



Volume !

8 : 1 (2011)

Peut-on parler de musique noire ?

Laure Garrabé

Negra ou popular ? Esthétique et musicalités des maracatus de Pernambuco

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Laure Garrabé, « *Negra ou popular ? Esthétique et musicalités des maracatus de Pernambuco* », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 27 octobre 2015. URL : <http://volume.revues.org/108>

Éditeur : Éd. Mélanie Seteun

<http://volume.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://volume.revues.org/108>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Negra ou popular ?

Esthétique et musicalités des *maracatus* de Pernambuco

par

Laure Garrabé

Université de Nice Sofia-Antipolis

Résumé : Cet article tente de montrer les constructions historiques opérées par les sciences sociales et l'institution carnavalesque ayant contribué à instituer en contre-modèles deux formes d'expression musicales et chorégraphiques de l'état de Pernambuco au Brésil : le *maracatu-nação*, modèle dit noir ou afro, traditionnel, ancien, urbain et religieux, et le *maracatu-rural*, modèle dit syncrétique, moderne, récent, rural et magico-religieux.

Devant ces catégorisations, les deux maracatus préfèrent se distinguer par leur rythme spécifique, respectivement *de-baque-virado* et *de-baque-solto*. Les praticiens s'identifient davantage à leur pratique qu'aux représentations qu'elle véhicule et semblent former une collectivité autour de codifications et modes de faire dans lesquelles l'ethnicité ne fait pas sens. D'ailleurs, au Brésil, la caractérisation « noire » s'est confondue avec la caractérisation « populaire » de la culture : conformisme et résistance, mode performatif, improvisation et continuum de la tradition en permanente reformulation. Ses logiques concernent plus le savoir mener une conduite esthétique qu'une ontologie raciale recluse dans « l'expérience noire ». *Negra* ou *popular*, la musique se distinguerait ainsi de l'« autre musique », où la tradition émerge comme un seuil à transgresser.

Mots-clés : *Anthropologie – Esthétique – Culture populaire – Maracatu – Musique Brésil – Pernambuco.*

Le Brésil occupe une place particulière dans la question des « musiques noires », et la manière dont Tagg l'évoque dans son article (« pour ne rien dire des traditions musicales du Brésil ou de la Jamaïque », [Tagg, 2008 : 156]) annonce en elle-même un inextricable complexus où, « ce qui est tissé ensemble » promet un monde réticulaire. En effet, en tant que société paradigmatique du « métissage », la société brésilienne contribue à multiplier les points de vue sur les possibles d'une définition de la négritude de la musique, dans le contexte de l'Atlantique noir.

Esthétique : du trouble dans les identités

Dans la préhistoire des sciences sociales brésiliennes, la question noire émerge sous deux principaux aspects : le folklore et la religion. Les premiers chroniqueurs décrivaient les esclaves « africains », *boçais* et *crioulos*, avant toute chose, dans leurs pratiques musicales, chants de travail ou *batuques* « festifs » permis par les maîtres dans l'optique de canaliser les tensions. Celles-ci figurent encore au centre des études sur « le noir brésilien » apparues dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, dans un contexte où quelques voix abolitionnistes commencent à s'élever. Autrement dit, c'est un choc esthétique qui conduit les « scientifiques » à aborder la culture noire, encore à l'époque culture d'esclaves, et probablement de ce fait confinée d'emblée au corpus « populaire » de la culture. Si bien qu'il n'y a rien d'étonnant à ce que soient associées ensemble, au Brésil, des notions comme culture noire, musique et populaire dans les représentations collectives. Si cette « négritude » populaire a connu des discriminations dans le monde musical, elle a néanmoins été reconnue comme ce qui a donné son caractère *national* à la musique, en d'autres termes, son caractère *brésilien*. Aussi la musique *brésilienne* est-elle aujourd'hui largement caractérisée par sa touche « afro », valorisée au Brésil comme à l'extérieur. Or, cette touche « afro » ne recouvre pas qu'une seule définition, de même qu'il n'y a pas qu'une musique noire au Brésil. On peut percevoir des « teneurs » en négritude diverses de l'une à l'autre, en fonction de positionnements tenus dans les discours et les pratiques des praticiens, où l'incidence de constructions scientifiques et politiques est manifeste.

Negra ou popular ?

Le *maracatu* de l'État de Pernambuco illustre tout à fait bien, dans ses énonciations verbales et non verbales, le « sortilège de la couleur ¹ » conséquent de la tension issue entre les traitements politiques et esthétiques de productions culturelles où, dans une société de contrastes, les communautés sont recensées sur critères raciaux², et les sociabilités établies sur la cordialité conséquente d'un paternalisme écrasant et fondateur du leurre de la « démocratie raciale », stratégie politique historique du maintien de l'hégémonie au pouvoir. Il est d'autant plus intéressant que « le » *maracatu* existe sous deux formes distinctes dont la visibilité et la discursivité sont déterminées en catégories sociales et raciales dénotant comment l'esthétique agit sur la répartition des parts et des places au sein d'une société, autrement dit, en révèle les partages du sensible³, toujours historiquement constitués. La première, le *maracatu nação*, est énoncée comme ancienne, traditionnelle, urbaine, noire, religieuse. La seconde, le *maracatu rural*, est énoncée comme récente, synchrétique, rurale, métisse, magico-religieuse.

Or, ces divisions arbitraires sont largement corollaires de l'appréhension scientifique, sociopolitique et médiatique de la « culture populaire » où la question noire et la question métisse ont été pensées pour en établir l'identité brésilienne. Elles ont donné lieu à des constructions dont la charge épistémique s'est tellement ancrée dans les imaginaires collectifs que le discours des praticiens sur leur propre pratique peine à trouver sa place et sa légitimité. Les deux formes de *maracatu* gagnent cette charge au moment même où le monde intellectuel brésilien s'obstine à traduire sa « brasilité ⁴ » (*brasilidade*). Leur

-
1. Pour une définition plus complète de la notion de « *sortilégio da cor* », voir Nascimento, 2003.
 2. L'Institut Brésilien de Géographie et de Statistiques (IBGE), organe administratif public du gouvernement fédéral, divise la population brésilienne selon un intitulé qui rend synonymes les notions de « couleur » et de « race » (« *por cor* ou *raça* »), actuellement en six catégories et dans l'ordre suivant : *brancos* (blancs), *pretos* (noirs), *amarelos* (jaunes, i. e. asiatiques), *pardos* (gris, i. e. métis), *indigenas* (indigènes) et « *sem declaração* » (sans déclaration). On note l'absence du terme « *negros* ».
 3. Selon la définition de J. Rancière, 2000.
 4. Les Français traduisent souvent le terme *brasilidade* par « brasilianité », mais brasilité apparaît davantage comme sa stricte francisation.

construction émerge ici comme une icône de ces divisions, tendue entre deux montages d'altérités radicales, négritude et métissage, dont la réalité sensible est toute relative pour les praticiens.

