



Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

112-113 | 2008

Anthropologie des usages sociaux et culturels du corps

Ethnographie des jeux du corps dans le maracatu rural (Pernambuco, Brésil)

Ethnography of Body Games in the Maracatu Rural (Pernambuco, Brazil)

Laure Garrabé



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/741>

DOI : 10.4000/jda.741

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 183-203

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Laure Garrabé, « Ethnographie des jeux du corps dans le maracatu rural (Pernambuco, Brésil) », *Journal des anthropologues* [En ligne], 112-113 | 2008, mis en ligne le 25 juin 2010, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/741> ; DOI : 10.4000/jda.741

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Journal des anthropologues

Ethnographie des jeux du corps dans le maracatu rural (Pernambuco, Brésil)

Ethnography of Body Games in the Maracatu Rural (Pernambuco, Brazil)

Laure Garrabé

Au début, il y avait l'action
(Goethe, *Faust*)

- 1 Terre de contrastes, le Brésil ne sait être qu'un. Il s'unifie dans les images de lui-même qu'il aime à exporter : *capoeira*, *samba*, football, possession religieuse... matérialisation d'un certain idéal du beau ou de sa transgression. Corps en mouvement, en sueur, en extase, en beauté, en morceaux, rarement dans un rythme quotidien, mais toujours sur un seuil, en situation liminaire. Chaque « région » du Brésil aime à caractériser sa propre culture et ses propres différences (*bumba meu boi* dans le Maranhão, *maracatu* dans le Pernambuco, maîtres cavaliers dans le Rio Grande do Sul, *congadas* dans le Minas Gerais, *jongo* à São Paulo, *torem* dans le Ceará...), et les médiatise souvent par des situations scéniques requérant un œil extérieur – qui l'appréciera et l'évaluera – à travers lequel le corps en action dessine du sens en incarnant un imaginaire.
- 2 Donner chair à un événement inventé, attesté ou reconduit dans le temps, est le propre de ce qu'on appelle au Brésil la culture populaire. Elle y est bel et bien vivante et plurielle : il ne s'agit pas d'une dimension abstraite qui jaunit dans les pages d'un vieux recueil dans un cabinet de curiosités. Il y a plutôt cette frénésie à la mettre en scène, à lui donner densité charnelle et pulsation du vivant. Les « cultures populaires », selon Nestor Canclini (1983 : 42), « se constituent par un processus d'appropriation de biens économiques et culturels d'une nation ou d'une ethnie à partir de ses secteurs subalternes, et par la compréhension, reproduction et transformation, réelle et symbolique, des conditions générales et spécifiques du travail et de la vie ». Bien que le pluriel soit satisfaisant vu la diversité de ses formes et la pluralité des Brésils, on conservera l'emploi du singulier car il s'est généralisé dans le langage courant. Aussi cette définition suffira-t-elle à mettre en exergue ce qui nous paraît la caractériser, à savoir son dynamisme, son appartenance aux mondes

« réel » et « symbolique », qu'elle soit élaborée à partir des « conditions générales et spécifiques du travail et de la vie ». En d'autres termes, c'est sur son caractère « performatif »¹ que nous voulons insister. D'une part, la culture populaire est construite à partir de l'activité du corps dans le quotidien, et d'autre part, elle s'exprime aussi par la performance, étant transmise et matérialisée par l'imitation et la reproduction d'actions vocales et corporelles.

- 3 Canclini donne un autre indice qui problématise encore cette culture populaire, à savoir qu'elle provient des « secteurs subalternes ». Ils sont composés par une population qui subit le même type de discriminations qu'avant 1888² : racismes, analphabétisme, non-participation politique, immobilité sociale, précarité générale. Population héritière des conditions de l'esclavage, elle n'a pas écrit son histoire, mais continue de la faire et de la mémoriser autrement. Sa mémoire et son actualité sont à observer dans les techniques du corps et les manières de faire, dans la façon de matérialiser un imaginaire à partir de l'organisation d'actions physiques et vocales. Parce que « l'action des hommes est une pratique objective, ou plutôt, un type de relation qui unit nécessairement le sujet à l'objet »³, pour faire l'histoire et non pas des « pièces de fiction » d'une pratique physique, il faut « trouver le lien parfois occulte entre le monde réel dans lequel les choses se passent et les formes sociales et culturelles que finalement elles vont assumer, à partir du comportement ou de l'action humaine »⁴.
- 4 Si une tradition résiste aux différentes idéologies et aux changements de valeurs qui l'ont historicisée, c'est qu'elle se situe ailleurs que dans les représentations. Il semblerait que la nécessité de les reproduire et de les répéter signifie bien plus que la conservation d'une mythologie en elle-même. Alors que les mots ont tendance à normaliser, formater, figer dans le temps un signifiant, le corps n'a pas toujours cette tendance. En effet, le performeur est un individu unique : il peut donner un sens nouveau à son action et en changer la mythologie sans que l'action – en tant que structure – en soit transformée. Les formes performatives de la culture populaire posent ainsi le problème de la socialisation des corps et des enjeux que les performeurs y reconnaissent, dans la mesure où ils choisissent de les reconduire dans le temps. Aussi, un contexte scénique (qui mobilise un regard extérieur et pas forcément celui d'un spectateur) opère à un jeu parfois déroutant entre les mondes réels et symboliques : il rassemble la réalité individuelle du performeur et celle du spectateur, la réalité du symbole de l'autre performé, et la réalité de la perception du sujet social qui assiste à la performance et devrait y répondre en tant que tel.
- 5 Le Pernambuco est un des États les plus importants du Nordeste⁵. Il est particulièrement fameux pour la richesse de sa culture populaire dont les formes performatives plus ou moins récentes ont profondément marqué l'esthétique générale du « Nordeste », contre celle du « Sud », modèle de la mégapole internationale, « décultivée », qui concentre pouvoir politique et pouvoir économique. De nombreux stéréotypes l'ont « imagétisé » : le *cangaceiro* (le garçon vacher) et la « civilisation du cuir », le *caboclo* (indien fugitif caché dans la forêt)⁶, le *quilombola* (esclave fugitif réfugié en communauté autosuffisante armée, les *quilombos*), les latifundiaires, le messianisme, la sécheresse et les vautours, l'exode, la sorcellerie... stéréotypes formés par l'élite intellectuelle à travers deux mouvements littéraires principaux : le romantisme dès la deuxième moitié du XIXe siècle, et le modernisme, à partir des années 1920. Ils ont contribué à « l'invention » de ce Nordeste⁷ dans laquelle la société brésilienne blanche, active, hétérosexuelle et propriétaire de biens, trouvera son autre et bâtira son Orient.

