

Ateliers d'anthropologie

Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative

41 | 2015 :

Entre cosmopolitisme, trajectoires et subjectivités

Le rappeur et les « petites grand-mères »

Deux ethnographies du cosmopolitisme comme médiation

The rapper and the "little grandmothers": Two ethnographies of cosmopolitanism as mediation

TERESA FRADIQUE

Traduction de Fabienne Wateau

Résumés

Français English

Comment aborder le cosmopolitisme en ce début de siècle ? Peut-on déjà en dégager des contours nouveaux ? À partir des propositions de certains textes et concepts de l'anthropologue brésilien Gilberto Velho, l'idée d'un cosmopolitisme se détachant de son opposition binaire avec le provincialisme est explorée. Deux cas ethnographiques très différents sont à l'étude : l'un repose sur l'univers urbain du rap ; l'autre, sur une expérience artistique menée auprès d'une communauté périphérique. Ici le cosmopolitisme, plus qu'un style de vie, est l'action d'un spécialiste en mouvement, d'un médiateur qui encourage le changement des statuts, des contextes culturels et, conséquemment, des visions du monde.

How should cosmopolitanism be approached at the beginning of this century? Is it already possible to envisage its new features? Propositions from certain texts and concepts of Brazilian anthropologist Gilberto Velho serve as a foundation for exploring the idea of a cosmopolitanism detached from its binary opposition with provincialism. Two very different ethnographic cases are studied: one is based on the world of urban rap; the other is based on an artistic experiment conducted in a suburban community. Here cosmopolitanism is more than a lifestyle: it's the action of a specialist on the move, a mediator who encourages people to change their status, their cultural context and, consequently, their views of the world.

Entrées d'index

Mots-clés : cosmopolitisme, hip-hop, médiation, non-acteurs, rap, théâtre, théâtre du réel

Keywords : cosmopolitanism, hip-hop, mediation, non-actors, rap, reality theatre, theatre, Chelas, Palmela, Portugal

Géographique : Chelas, Palmela, Portugal

Texte intégral

- 1 C'est avec une certaine préoccupation que j'ai accepté le défi que me lançait Gilberto Velho en 2009, m'invitant à une réflexion sur l'opérationnalité du concept de cosmopolitisme en anthropologie. La première décennie du XXI^e siècle venait de s'écouler et les ruptures qui se formaient dans l'espace social paraissaient assez fluides (Bauman, 2000) pour proposer une réponse rapide et évidente dans ce nouveau contexte. Contrairement aux années 1990 — période où j'ai connu le maître brésilien et où l'on pouvait penser, sans grande réserve, à des itinéraires optimistes par les chemins multiples que la discipline nous réservait —, cette première décennie m'a semblé un lieu incertain entre le nouveau et le vieux. En 1999, quand je discutais pour la première fois avec Gilberto Velho des résultats de mon travail de terrain sur les représentations de la musique rap au Portugal, c'étaient la propre notion de « culture » et la réflexion sur ses limites qui nous donnaient accès à un cosmopolitisme métropolitain nouveau, qui émergeait des cultures juvéniles globalisées prêtes à reproduire leur espace identitaire original en le rendant visible jusque dans les discours plus *main stream*. Dans les années 1990, cela paraissait évident. Le contexte critique qui se vivait, conforté par des textes comme le classique « Writing against culture » de Lila Abu-Lughod (1991), aidait effectivement à proposer des réponses stimulantes aux questions de définition que ces nouveaux cosmopolitismes soulevaient. Il y avait plusieurs possibilités de combinaison des instruments conceptuels qui incluaient les notions de communautés imaginées de Benedict Anderson (1983) ; d'invention de la tradition d'Eric Hobsbawm et Terence Ranger (1983) ; de *global ethnoscapas* d'Arjun Appadurai (1991) ; de fondamentalisme culturel de Verena Stolcke (1995) ou encore les propositions d'Ulf Hannerz sur les centres et les périphéries (1989) — pour n'en citer que quelques-uns. Ces concepts permettaient des combinaisons, de fait, assez rassurantes.
- 2 Les notions d'identité et de culture étaient devenues les instruments principaux des discours portant sur la musique juvénile urbaine au Portugal¹. Et ce, au moment précis où la société portugaise, dans sa sphère publique, cherchait à définir les limites d'une multiculturalité cosmopolite à la mode européenne, en actualisant les contours de la « culture nationale » (Fradique, 1999, 2003). Le fait d'avoir généralisé — en partie par le discours public et surtout par les médias — une idée homogénéisante et simplificatrice du rap, qui ne serait pratiqué que par les descendants d'émigrants noirs enracinés au Portugal (supposés confinés à la périphérie de Lisbonne), a servi à l'affronter — et à le vendre — comme un nouveau langage culturel qui donnerait accès à de nouvelles réalités, elles-mêmes devant rapprocher le pays de ses références à l'Europe hégémonique. Par-delà la défense d'une production et d'une consommation de musique rap fonctionnant comme mécanisme identitaire efficace et convaincant, il était tout aussi important de montrer comment les concepts d'identité et de culture étaient utilisés par les rappeurs eux-mêmes et par ceux qui émettaient un discours sur la culture hip-hop (Fradique, 2003 : 19-20). Au lexique conceptuel déjà mentionné, j'ai donc ajouté quelques propositions de Gilberto Velho, issues principalement de son ouvrage *Projeto e metamorfose* (Velho, 1994). Se conforter dans une description des sociétés contemporaines urbaines, envisagées comme des espaces de coexistence de différents styles de vie et de visions du monde, où les individus développent un « potentiel de métamorphose élevé » à partir d'un vaste « champ de possibilités », m'a fait éviter un écueil de taille, celui qui aurait consisté à faire correspondre cette pratique expressive à un groupe social homogène.

Malléabilité et fluidité font partie des aspects cruciaux à considérer dans l'effort de compréhension des sociétés complexes, en particulier dans les grandes métropoles. C'est ce qui crée une possibilité de jeu de papiers et d'identité, une des marques les plus expressives de ces styles de vie. Les limites entre la

norme, le conformisme et la transgression sont constamment mises en échec. Toutes les notions de normalité et de déviance ont un caractère éminemment instable et dynamique

affirmait G. Velho dans le premier chapitre de ce livre (Velho, 1994 : 25).

