus de miroitement interactif, matriciel et « magique », dit Turner (1985b, p. 300-1). Dans un autre essai, j'ai écrit : « si, comme les 'miroirs magiques', les drames esthétiques et les rituels reflètent la vie sociale, la réciproque est aussi vraie : les drames sociaux reflètent les formes esthétiques.

Les personnes, qui se révèlent comme *personas*, performent leurs vies ». La vie imite l'art aussi bien que l'art imite la vie.

Les drames sociaux affectent les drames de plateau, et les drames de plateau affectent les drames sociaux. Par le biais de processus de mimesis, les actions réalisées dans des drames de plateau paraissent revenir avec la force d'un champ énergisé formé par des drames sociaux et des drames de plateau revitalisant les actions réalisées dans des drames sociaux. Le mouvement réciproque est aussi vrai. Les drames de plateau se transforment en expériences sismologiques au contact de la matière ignée de drames sociaux. L'art et la vie se touchent. Les drames sociaux et les drames de plateau se f(r)ictionnent, éveillant la *poiesis*, ou *corporiesis*, d'un corps social et mobilisant ses sens. Il y a des instants dans lesquels il ne s'agit pas seulement de l'interprétation des sens du monde, mais de la production, par le biais d'une innervation corporelle, de la volonté de rompre son cours.

ESSAIS NAMEDRA

Ce dossier présente onze essais du Napedra ? Núcleo de Antropologia, Performance e Drama. Essais Napedra : l'image est propice. Plus que des inscriptions sur de la pierre (ou *pedra* en portugais), ces essais portent les marques de mouvements sismologiques produits en anthropologie et en arts. La séquence des essais a à voir avec les sujets énoncés plus haut. Il s'agit simplement de l'un des arrangements possibles. Les essais ne parviennent pas encore à composer un miroir magique de ceux dont parle Victor Turner. Leur arrangement a plus à voir avec un montage de bris de glace, ou de pierres miroitées.

Subvertir les plateaux

Dans « De la *persona* au soi-même : notes sur le Groupe de Théâtre Macunaíma », Rita de Castro analyse le travail de recherche et création en théâtre réalisé par des actrices et acteurs du Groupe Macunaíma, dans les années 1990, dirigés par le metteur en scène Antunes Filho. Se jetant au sol, les acteurs suscitent en eux-mêmes des états de déséquilibre. Stratégie d'une voie négative : ils cherchent à perdre leurs postures inflexibles. Se vidant, se dépouillant, les acteurs travaillent à un vide créateur. Se rapprochant initialement d'une démarche naturaliste mais seulement pour l'abandonner ensuite, ils cherchent une perspective qui les conduise à l'anti-geste, c'est-à-dire, « au geste construit non conventionnellement et, par là, non naturalisé ». Ils produisent ainsi une étrangeté par rapport au familier. Il s'agit d'une étrangeté qui, ne visant pas seulement des contextes sociaux et politiques déterminés, est capable de produire une rupture des *personas*. Les masques tombent. Au lieu d'un acteur dionysiaque, Antunes Filho propose l'acteur shivaïque. « De même que Shiva crée cette réalité qui m'illusionne », commente le metteur en scène, « je vais créer, en tant qu'acteur, une réalité qui t'illusionne ». L'acteur en scène, l'acteur sans rien, sinon une sphère vide. Dans l'éphémère du spectacle théâtral, pénétrant des temps et des espaces extra-quotidiens, le spectateur est amené à participer au jeu de la création. Dans cette expérience théâtrale, on cherche l'enchantement des rites. Subvertissant les plateaux, les acteurs travaillent avec le vide créateur.

À la recherche d'une notion de théâtralité étendue, Marianna Monteiro écrit l'essai « Réflexions historiques sur le genre sérieux et comique dans les danses dramatiques brésiliennes ». En lumière, une « histoire des spectacles au Brésil cherchant un regard incliné vers d'autres expressions dramatiques, d'autres théâtralités, hors du théâtre au sens strict ». Les attentions de l'auteure se tournent vers l'étude des expressions dramatiques associées à la dite culture populaire, qui restent aux marges des visions hégémoniques de l'histoire du théâtre. Dans ce qui est proposé ici comme de l'ethnoscénologie historique, on cherche à dénaturer la séparation entre culture érudite et culture populaire afin de « comprendre comment ont été forgées ces séparations » et « percevoir la dite culture populaire en différentes situations de confrontation avec les pratiques hégémoniques ». On cherche à comprendre la théâtralité comme *performativité*. Faisant frissonner les historiographies traditionnelles, les danses dramatiques (*danças dramáticas*) brésiliennes produisent des inversions, provoquent l'étonnement. Sorciers et *pajés*, les *dramatis personae* des premiers autos jésuitiques, acquièrent le protagonisme des fêtes de bumba-meu-boi, ressuscitant le Boeuf et sauvant le Père François (Pai Francisco). Les clowns noirs ont le dernier mot provoquant le rire et la vie des opprimés. Sur les plateaux d'une théâtralité augmentée, on entend les sons, les bruissements et les coups retentissants de mouvement sismologiques.