- 6 L'histoire du Pernambuco s'inscrit dans le Brésil latifundiaire. Il est le premier État à avoir déporté les esclaves d'Afrique (1539)⁸ et le premier État à avoir institué la culture extensive de la canne à sucre pour laquelle il a, chaque siècle, multiplié par au moins trois le nombre de déportés. Cette histoire s'inscrit dans les rapports de domination politique, socio-économique et culturelle dont les stratégies de pouvoir s'appuient sur la différenciation et l'édification de deux humanités (ou du moins une humanité et « l'abâtardissement » d'une autre) qui jamais ne doivent se rencontrer ni partager. Comme un pied de nez, elle est aussi celle de la résistance, celle qui a vu l'agrégation des dominés⁹ et le développement de leurs stratégies de survie contre la grande machine de mort qu'est l'esclavage. Le lieu premier de ces stratégies a été le corps puisque la domination ne pouvait, de fait, se passer de la force de travail qu'il produit, et quelque part devait le préserver. Si le Pernambuco est le lieu de bien des tragédies, il est aussi le lieu du comique, de l'ironie « théâtralisée » et d'une certaine critique sociale.
- 7 Esclaves et affranchis, puis travailleurs prolétaires, en s'échangeant rythmes, danses, mélodies, instruments de musique, mythologies et croyances, pendant le travail et à leur retour dans la *senzala*¹⁰, ont inventé de nouvelles expressivités. On leur a interdit en premier lieu de parler le portugais, puis d'apprendre à lire et à écrire. L'élite en place ne tolérerait pas qu'ils soient lettrés¹¹ et puissent s'émanciper par le langage. Or, la logique dominante s'est retournée contre elle : c'est par le travail et l'activité corporelle, par la répétition de gestes, la manipulation d'outils et d'instruments, que les premiers partages ont eu lieu parmi les esclaves. En observant avec acuité le fonctionnement de cette élite, ils l'ont, petit à petit, critiqué en profitant et développant exactement ce qu'elle n'a pu leur enlever : le rire, la créativité, et le seul espace de leur existence, le corps. C'est à travers le corps et un sensible élaboré en commun qu'ils ont expérimenté leurs libertés et socialisé leur indiscipline.
- 8 C'est là qu'ils ont déjoué certains ordres en vivant d'autres instances que celles du travail et de la violence contraints. Ces expressivités nouvelles ont formé les racines d'un héritage performatif caractérisant la culture populaire et qui semble échapper encore aux classes dominantes. On connaît l'extrême verticalité des rapports sociaux par laquelle la société brésilienne se manifeste. Les *engenhos* (grandes propriétés incluant *casa grande* et *senzala*, champs de canne et moulins à sucre) ont été le ventre de cette culture populaire qu'aujourd'hui l'élite politique et intellectuelle veut s'approprier, et à travers laquelle elle ébauche son identité. La même élite qui, une centaine d'années auparavant, réduisait à néant les voix et ridiculisait les sociabilités des acteurs mêmes qui inventaient et matérialisaient cette culture en construction.
- 9 Parmi les traditions qui identifient le Pernambuco, il y a le *maracatu rural*. Selon une étude de sa présence dans la presse¹² régionale et nationale, il est devenu le symbole de la région dans les années 1980-1990, avec l'un de ses personnages, le *caboclo-de-lança*. Visuellement, celui-ci est caractérisé par un chapeau haut et rond recouvert de franges en cellophane colorée qui cachent presque entièrement son visage, dont le regard nous est déjà volé par une paire de lunettes de soleil. Il porte la *gola*, lourde cape circulaire de velours toute brodée de gommettes et perles qui lui tombe jusqu'aux genoux et recouvre une armature de bois harnachée dans son dos où sont clouées quatre à six cloches¹³ de bronze (le *surrão*). Il est armé d'une lance d'environ deux mètres de hauteur, toute enrubannée, avec laquelle il danse et repousse les spectateurs attardés sur son passage. Il chausse des tennis et chaussettes de football accrochées comme des guêtres à sa « culotte courte », coupée généralement dans le fameux *chitão*, tissu de coton à grosses fleurs si

caractéristique du Nordeste brésilien. Il tient entre ses dents un œillet blanc ou un rameau de feuilles à l'intérieur desquels est logé un principe magique destiné à le protéger et aussi, à l'aider à surmonter l'épreuve physique qu'est le carnaval. Parfois, il cache un petit sac entre le *surrão* et le dos qui contient d'autres éléments magiques, confiés par un membre de sa famille ou par un chef de culte.