- 3 En 2009, quand je préparais ma communication pour la table ronde sur le cosmopolitisme proposée par Gilberto Velho et Joaquim Pais de Brito, à l'occasion du congrès de l'Association portugaise d'anthropologie, à Lisbonne, mon ethnographie était déjà tout autre. Littéralement, elle était devenue dramatique ; je travaille désormais sur le théâtre. Ce nouveau terrain reprend cette instrumentalisation du concept de culture comme forme de relation plus profonde avec le monde, dans la quête d'un espace socialement opérationnel et nouvellement significatif ; une quête que j'avais déjà perçue dans les discours à propos de la musique rap faite au Portugal. L'ethnographie de l'espace dramatique provient de l'observation de processus théâtraux utilisant des interprètes non-acteurs² comme une affirmation et/ou une rupture artistique — définie de manière globale comme une « attraction dramaturgique pour le réel »³.
- 4 Cette pratique artistique est héritière, d'une part, des ruptures avant-gardistes du début du ^{xx}e siècle et, d'autre part, du virage performatif dans les arts qui a marqué les années 1960 (Fischer-Lichte, 2005, 2008 ; Saison, 1998). Elle mêle la préoccupation d'Antonin Artaud pour un théâtre vivant inspiré d'une idée concrète de culture — « une protestation contre une conception de la culture distincte de la vie, comme si d'un côté était la culture et de l'autre la vie, comme si la véritable culture n'était pas un milieu privilégié pour comprendre et exercer la vie » (Artaud, [1938] 1989 : 12) — à la fascination pour le pouvoir performatif du rituel qui, selon Érika Fischer-Lichte (2005), est l'un des aspects centraux de la re-conceptualisation des dramaturgies contemporaines et des processus qui conduisent à un changement de focale, du texte vers la performance⁴, de l'individu vers le communautaire, et de la pensée vers le corps, en renversant les discours jusque-là en vigueur.
- 5 Cependant, la façon dont une certaine idée d'authenticité est utilisée ici ne sert pas seulement comme instrumentalisation, par les discours publics, des concepts de culture et d'identité — comme je l'avais observé avec la musique rap. Sur ce nouveau terrain, j'ai affaire à une culture dramatisée, c'est-à-dire fruit d'une action (un drame) mise en scène⁵ (dramaturgiquement). Celle-ci est, jusqu'à un certain point, proche des dimensions d'emblématisation ou d'objectivation essentialiste tant discutées dans le paradigme des années 1990, quand tout paraissait plus simple. Mais il s'agit d'une culture dramatique dans un autre sens encore : dans un sens qui instaure une rupture. Je propose de considérer cette rupture comme un accès à une forme de cosmopolitisme tel qu'envisagé par Gilberto Velho, où la médiation joue un rôle central comme espace social de transition de statuts et de significations.
- 6 Les pièces de théâtre avec des non-acteurs sont des espaces puissants, créés à partir d'un champ plus vaste qualifié de dramaturgies du réel (Martin, 2010) ou théâtres du réel (Saison, 1998 ; Martin, 2013). Un champ de production où l'on croit aux capacités techniques et poétiques de l'introduction du réel — du réel tel quel, comme document ethnographique — sur la scène. Ces dramaturgies du réel sont construites à partir d'un ensemble de pratiques récurrentes : a) l'utilisation de non-acteurs, de « personnes réelles » ; b) l'utilisation de la dimension biographique de ces non-acteurs comme matériel dramaturgique ; c) l'utilisation de dispositifs techniques (comme la vidéo documentaire, l'interview ou l'image captée en temps réel), qui ajoute des éléments de tous les jours à la scène. Cette approche repose sur deux présupposés structurants : 1) le non-acteur a des qualités techniques de présence et de représentation qu'aucun acteur professionnel n'arrive à reproduire ; 2) ces qualités permettent de construire un langage artistique de rupture, innovateur, qui rejette un certain théâtre de fiction et d'artifice. Or la rupture dont il est question ici réside dans ce champ de production qui fait coexister sur le même plan une relation

de fascination avec une relation à l'authentique, au brut, au populaire ou au marginal, où l'artiste innovateur cherche des modes de création alternatifs à la convention. C'est cette recherche d'un genre hybride contrastant — qui mêle l'urbain au rural, ou la réflexivité artistique à la simplicité de la spontanéité — qui reste un recours fort et récurrent de certaines productions de théâtre contemporain. Et qui, il me semble, s'inscrit dans un cosmopolitisme comme « projet de médiation » (Velho, 2001 : 23).

- 7 Y a-t-il un espace pour le provincialisme dans l'actuel ethos cosmopolite dont parle Gilberto Velho ? « Être cosmopolite, si l'on s'en réfère aux individus, donnait à ces derniers un accès à plus de codes, de cultures, de styles de vie, de visions du monde, etc. » Est en jeu une « "capacité à transiter" et, en situations spécifiques, à jouer un rôle de médiateur entre des groupes et des codes distincts. Le cosmopolitisme peut être considéré comme l'expression de ce phénomène qui n'est pas seulement spatio-géographique mais relève d'un potentiel de développement de capacité et/ou d'empathie à comprendre ou à déchiffrer des points de vue et des perspectives de catégories sociales, de courants culturels et d'individus spécifiques » affirme Gilberto Velho dans ce volume. Je reprendrai cette idée de cosmopolitisme « non pur », où le « côté domestique, local, provincial réapparaît » (Velho dans ce volume) pour présenter certaines dimensions ethnographiques spécifiques extraites des deux cas d'étude présentés plus haut.

Marquer le territoire : cosmopolitisme en mouvement

- 8 N'arrivant pas à abandonner le terrain avec lequel je suis publiquement associée, je continue régulièrement de l'actualiser. Dans les années 1990, il n'y avait pas encore de téléphone portable ni de popularisation de l'internet, or aujourd'hui certains de mes retours les plus productifs sur le terrain ont été fait en ligne à partir de mon bureau. Il y a trois *ethnoscapes* (pour utiliser sans doute de façon suggestive l'expression d'Appadurai, 1991) importantes pour comprendre la pratique de la culture hip-hop et du rap en particulier : *youtube*, *myspace* et/ou *soundcloud* et *facebook*.
- 9 De retour à l'actualité du rap *tuga*⁶, j'ai été confrontée aux résultats de la webification de Sam the Kid, un des rappeurs portugais les plus fameux des dix dernières années. Précis dans les rimes, poétique dans les *beats*, fidèle à ses références et à ses mémoires, Sam est radicalement ouvert et éclectique quant à la captation des publics. Dans un entretien récent, il affirme qu'un des phénomènes les plus importants et révolutionnaires de sa carrière et du mouvement hip-hop en général est l'apparition de fans : apparition massive de fans anonymes et, dans son cas, contradictoires quant à leur origine sociale, leur âge et leur appartenance culturelle.

[Ma musique] touche toutes les sphères de la société, je crois qu'il n'y en a aucune [en dehors]. Je me souviens être allé au Prós e Contra [« Pour et Contre » : programme de débats hebdomadaire diffusé à horaire noble sur une chaîne nationale de télévision] et un type qui était de la jeunesse du PP [parti populaire, conservateur], je crois que c'était le porte-parole du parti, m'a demandé un autographe. Les types qui indiquent les places où garer les voitures [activité des toxicodépendants ou sans-abri dans les villes du Portugal] courent après moi pour me demander des autographes. La police... la police aussi, souvent. Une fois, dans une rue là-bas [dans le quartier de Chelas, à Lisbonne], j'avais des amis qui étaient en train de jouer aux cartes et moi je donnais une interview à une chaîne allemande. [Et à les voir approcher], je me suis dit ... tu vas voir... ils viennent embêter un type. Et arrive un gars qui m'appelle : « Viens ici »... et sur un ton plus bas « Quand est-ce que tu sors un

autre CD ? ». Une autre fois, j'étais au café et des gars en civil, sans uniforme, me disent : « Sam the Kid, c'est ça ? Eh eh eh, je te le disais bien, il habite par ici. Il habite ici, je te l'avais bien dit qu'il vivait ici — car les gars [policiers] de cette zone ne sont jamais d'ici — faut que tu fasses une musique pour nous, pour la 14^e escadrille, car pour nous non plus la vie n'est pas facile. Vas-y, fais donc une musique pour nous ! » Aux Açores, on est allés dans un bar à filles et ils ont commencé à mettre ma musique... Et les filles la connaissaient. Une fois aussi je suis allé à un enterrement de garçon dans un autre bar et là aussi les *cools* ils connaissaient. Et ils aimaient... Toutes les couches sociales, ça peut être un vieux quand je rentre dans un taxi, et il connaît, il aime... comment tu expliques ça ?⁷

10 C'est pour eux, pour ses fans, que Sam a créé son profil sur *myspace* et commence à mettre en ligne des tas d'images qui retracent ses parcours, ses lieux préférés, ses relations, la façon dont il aime se représenter. Parmi ses différents albums de photographies, il en est un en particulier. Constitué à partir des photographies d'un téléphone portable, ce simple dossier est devenu une série systématique et soignée, d'un point de vue esthétique, de la présence de Sam dans tous les lieux où il donne des concerts. « Elles sont apparues comme une plaisanterie. Une scène symbolique et artistique. Il peut y avoir plusieurs lectures : tu es dans un lieu mais tu n'oublies pas d'où tu viens. Ou tu es en train de marquer le territoire : "j'étais ici !". Dans ce cas, on doit y être Snake et moi »⁸.