L'essai de Carolina de Camargo Abreu, « *Trabalhadores da Cultura*: effervescence et lutte du théâtre de

groupe de São Paulo » produit aussi un écart par rapports à certains plateaux des manifestations théâtrales. Contre le théâtre bourgeois qui se dirige vers la production de spectacles à succès sur le marché du divertissement, le théâtre de groupe de São Paulo surgit. Il s'agit d'un ensemble d'organisations collectives qui font de l'expérience théâtrale une expérimentation de l'organisation sociale à la recherche d'une société plus juste. Tressant un réseau de groupes de théâtre de la périphérie, occupant les espaces abandonnés ou agissant sur des places et dans des passages, leurs participants cherchent à se constituer en sujets collectifs. Ils se présentent comme « travailleurs de la culture ». Ils hissent des bannières de la révolution sociale. Flirtant avec la clandestinité, ils visitent de squats, occupent des rues, des marchés, des écoles et des stations de train. Ils ouvrent des brèches dans la géographie de la ville. Si « la tradition des opprimés », comme le dit Walter Benjamin (1985c, p. 226), « nous enseigne que 'l'état d'exception' dans lequel nous vivons est en réalité la règle générale », ces artistes militants cherchent à sauver un héritage de luttes, et ils s'inspirent en lui. À travers leur activité, les plateaux se déplacent vers les ruines, les fissures et les brèches de la ville.

Imploser les temps

Dans l'essai « Entre le spectacle musical et le rituel : restauration de la mémoire du Roi Galanga », Rubens Alves da Silva discute le spectacle musical « Galanga, le Roi Chico », mis en scène par le théâtrologue de Minas Gerais João de Neves. La proposition du spectacle, celle de « revoir notre histoire traditionnelle sous le prisme de l'identité afro-brésilienne », sert de point de départ de la discussion. Les images du passé s'articulent au présent et se reflètent sur les corps des acteurs et du public. Le groupe d'acteurs représente la garde du Mozambique. Le « capitaine » (incorporé par l'acteur et compositeur mineiro Mauricio Tizumba) est un « preto-velho ⁽¹⁸⁾ », « gardien de la mémoire » et conteur de l'histoire de « Chico ». Entonnant des cantiques et frappant tambours, caisses, *pantangomes* et *gunga* ⁽¹⁹⁾ ? les instruments caractéristiques des gardes de Mozambique ? les acteurs entrent dans le théâtre formant un cortège. L'espace théâtral se transforme. En scène, les objets et les personnages du rituel du reinado/congado de Minas Gerais. Par leurs cantiques, les corps dansants, les instruments musicaux, et les narrations orales du « Preto-Velho », l'histoire de Chico Rei est re-contée. Du rituel au théâtre et de retour. Les images du passé s'actualisent dans l'ici et le maintenant, mobilisant les sens d'un corps social constitué, en grande partie, par des acteurs et des publics noirs. Suscitant le montage d'un passé présent, « Galanga » fait implorer le continuum de l'histoire ⁽²⁰⁾.

L'essai « Aux marges du monde : la dévotion baroque lors de la fête de São Benedito » de Giovanni Cirino, cherche à montrer comment des récits qui s'enfoncent dans les temps du Brésil Colonial et des royaumes du Congo émergent dans le présent, de manière surprenante, dans des fêtes de congada dans la municipalité d'Ilhabela, sur le littoral nord de São Paulo. On observe un processus d'indexation connectant passé et présent. Dans la Messe de Saint Benoît (São Benedito), célébrée durant la réalisation de la fête, on entend le chant d'entrée : *Nous venons des vieilles senzalas/nous venons des nouvelles favelas/ des marges du monde nous sommes, nous sommes venus danser*. Images associées aux royaumes de Congo perforent le temps : les drames sociaux d'Ilhabela entrent en relation avec les guerres de Massangana. Dans les mises en scènes des luttes entre chrétiens et maures, les inversions causent des effarements : pendant que le Roi et son armée chrétienne oublie le saint et le jour de sa fête, l'armée des infidèles conduite par l'Ambassadeur (fils bâtard du roi) entre dans la bataille en louangeant le saint, tels de vrais dévots de São Benedito. Renouvelant les espoirs, la fête fait émerger des questions non résolues de la vie sociale. Les dévots, de cette manière, comme dirait Walter Benjamin, "font du passé une expérience unique" (1985c, p. 231).