- 10 *Maracatu et caboclo de lança* sont les marqueurs du carnaval de Recife, la capitale, ainsi que de la Zona da Mata Norte¹⁴, « berceau du *maracatu* » : leurs images peuplent les médias de masse, ils figurent sur des tee-shirts, peintures, figurines en tous genres, produits alimentaires, cartes téléphoniques... Le *caboclo de lança* accueille même les touristes à l'aéroport et à l'entrée des villes de « l'Intérieur »¹⁵. Sa présence est inévitable à l'approche du carnaval, jusqu'à l'obscénité¹⁶ : on sait que le carnaval est un important enjeu social dans tout le Brésil, et qu'un véritable capital est destiné à cette grande fête, inversion, oui et non, des rapports sociaux.
- 11 Le *maracatu* est, parmi tant d'autres, une *brincadeira*¹⁷. C'est ainsi qu'il s'intègre à la culture populaire parmi d'autres « traditions ». *Brincadeira* est le terme vernaculaire employé pour le désigner, et qui définit sa nature : du verbe *brincar*, jouer, s'amuser, plaisanter, il désigne d'abord l'activité du corps, la performativité engendrée dans le cadre d'un « jeu » réalisé en groupe dont les règles sont déterminées par un sens initial. Le vocable *brincadeira* n'est pas à traduire et ne connaît pas de terme pouvant lui correspondre : ni théâtre ni rituel, il s'agit simplement pour les performeurs d'incarner un autre le temps de la performance. *Brincar*, c'est se donner l'occasion d'être et d'agir autrement que dans la vie quotidienne ou au travail, de produire d'autres corporéités, d'autres sensibles, et par là, d'autres imaginaires que la vie sociale nie. *Folgado* est un synonyme de *brincadeira* qu'on entend souvent dans la bouche des performeurs : du verbe *folgar*, se reposer, prendre une pause, souffler, ce terme présente une connotation particulièrement intéressante, à savoir que le *maracatu* a été fondé dans un moment de loisir, c'est-à-dire entre deux moments d'efforts et d'épuisement : le travail dans les champs de canne.
- 12 Le *maracatu* est aussi désigné communément dans la sphère publique comme un « défilé carnavalesque », mais s'arrêter à cette définition serait absurde : si le *maracatu* a effectivement une plus forte présence pendant le carnaval, on ne peut l'y réduire au risque d'en faire une forme folklorique arrêtée dans le temps. Ces discours engendrent sa folklorisation et participent à sa muséification. Même s'il est soumis aux logiques de la « carnavalisation », spectacularisation à outrance, il existe pendant d'autres temporalités : dans les *terreiros*¹⁸ de la Zona da Mata Norte, on pratique le *maracatu* pour se réunir et faire la fête. Fêter un saint, un esprit-mestre¹⁹, une naissance, la mémoire d'un défunt, ou même rien. Juste pour danser et écouter de la musique. Parfois aussi pour provoquer ses compagnons de jeu et, entre maîtres, se lancer des défis. Ses raisons et sa finalité ne sont pas toutes entières, définitivement, dans le spectacle et la spectacularité. Si cette forme, création d'une population très marginalisée, peut s'ériger en symbole, et exister ailleurs que sur une scène galvanisée, la performance elle-même doit fournir aux *maracatuzeiros*²⁰, et à leur public, quelque chose que ni le quotidien ni l'institution du carnaval ne parviennent à combler.
- 13 La performance du *maracatu rural* symbolise l'arrivée dans une ville quelconque d'une « nation »²¹, dont le totem et l'étendard sont hissés au-dessus du groupe des *maracatuzeiros*.

- 14 Pour ouvrir la foule amassée pêle-mêle dans la rue, quatre personnages se ruent parmi les badauds avec force cris et clowneries, laids hâbleurs comiques qui tentent ici et là de récupérer de la menue monnaie. Il s'agit de Catita, homme habillé en femme, visage teint au charbon, moustache et fourrure pectorale apparentes, un poupon émasculé coincé entre l'avant-bras et le flanc, un panier à crevettes dans les mains ; Mateus, son mari, dont le costume s'inspire de celui du *caboclo de lança* mais le sien est vieux et déchiré, son *surrão* n'a qu'une cloche miniaturisée, son chapeau est en forme d'entonnoir, son visage recouvert au charbon ; Burrinha, homme inséré dans une structure en forme d'âne, battant du fouet pour libérer de l'espace ; Caçador, un chasseur, fusil à la main et appeau aux lèvres. Ils représentent le petit peuple de la « nation » : Catita et Mateus sont des esclaves fugitifs qui mendient ; le chasseur évoque la faim, toujours derrière un gibier qu'il n'atteint jamais ; et la Burrinha revisite le fameux *capitão de mato* payé par les grands propriétaires pour parcourir à cheval les forêts où les esclaves fomentaient des rebellions ou se cachaient après avoir fui. Durant toute la performance, leur tâche est de veiller au bon fonctionnement du défilé, de faire rire, amuser et provoquer la foule, d'éloigner les ivrognes et les querelleurs afin de faciliter le travail des *caboclos de lança*.
- 15 Ces derniers (jusqu'à cinquante individus) cerclent sur une largeur et deux côtés d'un rectangle invisible un cortège royal qu'ils doivent protéger tout au long de sa procession. Les « cordons »²², longueurs de notre rectangle, se croisent devant le cortège en dessinant des « huit » autour de lui. Ils sont commandés par le maître *Caboclo* situé sur la « bouche de tranchée »²³, largeur de notre rectangle, entre deux paires de *caboclos*. Ils sont des guerriers, défenseurs insoumis de leur nation, irréductibles et fiers Indiens maîtres de la forêt enchantée. L'ensemble évolue au son d'un orchestre qui ferme le cortège, composé de quatre percussions²⁴ et de généralement deux cuivres²⁵. Le maître d'orchestre²⁶, autre personnage essentiel du *maracatu*, improvise des vers²⁷ dès lors que la procession s'arrête à son coup de sifflet : alors il chante les gloires de sa nation et comme toujours, remercie préfets et autres conseillers municipaux de le recevoir. Puis il relance la danse d'un coup de sifflet et de sa *bengala*, bâton symbolisant son pouvoir et sa position, guide le maître *Caboclo*. Certains maîtres *caboclo* élaborent de vraies chorégraphies entre chaque circulation autour du cortège et les roi, reine, valets, lampions, dames de compagnies, indiennes, *caboclo de pena* ou *reiamar*²⁸ et *baianas*²⁹ le composant, doivent évoluer en dansant. Tandis que les *baianas* effectuent des demi-cercles sur elles-mêmes mais toujours en avançant, à petits pas rapprochés et rapides caractéristiques des *torés* indigènes, les *caboclos de lança*, quand ils ne courent pas, procèdent, les genoux pliés et courbés sous les vingt-cinq à trente kilogrammes de leur costume, à un jeu de jambes digne de danseurs professionnels. Toujours, ils hissent et font danser leur lance dans les airs, comme s'ils étaient sur le pied de guerre, prêts à frapper. Le regard est souvent hostile, la vitesse régulière et les sauts comme des défis lancés. La performance émane en ce temps *t*, où tout est prêt à basculer, un certain danger, une sorte d'urgence.
- 16 Le *maracatu* semble avoir plusieurs vies. Les spectateurs, néophytes ou habitués, continuent d'être abasourdis par la puissance sonore et physique qu'il décharge dans le quotidien de la rue. Les performeurs persistent à lui donner corps, et inlassablement répètent cette rupture avec le quotidien. En même temps spectacle carnavalesque et tradition magico-religieuse, en même temps produit commercial et nécessité à vivre, le *maracatu rural* semble s'isoler et se confondre comme bon lui semble avec les normes du social à partir des modalités dans lesquelles il a émergé : obligation d'agir caché ; construction de mythologies répondant au consensus pour se protéger ; construction