Chelas



1. Alentejo, Portugal ; 2. Île Terceira, Açores, Portugal ; 3. Campo Maior, Portugal ; 4. Castelo de Estremoz, Alentejo, Portugal ; 5. Castelo de S. Jorge, Lisbonne, Portugal ; 6. Lieu inconnu, Portugal ; 7. Nisa, Alentejo, Portugal ; 8. « Mini fans » dans le quartier des Olivais, Lisbonne, Portugal ; 9. Concert, Ovar, Portugal (<https://myspace.com/samthekid/photos>, consultation le 12/10/2008)

Que cherche à dire Sam avec ces photographies où le bras de Snake⁹ est imposé — un bras qui donne corps à l'urbain des marges — sur les paysages idylliques d'un Portugal, beau et emblématique ? Quel cosmopolitisme résulte de cette superposition contaminante ? Cet espace urbain localisé — le quartier de Chelas — qui est placé en mouvement sur un corps en action, est un espace qui s'impose, qui contraste exprès, mais qui se partage aussi, en créant un nouveau contexte de contours cosmopolites contradictoires. Un espace-corps-métamorphose qui se situe sur la carte, qui altère le paysage géographique du pays stabilisé dans sa rhétorique visuelle ; mais aussi un paysage émotionnel, des fans qui se voient figurés comme dans un scénario

contrastant et intégrant du nouveau paysage. Cette création d'une double appartenance est aussi une façon mesurée de créer une expérience et d'étendre les limites de cette individualité dont parle Gilberto Velho :

Chaque fois davantage, dans la société moderne et contemporaine, la construction de l'individu et de sa subjectivité se lit au travers de son appartenance et de sa participation à de multiples mondes sociaux et niveaux de réalité [...] certains individus, plus que d'autres, non seulement font partie de ce mouvement mais jouent aussi un rôle de médiateur entre différents mondes, styles de vie et expériences. Par les propres circonstances d'une vie dans la société contemporaine, une grande proportion d'individus transite, inévitablement, par différents groupes et domaines sociaux (Velho 2001 : 20).

En ce sens, la dimension cosmopolite de Sam — dont la transversalité de la réception de sa musique le fait transiter parmi des groupes sociaux si extrêmes, comme on l'a vu plus haut — est réaffirmée et, dans ce cas, dans le sens le plus conventionnel du cosmopolitisme, à savoir celui d'un déplacement géographique, physique et spatial. Cette collection de photographies illustre son voyage, qui met en mouvement un échange de références identitaires : ce n'est pas seulement Sam et Snake qui voyagent, car ils emportent avec eux un peu de leur quartier de Chelas, qu'ils articulent avec le paysage géographique et humain qu'ils croisent. Quelles complexités d'échelles sont ici en train d'opérer ? Avant tout, il y a comme un processus de réversion : le rappeur urbain et cosmopolite de la ville sort de son quartier (pour donner un concert) et rencontre la ruralité et la nature, offrant alors un portrait cristallisé, re-traditionnalisant, provincial et emblématique d'un Portugal non urbain. Bien que les rhétoriques qui construisent ces images d'un Portugal associé à un paysage rural et naturel, de maisons anciennes ensoleillées avec vue sur la mer, idyllique et traditionnel, présentent une perspective anachronique, les moyens qui les diffusent et le contexte socioculturel où elles sont exhibées sont radicalement nouveaux : les plateformes web créées par les réseaux sociaux comme *myspace* ou *facebook*. Si ces dernières, et la communauté de fans qui s'imagine à travers eux, n'existaient pas, Sam the Kid n'aurait certainement jamais créé ces « cartes postales », mais il n'aurait pas cessé non plus d'avoir Chelas incorporé en lui, ni le sentiment d'urgence de l'emblématiser comme l'a fait Snake avec ses tatouages.

11 Ces images pourraient faire l'objet d'une discussion plus profonde sur la réalité suburbaine de Lisbonne, mais elles gagnent déjà une dimension tragique si l'on se réfère aux événements du 15 mars 2010. Ce lundi matin-là, Snake a été tué par balle au centre de Lisbonne, pour ne pas avoir obtempéré, prétendument, à l'injonction d'arrêt de la police. L'événement fut largement diffusé, et tout ce qui a pu alimenter l'imaginaire urbain, en s'inspirant des modèles les plus hégémoniques¹⁰, l'a été. La référence constante et prioritaire au fait que Snake était un rappeur, un musicien et un ami de Sam the Kid, du quartier de Chelas, montre comment cette nouvelle correspond à un discours sur la ville et les attentes de sa cosmopolitisation, plutôt qu'à une véritable réflexion sur les processus sociaux en jeu dans l'événement. Les manchettes de journaux sur la crainte d'une escalade de violence dans le quartier ou la peur de confrontations directes avec la police en sont une preuve. Mais la réponse à l'annonce d'une PSP (Police de Sécurité Publique) et du SIS (Service d'Information de Sécurité) en alerte maximale lors de l'enterrement du rappeur — où se sont retrouvées, selon les médias, près de 2 000 personnes — fut au contraire un appel à la paix et à la sérénité de la part de la famille et de la communauté hip-hop. Le propre frère de Snake, Jorge Rodrigues, fut le protagoniste médiatique de ce mouvement :

On ne va pas coller une étiquette à tous les policiers, à partir de l'attitude d'un seul, ou des six ou sept qui étaient dans cette voiture. J'ai des amis policiers, mon frère avait des amis policiers. On a déjà reçu les condoléances de quelques policiers, personnellement, et certains ont déjà pleuré mon frère. Et on ne peut

pas les catégoriser tous de la même façon, parce que moi non plus je ne veux pas qu'on catégorise mon frère. Donc, je ne peux pas être injuste en regardant seulement d'un côté et en ne regardant pas de l'autre. C'est hors de question (<http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/mc-snake-rapper-baleado-chelas-nuno-rodrigues-tvi24/1148391-4071.html>, consulté le 11/05/2014).

- 12 La situation était clairement tendue et les acteurs en présence — les habitants du quartier et les amis de Snake, d'un côté, les forces de l'ordre, de l'autre — se sont appliqués à marquer leurs positions respectives face à l'événement. Le discours officiel parlait d'un état d'alerte maximale ; tandis que la famille réclamait une absence totale de conflit. Entre ces deux espaces, le public et le familial, la société et l'individu, se trouvaient les journalistes qui s'intéressaient à la place particulière occupée par Sam the Kid. Ami d'enfance de Snake, qu'il poussa vers la musique dans le cadre d'une réhabilitation après une peine de prison dans les années 1990, Sam — en tant que rappeur reconnu et acclamé publiquement — apparaît cité dans pratiquement tous les articles de presse. Dans le quotidien national *Público*, par exemple, on apprend :

La victime avait 30 ans. Elle vivait avec sa mère, à Chelas. « Il avait l'habitude de dire en plaisantant qu'il était marié avec sa mère », dit Sam the Kid (Samuel Mira) [...] Sam n'arrive pas à expliquer pourquoi son ami a désobéi à la police. « Je ne sais pas. Il connaissait la prison, mais cette vie-là était du passé, maintenant c'était la musique », dit Sam. Et à celui dont la question porte surtout sur le tir : « Snake était noir, rappeur, de Chelas. Ça fait vite un stéréotype. S'il avait été blanc et avait porté la cravate, auraient-ils tiré ? » (<http://www.publico.pt/local/noticia/inquerito-a-morte-de-mc-snake-um-musico-de-chelas-que-nao-parou-ao-aviso-da-policia-1427293>, consulté le 11/05/2014).