Dans l'essai de Eufrazia Cristina Menzes Santos, « Art, rituel et jeux dans les performances des quadrilles du mois de juin », les danses de quadrilles à Aracaju, Sergipe, se présentent comme des histoires que les danseurs content sur eux-mêmes pour eux-mêmes. On compte aussi dans ces danses des histoires sur les autres. En lumière, la projection d'images d'atavisme sur des personnes de l'intérieur des terres ? comme si elles se trouvaient en d'autres temps. Peut-être que l'imitation des images projetées par le biais du travestissement des *brincantes* (avec chapeaux de paille, vêtements à carreaux et dentelles, simulations de dents manquantes etc...) est plus intéressante encore. À partir des années 1990, la spectacularisation des quadrilles norddestines attire l'attention. D'anciens stéréotypes des « nordestins laids, pauvres et en haillons » perdent de l'espace au profit de représentations d'individus urbains, modernes et contemporains. Les vieilles chemises à carreaux et les robes de *chita* ⁽²¹⁾ sont remplacées. En revanche, à côté du moderne, émergent des images anciennes, matérialisées dans « les tissus nobles, décorés de paillettes, strass et autres éléments brillants », évoquant possiblement les vêtements des dames et cavaliers des quadrilles françaises du XVII^e siècle. Dans une quadrille du groupe Arraiá Arranca Unha, en 2007, quelques images surgissent sans doute des strates les plus profondes. Comme une figure du réalisme grotesque et de la culture comique populaire du Moyen-âge et de la Renaissance, possiblement, affleure

l'image de « la femme encanaillée » relevant sa jupe, balançant le bassin et remuant ses parties génitales. Dans le rire des *brincantes*, on entend les sons et les bruissements d'un passé présent énergisant les corps.

F(r)ictionner les corps et les personnes

Dans l'essai « Sur les bords du Lac-de-lait. Voyages chamaniques au coeur des cercles de coca chez les Indiens Hupd'äh (Maku) du Haut Rio Negro (État d'Amazonas, Brésil) », Danilo Paiva Ramos analyse un quotidien extraordinaire. Durant la réalisation de rencontres nocturnes, les bénisseurs (*benzedores*) hup s'assoient en ronde pour la consommation de coca et de tabac. À l'intérieur du cercle, un vide remarquable. Sur un plateau qui prend forme dans le vide, et qui n'existe qu'en fonction des regards qui plongent en lui, un lac jaillit. Pendant qu'ils discutent, bénissent et content les histoires des anciens, un Lac-de-Lait se forme devant les hommes hup. Autour de ce lac, soufflant les cigarettes bénites, « les chamanes disent voyager au Lac-de-Lait, en aval du fleuve, /mer'ah sö?/, lieu où l'humanité a surgi après le fameux /K'e?g-Te?h/, où les ancêtres reçurent leurs pouvoirs et d'où ils partirent navigant à l'intérieur du Serpent-Canoë ». Au cours de ce voyage, « les bénisseurs modèlent leurs cigarettes les transformant en instruments de guérison ou protection ». F(r)ictionnant les corps avec des substances et des mots rituels, les hommes hup se transforment en personnages d'un voyage extraordinaire, bien que quotidien, au Lac-de-Lait. Le souffle des cigarettes bénites se révèle comme le souffle de la vie.

« Fabriquer le funk à Cidade Tiradentes, São Paulo: la performance d'une ethnofiction » de Alexandrine Boudreault-Fournier, Rose Satiko Gitirana Hikiji et Sylvia Caiuby Novaes, examine la réalisation de leur film d'ethnofiction *Fabrik Funk* au sein d'une ethnographie et d'une production collectives. Dans ce projet, l'ethnographie se présente comme un acte de performance, une *mise-en-scène*. F(r)ictionner le réel, ou éveiller ses dimensions de fiction, le projet d'ethnofiction se présente comme un mode privilégié de pénétrer la réalité. Dans la juxtaposition du réel et de l'imaginaire, le réel acquiert la qualité du rêve et le rêve révèle ses indices de réalité. Parcourant des mondes imaginés et réels, les anthropologues s'approchent de l'« énorme créativité qui se manifeste aux bords de la ville de São Paulo ». Le travail de création d'une ethnofiction attire l'attention. Stimulant des actrices et des acteurs non professionnels à interpréter des rôles très proches de ceux qu'ils jouent dans leur vie, le projet d'ethnofiction suscite l'action créative des interprètes. L'art produit de la connaissance. Il s'agit d'une connaissance incorporée (*embodied knowledge*). Le quotidien et l'extraordinaire se touchent. Et les corps se révèlent dans leurs dimensions poétiques.