d'un sensible à travers le paternalisme gangrenant toute sociabilité ; entretien de la force et de l'endurance dont la vie dépend ; le développement de relations choisies et matérialisées dans d'autres mondes.

- 17 La reconnaissance des médias comme celle des publics sont ambivalentes. D'abord parce qu'ils ne s'y intéressent franchement qu'à l'approche du et pendant le carnaval, alors que les *maracatuzeiros* peuplent l'espace public. C'est-à-dire qu'on leur accorde une participation sociale se résumant en fait à leur visibilité pendant qu'ils opèrent à la continuation de traditions, traditions si esthétiquement abouties qu'on s'accorde à vouloir s'y reconnaître. À ce moment-là seulement, performeurs, médias et public constituent une même société. Ensuite, parce que le *maracatu rural* est vu et vécu comme « mystérieux », qualificatif partout employé pour désigner les origines du *maracatu*, la performance en elle-même et les *caboclos de lança*. Donc au fond, comme si quelque chose en lui échappait à la sphère publique, comme un sensible qu'elle ne peut percevoir et comprendre, annulant de fait leur identification.
- 18 Le *maracatu* s'est construit en étroite relation avec l'*umbanda-jurema*³⁰ et le *catimbó*³¹. Religions métisses et toujours mouvantes, elles restent insaisissables : il n'y a pas deux maisons de cultes qui procèdent à l'identique, le secret et sa préservation sont leur mode et perspective. Certains éléments dans la performance témoignent de cette relation, et on peut l'attester contre certains discours voyant dans le *maracatu* un « idéal œcuménique ». La religion est dans l'œillet blanc ou le rameau coincé entre les dents de certains *caboclos*, elle est dans la poupée de tissu, la *calunga*, que tient entre ses mains la *dama do paço*, *baiana* responsable du principe magique dont dépend le *maracatu*³². Les *maracatuzeiros* eux-mêmes aiment à taire les secrets les unissant à ces cultes, secrets qui les aident à « supporter » l'épreuve qu'est le carnaval.
- 19 Parler d'épreuve physique pour le carnaval (du dimanche au mardi, voire jusqu'au mercredi des Cendres) est peu dire. Les performances d'un groupe sont achetées par plusieurs municipalités de l'Intérieur et chaque jour, il doit couvrir ses cachets et apparaître au moins une fois à Recife, ne serait-ce que pour participer au concours du meilleur *maracatu*³³. Du matin jusque tard dans la nuit, les *caboclos de lança* sont donc baladés de ville en ville, de présentation en présentation, dans des bus débordants et cahotant sur les routes. Mais selon eux, le plus difficile ne sont pas les allées et venues ni le mauvais couchage, mais les vingt-cinq à trente kilogrammes de costumes que certains, suite à des compromis avec les dieux, ne peuvent quitter jusqu'à la clôture du carnaval. Sans compter les heures d'attente sous les 35 degrés minimum qui sèchent l'air et rendent l'asphalte incandescent. Certains *caboclos* perdent jusqu'à cinq kilogrammes par carnaval, la course au temps ne leur permettant pas de s'alimenter ni de dormir correctement. « Aujourd'hui on ne peut pas sortir³⁴ pour carnaval sans être prévenu, sans une aide. Si le *maracatu* n'a pas la religion au milieu, on ne sort pas, non »³⁵, témoigne Luiz Caboclo.
- 20 L'*umbanda-jurema* et le *catimbó* sont indifférenciés dans le langage courant des *maracatuzeiros* mais selon Zé Borba, père de saint *Juremeiro*, « l'*umbanda* est de la ligne droite, il travaille avec le bien, pour défendre, alors que le *catimbó* est de la ligne de gauche, il travaille avec la magie et le mal, pour défendre comme pour nuire »³⁶. Comme le *catimbó* est assimilé à la magie noire et qu'il a longtemps été persécuté³⁷, il est tu et parfois même nié, mais ainsi que l'affirment Zé Borba et d'autres umbandistes « il y en a beaucoup dans la région, ce monde est plein de *catimbozeiros* ». Les *maracatuzeiros* cherchent dans ces cultes protection et prévention. Naguère, les *maracatu* qui se

rencontraient étaient forcément ennemis et concurrents³⁸ : pour se mesurer entre nations, ils se « croisaient » dans les cannaies. Les *reiamars* en signe de paix s'échangeaient leurs haches et les étendards étaient croisés. Pendant que les *caboclos* rivalisaient d'acrobaties, les maîtres d'orchestre se lançaient des défis à coup de rimes. Tous les coups étaient à peu près permis, même l'appel à la magie noire : nombreuses sont les histoires sur les lames de rasoirs ou les couteaux cachés dans les étendards et les lances qui, quand elles ne déchiraient pas les costumes et accessoires, blessaient à mort ; sur les maladies ou les grands malheurs qui s'abattaient sur les *caboclos* ou leur familles³⁹. Aussi les démonstrations de l'intelligence performative des *caboclos* étaient signe de valeur et de beauté, même accompagnées des violences les plus irréversibles. Le corps poussé dans les possibles de l'habileté et de l'adresse, de la provocation de l'autre et de la libération du jugement des autres, hormis celui des dieux à qui l'on demandait la permission d'aller dans ces possibles, a été le mode d'être par lequel le *maracatu* a construit son sensible.