- 13 Ou encore dans le Jornal de Notícias : « Sam assure au JN avoir été choqué par la mort de son ami. “La semaine dernière encore il est passé à la maison, il venait chercher des films et on a commencé à monter un projet pour la municipalité de Marvila. Il était très pacifique” »¹¹. À la veillée mortuaire, qui a eu lieu dans l'une des églises du quartier, j'ai rencontré Sam dès mon arrivée. Il était à la porte. Disponible, accueillant ceux qui arrivaient, journalistes inclus, parlant avec tous inlassablement. Lors de ce moment particulier et tragique, Sam donnait corps, de forme littérale, à son potentiel de médiateur éminent. De ceux qui, selon Gilberto Velho, en établissant la communication entre différents groupes sociaux, deviennent souvent des « agents de transformation » dont le mouvement de va-et-vient entre une réalité et une autre conduit à la possibilité d'altérer les frontières (Velho, 2001 : 27). Même si, comme l'anthropologue le rappelle, ces mouvements propres au cosmopolitisme des « métropoles moderno-contemporaines » (Velho, 2001) se déploient souvent en parallèle de la structure sociale établie, n'arrivant pas à supprimer l'inégalité économique et la distribution du pouvoir établies hégémoniquement — comme cela semble être le cas ici. N'oublions pas que c'est par la musique, la scène et la performance que Sam matérialise avant tout ses projets de médiation et les met en mouvement. Lieu liminaire, autonome, et potentiellement subversif, la scène est une plateforme où se construit un champ de puissantes possibilités.

- 14 Par le passage, un peu abrupt, des rappeurs aux actrices de troisième âge, et de la ville à la province, il s'agit maintenant de renforcer ce lieu qu'est la scène comme territoire de la médiation par excellence, et donc comme support de constructions possibles de projets cosmopolites.

Faire la poétesse quand on n'est qu'une « grand-mère » : du provincial

au cosmopolite et *vice versa*

15 Mon programme de recherche actuel porte sur la réflexion et la collecte de données concernant la participation des acteurs non professionnels dans des projets de théâtre contemporain au Portugal. Deux perspectives m'intéressent dans ce contexte : a) celle du metteur en scène qui décide de l'inclusion de non-professionnels dans sa création ; b) et celle du participant non acteur qui accepte d'intégrer le projet et se projette lui-même pour offrir son identité personnelle comme objet théâtral.

16 Partant de ce point de vue, je prétends analyser, d'une part, les stratégies utilisées dans l'introduction de ce non-acteur sur scène et, de l'autre, la localisation des frontières entre la réalité et la fiction. Par-delà ces dimensions plus classiquement sociologiques, il m'importe aussi de participer à la discussion sur la création théâtrale contemporaine et d'analyser comment ce type de stratégies intervient dans la compréhension d'une nouvelle réalité sociale et culturelle. Dans le texte d'Antonin Artaud cité plus haut, il est avancé que le théâtre occidental moderne nécessite d'être protégé de son propre épuisement, par une façon spécifique de vivre la culture. Dans son œuvre *Les théâtres du réel* (1998), Maryvonne Saison explicite cette relation entre la quête pour l'authenticité, par l'insertion du réel dans la scène, et les discours de rupture d'Artaud :

La force et la pertinence des révoltes de ceux qui, tel Artaud, voulurent préserver au théâtre son authenticité, sa force événementielle, tiennent dans le refus de la répétition et de la fétichisation. Si, à l'intérieur du monde du théâtre, et dans son sens technique, la représentation est objet de suspicion, c'est dans la mesure où elle équivaut à une spectacularisation. Nombreux sont, de fait, les metteurs en scène qui partagent un tel rejet, se référant alors précisément à Artaud ou à d'autres qui, tel Carmelo Bene, ont placé cette remise en cause au premier plan de leur pratique. La substitution de la « présentation » à la « représentation » n'implique pas, par contre, le rejet de toute référence ; bien au contraire, ce qui est présenté dans un événement unique, c'est précisément le « réel » ou la « réalité » (Saison, 1998 : 15).

17 Les stratégies de mise en scène que j'analyse paraissent tout autant émerger de ce type de « faim » ou de carence esthétique qui produit de l'anxiété par la rupture ou la recherche de nouveaux sens sur le chemin — non de l'art — mais de l'artiste, comme agent actif du monde, capable de réflexivité pour s'interroger sur lui-même. Ce n'est qu'à ce prix que les metteurs en scène, consacrés ou inexpérimentés, aux options parfois différentes dans leur conception de l'acte théâtral, se retrouvent à un même point d'entente : celui qui consiste à se passer de l'assurance acquise par des siècles d'affinage technique, de l'héritage de l'acteur professionnel dans son apprentissage institutionnel de « l'art d'interpréter ». Ils se passent de ce legs chaque fois qu'ils mettent, à la place du professionnel, quelqu'un qui n'a aucun apprentissage d'interprétation dans l'espace « sacralisé » ou espace scénique. C'est alors, jusqu'à un certain point, la propre notion d'acteur, ou mieux encore, de ce qui peut être représenté sur la scène par les individus, qui est reformulée par le biais d'un acte de rupture.

18 L'un des projets que j'accompagne est le groupe de théâtre « Les petites grand-mères » (As Avozinhas, Palmela, Portugal), dirigé par Dolores de Matos. Deux de ses projets m'intéressent en particulier, réalisés en partenariat avec l'une des plus importantes compagnies nationales de théâtre professionnel, o Bando (direction de João Brites), de cette même ville de Palmela. L'une de ces productions repose sur le texte *Auto da Feiticeira Cotovia* de la poétesse Natália Correia (1923-1993), activiste sociale, mais aussi dramaturge, essayiste, journaliste et députée à l'Assemblée de la République (1980-1991). Connue pour ses idées dissidentes en faveur de la défense du droit des femmes, Natália Correia écrit ce long poème qui raconte l'histoire d'une

sorcière condamnée aux flammes, à la fin d'un procès de l'inquisition, pour avoir pratiqué une magie puissante et étrange : la poésie.

19 Un des processus les plus intéressants de cette mise en scène des Avozinhas passe justement par le passage et la transformation d'une dimension provinciale à une dimension cosmopolite. Selon João Brites et Dolores de Matos, une bonne partie des membres de la troupe a des relations fortes avec la ruralité et un niveau d'analphabétisme assez élevé. Les metteurs en scène savent qu'au début du processus les actrices interprètent des textes qu'elles ne comprennent pas forcément, mais qu'en les « faisant », en les incorporant, les divers personnages et leurs implications métaphoriques sont compris peu à peu. Le langage artistique est donc ainsi approprié. Il s'agit de vieilles dames, qui s'autodésignent « les petites grands-mères », qui n'ont jamais fait de théâtre de leur vie, et qui soudain se trouvent confrontées à l'interprétation d'un texte érudit et impertinent. Quels résultats adviennent de ces processus de fragmentation et de recontextualisation ?

Chanson de Josefina

Chanson Josefina | 2015



Auteur(s) : Teresa Fradique

Crédits : Licence CC BY-NC-ND

URL : <https://archive.org/details/ChansonJosefine2015>

Dans cette scène, Josefina interprète la « célibataire endurcie » et représente la « morale » ou plutôt la figure d'une « fausse morale ». Cette scène est remémorée par João Brites lors de nos premières conversations sur ce travail.