Dans son essai « *Faquirezas* du Brésil au XX^e siècle : art de rue et corps performatif », Regina Pólo Müller analyse un phénomène intrigant : les femmes faquir, ou faquinesses, qui, dans les années 1920, et ensuite, dans les années 1950, attirèrent des publics expressifs dans les rues de São Paulo et d'autres villes du Brésil. Si le plateau existe en fonction des regards qui se dirigent vers lui, alors les regards des publics attirent l'attention. Les corps qui observent construisent en eux-mêmes des images de corps exhibés. Des personas ambiguës surgissent dans les spectacles de faquinesses : femmes bestiales, presque non humaines, enterrées vivantes, affamées, serties de serpents, allongées sur des clous, et, en même temps, belles, blondes, odalisques, séductrices, vedettes. Les corps des faquinesses scintillent comme des apparitions, provoquant l'étonnement. Dans cet art de la performance, dans une époque où le genre n'existait pas pour la critique et l'histoire de l'art, les corps des faquinesses se présentent comme des montages chargés de tensions, dans lesquels les plans entrent en collision : d'un côté, une beauté fragile ; de l'autre, une force physique ahurissante. L'ambiguïté constitutive de la persona faquinesses peuple l'imagination des multitudes de spectateurs des villes. Collant la chair de poule au quotidien, un genre féminin se révèle sur les plateaux des rues d'une manière en même temps fragile et chargée de forces sidérantes.

« Ensauvagement et héroïsme dans la randonnée pédestre », de Romain Jean Marc Pierre Bragard, Pénètre les dimensions imaginaires d'une pratique de loisir : les marches. Articulant les études de a performance à la psychanalyse, l'auteur démontre comment les marches engagent leurs pratiquant en formations imaginaires tournées vers la réalisation de désirs. Ces formations sont appelées fantasmes en psychanalyse. En lumière, l'expérience de l'ensauvagement : l'immersion dans la nature et dans le corps lui-même. Les marcheurs d'origine urbaine s'ouvrent à des expériences corporelles d quotidien en groupe qui, dans leur environnement d'origine, seraient considérées interdites : le contact avec le sang, la sueur et les excréments ; l'exposition à la saleté et aux contaminations ; l'expérience de la nudité. Mais, ainsi faisant, les marcheurs se manifestent comme des personnages de mythes urbains. La quête de ces individus, ou groupes d'individus, de la domination ou maîtrise de leurs relations avec la nature, attire l'attention. De même, le mode sur lequel les corps des marcheurs sont transformés en objet d'attention et d'étude détaillée, impliquant des prises de mesures et des projections techniques visant l'amélioration de

leurs capacités et de leurs modes d'usage. Dans les marches, les mythes et les fictions de la rationalité technique et scientifique ? avec des promesses d'harmonie entre l'esprit, les corps et la nature ? s'entrelacent au réel.

Dans l'essai « Boias-frias en scène : boeufs, spectres et nef des fous », John C. Dawsey analyse les plateaux d'un quotidien étonnant : le théâtre des boias-frias. Dans les champs de canne et les remorques des camions, un climat d'épuisement physique et nerveux s'interpénètre à celui d'une fête carnavalisante. Au milieu des rires, des boias-frias se transforment en multiples personnages : cheikhs, apaches, saints, fous, bandits, boeufs, boys, cow-boys, en épouvantails et spectres, entre autres. Dans cet essai, trois d'entre eux se distinguent : ombres ou spectres ; boeufs agonisants et farceurs ; et des passagers de la nef des fous sur la mer verte des champs de cannes. Chaque personnage, ou image, nous amène à penser aux affinités entre le théâtre des boias-frias et le théâtre de la cruauté dont parle Antonin Artaud. Théâtre de spectres : des entrailles des rêves, au milieu d'une ambiance d'ébriété d'une société mue par les rêves du progrès, le rire des boias frias fait irruption. Des boeufs agonisants et farceurs : dans des camions à boeufs dans lesquels marchent des boias-frias reluisent les images de tauromachie, de corps en morceaux et de corps en fête. Passagers de nef des fous : comme figurants d'un rite de passage insolite, sur la mer verte des champs de cannes, des boias-frias se trouvent de passage vers une condition de passage. Quotidien étonnant, rien de surprenant dans l'étonnement. F(r)ictionnant le réel, les corps des boias-frias entrent en état de *poiesis*, ou de *corpoiesis*.