Ceux-ci déplacent en effet la question de l'identité non plus sur leurs origines raciales, ethniques et sociales, mais sur les pratiques et conduites esthétiques qu'ils reconduisent. Ils sont plus intéressés par l'identité *maracatu* que l'identité raciale ou sociale qu'ils sont supposés *performer*⁵ à chacune de leur manifestation. Celle-ci s'établirait sur une vérité inébranlable, soit les codifications musicales, chorégraphiques et dramaturgiques qui les définissent respectivement, et qui se posent en seuls critères d'exclusion et de discrimination. Ces codifications formelles constituant leur système esthétique respectif ne sont pas pour autant dissociables de symboles, normes et représentations reléguées par des contextes historiques et mémoriels complexes : ce sont aussi des patrimoines. Cela dit, elles instituent d'autres voix tant dans les sphères privée que publique et désorientent résolument les hégémonies agissantes. Ainsi les *maracatus* de Pernambuco sont-ils en mesure d'annoncer la couleur de leur négritude par eux-mêmes.

Caboclos ou les identités inédites

Le Brésil introduit du trouble dans la bipolarité noire/blanche commune à la question noire, parce qu'il fait apparaître dans ses formes d'expressions, la présence, dans l'alternance, de ses diverses matrices culturelles. L'une d'entre elles, que l'on peut localiser dans le Nordeste du pays, s'institue autour du *caboclo*, « héros social » (DaMatta, 1991) éminemment complexe.

Traditionnellement, il est associé à son appartenance indienne, mais la trajectoire de cette notion⁶ a connu diverses orientations qui en ont fait ce héros à plusieurs dimensions.

5. Au sens anglais du terme (*to perform* : accomplir, réaliser; puissance de l'agir); ce « pouvoir des mots » ou « politique du performatif » (Butler, 2004), verbal et non verbal, qui transforme l'espace social.

6. Pour une analyse de la notion migrante de *caboclo*, (Boyer-Araújo, 1999).

Negra ou popular ?

Ethnico- raciale d'abord, puisqu'il apparaît historiquement comme métis du blanc et de l'indienne⁷. Il rencontre ensuite l'esclave noir et encore aujourd'hui, il est souvent posé dans la *cultura popular* comme représentant « afro-indigène » (*afro-indígena*). En tant que représentation *du* métis par excellence, il a subi des formes de nationalisation, notamment dans la peinture et la littérature. Dans le mouvement artistique du *Modernismo*⁸, s'appuyant sur l'image de l'indigène irréductible en esclavage, il surgit comme le parangon du métissage réunissant les trois matrices (indienne, africaine, européenne) en une seule, la brasilité.

Dans le *Manifeste Anthropophage* (1928) d'Oswald de Andrade, l'indigène (l'indien) procédait par cannibalisme, c'est-à-dire mangeait l'autre (l'europpéen) pour absorber sa force et devenir nouvellement indigène (brésilien) : *Tupi or not Tupi?* L'anthropophagie fut dès lors reconnue comme la modalité brésilienne du métissage : métaboliser ses différentes appartenances sans toutefois qu'elles se diluent pour se singulariser. L'indien et ses métis (*caboclo*, *mameluco*, *cafuzo*, *caboré*...) viendront, dans le monde intellectuel artistique, dépoliariser le monde en noir et blanc – et gris – institué dans les sciences sociales, à l'époque obnubilées par le « problème noir⁹ ». En contrepoint, alors que se met en place un certain afrocen-trisme, celles-ci brandiront l'étendard du syncrétisme comme décaractérisation¹⁰ et contribueront au glissement de terme graduel entre métissage et perte de singularité.

Le *caboclo* connaît une autre forme de nationalisation dans l'*umbanda*, religion dite « syn-crétique » (culte aux *Orixás* et spiritisme kardéciste) qui émerge au début du xx^e siècle, où

7. Dans la littérature brésilienne, les substantifs « blanc » et « noirs » prennent rarement une majuscule. Pour cette raison et pour la remarque de Michel Agier (2000) selon laquelle ni « métis » ni « indigène » ne sont écrits avec une majuscule, noirs, blancs et *caboclos* seront transcrits ici sans elle.

8. Ce mouvement manifeste sa volonté de rompre, dès 1922, avec la suprématie intellectuelle et artistique européenne, et décide que la société brésilienne est suffisamment complexe et autonome, intelligente et créative pour *parler* ses langages et parler *de* ses langages.

9. C'est ainsi que le 1^{er} Congrès Afro-Brésilien désigne l'objet qui réunit à Recife, en 1934, les premières recherches sur la question « afro-brésilienne » proprement dite (Congresso Afro Brasileiro I°, 1988 : 9).

10. Le métis est alors conçu comme le « dégénéré » de la société brésilienne, et le métissage comme une dégénérescence.

en tant qu'esprit enchanté (*encantado*), il vient posséder le corps des fidèles. C'est là qu'il acquiert sa dimension magico-religieuse, dans laquelle il se déploie généralement stylisé en indien à plumes, armé de son arc et de sa flèche, botaniste-thérapeute.

Dans le langage courant, « caboclo » désigne les travailleurs des zones rurales du Nordeste. Il est connoté par la ruralité, la pauvreté, l'analphabétisme, la subalternité (coloniale et prolétaire), la masculinité (*cabra macho*), la force et l'endurance physiques, traits correspondant au portrait socio-économique des *maracatuzeiros*.

Les maracatus sous le prisme afrocentriste : negro vs caboclo...

Dans le *maracatu rural*, la notion de *caboclo* acquiert une quatrième dimension, allégorique cette fois, une fois incarnée dans le *Caboclo-de-Lança*, personnage qui lui est exclusif, et qui est, de plus, à l'origine de son invention.

C'est lui que des paysans de la Zona da Mata Norte, consacrée à la culture de la canne à sucre depuis le XVI^e siècle, ont élu comme figure métonymique de leur tradition. Ils pouvaient aisément s'identifier à ce composé représentationnel. En même temps, ils affirment que le *maracatu* vient des esclaves noirs des moulins. Suite à une crise de l'industrie sucrière dans les années 1930, Recife, la capitale, connaît de fortes migrations rurales. Parmi ces migrants, nombre de *maracatuzeiros* manifestent leur désir de défilé au carnaval au même titre que les autres. Pour ce faire, ils durent s'enregistrer auprès des institutions. C'est à ce moment-là, peut-on dire, que naît la forme carnavalesque telle qu'elle est conçue aujourd'hui.

À la même époque, une autre forme connaît son âge d'or, le *maracatu nação*, icône afro-pernambucana du carnaval. Ce cortège royal, escorté de danseurs et musiciens, incarne les mémoires d'anciennes communautés esclaves urbaines, alors réunies en « nations » (d'où son nom) sous l'égide de fraternités catholiques. On attribue leur origine au Couronnement des Rois Congo, protocole alors avalisé par les autorités religieuses et politiques pendant lequel les esclaves couronnaient leur roi et leur reine. Le cortège défilait en grande pompe

Negra ou popular ?

jusque sur le parvis de l'église avec force chants et danses accompagnés d'un ensemble de percussions appelé génériquement *batuque*. Ces *batuques* incarnaient et incarnent encore « l'essence de la musique africaine au Brésil » (Sansone, 2007 : 97).