- 21 Aujourd'hui encore, certains veulent s'assurer de ne pas être « persécutés » ou « poursuivis » par les sorts qu'on leur aurait lancés. La mère ou le père de saint à la tête de l'éventuel *terreiro* auquel le groupe est attaché analyse les « irradiations » autour du *maracatuzeiro* et lui prescrit tout un appareil de rites à effectuer : c'est ce qu'on appelle *o calço*⁴⁰. Il est destiné à *fechar o corpo*, fermer le corps, contre tout mal, et en cela, il est plus proche des pratiques magiques du *catimbó*⁴¹. *O calço* est différent selon les besoins de chaque performeur. D'abord il n'est pas obligatoire. Ensuite, tous les chefs religieux ne le pratiquent pas de la même manière. Enfin, il peut être pratiqué par le *maracatuzeiro* lui-même, sans l'égide d'un chef religieux. Mais il consiste généralement en bains d'herbes, enfumage⁴² des corps et éléments de costumes, interdits sexuels et alimentaires⁴³. Certains *caboclos*, selon des *calços* transmis de génération en génération, pratiquent le *maracatu* « *acostados* »⁴⁴, c'est-à-dire, avec l'esprit d'un mestre solidement agrippé sur le dos. Alors, ils deviennent intouchables, plus rien ne peut pénétrer les ouvertures (logées dans les articulations) de leur corps. Ainsi la préparation du corps, dans la contrainte mais aussi avec malin plaisir, peut se prolonger pendant six mois, de septembre jusqu'au carnaval.
- 22 « Le *maracatu* est une lutte », refrain redondant parmi les performeurs. Six mois de l'année lui sont consacrés au bout desquels le carnaval est l'enjeu esthétique le plus important : il faut payer, se procurer ou fabriquer son costume ; se déplacer jusqu'aux fêtes et répétitions ; danser/musiquer/chanter du coucher au lever du soleil en prenant son service le lendemain ; accomplir ses obligations avec les divinités et les esprits ; vendre la performance du groupe ; se soumettre aux conditions des élus⁴⁵ pour gagner de la visibilité par laquelle le groupe va « gagner un nom ». Pour les performeurs, le véritable effort est dans les concessions de plus en plus nombreuses à faire devant le système de la professionnalisation émergente de la culture populaire. Par exemple, se présenter pour seulement vingt minutes sur une scène galvanisée, sans le cortège, réduire le groupe des *caboclos* à trois individus. Autre exemple, les vols et les tentatives d'usurpation de leurs droits sous prétexte qu'ils alimentent le « domaine public ». Il paraîtrait au contraire que plus le *maracatu* se prolonge, le maître en montrant son habileté à lier poésie, cohérence et critique acerbe, l'orchestre en soutenant ses rythmes, et les *caboclos* en redoublant d'imagination dans leurs mouvements et surchargeant toujours plus leur costume, plus la fête est valorisée. Plus ils s'épuisent à faire « beau », plus ils accomplissent leur tâche.

- 23 Que peut signifier pour eux cette surenchère de la contrainte dans une activité qui devrait rester un plaisir, étant un « jeu » ? Pourquoi pousser leur corps dans des limites, vers une liminarité ? Parce que leur condition sociale et leur réalité quotidienne auraient modelé un sensible dans leurs manières de faire ? Tant et si bien qu'ils ne peuvent pas faire sans ce besoin d'épuisement ou d'effort dès qu'ils convoquent leur corps ? Ils savent esquiver de manière irréversible les indiscretions : beaucoup expliquent leur art (*a minha arte*) par un don de dieu ou la demande, par un esprit, d'assumer ce don. De quoi laisser coi les « professionnels du corps » qui explorent les plus diverses techniques en essayant de se défaire de la distinction corps-esprit afin d'élaborer leur art⁴⁶. C'est l'au-delà qui utilise les *maracatuzeiros* comme canal matérialisant, ce sont les dieux qui leur donnent *o juízo*, « le bon sens » pour matérialiser leur art, la danse et l'improvisation des poèmes. Luiz Caboclo n'est pas initié à l'*umbanda* ni ne fricote avec le *catimbó*, pourtant il se « chausse » à chaque sortie. Il pense que « le *maracatu*, c'est l'*umbanda* »⁴⁷. Ces contraintes ressemblent à des dévotions, dans l'acte de se livrer, à l'Autre, à qui leur plaît. Quelle plus incontestable légitimation ?
- 24 Les usages du corps dans le *maracatu* permettent aux *maracatuzeiros* d'échapper à la place qu'ils occupent dans leur société : coupeurs de cannes rustres et analphabètes, machos ivrognes au chômage. Par le *calço* ils deviennent magiques : ils s'isolent ou se confondent avec la nature. Par la démonstration de leur force et de leur endurance, ils deviennent plus qu'« humains ». Leur corps redevient, alors qu'ils performant, un espace de récupération des droits et de renaissance des avoir-parts que la domination⁴⁸ avait exclu. S'ils n'ont pas eu les moyens de vérifier l'histoire, les *maracatuzeiros* semblent, au fond, ne se soucier guère d'une racialisation omniprésente de la critique culturelle⁴⁹. Comme le dit Paul Veyne, « l'histoire naît comme tradition et ne s'élabore pas à partir de sources [...]. La tradition était là et elle était la vérité, voilà tout »⁵⁰. La sanction de la vérité qu'ils trouvent dans leurs pratiques se situe dans le fait même de pratiquer : élaborée par le corps, les mots ne l'affecteront jamais complètement.
- 25 Un corps sur scène est le résultat d'une socialisation à l'extrême du corps. En amont de son entrée sur scène, il a été travaillé. La spontanéité et les émotions du performeur ont été réprimées et domptées pour ne pas transparaître. Mais le corps obéit à des raisons que la raison ne connaît pas : « pulsion conquérante », « ordalie », « sacrifice » évoqués par les *maracatuzeiros* sont toutes des manifestations, en même temps, du rejet de la socialisation. Le corps est « socialisable » parce qu'il est modelable, il apprend et désapprend. On donne des signes de ce qui le traverse, et on apprend à les taire. Mais on peut donner au corps la liberté de fuir.
- 26 Si l'on a un usage social du corps, c'est qu'on en a un autre plus intime. Le cas du *maracatu rural* le montre bien. Observé à partir des outils méthodologiques de l'ethnoscénologie tels que performativité (les actions en elles-mêmes et leur organisation), spectacularité (rupture avec le quotidien) et relation symbiotique (perceptions entre publics et performeurs), il est possible de tripler le regard sur cette pratique. L'ethnoscénologie, en étroite association avec l'histoire peut contribuer à la constitution d'une anthropologie des usages sociaux et culturels du corps en distinguant l'exercice individuel de produire par le corps et l'exercice socialisant de produire le corps : les manières de faire de l'autre du performeur⁵¹. Ses outils ne sont pas uniquement valables pour la scène, mais dès que l'on veut faire dire quelque chose à son corps. L'être humain est muni *a priori* de plusieurs manières d'être, de percevoir et de s'exprimer et les développe selon les interactions et les contextes dans lesquels il agit (ou selon des troubles neurobiologiques). Aussi ne peut-