OUVERTURES ET PASSAGES

Au sein de l'expérience du Napedra, le champ des études de la performance se présente comme un univers décentré et en expansion. Dans la formation d'un champ, il est nécessaire d'être attentif aux mouvements qui résonnent avec les sons et les bruissements de processus créatifs. En lumière, les déplacements capables de subvertir les plateaux, implorer les temps et f(r)ictionner les corps et les personnes. Le corps a ses raisons que la culture ne connaît pas. Primauté du sensible. À la recherche des sens du monde, l'anthropologie de la performance s'altère et se transforme en une anthropologie *en performance*. Mobilisant les sens du corps, elle ressemble aux serpents décrits par Antonin Artaud (2000, p. 126):

Si la musique agit sur les serpents ce n'est pas les notions spirituelles qu'elle leur apporte, mais parce que les serpents sont longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche à la terre par sa presque totalité ; et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un massage très subtil et très long [...].

Accoutumés aux passages et aux brèches dans la terre, les corps des serpents, ainsi que les arts d'Artaud dont ils s'inspirent, sont les plus sensibles des sismographes.

Les pierres (ou *pedras*, en portugais) aussi ont la nature du sensible. Faites de matériel incandescent, en elles résonnent les sons et les bruissements capables de produire des effets d'éveil. Quand il s'agit de la mobilisation des sens du corps, les formes de connaissance s'altèrent aussi. À certains moments du parcours, on perçoit le déplacement : au lieu de la sémiologie, une sismologie (22).

Bibliographie :

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Forense, 2000.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris : Folio Gallimard, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. UnB, 1993.

BARTHES, Roland. "Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade". In: *O rumor da*

língua. Lisboa: Edições 70, 1984.

BARTHES, Roland. "Diderot, Brecht, Eisenstein". In R. Barthes. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia". In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense. 1985a, pp. 21-35.

BENJAMIN, Walter. "Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte". In: Benjamin, W. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985b, pp. 137-164.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história". *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985c, pp. 222-232.

BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp. 103-150.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte/ São Paulo: Editora UFMG/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. (Arquivo N9, 6).

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CLASSEN, Constance. *Worlds of sense: exploring the senses in history and across cultures*. London and New York: Routledge, 1993.

DAWSEY, John C. *De que riem os boias-frias? Walter Benjamin e o teatro épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, 1999.

DAWSEY, John C. "O teatro em Aparecida: santa e lobisomem". *Mana*, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 12, n. 1, p. 135-150, 2006.

DAWSEY, John C. "Descrição *tensa* (*Tension-thick description*): Geertz, Benjamin e performance". *Revista de Antropologia*. Vol. 56, n. 2, julho-dezembro 2013, pp. 291-322.

DAWSEY, John C. "Rites of passage: Dionysus and the chorus of satyrs". *GIS ? Gesture, Image, Sound ? Anthropology Journal*. Vol. 1, n. 1, 2016.

GEERTZ, Clifford. "Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura". In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, pp. 13-44.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

GINZBURG, Carlo. *História noturna: decifrando o sabá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books, 1959.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Editions du Seuil, 1980.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror : an essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

MAUSS, Marcel. "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'". *Sociologia e antropologia*. Cosac & Naify, 2003a [1938], pp. 369-400.

MAUSS, Marcel. "As técnicas do corpo". *Sociologia e antropologia*. Cosac & Naify, 2003b [1934], pp. 401-424.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985a.

SCHECHNER, Richard. "Points of contact between anthropological and theatrical thought". In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985b, pp. 3-34.

SCHECHNER, Richard. "Restoration of behavior". In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985c, pp. 35-116.

SCHECHNER, Richard. "Performers and spectators transported and transformed". In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985d, pp. 117-150.

SCHECHNER, Richard. "From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid". In: *Performance theory*. First published in 1977 as *Essays in performance theory*. New York and London: Routledge, 1988a, pp. 106-152.

SCHECHNER, Richard. "Selective Inattention". In: *Performance Theory*. Nova York e Londres, Routledge, 1988b, pp. 187-206.