Ces « nations » ne font pas référence à la provenance ethnique des esclaves, bien qu'elles portaient souvent le nom d'anciens Royaumes d'Afrique, tels que Congo, Angola, Benguela, Angico, Moçambique¹¹... Les esclaves s'y affiliaient davantage par affinités corporatives, ou par reconnaissance des compétences d'un Roi à établir le lien entre eux et les autorités. Mais on sait que le plus gros contingent d'esclaves déportés dans le Pernambuco provenait de l'aire bantou¹² (Ribeiro, 1978), dont on retrouvait les accents dans le nom qu'ils choisissaient à leurs nations. Derrière chacune d'elles étaient en fait reformulés des cultes africains, et s'instituait une liturgie propre. Longtemps discriminés et persécutés, les confréries catholiques agissaient sur eux comme un cadre légal et légitime.

... et banto vs iorubá

Traditionnellement, deux aires sociolinguistiques majeures sont distinguées dans l'historiographie brésilienne sur l'esclavage : « bantou » et « soudanaise ». La première fut celle qui a le plus et le plus longtemps approvisionné le Brésil. La seconde a été plus forte à Bahia à partir du XIX^e siècle. Ces esclaves, dits Minas et Malês, provenaient de cultures peu ou prou islamisées jugées plus avancées intellectuellement et technologiquement. Beaucoup savaient

-
11. Pour le concept de « nation » et sa reformulation à partir des Couronnements des Rois Congo dans les *maracatus* de Pernambuco, voir (Mello e Souza, 2006). E. Kadya Tall (2002) montre brillamment l'hypercomplexité de la trajectoire de ce concept tel que réélabore dans les *candomblés* de Bahia, et la part importante de son invention par les socio-anthropologues.
 12. Cette désignation est linguistique. Les esclaves « bantou » au Brésil provenaient certainement du centre de l'aire linguistique bantou, « repérable à la profonde influence que les langues de ce groupe comme le kimbundu et le kicongo ont exercées dans la formation du portugais qui se parle aujourd'hui au Brésil » (Lopes, 2008: 107).

lire et recevaient le respect de ceux qui leur étaient subordonnés en Afrique. Leur système religieux, basé sur le culte aux *Orixás* pratiqué par les nations d'obédience kêtú, gêge et surtout nagô, a dominé tous les autres à Bahia. Le modèle bantou en revanche, bien qu'ayant un système très proche (leurs divinités, les *Ínquices*, sont semblables aux *Orixás* nagô), se distinguait par l'importance du culte aux ancêtres. C'est ce dernier qui lui a permis d'absorber les entités spirituelles (et non divines) du spiritisme kardéciste et de la *pajelança* amazonienne, complexe magico-religieux générique d'appartenance indigène, donnant notamment naissance aux *umbandas*. Cette absorption, conçue comme un syncrétisme par les spécialistes des religions, fut synonyme d'impureté et les cultes tels que *candomblés-de-caboclos*, *xangô-de-caboclos* et *umbanda* qui connurent leur apogée au xx^e siècle lorsque les blancs commencèrent à fréquenter ces centres, perdirent en même temps leur légitimité africaine. Conséquemment, le culte aux *Orixás* nagô, symbole de résistance, en redoubla.

La discrimination entre esclaves « bantous » et « soudanais » s'établissait depuis longtemps sur des critères esthétiques. Dans la littérature, les bantous sont caractérisés comme « les plus enclins aux travaux les plus ardues et stoïques devant la douleur », « encore à la période du fétichisme, brutaux, soumis et robustes », « laids, dociles, attachés à la captivité et très stupides »¹³. Les iorubás sont magnifiés par les mêmes auteurs pour leur « beauté physique », leur « orgueil » ou « fierté », leurs « habiletés techniques » ou encore leur « éducation raffinée ». Selon Nei Lopes cependant :

« L'esclavage brésilien fut éminemment *bantou*, comme le prouve la présence afro-originée (*afro-originada*) principalement dans la musique, les danses dramatiques, la langue, la pharmacologie, les techniques de travail et même dans les stratégies de résistance [...] comme les cas exemplaires des *quilombos*¹⁴ et des fraternités catholiques. Mais l'historiographie antérieure à la décennie de 1970, d'une manière générale, a cherché à nier cette hégémonie. » (Lopes, 2008 : 9)

13. Respectivement, Silvio Romero, Afrânio Peixoto, Alphonse Taunay (Lopes, 2008 : 93).

14. Les *quilombos* sont les refuges du marronnage au Brésil.

Negra ou popular ?

Au tournant du xx^e siècle, l'hégémonie du culte iorubá (nagô) s'imposa comme modèle religieux et culturel dans toutes les Amériques noires (Sansone, 2007 : 98-99). Le Pernambuco n'y échappa pas, où le culte prit le nom de *xangô*, laissant les cultes bantous à leur propre « contamination ». Les « nations de *maracatu* » absorbèrent l'obédience nagô, et la langue iorubá traversa la plupart de leurs chants. Leur hymne inconditionnel en garde aujourd'hui la trace : « *Nagô, nagô, Nossa Rainha já se coroou*¹⁵ ! ». À l'abolition (1888), les Couronnements perdirent leur raison d'être mais les nations, réduites en *batuques*, ont perduré les jours de fêtes patronales et s'introduisirent dans le carnaval pour en devenir la manifestation la plus forte jusque dans les années 1930.

La même décennie, les études noires connaissent un renouveau. L'année 1934 reçoit, par une curieuse coïncidence, une pluie de pavés dans la marre. C'est la date du 1^{er} Congrès Afro-Brésilien qui réunit à Recife une deuxième vague de spécialistes¹⁶ marquant le passage de l'idéologie du racisme scientifique à celle de l'africanisme, elle-même ouvrant la voie à l'afrocentrisme. C'est aussi la date de parution de l'*obra maxima* de Gilberto Freyre, *Maîtres et esclaves*¹⁷.

Avec ce texte, et non sans polémiques, Freyre rompt avec les thèses du « racisme biologique » promues par les premiers socio-anthropologues brésiliens, souvent aussi médecins¹⁸. Freyre est le premier à reconsidérer la place des noirs dans la « formation de la société brésilienne », en leur reconnaissant une contribution incontestable. Il dénonce notamment les responsabilités des Portugais dans le maintien du *statu quo* de la situation sociale des noirs

15. « Nagô, nagô, notre reine s'est déjà couronnée! »

16. Arthur Ramos, Gilberto Freyre, Edison Carneiro, Luís da Câmara Cascudo qui rendent néanmoins hommage à Nina Rodrigues, mais aussi des médecins, anthropologues, musiciens, folkloristes etc... L'afrocentrisme sera plus prononcé encore lors du deuxième Congrès Afro-Brésilien tenu à Salvador en 1937.

17. Texte traduit en français en 1974 (Freyre, 1974). Freyre était pernambucano et a fondé son œuvre en particulier à partir de son expérience pernambucana.