on pas enlever au corps les mêmes facultés de transformations et mutations, de perceptions et expressivités plurielles. Si l'on peut être pliable et dépliant en autant de figures origamis, le corps est forcé d'aller avec, advenir, ou, c'est selon les querelles (ou les modes) phénoménologiques, de suivre, d'être à l'origine, ou de provoquer ces multiplications d'un soi, qui certes est unique, mais certainement pas unitaire.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBUQUERQUE JUNIOR D. V., 2006. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife, FJN-Massangana/São Paulo, Cortez.
- BONALD NETO O., 1991. « Os caboclos de lança. Azougados guerreiros de Ogum » in SOUTO MAIOR M. e SILVA L. D., *Antologia do carnaval do Recife*. Recife, Massangana, FUNDAJ : 281-295.
- BOYER-ARAUJO V., 1992. « De la campagne à la ville : la migration du caboclo », *Cahiers d'études africaines*, vol. 332 : 109-127.
- BOYER-ARAUJO V., 1999. « O Pajé e o Caboclo. De homem a entidade », *Mana*, vol. 1(5) : 29-56. Rio de Janeiro.
- CANCLINI N., 1983. *As culturas populares no capitalism*. São Paulo, Brasiliense.
- CANDAU J., 1998. *Mémoire et identité*. Paris, PUF : 104-110.
- CASCUDO, L. da Câmara, 1978. *Meleagro. Pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil*. Rio de Janeiro, Agir.
- CHIAVENATO J. J., 1999. *O Negro no Brasil. Da senzala à abolição*. São Paulo, Editora Moderna.
- GUERRA-PEIXE G., 1980. *Maracatus do Recife*. Recife, Co-edição Fundação de Cultura do Recife e Irmãos Vitale Editora.
- LAPLANTINE F., 2005. *Le social et le sensible*. Paris, Téraèdre.
- MOTTA R. (coord.), 1985. *Os Afro-brasileiros. Anais do III Congresso Afro-Brasileiro*. Recife, Ed. Massangana.
- PRADIER J.-M., 1995. « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », *International de l'imaginaire*, 5. Paris, Babel/Actes Sud : 13-41.
- PRADIER J.-M., 2007. « Les incarnations de l'imaginaire », *Degrés*, 126. Bruxelles.
- RANCIÈRE J., 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée.
- REAL K., 1990. *O folclore no carnaval do Recife*. Recife, Massangana.
- REIS, J. J., 2003. *Rebelião escrava no Brasil. A história do levante dos Malês em 1835*. São Paulo Companhia das Letras.
- RIBEIRO R., 1978. *Cultos afro-brasileiros do Recife. Um estudo de ajustamento social*. Recife, MEC - Instituto Joaquim Nabuco.
- SILVA S. Vicente da, 2005. *Festa de Caboclo*. Recife, Ed. Associação Reviva.

TINHORÃO J. R., 2006. *Cultura Popular. Temas e questões*. São Paulo, Editora 34.

VEYNE P., 1983. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*. Paris, Points/Seuil.

VICENTE A. V., 2005. *O maracatu rural como espaço social*. Recife, Ed. Associação Reviva.