SCHECHNER, Richard. "The street is the stage". In: *The future of ritual*. New York and London: Routledge, 1993, pp. 45-93.

SCHECHNER, Richard. *Environmental theater*. Expanded edition. New York/London: Applause, 1994/1973.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. London and New York: Routledge, 2002.

SHAKESPEARE, William. *Comme il vous plaira*. Traduction Jean-Michel Déprats. Paris :Gallimard Folio Théâtre, 2014.

TURNER, Victor. "Hidalgo: history as social drama". In: Turner, V. *Dramas, fields, and metaphors: symbolic action in human society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974, pp. 98-155.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982a.

TURNER, Victor. "Introduction". In: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982b, pp. 7-19.

TURNER, Victor. "Liminal to liminoid, in play, flow, ritual: an essay in comparative symbology". In: TURNER, Victor. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982c.

TURNER, Victor. "Dramatic ritual/ritual drama: performative and reflexive anthropology". In: Dilthey, V. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982d, pp. 89-101.

TURNER, Victor. "Foreword". In: SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985a, pp. xi-xii.

TURNER, Victor. *On the edge of the bush: anthropology as experience*. Tucson, Arizona: The University of Arizona Press, 1985b.

TURNER, Victor. "Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experience". In: TURNER, Victor, e BRUNER, Edward M., orgs. *The anthropology of experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986.

Notes :

1. Le Napedra a surgi de l'initiative des participants d'un cours, Paradigmes du Théâtre en Anthropologie, donné par John C. Dawsey au Programme de Master et Doctorat de l'Université de São Paulo (PPGAS/USP) en 2001. Danilo Paiva Ramos, Eufrazia Cristina Menezes Santos, John C. Dawsey, Rita de Cássia de Almeida Castro, Robson Correa de Camargo, Rubens Alves da Silva e Vanilza Jacundino Rodrigues ont participé aux premières rencontres du Napedra, réalisées la même année. En 2001 et 2002, Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, André-Kees de Moraes Schouten, Francirosy Campos Barbosa, Giovanni Cirino, Marianna Francisca Martins Monteiro (professeure en arts de la scène à l'Université Estadual de São Paulo ? UNESP-SP) et Wladimir Blos, se sont joint à eux. Il faut souligner la venue, en 2006, de l'anthropologue et performeur Regina Pólo Müller, de l'Institut des Arts de l'Université d'État de Campinas (IA-Unicamp). La même année, d'autres collègues de l'IA-Unicamp sont devenus membres du Napedra: Alice Villela, Eduardo Néspoli, João Luis Uchoa de Figueiredo Passos e Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra ont intégré le groupe. Le groupe s'agrandi encore. De nouveaux collègues de l'USP s'y joignent: Adriana de Oliveira Silva, Ana Goldenstein Carvalhaes, Ana Letícia de Fiori, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Carolina de Camargo Abreu, Celso Vianna Bezerra de Menezes, Edgar Teodoro da Cunha, Jania Perla Diógenes de Aquino, Marcos Vinicius Malheiros Moraes e Rose Satiko Gitirana Hikiji.

2. Le « tournant performatif », qui a lieu dans un ensemble ample et varié de disciplines, implique un changement paradigmatique. Questionnant le texto-centrisme et la primauté des analyses des structures sociales et symboliques en divers champs, les chercheurs tournent leur attention vers l'action humaine et vers le mode selon lequel les sens du corps sont mobilisés dans la signification du monde.

3. Walter Benjamin écrit : « En ce qui concerne le dialectique, ce qui importe c'est d'avoir le vent de l'histoire universel dans ses voiles. Penser signifie, pour lui : hisser les voiles. Ce qui est décisif, c'est comment elles sont positionnées. Les mots sont ses voiles. Le mode selon lequel elles sont disposées les transforme en concepts ».

4. Adriana de Oliveira Silva, Alice Martins Villela Pinto, Ana Cristina Oliveira Lopes, Ana Goldenstein Carvalhaes, Ana Letícia de Fiori, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer, Bianca Caterine Tereza Tomassi, Carolina de Camargo Abreu, Celso Vianna Bezerra de Menezes, Danilo Paiva Ramos, Edgar Teodoro da Cunha, Eduardo Néspoli, Francirosy Campos Barbosa, Giovanni Cirino, Jania Perla Diógenes de Aquino, João Luis Uchoa de Figueiredo Passos, John Cowart Dawsey, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, Marcos Vinicius Malheiros Moraes, Marianna Francisca Martins Monteiro, Regina Aparecida Pólo Müller, Rose Satiko Gitirana Hikiji, Rubens Alves da Silva et Tatiana Molero Giordano sont tous des chercheurs qui participent de l'équipe du projet thématique. D'autres collègues, qui n'ont pas officiellement participé à l'équipe du projet thématique, ont contribué de manière importante aux événements qui y furent associés et aux réalisations du Napedra. En particulier: André-Kees de Moraes Schouten, Diana Paola Gómez Mateus e Romain Jean Marc Pierre Bragard.