18. C'est le cas de Nina Rodrigues considéré comme le père de l'« anthropologie » brésilienne, et de son disciple Arthur Ramos, influencés par les thèses de Gobineau.

post-abolition. Le problème est qu'il a contribué à ancrer, en même temps qu'il rompait avec les approches racialistes, l'afrocentrisme à partir duquel les chercheurs à sa suite développeront un regard sur la communauté « afro » souvent condescendant, empreint de paternalisme et de fascination exotique. Au détriment des indiens, des *caboclos*, et des noirs eux-mêmes. On critique encore son « sentimentalisme »¹⁹ qui traduit les effets d'une appréhension esthétique corroborée par le sentiment de culpabilité dont parle Tagg. Il a eu les mêmes effets au Brésil, à moindre degré qu'aux États-Unis (Sansone, 2007 : 132-133), la société brésilienne n'ayant pas eu les mêmes expériences de ségrégation. Mais au Brésil, ce sentimentalisme a contribué à masquer la violence de la persécution contemporaine envers les pratiques des noirs, religieuses, chorégraphiques et musicales notamment. De là sa pernicieuse ambiguïté qu'on peut aisément voir comme le support de ce qui donna naissance à la démocratie raciale²⁰, et finit par structurer une violence subtile et un racisme insidieux dans les sociabilités brésiennes.

Encore, 1934 atteste la première trace écrite de la présence du *maracatu rural* à Recife, à côté du *nação*, sous la plume, encore une fois, de Freyre (2007 : 112). Deux ans plus tôt paraissait l'*Histoire de la musique brésilienne* (Almeida, 1942 [1932]), considérée comme premier ouvrage « complet » à travers lequel on comprend que les objets de ce qu'on appelait folklore étaient pour la plupart des pratiques musicales que « le noir aurait toutes colorées²¹ ». Cependant, « exagérer la fonction du noir dans la musique brésilienne est tomber dans un préjugé sentimental, désastreux parce que falsificateur de la réalité » (Alvarenga, 1946 : 370).

19. Certains socio-anthropologues jusque dans les années 1950 n'hésiteront pas à diffuser l'idée que, en tétant les seins et buvant le lait de leur *mucama*, leur nounou noire – laquelle quelques années plus tard, s'occupait de leur éducation sexuelle – ils accédaient à une certaine négritude.

20. Souvent attribuée à Freyre, alors qu'il n'a jamais employé l'expression.

21. L'expression est attribuée à Mário de Andrade, voir (Alvarenga, 1946 : 370 ; Guerra-Peixe, 1985 : 95).

Negra ou popular ?

L'institutionnalisation des *maracatus* ou des musicalités contrariées

C'est dans ce contexte intellectuel que les *maracatus* passent à devenir l'exception culturelle du carnaval de Recife, au même titre que Rio se distingue par ses écoles de *samba*, et Salvador par ses *afoxés*²². Leur construction institutionnelle a aussi contribué à ces racialisations constantes dans les logiques de patrimonialisation et nationalisation des pratiques culturelles. Mais de fait, le *maracatu rural* sera discrédité et discriminé.

L'afrocentrisme ambiant est un afrocentrisme bourgeois résolument tourné vers la galvanisation des pratiques noires, modalité du spectaculaire qui prend son essor avec les carnivals respectifs des grands pôles urbains de l'époque. Le *maracatu nação*, jadis « chose de nègres », incarne la dignité « retrouvée » dont la communauté noire a longtemps été bafouée : « solennité », « beauté » et « hiératisme » seront des qualités jalonnant son analyse. On est en pleine illustration d'un changement dans les partages du sensible : si la négritude du peuple brésilien était la cause de sa dégénérescence, elle se transforme, à ce moment-là, en modèle de vitalité de la culture nationale. Le champ sémantique traversant l'analyse du *maracatu rural* implique, lui, des notions telles que « stylisé », « singé », « simpliste », « pauvre », « décaractérisé » etc., il serait fait de plusieurs traditions musicales (*baião*, *frevo*, *marcha* et *samba*) et attaché à des religiosités « fétichistes ». Ainsi relégué au pôle du métissage dégénérent, ces catégories lui retranchent toute spécificité formelle et symbolique, toute légitimité historique et mémorielle.

Dans la littérature spécialisée de l'époque²³, il n'apparaît qu'à partir du moment où il est inséré dans le carnaval, c'est-à-dire, au moment où les élites intellectuelles (également

22. Les *afoxés* bahianais, comme le *maracatu nação*, sont également issus des Couronnements des Rois Congo et liés au *candomblé* (culte aux *Orixás* à Bahia).

23. Un regard résolument critique sur ces constructions n'apparaît que dans des travaux universitaires dans les années 1990, à l'Université Fédérale de Pernambuco notamment.

initiatrices de l'institutionnalisation du carnaval en 1911²⁴) le « découvrent ». Mais dans les récits des *maracatuzeiros*, il s'agit au contraire d'une tradition « très ancienne » qui « vient du temps des esclaves noirs ». Des vocables bantous émergent même : « Anciennement, ça s'appelait Mulungu » ou « Cambinda »²⁵. Dès lors la question se pose : depuis quand le *maracatu rural* est-il *maracatu*²⁶ ?

Le premier texte²⁷ à faire une distinction nette en nominalisant les deux *maracatus* est celui de Guerra-Peixe, maestro de renom qui les observe entre 1950-1952 (Guerra-Peixe, 1980). Le *rural* était alors désigné par les *maracatuzeiros* comme *maracatu-de-orquestra*, ou *-de-trombone*. Il les soumet à une analyse musicologique où beaucoup plus d'espace est consacré au *nação*, qualifié tout le long de son texte par « traditionnel ». L'auteur de l'appellation *maracatu rural* est l'anthropologue nord-américaine Katarina Real, qui publie en 1966 ses recherches sur le carnaval de Recife, mais privilégie encore le *nação*. Ces auteurs justifient leur hiérarchisation par l'absence de traces historiographiques, contribuant ainsi à en faire une pratique « mystérieuse » (Real, 1990), « indéchiffrable » (Oliveira, 1948), alors que le

24. En 1911 a eu lieu à Recife le 1er Congrès Carnavalesque, avec à sa tête Mario Mello, éminent folkloriste, en présence des autorités policières, des médias, des représentants de « clubs » s'articulant autour de confréries professionnelles. La finalité de ce Congrès était de « comprendre et de décider comment l'État pouvait intervenir dans ces festivités, avec le soutien de la presse ». L'année 1911 signe donc le début d'un divertissement « licite et permis » : c'est l'officialisation du carnaval (Real, 1990 : 203). La Fédération Carnavalesque de Pernambuco lui succèdera en 1935, avec le projet de « discipliner, centraliser et réguler le Carnaval » (Federação Carnavalesca de Pernambuco, 2006).

25. « Mulungu », outre un dieu suprême cultué au Congo, est le nom d'un tambour provenant de la même région. « Cambinda » vient probablement des nations d'esclaves Cabinda, elles aussi bantou, du Congo Angola (Casudo, 2000). Ces *cabindas*, défilés musiqués festifs des nations d'esclaves, sont considérées comme les ancêtres des *maracatu nação*.

26. Je reprends ici la formule de Carlos Sandroni au sujet du samba : « Desde quando o samba é samba ? » (Sandroni, 2001 : 131), qu'il tire lui-même du titre d'une chanson de Chico Buarque.

27. Suite au texte de Freyre, Bastide y consacre un chapitre de son livre publié en 1945 sans lui non plus les distinguer (Bastide, 1995 : 198-201). Il décrit néanmoins longuement ces étranges personnages que sont les *Caboclos-de-lança*.