20 Dans la vie, Josefina est l'épouse du maire et la grand-mère exemplaire de deux petits-enfants. Elle est donc une figure locale connue. Son parcours performatif au sein du groupe a été notoire, parce qu'elle a suivi une trajectoire qui l'a conduite d'une sobriété apparente au parcours plus audacieux de l'interprétation. Ici, on la voit dans un extrait très court, mais qui est l'un des plus fameux et des plus emblématiques de ce spectacle, pour la façon dont un effet de déplacement est créé et qui pose, fondamentalement, la qualité performative recherchée. Josefina passe de « petite grand-mère » à interprète d'un projet artistique contemporain, qui dépend en grande partie de la création d'un effet « d'authenticité » particulier. Aussi n'est-ce pas seulement la qualité poétique du texte de Natália Correia qui confère de la densité à l'objet artistique, mais le fait qu'il soit interprété par Josefina qui, à son tour, n'est pas une simple actrice, mais aussi une vraie grand-mère et l'épouse du maire, — ce que le public ne sait pas forcément, bien qu'une partie significative du

public vienne aussi précisément pour cela. L'un des aspects fondamentaux des projets artistiques qui ont recours à des non-acteurs, à des non-professionnels à qui on demande de représenter des personnages, et où la biographie individuelle et réelle joue un rôle essentiel dans la qualité de cette même représentation, est-il l'importance donnée à l'authenticité qui émane de la « vérité » de l'espace biographique. Par ailleurs, le passage direct — sans la médiation du professionnalisme — de la scène de la vie réelle à la scène théâtrale conduit à ce que le public formé par les proches, amis et connaissances du non-acteur joue un rôle prépondérant dans la réception du spectacle et influence l'expérience de l'ensemble du public. Pour Dolores de Matos (Lola), la coordinatrice du projet :

Notre objectif [concernant les « Petites Grands-mères »] est toujours de créer un objet artistique, de dialogue entre des mondes différenciés. [...] Aujourd'hui, c'est transversal aux arts contemporains : les relations avec les communautés, le sens pour la communauté, etc. Mais nous, quand on a commencé, cette dimension n'était pas très présente. On trouvait à l'époque que la ligne était très tenue et qu'on pouvait faire passer les personnes de l'autre côté, et sentir cette expérience [d'art contemporain], la vivre. Faire en sorte qu'on commence réellement à mieux entendre ou à mieux percevoir, ou à avoir plus de curiosité pour l'art, pour tout cet univers qui est ... complexe [...]. Mais la vie ici est aussi très importante. La relation entre l'art et la vie. Comment traduire les choses qui se présentent comme des problèmes, et comment les résoudre ? Moi-même je cherche encore ! Comment arrive-t-on à elles ? Comment je leur communique les choses ? Quelle est la forme de communication ? C'est une chose qu'un acteur ou un artiste saura appréhender, saura démêler. Mais ici non ! Il y a aussi un travail de formation spécifique sur certains problèmes en particulier (leur analphabétisme, par exemple). Aller consulter un dictionnaire, parler de certaines choses, lire quelques livres qui ont à voir avec le thème qu'on travaille²¹.

Ce qui meut Lola est ce désir de croisement. Le théâtre est le moyen pour l'atteindre et les techniques qu'elle trouve pour le concrétiser sont les supports de la médiation qui permettent aux petites grands-mères la « possibilité de faire le lien avec des codes variés et de vivre des rôles sociaux différents, dans un processus de métamorphose » (Velho, 2001 : 25).

²¹ Dans un autre extrait, on peut voir Amélia dans les coulisses en train de répéter la scène principale avec Lola.
Lola fait répéter Amélia (scène aux coulisses)

Auteur(s) : Teresa Fradique

Crédits : Licence CC BY-NC-ND

URL : <https://archive.org/details/VIDEOAMELIA2015GD>

Amélia est née à Alhandra. Sa mère était ouvrière à l'usine, une profession qu'elle a aussi exercée dans une fabrique connue de gants et de confection. Après l'école primaire, à 11 ans, elle a commencé à travailler. Sa belle histoire d'amour est particulière : elle s'est mariée en cachette avec son mari (d'abord fonctionnaire de la CIMPOR—Ciment du Portugal, puis de l'EDP—Électricité du Portugal) pour qu'il échappe à l'armée. Elle garde religieusement les boucles d'oreilles de ses fiançailles offertes par son mari, ainsi qu'une collection de photographies qui témoigne de cet amour urgent. Dans ce spectacle, Amélia doit interpréter le personnage de la propre poétesse Natália Correia, et elle doit dire l'extrait de texte qui correspond aux paroles de la sorcière Cotovia, dont le contenu révolutionnaire conduit à sa condamnation aux flammes¹³ : « Être navigateur/être navigateur, ce n'est pas l'avoir été/c'est l'être encore/c'est aller à Vénus ou je ne sais où/se cogner où l'espace fini/c'est liberté comme lumière vers où/fuyant le froid, vole hirondelle/Et le peuple c'est la soif et la patrie c'est la source/travail de sang qui ne se termine plus. »

22 Comme on le voit dans les indications que Lola, metteur en scène, donne à Amélia, non-acteur, le processus de création du registre interprétatif laisse peu de place à la spontanéité. Il présuppose une approche complexe dans la recherche de la juste mesure, qui garantit la qualité performative sans en ôter le caractère authentique¹⁴. Et ce qui est demandé à cette actrice, qui n'est pas une actrice, n'est vraiment pas facile. Comme l'affirme Lola : « Tu es Natália ! Une apparition de Natália. » Et plus loin : « Ce serait bien si c'était un texte [dit à la façon] de Natália, parce qu'elle disait tout de façon très marquée, très fort, très très présente. Elle était un personnage. » Ce à quoi Amélia répond, pensive : « Elle avait une voix vraiment très forte... Laissez-moi voir si je me souviens. »

23 Députée à l'Assemblée de la République et auteure d'un programme de télévision, la figure de Natália Correia était, dans les années 1980, connue d'un vaste public. C'est de cette Natália médiatique qu'Amélia essaie de se souvenir. Mais c'est aussi d'une autre Natália que Lola voudrait qu'on se souvienne et représente — la Natália-personnage, comme l'a décrite Maria Teresa Horta¹⁵, elle-même écrivaine, quand elle se rappelle la première fois qu'elle lui fut présentée :

24 Natália se trouvait assise sur une grande chaise à accoudoirs, dos et siège recouverts de velours poivre vert. Elle portait une robe noire qui soulignait l'arrondi de ses genoux très blancs, et entre les doigts, se trouvait son long fume-cigarette incendiaire ; provocatrice dans la façon de contredire les habitudes qui, lourdes et castratrices, pesaient, réductrices, sur la vie des femmes portugaises de l'époque (Horta, 2003 : 20).

25 Natália Correia fut l'une des figures les plus cosmopolites de la Lisbonne urbaine de la seconde moitié du ^{xx}e siècle. Par-delà l'importance de son travail littéraire et de son action politique, elle créa des contextes culturels et idéologiques qui auront effectivement contribué au surgissement d'un espace intellectuel et de sociabilité qui mêlait de forme rare¹⁶ (surtout au Portugal entre 1940 et 1970) certaines dimensions propres à un expérimentalisme purement cosmopolite : sa proximité avec les premières avancées publiques d'un univers *queer*, sa fascination pour l'androgynie, sa capacité à réunir autour d'elle les élites et les bas-fonds lisboètes, la défense des droits des femmes, notamment de l'avortement, comme l'actualisation d'une portée de la perspective féministe, en créant des alternatives aux formules politiquement correctes en vigueur, etc.