5. 81 articles, 82 chapitres de livres, 22 livres, 9 événements performatifs, 9 films, 102 communications au sein de conférences internationales, 209 au sein de conférences nationales, 61 événements organisés et/ou coordonnés par des intégrants du projet, 6 thèses de doctorat, 6 mémoires de Master, etc. résultèrent

du projet thématique « Anthropologie de la performance : drame, esthétique et rituel » (Proc. Fapesp 06/53006-2).

6. En ce qui concerne les programmes, le Programme de Master et Doctorat Interdisciplinaire en Performances Culturelles de l'Université Fédérale de Goiás, imaginé et fondé par Robson Corrêa de Camargo. Il s'agit du premier Programme de Master et Doctorat en performances culturelles du Brésil et d'Amérique Latine. En ce qui concerne les groupes et laboratoires de recherche, il faut souligner le Laboratoire d'Anthropologie du Droit 'NADIR) de l'USP, d'Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer ; le Groupe d'Études d'Anthropologie Linguistique de Danilo Paiva Ramos ; le Laboratoire d'Anthropologie de l'Image et Performance de l'UNESP, d'Edgar Teodoro da Cunha; le Groupe Rituel, Fête et Performance, de l'Université Fédérale de Sergipe, d'Eufrazia Cristina Menezes ; le groupe Anthropologie en Contextes Islamiques et Arabes (GRACIAS), de l'USP, de Francirosy Campos Barbosa ; le Groupe Terrain d'Investigations Scéniques : théâtre, brincadeiras, rituels et vadiagens, de l'UNESP, de Marianna Francisca Martins Monteiro ; le groupe Poétiques du Corps, de l'Université de Brasília, de Rita de Cássia de Almeida Castro ; et le groupe de Recherches en Anthropologie Musicale (PAM), de l'USP, de Rose Satiko Hikiji.

7. En particulier, les études d'Alice Villela, Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz, Carolina de Camargo Abreu, Diana Paola Gómez Mateus, Edgar Teodoro da Cunha, Eufrazia Cristina Menezes Santos, Francirosy Campos Barbosa, Giovanni Cirino, Kelen Pessuto, Regina Pólo Müller, Rita de Cássia de Almeida Castro et Rose Satiko Hikiji.

8. En particulier, les études de Danilo Paiva Ramos.

9. En particulier, les études de Amanda Brandão Ribeiro, Ana Letícia de Fiore, André-Kees de Moraes Schouten, Carlos Alberto Corrêa Moro, Carlos Eduardo Reinaldo Gimenes, Carolina de Camargo Abreu, Denise Moraes Pimenta, Giovanni Cirino, John C. Dawsey, Marcos Malheiros Moraes, Renata Freitas Machado e Rubens Alves da Silva.

10. En particulier, les études qui s'inspirent des arts de la scène et des arts du spectacle d'Ana Cristina Oliveira Lopes, Ana Goldenstein Carvalhaes, Carolina de Camargo Abreu, Danilo Paiva Ramos, Gustavo Berbel, John C. Dawsey, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, Marcos Malheiros Moraes, Marianna Martins Monteiro, Regina Pólo Müller, Rita de Cássia de Almeida Castro e Ruan Felipe de Azevedo.

11. En particulier, les études de Denise Moraes Pimenta, Francirosy Campos Barbosa, John C. Dawsey, Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, Regina Pólo Müller e Vítor Grunvald.

12. En ce qui concerne le Laboratoire des Arts Afro-Brésiliens de l'USP, les travaux de Eliany Funari, João Luiz Uchoa de Figueiredo Passos e Thiago Mendes, en partenariat avec Mestre Pinguim retiennent notre attention. Les travaux tournés vers les arts afro-brésiliens développés par les collègues du Napedra méritent aussi notre attention : Adriana de Oliveira, Camila Camargo Vieira, Carlos Alberto C. Moro, Eufrazia Cristina Menezes, Giovanni Cirino, João Luiz U. de F. Passos, John C. Dawsey, Marianna F. Martins Monteiro, Renata Freitas Machado, Rose Satiko Hikiji, Rubens Alves da Silva, Thiago Mendes et Vanilza Jacundino Rodrigues.