Negra ou popular ?

nação, lui, est issu d'un protocole dont divers voyageurs et les paroisses tant urbaines que rurales, ont fait le registre. Aucun ne dit en effet comment le *rural* acquiert ce nom de « *maracatu*²⁸ », mais il est fort probable qu'il se soit diffusé suite à son introduction dans le carnaval institutionnalisé, moment où il gagne plus de visibilité.

La *Federação Carnavalesca de Pernambuco* exige en effet, comme condition de son introduction dans le carnaval, qu'il se transforme sur le modèle du *nação* : elle lui en impose le cortège royal, les danseuses *Baianas*, le modèle processionnel, et, intimation absurde, sa structure rythmique. Il fallait le « civiliser » pour que disparaissent ses aspérités rurales, trop prononcées dans leur manière de danser, chanter et musiquer. Encore en 1966, on pouvait lire à son sujet :

« *Maracatus* défigurés

La représentation de ces *maracatus* décaractérisés qui apparaissent chaque année au carnaval est tout simplement lamentable. Il serait mieux que ces ensembles ne soient pas classifiés comme tels, car un *maracatu* avec un orchestre, des flûtes et des *pifano*, avec ces maudits "tucháus" portant à l'arrière cette ferraille, peut tout être sauf une "nation africaine"²⁹... »

On assiste ainsi à la substantialisation des deux formes en les séparant et en les érigeant, au fond, comme contre-modèles, lesquels venaient conforter leurs différences par rapport à l'idéaltype du citoyen brésilien, tout à fait bien incarné par ces mêmes élites blanches, lettrées, propriétaires de biens.

Cette injonction institutionnelle sur des expressions esthétiques de communautés subalternisées induit plusieurs questions : comment la musique noire s'est-elle imposée en modèle esthétique? Quels marqueurs la définissaient-elle et comment étaient-ils utilisés pour légitimer

28. L'étymologie du mot reste indéterminée (Alvarenga, 1950 : 112).

29. « *Maracatus desfigurados* », *Diário da Noite*, daté du 11.01.1966, d'auteur inconnu (Real, 1990 : 82). *Tucháus* ou *Tuxáus*, catégorie ethnico-sociale aujourd'hui désuète, désignait génériquement et péjorativement les indiens.

mer cette « domination »? La négritude des formes culturelles de la société brésilienne, on l'a vu, a été conçue comme fondamentale dans la reconnaissance collective de l'esthétique *brésilienne*. En d'autres termes, l'étendard de la culture noire (*negra* ou *afro*) a été brandi pour paramétrer ce qui constituerait le « populaire » dans la culture. Les caractéristiques de la négritude brésilienne de la musique ne se confondaient-elles pas plutôt aux *pratiques* dites « populaires » de la musique? On a vu la genèse des regards portés sur la constitution des *maracatus* en « objets noirs » (notion développée par Sansone, 2007) par l'académie et l'institution. Il y a un troisième regard, celui des *maracatuzeiros*, qui projette d'autres usages et discursivités sur leurs pratiques, et donne à voir leurs propres modes d'appropriation.

De l'identification par le *baque* vers une identité rythmique

En effet, les discours des praticiens et leurs usages du *maracatu* sont bien plus complexes. Ils ne remettent pas en question le fait d'être « *maracatu* », bien que dans le langage courant ce terme désigne le « patron rythmique³⁰ » du *nação*. C'est justement sur ce point, soit une technique formelle, qu'ils énoncent leur différence, non pas à partir d'une catégorie raciale, mais d'une codification musicale, un art de faire.

Les praticiens du *maracatu nação* préfèrent désigner leur pratique par « maracatu-de-baque-virado », l'expression *de-baque-virado* faisant référence à son rythme spécifique. De même, ceux du *maracatu rural* préfèrent « maracatu-de-baque-solto ».

Il est difficile de traduire *baque* en français, mais on peut en avoir une idée à travers ses synonymes : *batida* (battue), *pancada* (frappe), *toque* (touché). Il est assez proche, en l'occurrence, du latin *tactus*, catégorie du rythme aujourd'hui obsolète³¹. Il fait référence à la manière dont une percussion – et seulement une percussion – est jouée, c'est-à-dire à la

30. J'emprunte l'expression *padrão rítmico* à Carlos Sandroni qui l'utilise pour montrer les changements rythmiques du *samba carioca*, tant on sait que la notion de « rythme » est polémique.

31. Littéralement, « touchement » (Arom & Pereyre, 2007 : 108-109).

Negra ou popular ?

spécificité d'un jeu percussif. Par extension, il désigne la série de temps marqués qui s'écoulent entre deux *baques*, c'est-à-dire les patrons rythmiques que les *batuqueiros* (percussionnistes des *nação*) exécutent. Il se divise en trois parties : introduction, milieu (percussions et chant), finalisation (le maître siffle, le chant s'arrête et le *baque* change) (Santos & Resende, 2005 : 37³²). On voit que la référence à la percussion est énoncée au sein de ces deux formes dans leur propre dénomination.

« Virado », expliquait Guerra-Peixe en 1952, est utilisé dans le sens de *dobrado*, littéralement, « doublé ». D'après Santos & Resende, « *virar o baque*, ou changer le *baque*, c'est doubler les battements de divers instruments jouant simultanément » (2005 : 29).

« Solto » (du verbe *soltar*, « libérer ») est plus difficile à rendre en français, mais signifierait quelque chose de l'ordre de débridé, lâché, léger. L'adjectif connote la rapidité voire l'agitation plutôt que la liberté, car les musiciens font ici moins de variations que ceux du *baque-virado*.

On voit qu'il n'y a, dans ces vocables, aucune catégorie ethnico-raciale ni sociale. Ce qu'il faut retenir de ces catégories « indigènes », c'est que les groupes injectent, dans leurs *baques*, leurs « identités ». L'une, fonctionnelle, leur sert à être explicites sur la forme de rythme dont ils sont spécialistes. L'autre, qualitative, car c'est encore le *baque* qui différencie deux *baque-virado* entre eux, ou deux *baque-solto* : les groupes y labellisent leur style singulier. Ces *baques* portent leur collectivité sensible, leur communauté esthétique. En d'autres termes, les *batuqueiros* aiment, détestent, jaloussent, se moquent, rejoignent ou quittent un groupe pour son *baque*.

L'identification des *maracatus* par le *baque* ne dit rien de leur négritude. Rentrions plutôt dans quelques détails de leur composé musical pour établir dans quelle mesure ils peuvent

32. Plus qu'un ouvrage musicologique, il s'agit d'une méthode de vulgarisation destinée à tous ceux qui veulent pratiquer le *maracatu*.

entrer dans la catégorie brésilienne de « musique noire ». Auparavant, revenons brièvement sur sa construction musicologique³³.