26 Dès lors, comment faire incarner Natália par Amélia ? Quelle est la nature de ce projet de réflexivité performative ? Quels recours expressifs utiliser ? C'est cette action comme processus que la vidéo de répétition improvisée dans les coulisses donne à voir. Ce qui reste invisible, cependant, est une dimension de l'ethnographie

cachée qui renvoie à l'expérience biographique d'Amélia. Quand on sait que, à sa façon, Amélia fut aussi subversive — en se mariant en cachette pour sauver son mari de la guerre coloniale — et l'est encore chaque fois qu'elle monte sur scène pour interpréter des textes d'auteurs universaux comme Natália Correia ou Gonçalo M. Tavares¹⁷, en utilisant l'argot et les tirades philosophiques, face à son mari, à ses enfants et à toute la communauté locale, on comprend la dimension cosmopolite de son trajet, son processus de transformation. On le perçoit à la façon dont le propose Gilberto Velho dans ce volume, à partir de la médiation de la collecte ethnographique et du regard anthropologique.

27 Le chemin à suivre dans la compréhension de ce type spécifique de politiques d'exhibition et de mise en scène passe par l'analyse minutieuse des discours et des stratégies des metteurs en scène. Tant en ce qui concerne les "Petites grands-mères" que les autres situations que j'ai pu observer, les metteurs en scène assument que les fragilités (éminemment techniques) sont minimisées par d'autres types de caractéristiques enrichissantes du résultat global de « l'interprétation ». Ces qualités sont les gestes que ces corps singuliers font (fruit de l'emprisonnement de l'âge, par exemple) ; le réflexe des expériences de vie et des mémoires particulières qui se reproduisent dans la performativité ; l'énergie qui émane de ces individus parce qu'ils sont, d'une certaine façon, dotés de quelque chose qui les distingue des autres. Le non-acteur apparaît, d'une part, comme une figure contradictoire — selon les critères de représentation qui lui sont accolés — et, d'autre part, fragile — par son inexpérience et son inhabileté volontaires. Ces caractéristiques sont précisément le point central de sa valeur et doivent, par leur acte artistique, se transformer en points forts qui superposent de nouvelles dimensions scéniques aux schémas conventionnels du travail d'acteur. Dans l'analyse de mes observations, ce processus de légitimation s'inscrit de façon très claire et pertinente dans la création d'un « espace biographique »¹⁸ qui présente le non-acteur comme le détenteur d'une valeur non questionnable, celle de sa propre histoire. Unique et originale, elle présuppose un personnage qu'aucun acteur ne pourrait égaler dans la représentation, celui-là même qui a vécu à la première personne.

28 Le discours artistique prétend ainsi créer une nouvelle densité significative en juxtaposant à une dimension provinciale — celle d'Amélia dans sa fragilité performative — la dimension hyper cosmopolitisée du personnage de Natália Correia. C'est l'effet d'étrangeté que cette superposition provoque — que certains artistes contemporains de l'aire performative prétendent opérer, aux côtés de tant d'autres discours qui utilisent ce type de rhétorique, comme je l'ai déjà avancé plus haut, et qui peuvent être vu comme des agents d'un cosmopolitisme médiateur — qui se renouvelle à travers un processus doublement renforcé par sa contradiction : du côté des metteurs en scène, il y a un mouvement de provincialisation, qui se rapproche du populaire pour rénover l'érudit ; tandis que du côté des non-acteurs, il y a un processus de transformation de textes et de personnages érudits dont l'incorporation dialogue justement avec les caractéristiques qui les éloignent du monde lettré. C'est le résultat de ce va-et-vient, entre deux extrêmes qui se répondent, qui crée un effet simultané de rupture artistique et de libération personnelle.

Notes finales en forme d'au revoir

29 Un des aspects centraux du texte de Gilberto Velho présenté ici est une proposition de renouveau du regard sur le cosmopolitisme, de façon à le soustraire d'une de ses définitions réductrices, construite sur l'opposition du localisme au provincialisme. Pour Gilberto Velho, on devrait utiliser les approches anthropologiques sur la médiation pour comprendre le cosmopolitisme comme un phénomène qui permet

une certaine transition. Le cosmopolite serait cette sorte de médiateur pourvu d'une « plasticité socioculturelle » qui le rend supérieur dans sa capacité à gérer ces processus de transition :

Le médiateur, même sans être un auteur dans le sens conventionnel, est un interprète et un réinventeur de culture. Il est un agent du changement quand, par son cosmopolitisme objectif ou subjectif, il apporte, à tort ou à raison, des informations et transmet des principes, habitudes, biens et aspirations [...] Ainsi, on pourrait dire qu'il n'y a pas de cosmopolites « purs », et le côté domestique, local, provincial, auto-référencé ou endogame réapparaît, ou pour le moins est constamment présent en certains contextes et situations spécifiques (Velho, dans ce volume).

30 C'est d'empathie dont nous parlons, d'une certaine façon, quand on voit Amélia qui tente de se souvenir de Natália Correia pour mieux l'interpréter, ou quand Sam the Kid met le bras de son ami, et le quartier, en dialogue avec ses fans et avec les paysages par où il est passé. C'est la dimension presque créative de cette vision du cosmopolitisme que je rencontre avec les protagonistes de ces deux ethnographies. Rappeurs, acteurs qui n'en sont pas, metteurs en scène sont des réinventeurs de culture, des agents de transformation comme le soutient Gilberto Velho. Aussi éloignés l'un de l'autre qu'ils puissent paraître, Sam the Kid et Amélia sont, à leur façon et avec leurs moyens, des médiateurs du cosmopolitisme possible de ces temps fluides (Bauman, 2000). Et c'est à nous, anthropologues, de dégager les profils de ces différents cosmopolites médiateurs qui opèrent – en produisant et en transformant les codes culturels dans les différents champs des sociétés que nous étudions aujourd'hui. Sur les chemins que nous empruntons, ni devant, ni derrière. Avec la même persistance et inquiétude que tous les autres.

31 À Gilberto pour toujours, quel dommage que nous n'ayons pu discuter ce que je viens d'écrire en pensant à vous.

Bibliographie

ABU-LUGHOD, Lila

1991 Writing against culture, in R. Fox (éd.), *Recapturing anthropology : Working in the present* (Santa Fé, School of American Research Press) : 466-479.

ANDERSON, Benedict

1983 *Imagined communities : Reflections on the origin and spread of nationalism* (Londres, Verso).

APPADURAI, Arjun

1991 Global ethnoscapes : Notes and queries for a transnational anthropology, in R. Fox (éd.), *Recapturing anthropology : Working in the present* (Santa Fé, School of American Research Press) : 191-210.

ARFUCH, Leonor

[2002] 2007 *El espacio biográfico : dilemas de la subjetividad contemporánea* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica) : 33-66.

ARTAUD, Antonin

[1938] 1989 *O Teatro e o seu Duplo* (Lisbonne, Fenda).

BARRENO, Maria Isabel, HORTA, Maia Teresa et COSTA, Maria Velho da

1972 *Novas cartas portuguesas* (Lisboa, Estúdios Cor).

BAUMAN, Zygmunt

2000 Foreword: On being light and liquid, in *Liquid Modernity* (Cambridge, Polity Press) : 1-15.

BÉTHUNE, Christian

1999 *Le rap : une esthétique hors la loi* (Paris, Éditions Autrement).

BOCQUET, José-Louis et PIERRE-ADOLPHE, Philippe

1997 *Rap ta France* (Paris, Flammarion).

CACHIN, Olivier

1996 *L'offensive rap* (Paris, Gallimard).

CARLSON, Marvin

[1996] 2004 *Performance : A critical introduction* (Londres, Routledge).