13. La métaphore du « miroir magique » apparaît dans de nombreux écrits de Victor Turner. Voir (Turner, 1987b, p 22)

14. Walter Benjamin (1985a, p. 33) écrit : « la tentative pathétique ou fanatique de désigner dans l'énigmatique sa dimension énigmatique ne nous sert à rien; nous ne résolvons le mystère que dans la mesure où nous le rencontrons dans le quotidien, grâce à une optique dialectique qui voit le quotidien comme impénétrable et l'impénétrable comme quotidien". Étonnant quotidien, rien de surprenant dans l'étonnement. Il y a des expériences du limen qui deviennent quotidiennes. Pour une analyse d'expériences comme celles-ci, il est peut-être nécessaire de réunir les approches d'Erving Goffman et de Victor Turner. À mesure que les attentions de Goffman se dirigent vers le théâtre de la vie quotidienne, Victor Turner cherche à focaliser les moments de suspension de ce théâtre. Dans la coïncidence de ces approches, se configure l'analyse d'un extraordinaire et étonnant quotidien.

15. Victor Turner analyse la performance comme l'expression de l'expérience qui réveille un mode

subjonctif de se situer par rapport au monde (Turner, 1982a, 1987a).

16. Schechner s'inspire des études de Winnicott (1971) sur le jeu du bébé et de l'enfant. L'expérience simultanée du « non je » et « non non je » peut aussi évoquer les pouvoirs de l'horreur. Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva (1980; 1982) interprète l'expérience primordiale du maternel et du féminin : lieu hideux, sale, ambigu, et liminaire. Corps de mère. Fécond et abject. Ni je, ni autre ; ni sujet, ni objet. L'abject ne se présente pas simplement comme un objet qui s'oppose au je. Dans l'abject, le je lui-même se décompose. Antérieur à l'ordre symbolique, l'abject fait de l'ordre un tollé. À la lumière noire de l'abjection, la mère-femme se révèle. Dangereuse ! Dans l'image de la mère, nous affrontons les pouvoirs de l'horreur. « Le féminin est tonitruant et horrible », dit Antonin Artaud (1999, p. 169). Persona de la mère, expérience de l'extraordinaire. Corps maternel étrangement familier.

17. En même temps que Clifford Geertz (1978, p. 16) se propose de faire une « description dense » dans laquelle il soit possible de différencier un clignement d'yeux d'un clin d'oeil coquin, une sismologie de la performance, dans un registre benjaminien, nous mène à proposer une « description tension-dense » (tension-thick description) ? chargée de tensions ? capable de capter dans un fermer et ouvrir les yeux, une espèce de stupeur devant un quotidien étonnant ? un réveil (Dawsey 1999, p. 64; 2013, p. 292).

18. NdT : entité des cultes afro-brésiliens d'umbanda, jurema, catimbó et de certaines nations de candomblé, qui a les traits d'un « vieux noir », habillé de haillons et courbé par son vieil âge, représentant l'humilité et la sagesse de la vieillesse, mais aussi la force tranquille acquise par la patience.

19. NdT : le pantangome est une percussion, en forme de boîte circulaire à la façon d'un tambourin, recouverte d'un tressage en rotin ou feuille sèches et rempli de graines ; les gunga sont de petits paniers tressés remplis de graines et fixés aux chevilles (ou aux genoux), employés aussi comme percussion.

20. Il s'agit d'une idée benjaminienne : « faire sauter dans les airs le continuum de l'histoire » (Benjamin 1985c, p. 231).

21. NdT : tissu très coloré à motifs de grosses ou petites fleurs, caractéristique des régions du Nordeste du Brésil et largement représenté dans ses cultures populaires.

22. Ce que Roland Barthes a dit au sujet du théâtre de Brecht est aussi propice pour parler d'une anthropologie en performance: il s'agit moins d'une sémiologie que d'une sismologie ? la vérification du comment se produit un "tremblement sismique" de la "logosphère". (Cf. Barthes, Roland, "Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade", in *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984).

Pour citer ce document:

John C. DAWSEY , « Sismologie de la performance : plateaux, temps, f(r)ictions », *Cultures-Kairós* [En ligne], Les numéros, Sismologie de la performance: plateaux, temps, f(r)ictions, Mis à jour le 21/12/2016
URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1403>
Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#)