L'hétérogénéité des pratiques et formes musicales au Brésil rend difficile l'emploi au singulier de « musique noire ». Dans la littérature spécialisée du début du xx^e, on parle plutôt d'« influence nègre », « influence africaine », de « musicalité de l'esclave noir » ou de « folklore nègre » plutôt que de *música negra*. Dans ces corpus, l'influence noire a d'abord été identifiée dans des formes où la musique est indissociable d'éléments chorégraphiques voire dramaturgiques, et de liturgies religieuses. Ces dernières ont fonctionné comme talon de mesure de la teneur en négritude de toutes les autres pratiques noires, du fait de leur supposée « proximité » avec la « racine africaine » dans leurs codifications musicales, chorégraphiques, et instrumentales.

Ces degrés de négritude semblent s'établir en fonction de la présence cumulative de plusieurs notions récurrentes telles que « syncope », « improvisation », « rythme », « percussion », « gravité » (ou mouvement descendant), « polyrythmie », et « chant responsorial³⁴ », lesquelles sont systématiquement associées à la « danse » et aux « religiosités ».

Or, on sait qu'aucun de ces éléments n'est propre à l'aire africaine. Ils n'étaient d'ailleurs plus considérés par les premiers ethnomusicologues brésiliens comme tels. Pour caractériser l'influence noire de la musique brésilienne, ceux-ci font plutôt référence à des usages caractéristiques : par exemple, elle tient davantage dans « la prédominance de la percussion » et « au choix de ces instruments par le noir » (Alvarenga, 1946 : 366), lesquels auraient donné son caractère national à la musique brésilienne. Mais en général, ils se risquent peu à affirmer qu'il soit possible de l'extraire, de l'isoler des formes brésiliennes... Oneyda Alvarenga en conclut que :

33. N'ayant aucune compétence musicologique, je m'en tiendrai ici à l'approche historique de l'analyse musicologique des maracatus.

34. Technique de l'appel/réponse, un chœur fixe répondant à un solo pouvant tolérer l'improvisation, qu'on retrouve dans tout l'Atlantique noir.

Negra ou popular ?

« Si l'influence noire existe dans la musique populaire brésilienne et à travers elle, est passée dans la musique érudite, il ne faut pas exagérer son importance. [...] la partie essentielle de notre musique est européenne. D'Europe nous vint la tonalité, l'harmonie conséquente, la structure mélodique générale dans laquelle s'entremettent seulement très peu d'éléments franchement caractérisables comme africains; nous vinrent les instruments *véritablement musicaux* utilisés par le peuple et par la musique érudite, ainsi que leurs techniques; nous vinrent, en résumé, toute forme à la base de notre musique, tous les éléments pour sa création et qui, ici, furent élaborés non pas nègrement (*negramente*), mais brésiliennement (*brasileiramente*)³⁵. » (Alvarenga, 1946 : 370)

Finalement, ce que déclinent globalement ces premières analyses ethnomusicologiques est comment la négritude de la musique s'est constituée en usage populaire de la musique, et par là confondue à la « culture populaire » brésilienne. Dans ces conditions, dans la mesure où la brasilité d'une musique est saisie, laquelle est modelée par son influence noire, la question de savoir si l'on peut parler de musique noire au Brésil est-elle toujours pertinente? Essayons de voir ces critères dits « noirs » de la musique dans les systèmes des *baque-solto* et *baque-virado*. Que nous disent-ils musicalement sur leur constitution en « objet noir »?

Le *baque-virado* cumule les traits généralement prêtés aux musiques noires. L'ensemble instrumental – ou *batuque* – se compose exclusivement de percussions : *gonguê*, *mineiro*, *tarol*, *caixa*, trois types d'*alfaia*³⁶ et *abê*, dont le nombre varie selon les groupes³⁷. Certains défilent avec des *atabaques* ou *ilús*, tambours liturgiques. Le *baque-virado* se caractérise par la polyrythmie et une syncope caractéristique qui commence lentement et termine dans une accélération. L'ensemble est dirigé par un *Mestre* qui chante des *toadas* préélabores ou appartenant au domaine public, mais n'improvise pas. Celui-ci démarre l'ensemble par un

35. C'est moi qui souligne.

36. *Alfaia marcação* ou *Iandarrum* les plus larges et les plus profonds ; *alfaia meiaõ* ou *biancò*, un peu plus étroits ; et *alfaia repique* ou *ian*, celui qui double le *baque*.

37. L'enjeu est de multiplier les tambours pour lui donner de la puissance. Plus d'une soixantaine de groupes existeraient aujourd'hui dans l'agglomération de Recife, mais seulement 31 d'entre eux seraient affiliés à la FCP.

long coup de sifflet, puis après un bref silence, entame une *toada* (poème rimé) répondue par l'ensemble des *batuqueiros* à l'unisson. Puis les *tarois* entrent en scène et préparent l'entrée des autres instruments. Les *toadas* sont reprises plusieurs fois. Elles font des références constantes à l'Afrique ou au « fondement » (*fundamento*) religieux. Le sifflet est parfois employé par le *Mestre* pour indiquer des variations rythmiques et initier la *virada-do-baque*, le menant à sa fin.

Le *baque-solto*, lui, « ne sonne pas noir » aux oreilles ingénues. Le *terno* désigne l'ensemble de percussions et se compose d'un *tarol*, d'un *bombo*, d'un *gonguê* et d'une *porca*. Son patron rythmique plus rapide rappelle l'orchestre militaire, d'autant qu'il est souligné par deux cuivres (trombone et/ou trompette, corne, clarinette). L'ensemble est polyrythmique, mais varie peu. D'après Guerra-Peixe, « il n'y a pas de syncopés de dangereuse exécution, typiques dans les groupes traditionnels » (1980 : 94). Les coups de sifflet du *Mestre* initient ou achèvent les *baques* et annoncent ses improvisations solo. Dans ces poèmes improvisés également appelés *toadas*, le travail dans les champs de canne et la condition paysanne locale sont les thèmes les plus courants. L'Afrique est rarement énoncée. Le *Contramestre* répond au *Mestre* en reprenant ses dernières phrases, si ce ne sont quelques *Baianas*, avec des voix nasales et aiguës. Les musiciens reprennent à la fin de sa séquence et entament, toujours au signal du premier, ou bien des *marchas* (quatre vers), des *sambas* (six ou dix vers avec reprise sur le sixième) ou des *galopes* (*samba* en six vers avec reprise sur le deuxième). Tout l'enjeu ou la « responsabilité³⁸ » artistique du groupe repose sur la voix du *Mestre* et ses improvisations.

Les traditions musicales d'improvisation poétiques dans le Nordeste sont généralement caractérisées par les duels et la joute, comme le *repente* ou le *côco-de-embolada*, et renvoient davantage à un imaginaire luso-ibérique. D'après Alvarenga, la forme de chant la plus fréquente au Brésil est la strophe improvisée en solo répondue par un refrain fixe en chœur. Elle correspond d'après elle à la « forme préférée du chant africain non lié à des pratiques

38. La notion de responsabilité intervient souvent dans le discours des *maracatuzeiros* lorsqu'il est question de leur implication et de leur rôle artistique dans le groupe.

Negra ou popular ?

religieuses », modèle systématique au Brésil « des chants de travail et des formes de danses³⁹ » (Alavrenga, 1964 : 361).