CIDRA, Rui

1999 « *Representar o hip hop* » – o papel do rap na formação das identidades e novas práticas culturais na área metropolitana de Lisboa, tese de Licenciatura, UNL/FCSH.

2001-2002 « Ser real » : o rap na construção de identidades na Área Metropolitana, *Ethnologia*, 12-14 : 189-222.

CONTADOR, António

1998 Consciência de geração e etnicidade : da segunda geração aos novos luso-africanos, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 26 : 57-83.

CONTADOR, António et FERREIRA, Emanuel

1997 *Ritmo e poesia : os caminhos do rap* (Lisbonne, Assíro & Alvim).

DACOSTA, Fernando

2003 A natalidade de Natália in AAVV, in *Natália 10 anos depois* (Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto) : 9-18.

DUFRESNE, David

1991 *Yo ! Révolution rap : l'histoire, les groupes, le mouvement* (Paris, Ramsay).

FISCHER-LICHTE, Erika

2005 *Theatre, sacrifice, ritual : Exploring forms of political theatre* (Londres, Routledge).

2008 *The transformative power of performance : A new aesthetics* (Londres, Routledge).

FRADIQUE, Teresa

1999 Fixar o movimento nas margens do rio : duas experiências de construção de um objecto, in G. Velho (éd.), *Antropologia urbana : cultura e sociedade no Brasil e em Portugal* (Rio de Janeiro, Zahar Editores) : 121-140.

2003 *Fixar o movimento : representações da música rap em Portugal* (Lisbonne, D. Quixote).

HANNERZ, Ulf

1989 Culture between center and periphery : Toward a macroanthropology, *Ethnos*, 54 (3-4) : 200-216.

HOBSBAWM, Eric et RANGER, Terence (éd.)

1983 *The invention of tradition* (Cambridge, Cambridge University Press).

HORTA, Maria Teresa

2003 Natália Correia in AAVV, in *Natália 10 anos depois* (Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto) : 19-21.

LAPASSADE, Georges et ROUSSELOT, Philippe

1990 *Le rap ou la fureur de dire* (Paris, Loris Talmart).

LIPSITZ, George

1994 *Dangerous crossroads : Popular music, postmodernism, and the poetics of place* (Londres, Verso).

MARINHO, Cristina

2003 Dez anos depois..., in *Natália 10 anos depois* (Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto) : 5-6.

MARTIN, Carol

2010 (éd.) *Dramaturgy of the real on the world stage* (Basingstoke, Palgrave MacMillan).

2013 Theatre of the real : An overview, in *Theatre of the real* (Basingstoke, Palgrave MacMillan) : 1-21.

MITCHELL, Tony

1996 *Popular music and local identity : Rock, pop, and rap in Europe and Oceania* (New York, Leicester University Press).

PAVIS, Patrice

1992 Toward a theory of culture and mise en scène, in *Theatre at the crossroads of culture* (Londres, Routledge) : 1-23.

1996 Introduction : towards a theory of interculturalism in theatre ?, in *The Intercultural performance reader* (Londres, Routledge) : 1-21.

[1996] 2005 *Dicionário de teatro* (São Paulo, Ed. Perspectiva).

[2007] 2013 *Contemporary Mise en Scène : Staging theatre today* (Londres, Routledge).

PERKINS, William Eric

1996 *Droppin' science : Critical essays on rap and hip hop culture* (Philadelphia, Temple University Press).

ROSA, Armando Nascimento

2007 Peças breves no teatro escrito de Natália Correia, *Forma Breve. Revista de Literatura*, 5 : 41-53.

ROSE, Tricia

1994 *Black noise : Rap music and black culture in contemporary America* (Hanover, University Press of New England).

SAISON, Maryvonne

1998 *Les théâtres du réel : pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain* (Paris, L'Harmattan).

STOLCKE, Verena

1995 Talking culture : New boundaries, new rhetorics of exclusion in Europe, *Current Anthropology*, 36 (1) : 1-24.

TOOP, David

1994 *Rap attack 2 : African rap to global hip-hop* (Londres, Pluto).

VELHO, Gilberto

1994 *Projeto e metamorfose : antropologia das sociedades complexas* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor).

2001 Biografia, trajetória, mediação, in G. Velho et K. Kuschnir (éd.), *Mediação, cultura e política* (Rio de Janeiro, Aeroplano) : 15-28.

Notes

1 Cf. par exemple CIDRA, 1999, 2001-2002 ; CONTADOR et FERREIRA, 1997 ; CONTADOR, 1998. L'explosion du rap pratiqué en France montra que ce style musical avait une capacité de circulation par son potentiel d'appropriation globale à des fins spécifiques et locales (FRADIQUE, 2003 ; MITCHELL, 1996 ; TOOP, 1994). Certains ouvrages publiés dans les années 1990 (par exemple DUFRESNE, 1991 ; CACHIN, 1996 ; BOCQUET et PIERRE-ADOLPHE, 1997) montraient déjà la consistance de la scène hip-hop française dans sa capacité à se constituer en modèle autonome vis-à-vis de sa version originale américaine. De fait, cette migration du style musical vers l'Europe, la France étant l'un de ses principaux épicentres, fut l'un des axes majeurs du support et de l'essor de ce style musical au Portugal, par la contribution des luso-descendants sur la scène locale. Cette autonomie fut accompagnée sur le plan théorique et critique par un ensemble d'auteurs publiant depuis la France (par exemple LAPPASSADE et ROUSSELOT, 1990 ; BÉTHUNE, 1999) et qui deviendront une référence sur le sujet aux côtés des travaux en provenance des États-Unis (par exemple ROSE, 1994 ; LIPSITZ, 1994 ; PERKINS, 1996).

2 L'expression « non-acteur » désigne au théâtre les interprètes qui ne sont pas acteurs professionnels, choisis de surcroît pour leur qualité de « personnes réelles ». Ils diffèrent des acteurs amateurs dans la mesure où les metteurs en scène assument, généralement, que la qualité de leur interprétation — bien que dépendant, la plupart du temps, d'un perfectionnement technique — émane de leurs idiosyncrasies non altérées par l'accumulation de techniques de représentation conventionnelle, les valorisant ainsi dans un théâtre qui recherche l'authenticité rénovée.

3 J'utilise le substantif dramaturgie et l'adjectif dramaturgique dans le sens post brechtien, qui inclut simultanément la structure idéologique et formelle de la pièce. C'est-à-dire les pratiques conjointes qui sont à la base de la mise en scène d'un texte et de la création d'un effet déterminé sur le spectateur, et qui incluent soit le texte d'origine, soit les techniques de sa mise en scène et de sa performance (cf. PAVIS, [1996] 2005 : 113-115).

4 Le substantif performance et l'adjectif performatif sont ici utilisés dans le sens anglo-saxon des *Performance Studies*. Les usages multiples et l'instabilité sémantique qui caractérisent ces expressions font partie d'une discussion permanente sur leurs significations exactes (CARLSON [1996] 2004, par exemple). Ici, c'est surtout l'acte de présenter quelque chose à une audience qui nous importe, sous une forme qui se distingue de la représentation théâtrale et de la mise en scène habituellement associées au naturalisme ; en créant ainsi une nouvelle « esthétique du performatif » (FISCHER-LICHTE, 2008). Pour relever d'une question plus paradigmatique que linguistique, Patrice Pavis considère qu'il existe une incompatibilité conceptuelle entre les conceptions anglaise et française, qui empêche de traduire exactement les expressions performance et mise en scène. Pour plus de détails, cf. PAVIS, [2007] 2013.

5 Cf. PAVIS, 1992, 1996.

6 *Tuga* signifie portugais, de Portugal.