NOTES

1. Inspirée des *Performance Studies*, l'ethnoscénologie forme des néologismes à partir du verbe anglais *to perform*, voulant insister sur l'action du corps, sa motricité, les stimuli par lesquels advient l'action et ceux qu'elle déclenche autant chez le performeur que chez les spectateurs. Aussi, dans les néologismes tels que « performativité », « performeur », « performatif », il faut entendre la propriété action/mouvement du corps.
2. Date de la proclamation de l'abolition de l'esclavage au Brésil.
3. Tinhorao (2006 : 10). Traduit par nous.
4. *Ibidem*.
5. Neuf États constituent le Nordeste. Du sud au nord : Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão.
6. Sur le « concept voyageur » de *caboclo* voir les articles de V. Boyer-Araujo (1992 : 109-127, 1999 : 29-56).
7. Sur l'invention, la formation de l'idée et de l'identité du Nordeste, voir l'analyse de Albuquerque Junior (2006).
8. Lettre de Duarte Coelho du 27 avril 1542 : « depuis 1539, sollicitant l'autorisation du roi du Portugal afin de sauver des esclaves de Guinée, autorisation qui lui a été concédée par D. João III pour envoyer venir 24 pièces par an... », cité dans Ribeiro (1978 : 9).
9. Les *quilombos*, les fraternités catholiques de São Benedito, Nossa Senhora do Rosario dos Homens Pretos où sous les saints étaient célébrées des divinités africaines, les *capoeiras*, les *caboclos* en sont quelques exemples.
10. La *senzala* était la « résidence » et le lieu de vie des esclaves, construite plus ou moins près de la *casa grande*, résidence de leurs propriétaires, de manière à ce que ces derniers gardent un œil sur eux.
11. Les musulmans déportés étaient les premiers persécutés car, s'ils ne savaient pas tous écrire, beaucoup conservaient des sourates inscrites sur parchemins, et venaient écouter les grandes palabres de quelques chefs religieux, à partir desquelles plusieurs révoltes ont été fomentées contre les esclavagistes. Sur ce point voir Reis (2003).
12. Vicente (2005 : 55-83).
13. Ces cloches, *chocalhos*, émettent deux types de sons, grave et aigu. Leurs divers assemblages donnent des harmonies différentes. Certains *caboclos* affirment qu'ils se reconnaissent entre eux seulement en écoutant le son du *surrão*, évidemment rythmé selon la manière dont ils marchent.
14. La Zona da Mata Norte est la région rurale la plus proche de Recife. Elle est l'épicentre de la culture extensive de la canne à sucre depuis plus de 450 ans. Elle est l'espace qu'occupe la population à travers laquelle Gilberto Freyre a fondé toute sa sociologie et celui des fondements du *Regionalismo*.
15. On utilise l'expression « *o Interior* » pour désigner la zone rurale par opposition à la capitale et au littoral, plus développés en infrastructures.
16. Il s'agit d'une véritable iconhorée telle que Joël Candau (1998 : 104-110) l'a théorisée.
17. *Cavalo-marinho*, *frevo*, *boi*, *maracatu nação*, *maracatu rural*, *pastoril*, *mamulengo*, *papangu*, *reinados* en sont quelques-unes. Les *brincadeiras pernambucanas* ont été générées pour la plupart par la population rurale et s'il est impossible d'encadrer celle-ci dans une seule matrice ethnique, on

peut en revanche homogénéiser la formation de son sensible. À travers elles, le corps incarne une réalité imaginaire qui prend racine dans les gestes de la réalité de tous les jours.

18. Littéralement un « terrain » au bord des maisons. Il désigne aussi les lieux des cultes syncrétiques.

19. Les *mestres* sont les esprits de personnes ayant existé et marqué leur génération. Ils chevauchent les fidèles de l'*umbanda* ou se manifestent dans les sessions kardécistes.

20. *Maracatuzeiros* désigne l'ensemble des performeurs du *maracatu* : danseurs et musiciens.

21. Les *maracatuzeiros* parlent de « *a minha nação* », ma nation, pour désigner leur groupe. Nation imaginée, reconstituée, idéalisée, elle est l'identité qu'ils choisissent.

22. On parle de *cordão de caboclos*.

23. On parle de *boca de trincheira*. Tout un vocabulaire du combat militaire caractérise le rôle des *caboclos*.

24. *Tarol, gonguê, porca, bombo*.

25. Trombone systématiquement, et trompette, ou cornet, ou clarinette, ou même trompe de corne.

26. *Mestre tirador de loas*, maître tireur de vers littéralement, les *loas* étant des vers improvisés.

27. *Marcha* en quatre mesures, *samba* en six ou dix et *galope* en dix.

28. Le *caboclo de pena* porte un chapeau planté verticalement de plus d'un millier de plumes de paon. Avec sa hache et son appeau, il représente l'Indien maître des forêts. On l'appelle aussi *reiamar*, corruption de l'expression « *arreia-má* », repousse-mal, lui prêtant l'action magique de repousser les mauvais sorts.

29. Ces personnages sont inspirés des filles de saints, fidèles des candomblés brésiliens. Leurs robes revisitant les *oxós*, vêtements sacrés du culte, portent les couleurs de leur *orixá*. Jusque dans les années 1970, les *baianas* étaient interprétées par des hommes. Aujourd'hui, rares sont les hommes vêtus de *baiana* dans les cordons du *maracatu*.

30. *Umbanda-jurema* est l'expression élaborée par R. Motta (1985 : 109-127) désignant le processus de métissage le plus courant dans le Pernambuco entre l'*umbanda* (qui lui-même associe le kardécisme et le culte aux *orixás*, caractérisés par la possession) et la *jurema*, rituel indigène dont la décoction de la plante du même nom était utilisée à des fins curatives ou de divinations par le *pajé*, chef religieux. Cette boisson provoque une transe qui donne lieu au « voyage chamanique ». Un culte est aussi voué à l'esprit de la *Jurema* : c'est en tant que *Mestra*, maître-esprit, qu'elle a été absorbée dans l'*umbanda*.

31. Le *catimbó* serait le descendant direct du métissage entre la *pajelança* (rites religieux indigènes) et la sorcellerie surtout européenne, selon Camara Cascudo (1978), puis africaine. Ce serait à travers l'usage des plantes, le culte de la nature, les oraisons et formules magiques, et une forte présence de la dichotomie entre le bien et le mal caractéristique du catholicisme, que le *catimbó* aurait trouvé ce terrain fertile pour voir le jour.

32. Pai Mario, roi du *Maracatu Estrela de Ouro* et chef religieux du Centre umbandiste Nossa Senhora da Conceição de Chã de Camará – Aliança, avouait : « Si je te dis le secret qu'il y a dans la *calunga*, c'en est fini du *maracatu* ». Entretien du 4 avril 2005, dans son *terreiro*.