La joute d'improvisation poétique n'est cependant pas audible dans le *baque-solto*. Or, il n'est correct de dire cela qu'à partir du moment où on le définit exclusivement en tant que phénomène carnavalesque. Il a en fait une autre modalité, peu connue car elle se passe en zone rurale et reste peu médiatisée. Il s'agit des *sambada-pé-de-parede*, fêtes informelles où deux *maracatus*, plus exactement deux *ternos* et leur *Mestre* respectif, la nuit durant, se livrent à ces joutes. Ces *sambadas*, autrement dit, sont aussi l'espace du verbe où l'écoute se dirige sur la capacité des *Mestres* à être mélodiques, faire de bonnes rimes, maintenir la cohérence de l'échange, et à, dans un registre poétique, avoir le dernier mot. C'est dans ces logiques de l'improvisation qu'ils se font un nom, et que les groupes bâtissent le prestige de leurs généalogies⁴⁰. C'est là que mémoire se crée, dans un contexte où l'enjeu est avant tout esthétique : le maintien d'arts de faire singuliers s'articulant sur un jeu subtil de transgression de la tradition, et l'exigence d'une contribution personnelle à la collectivité dans les limites de cette tradition. On exhorte l'autre à innover et donner le meilleur de lui-même pour l'échange.

Le son du *baque-solto* se caractérise notamment par le timbre de la *porca*, forme dite rustique de *cuica*, tambour à friction par ailleurs symbole du *samba* national. « Ce ronflement qui rappelle celui du porc » (Guerra-Peixe, 1980 : 94) lui donne sa spécificité tonale. Alors que Guerra-Peixe disait en 1952 que « les populaires abandonnent l'expression, parce qu'ils trouvent que ce terme est... laid » (ibidem), elle est largement valorisée par les *maracatuzeiros* aujourd'hui, de même que les cloches de bouviers que les *Caboclos-de-lança* portent dans le dos, et qui, en sonnant à chacun de leur pas, deviennent composants de l'ensemble instrumental.

39. C'est le modèle, par exemple, des *corridos* de capoeira et du *baque-virado* – bien que les solistes aient peu de marge d'improvisation – où la réponse ne varie pas. Dans les cultes au contraire, appel et réponse restent fixes.

40. Certaines de leurs « meilleures » improvisations finissent par se « fixer » et tombent en quelques sortes dans le domaine public. Il n'est pas rare que des *Mestres* se disputent parce que l'un reprend la *toada* de l'autre, fait vécu comme une usurpation.

« A raiz não é mais a raça. A raiz é o fundamento » : la racine, ce n'est plus la race. C'est le fondement.

La manière dont les deux *maracatus* mobilisent leur religion tend aussi à mon sens à déconstruire les surinterprétations racialisantes. Il convient de dire qu'elle ne leur est pas conditionnelle. De nombreux groupes se constituent chaque année et revendiquent au contraire l'aspect œcuménique ou laïc de leur pratique. Pour d'autres, l'Afrique peut intervenir comme condition d'authenticité et induire une sémantique de la « vérité ».

Certains disent qu'un *maracatu-de-baque-virado* n'est complet, total, plein, que s'il est pratiqué en fonction du fondement religieux nagô. Dans certains groupes – souvent dans les plus anciens – le *Mestre* est aussi *ogã-pegigã*, c'est-à-dire qu'il exerce la fonction liturgique de direction musicale dans les cultes. Lui sont confiés entre autres les rites de protection et de bénédiction des instruments, la charge de mener les différents *baques* et les chants d'oraison aux *Orixás*. Si le *Mestre* cumule les deux fonctions, il pratiquera ces rites pour son groupe et ainsi, accomplira le fondement. Mais cela ne veut pas dire que tous les *batuqueiros* sont initiés ou pratiquants, et ne veut pas dire que *mettre en scène* un *baque-virado* soit forcément *performer* le fondement, ni l'Afrique, et encore moins une couleur.

Un *batuqueiro*, également *pegigã*, à la question de savoir si le *baque-virado* est une musique noire, me répondit, un peu agacé :

« Afoxé et Maracatu sont des rythmes populaires. Ce n'est pas une musique noire, ce sont des rythmes populaires. [...] Si tu joues un rythme, il peut éventuellement présenter des notes, mais jamais il ne présentera ta couleur. Tu peux toujours sonner, jouer, il va montrer des notes, des rythmes, alors quelle couleur percevoir dans cette musicalité? [...]

Le *baque-virado* quand il a un lien, il a un lien non pas à la religion, mais aux *Eguns* [esprits des ancêtres], aux *Orixás*. Et le *baque-solto* qui a un lien avec la spiritualité de la Jurema, c'est aussi avec les *Eguns*... [...] Tu vois, c'est mesurer la dignité, quand certaines personnes cherchent à faire des divisions, ça c'est bien, ça c'est pas bien. Mais ils célèbrent les *Eguns*, et moi aussi. On a adopté dieu d'une manière différente, mais c'est quand même un dieu. »

Negra ou popular ?

Dans certains contextes où ce fondement est absent, le *baque-virado* trouve d'autres formes de dynamicité. C'est ce qui se passe dans ses déterritorialisations et ses exportations où d'une part le fondement est difficile à accomplir, et d'autre part la pratique prend le dessus sur le symbole. Le même musicien, dans ses expériences européennes, expliquait qu'il avait l'impression que les gens cherchaient, à travers la pratique, à « se remplir », à « bouger », que si le fondement pouvait parfois les intéresser, c'est la pratique en elle-même qu'ils cherchaient, en même temps « transpirer », « jeter leur énergie au dehors », et « remplir quelques vides » que leur société ne parvenait pas à combler...

« Le *maracatu*, c'est beaucoup d'énergie », « c'est une lutte », « c'est beaucoup de responsabilités »... sont des refrains qui parcourent le *baque-solto* cette fois.

Le concours du carnaval met de fait les groupes en compétition, et accentue les rivalités. Trois jours et trois nuits de « fête » où ils jouent leur nom de ville en ville dans des bus cahotants, sans beaucoup manger ni dormir, transportant leur costumes pesant jusqu'à quarante-cinq kilos. Pour « tenir », certains pratiquent des rites issus du *catimbó* et de la *jurema*⁴¹ destinés à leur protection. Ils consistent à « fermer le corps » aux attaques éventuelles – magiques ou physiques –, à la douleur, à la fatigue mais aussi à la transe de possession. L'objectif est de maintenir l'énergie, l'endurance et la force, plutôt qu'obéir à un dogme. D'ailleurs, la plupart pratiquent ces rites sans être initiés, ni ne participent à aucune fête religieuse. D'autres qui ne s'y prêtent pas affirment qu'ils chantent ou dansent car ils n'ont besoin d'aucune aide que ce soit, ou encore, parce qu'ils ont reçu un don. S'ils ne l'assumaient pas, ils vivraient malades et ne s'accompliraient pas.

Quant à la question de savoir si le *baque-solto* est noir, le mot *negro* n'intervient que dans la mesure où les « esclaves noirs de la *senzala*⁴² » sont désignés comme leur inventeur, mais

41. Aujourd'hui toujours associés à des formes d'*umbanda* caractérisée par la possession des esprits *Caboclos*, *Pretos-velhos*, *Pombagiras*, etc., et des divinités *Orixás*, et la prise d'une boisson à base de la plante *jurema* (*Mimosa Hostilis*).