7 Interview réalisée le 5 septembre 2009, Lisbonne, quartier de Chelas, Portugal.

8 *Idem*. Je remercie Sam pour l'autorisation de reproduction de ses images et leur usage dans ce contexte.

9 Snake est un musicien du même quartier qui a participé à différents concerts de Sam the Kid et l'a accompagné dans plusieurs de ses digressions. C'est son bras tatoué que l'on voit sur les images. Selon Sam, Snake et lui ont Chelas *dans* le corps, sauf que lui ne l'a pas *sur* le corps.

10 Lisbonne serait-elle finalement arrivée, par exemple, au même point que ce Paris représenté dans les années 1990 par Matthieu Kassovitz dans le film *La haine* (1995) ?

11 http://www.jn.pt/PaginaInicial/Policia/Interior.aspx?content_id=1519712, consulté le 11/05/2014.

12 Interview réalisée le 22 avril 2008, Palmela.

13 Le texte dramaturgique *Comunicação – Auto da Feiticeira Cotovia* (1959) de Natália Correia, de nature poétique et politique, se déroule dans un espace-temps mythologique, bien qu'explicitement articulé avec la réalité culturelle et historique portugaise. Il raconte l'histoire d'une « sorcière » (Cotovia) condamnée au bûcher pour pratiquer la poésie. Parmi les personnages, on trouve dans la version de João Brites : un curé, un chœur, une religieuse, un inquisiteur, une célibataire endurcie, sept juges et une patriote, interprétés par les membres du groupe des « Avozinhas », et aussi une actrice professionnelle et la propre directrice artistique du groupe. La dimension autobiographique est évidente et à souligner : « *Comunicação* est un texte où l'on retrouve, par la créativité poétique, la dénonciation féroce de la dictature fasciste [...] Silence inquisitoire que l'écrivaine a bien connu, étant l'auteure de livres régulièrement saisis et censurés. De là naît la figure de la sorcière Cotovia, protagoniste sacrificielle de l'acte (qui est aussi autodafé), et visiblement projection de l'auteur, un masque par lequel Natália a voulu laisser sa face de troubadour théâtralement exposée [...] » (ROSA, 2007 : 45).

14 Pour les metteurs en scène que j'ai rencontrés, l'authenticité se trouve dans le registre propre, non dans la technique, qu'un acteur non professionnellement entraîné arrive à porter sur scène.


15 Maria Isabel BARRENO, Maria Teresa HORTA et Maria Velho da COSTA sont les auteures d'une œuvre collective, *Novas cartas portuguesas* (1972), dans laquelle Natália Correia est responsable éditoriale. Œuvre censurée par la dictature de l'Estado Novo pour son ton féministe, anticolonial et antifasciste, toutes ces femmes ont fait l'objet d'un procès criminel, prescrit avec la Révolution des œillets en 1974.

16 Dans les descriptions de l'écrivain Fernando Dacosta, cette immanence d'un espace cosmopolite associé à la figure de Natália Correia est plus qu'évidente. Tout d'abord, quand il décrit le fameux bar Botequim : « Voyant le mari ruiné (il fut un hôtelier prospère), elle lui a trouvé au Largo da Graça un petit bar à administrer — pour s'occuper. Espace unique, il aura marqué la vie politique et culturelle portugaise des dernières décennies du siècle. Par lui, au petit matin, seront passés (jusqu'à sa fermeture en 1995) des projets exaltants, exultant, d'art, d'utopie, de générosité, de complicité ; par la petite salle de velours et de musique, d'innombrables stratégies de révolutions, de fictions y ont été faites, défaits, sans déception, sans remords. Romans et films, pièces et récitals, débats et chansons, cadres et fantaisies, voyages et hommages sont nés sur ces tables entre les “rosbifs” et “champagnes”, généraux et présidents, ambassadeurs et vagabonds, fous et amants, avec l'énergie, la natalité de Natália qui a fait de lui — pour notre mémoire — pour nos affects, un “cocon”, un “soleil dans les nuits” et une “lune dans les jours” » (DACOSTA, 2003 : 10). Mais aussi quand il décrit l'ambiance de la propre maison de l'écrivaine : « le centre de sa maison se situait dans l'espace à vivre (bibliothèque, bureau, salle à manger, à recevoir, à festoyer, à flâner), espace grandiose tapissé de livres, de tableaux, de photos, de références, de souvenirs, de symboles ; une table gigantesque au centre, marbre noir, pieds sculptés en or, encrier de cuivre, lampe à pied, fauteuils brodés, télévision sans son, téléphone sans fil, souvenirs sans amertume. Par ce lieu sont passées des notoriétés universelles, Henry Miller, Ionesco, Claude Roy, Michaux, et Sartre clandestinement qui fit une représentation pour la première fois au Portugal » (*ibid.* : 12). L'auteur fait référence ici à la représentation de *Huis-clos*, dans les années 1950, face à une élite intellectuelle choisie qui, de par son statut, fut laissée en paix par la police militaire qui tournait autour de la maison cette nuit-là (MARINHO, 2003).

17 Je me réfère au spectacle *Mr Henry*, textes de Gonçalo M. Tavares et mise en scène de João Brito (2005).

18 ARFUSH, [2002] 2007. Pour cette auteure, « l'espace biographique » est un espace commun d'intersection de narratives diverses articulées autour du biographe comme expression d'intériorité et « d'affirmation de soi-même », qui surgissent il y a un peu plus de deux siècles et qui sont indissociables de l'émergence du capitalisme et du monde bourgeois ([2002] 2007 : 33). Selon ARFUSH, cette construction narrative de l'exploration et de la divulgation du privé se développe rapidement en une multitude de registres, dans une démultiplication kaléidoscopique : « Ces genres littéraires, institués comme pratiques obligées de distinction et d'autocréation — vies philosophiques, littéraires, politiques, intellectuelles, scientifiques, artistiques... — et conséquemment, comme témoins inestimables de l'époque, dont le spectre s'amplifiera ensuite en vertu de la curiosité scientifique pour les vies communes, se déploient aujourd'hui en une quantité de variantes littéraires et médiatiques ; ils coexistent avec des formes auto-fictionnelles, avec les déjà classiques récits de vie des sciences sociales, avec une espèce d'obsession généralisée dans l'écriture, les arts plastiques, le cinéma, le théâtre et l'audiovisuel, jusqu'à l'expression la plus immédiate du vécu, l'authentique, le témoignage » ([2002] 2007 : 34).

Table des illustrations

	Titre	Chelas
	Légende	1. Alentejo, Portugal ; 2. Île Terceira, Açores, Portugal ; 3. Campo Maior, Portugal ; 4. Castelo de Estremoz, Alentejo, Portugal ; 5. Castelo de S. Jorge, Lisbonne, Portugal ; 6. Lieu inconnu, Portugal ; 7. Nisa, Alentejo, Portugal ; 8. « Mini fans » dans le quartier des Olivais, Lisbonne, Portugal ; 9. Concert, Ovar, Portugal (https://myspace.com/samthekid/photos , consultation le 12/10/2008)
	URL	http://ateliers.revues.org/docannexe/image/9828/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 479k

Pour citer cet article

Référence électronique

Teresa Fradique, « Le rappeur et les « petites grand-mères » », *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], 41 | 2015, mis en ligne le 13 mai 2015, consulté le 09 novembre 2017. URL : <http://ateliers.revues.org/9828> ; DOI : 10.4000/ateliers.9828

Auteur

Teresa Fradique

Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA)/Escola de Artes e Design de Caldas da Rainha (ESAD.CR)
teresafradique@gmail.com

Droits d'auteur



Ateliers d'anthropologie – Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.