33. Institué par la Fédération carnavalesque du Pernambuco, fondée en 1935 par l'élite commerçante et politique de Recife. Ce concours offre aujourd'hui 10 000 reais au vainqueur (3 636 euros à diviser entre les 150 performeurs et destiné à couvrir les frais du groupe) ainsi qu'une coupe, marque du privilège, et un « nom » dans la presse régionale.

34. Traditionnellement, le *maracatu* opère à sa *saida*, sa sortie pour débiter le carnaval, et sa *chegada*, son arrivée, pour le conclure, dans le *terreiro* même du siège du *maracatu* ou du culte auquel il est rattaché.

35. Entretien avec Luiz, Mestre *Caboclo* du *Maracatu Estrela de Ouro* de Aliança, 4 octobre 2006, à Chã de Camará, Aliança – Pernambuco.

36. Entretien avec José Borba da Silva, 10 février 2007, à Condado – Pernambuco.

37. Sous la dictature dans le Pernambuco, le Secrétariat de sécurité publique et le Service d'hygiène mentale étaient les deux organes majeurs de répression des cultes afro-brésiliens qui ont procédé aux saccages systématiques des *terreiros*, enlèvements, mises à mort et internements forcés des fidèles (Menezes, 2005 : 9).
38. Entretien avec Zé Duda, Maître du *Maracatu Estrela de Ouro de Aliança*. 17 octobre 2006, Chã de Camara – Pernambuco.
39. Les tragédies issues de ces croisements ont été les plus grands prétextes à la discrimination du *maracatu* par la sphère publique : aussi la Fédération carnavalesque du Pernambuco a-t-elle interdit ces croisements et imposé le cortège royal à la *brincadeira* pour que le *maracatu* soit intégré « dignement » au carnaval, dans les années 1940 d'après l'historien S. V. da Silva (2005 : 23).
40. Vient du verbe *caçar* : chausser, revêtir.
41. Un rite caractéristique est de faire le geste de fermer à clé chaque articulation. La clé, *a chave do sacrario*, est un objet important directement lié à la matérialisation des esprits dans le corps. Camara Cascudo (*op. cit.* : 67).
42. *Defumação* : enfumage au tabac, herbe rituelle de la *pajélança* qu'on retrouve dans le *catimbó* et l'*umbanda jurema*.
43. 21, 14 ou 7 jours d'abstinence avant et après le carnaval. Les aliments à ne pas manger sont ceux interdits par l'*orixa* du *caboclo*.
44. Dans le *catimbó*, on parle d'*acostamento*, et non pas d'incorporation ni de possession, comme dans l'*umbanda* ou le *xangô*.
45. 2006 fut l'année des élections présidentielles. Ont été distribués à certains *maracatuzeiros* des papiers sur lesquels étaient inscrits les numéros des candidats (députés et gouverneurs d'État) à voter, en échange d'un cachet ou de promesses de prestations.
46. Comme l'anthropologie théâtrale, la méthode Laban, le mime corporel, Mind Body Center, etc.
47. Entretien avec Luiz Caboclo, Chã de Camara, 3 avril 2005.
48. La domination n'est plus représentée aujourd'hui par les grands propriétaires terriens mais par les propriétaires d'usine à sucre et alcool et les petits propriétaires dont l'entreprise n'a pas encore été coulée par les premiers.
49. Au détriment du métissage, folkloristes, anthropologues et historiens se sont évertués à chercher une seule origine au *maracatu*. Guerriers d'Ogum, *orixa* de la guerre dans les candomblés (Bonald Neto, 1991 : 281-295) ou *tuxauas*, chefs politique et religieux indigènes (Real, 1990 : 75-82), on persiste à raciaiser *caboclos* et *maracatu*.
50. Veyne (1983 : 20).
51. Sur la nouvelle discipline de l'ethnoscénologie voir Pradier (1995 : 13-41, 2007).

RÉSUMÉS

En permettant de tripler le regard sur un même objet performatif, les notions de performativité, spectacularité et relation symbiotique aident à atteindre le corps dans sa matérialité concrète et ses conséquences dans les rapports sociaux. En les utilisant dans une ethnographie du *maracatu* rural, forme spectaculaire du Pernambuco (Brésil), ce texte analyse les modalités d'insertion et d'isolement que les performeurs élaborent à partir de leurs pratiques physiques et leurs

manières de travailler le corps. Ils y trouvent un espace de recouvrement de soi alors que la société pernambucana cherche à se caractériser en tentant de s'approprier leur héritage performatif. Tandis que celle-ci opère à des racialisations permanentes et à des recompositions identitaires de la critique culturelle, ceux-là semblent trouver dans le corps et par le corps leur seul espace de reconnaissance. Ils échappent aux normalisations du social alors qu'ils expérimentent et construisent un autre sensible dans un contexte où la marginalité des uns est utilisée pour édifier la spécificité des autres.

In making it possible to view the same performative object in three different ways, the notions of performativity, specularity and symbiotic relation help us to analyse the body in its concrete materiality and its effects in social relationships. By applying them in an ethnography of maracatu rural, a performance from Pernambuco (Brazil) this text analyses the modalities of insertion and isolation elaborated by the performers through their physical actions and their ways of working the body. They find there a way of removing themselves from the attempts by pernambucana society to define itself through the appropriation of their performative heritage. While the latter is involved in the constant racialisation and identity-based reconstructions of cultural critique, the former seem to find self-recognition only in and through the body. They escape from the « normalisation » of society through testing out and constructing a sensitive being in a context where the marginality of some is used to construct the specificity of others.

INDEX

Mots-clés : anthropologie du corps, Brésil, culture populaire, ethnocénologie, maracatu

Keywords : anthropology of the body, Brazil, ethnoscenology, maracatu, popular culture

AUTEUR

LAURE GARRABÉ

EA1573 – Laboratoire d'ethnocénologie

FMSH – Paris Nord