42. Quartier des esclaves dans les grandes propriétés rurales.

toujours de très loin. La question ne semble pas se poser : aucune revendication raciale ne jalonne leurs récits. De même, les *Caboclos-de-lança* sont avant tout des acteurs-danseurs qui rivalisent d'ingéniosités pour tenir la « performance » plutôt que des métis d'indiens à demi magiques. *Le baque-solto* n'est pas défini à travers les représentations qu'il véhicule, sur lesquelles on s'accorde peu d'ailleurs. Il est défini plutôt en fonction des compétences de chacun à remplir son rôle. Un *maracatu* est complet quand toute la beauté (*boniteza!*) de la « nation » est réunie, quand les *Caboclos-de-lança* élaborent de « belles » circonvolutions pour défendre le cortège, lorsqu'ils sont en parfaite syntonie avec le *Mestre*, lorsque le cortège royal est bien orné et protégé, lorsque l'orchestre exécute le bon *baque* : là, le *Mestre* trouvera les mots, dans ses improvisations, pour exalter sa nation.

L'identité respective des *maracatus* semble se circonscrire dans la reconnaissance et l'identification collectives de codifications musicales et chorégraphiques, transmises collectivement. Elles seules, pour la communauté *maracatuzeira*, exercent de l'exclusion et de la discrimination. Mais puisque la règle du jeu est leur transgression subtile, elles permettent aux praticiens de jouer avec leurs doubles et d'assumer leur multiplicité, naviguer entre leurs possibles techniques précisément parce qu'ils sont limités. L'identité qu'ils partagent résiderait dans ces régimes d'identification de l'art (Rancière, 2004), qui sont des régimes de faire.

Si identité il y a dans le *maracatu*, elle est esthétique : une logique qui serait pratique du sensible⁴³. *Negra* ou *popular*, cette logique pratique apparaît tant socialisante qu'individuante, par-delà les montages idéologiques toujours prêts à la tendre vers ses polarités. Malgré le fait que le *baque-virado* soit considéré comme l'incarnation de l'afropernambucanité et produit du *xangô nagô*, et le *baque-solto* l'incarnation de l'hybridité et produit de l'*umbanda-jurema*, catégories que leurs discours relayent plus qu'ils n'en sont convaincus, ni négritude, ni brasilité, ni religiosité ne peuvent leur être retranché, de même qu'ils ne peuvent s'y réduire. Les conduites et leurs codes esthétiques en témoignent : les *maracatus* fabriquent de la démocratie, par-delà un *complexus* qu'il serait vain, ici, de chercher à démêler au risque d'en rater la singularité.

43. « Sensible » au sens d'*aistesis*. Voir Laplantine, 2005.

Bibliographie

- AGIER M. (2000), *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Édition Parenthèses.
- ALMEIDA R. (1942), *História da música brasileira* [1932], Rio de Janeiro, F. Briguet & Comp. Editores.
- (1966), « Le folklore nègre au Brésil », *La contribution de l'Afrique à la civilisation brésilienne*, Ministère des relations extérieures des États-Unis du Brésil, Marseille, Imp. Sopic, p. 31-47. Offert aux peuples africains à l'occasion du 1^{er} festival international des arts nègres de Dakar.
- ALVARENGA O. (1946), « A influência negra na música brasileira », *Boletim Latino Americano de Musica*, vol. VI/1, p. 357-407.
- ALVARENGA O. (1950), *Música popular brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Globo.
- AROM S. & ALVAREZ-PEREYRE F. (2007), *Précis d'ethnomusicologie*, Paris, CNRS Éditions.
- BASTIDE R. (1995), *Images du Nordeste mystique en noir et blanc* [1978], Paris, Acte Sud.
- BUTLER J. (2004), *Le pouvoir des mots. Politique du performatif* [1997], Paris, Éditions Amsterdam.
- BOYER V. (1999), « O pajé e o caboclo : de homem à entidade », *Mana*, 5 (1), p. 29-56.
- CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO (I^o) (1988), *Novos Estudos Afro-Brasileiro* [1934], Fac-simile de 1^{er} éd., Recife, FUNDAJ, Massangana.
- DAMATTA R. (1979), *Carnavais, malandros e herois. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Zahar Ed.
- FEDERAÇÃO CARNAVALESCA DE PERNAMBUCO (2006), *Anuário do Carnaval Pernambucano*, in *Diário Oficial de Pernambuco* [1938], Suplemento Cultural, Recife, Ano XX, fevereiro 2006.
- FREYRE G. (2007), *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife* [1934], São Paulo, Global Editora.
- (1974), *Maîtres et Esclaves. La formation de la société brésilienne* [1934], Paris, Gallimard.

- GUERRA-PEIXE C. (1980), *Maracatus do Recife*, São Paulo/Rio de Janeiro, Irmãos Vitale Editora.
- (1985), « *A influência africana na música do Brasil* », in Motta Roberto (ed.), *Os Afro-Brasileiros. Anais do IIIº Congresso Afro-Brasileiro*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, p. 89-108.
- LAPLANTINE F. (2005), *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre.
- LOPES N. (2008), *Bantos, malês e identidade negra* [1988], Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- MARTINS L. M. (1997), *Afrografias da Memória. O Reinado do Rosário no Jatobá*, São Paulo-Perspectiva, Belo-Horizonte-Mazza Ed.
- MELLO e Souza M. de (2006), *Reis negros no Brasil escravista. História da festa de Coroação de Rei Congo* [2001], Belo Horizonte, UFMG.
- MOTTA R. (ed.) (1985), *Os Afro-Brasileiros. Anais do IIIº Congresso Afro-Brasileiro*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.
- NASCIMENTO E. L. (2003), *O sortilégio da cor. Identidade, raça e gênero no Brasil*, São Paulo, Selo Negro ed.
- OLIVEIRA V. de (1948), « Os indecifráveis Tuchauás », *Contraponto*, Ano II, nº 7.
- RANCIÈRE J. (2000), *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique.
- (2004), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.
- REAL K. (1990), *O folclore no carnaval do Recife* [1966], Recife, FUNDAJ/Massangana.
- RIBEIRO R. (1978), *Cultos afro-brasileiros do Recife. Um estudo de ajustamento social* [1952], Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas sociais.
- SANDRONI C. (1996), « Mudanças de padrão rítmico no samba carioca, 1917-1937 », *Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 2. En ligne : <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/sandroni.htm>
- (2001), *O feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., UFRJ Ed.

Negra ou popular ?

SANSONE L. (2007), *Negritude sem etnicidade. O local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil* [2004], Salvador Edufba, Rio de Janeiro, Pallas.

SANTOS C. de O. & Resende T. S. (2005), *Batuque book maracatu : baque virado e baque solto*, Recife, Ed. do Autor.

TAGG P. (2008), « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" », *Volume! La revue des musiques populaires*, n° 6(1-2), p. 135-161.

TALL E. K. (2002), « Comment se construit et s'invente une tradition religieuse. L'exemple des nations du candomblé de Bahia », *Cahiers d'études africaines*, n° 167, XLII-3, p. 441-461.
