

Le monde de la Capoeira

Angola vu de Marseille

Corps, imaginaires et hiérarchies en jeu

*Heloisa Gravina*¹

C'est une rumeur de plusieurs siècles.

Et c'est le chant des plaines de l'Océan.

(E. Glissant et P. Chamoiseau – **L'intratable beauté du monde**)

Cet article est un extrait de mon travail de thèse en cours sur les pratiques de la capoeira angola au Brésil et en France². J'y observe les flux de personnes, d'images, d'idées et de pratiques qui donnent à la capoeira angola, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui, les contours d'une sorte de communauté diasporique. J'écris ce texte au moment où j'achève un an d'étude sur le terrain en France. Dans le cadre d'une anthropologie attentive aux dimensions performatives de la vie sociale autant que de l'écriture ethnographique, je propose cet article comme un parcours à travers l'expérience sur le terrain et la transcription de cette expérience en réflexion.

La capoeira angola est une pratique corporelle originaire du Brésil. Si l'on remonte les pistes du monde contemporain de la capoeira, les récits indiquent Salvador de Bahia comme étant la « Mecque », la ville originelle mythique où tout capoeiriste doit aller au moins une fois dans sa vie. Dans le but de me plonger dans les récits constitutifs de ce monde, j'ai commencé mon enquête au sein du groupe Nzinga de Capoeira Angola³ à Salvador. Maîtres Janja, Paulinha et Poloca, les coordonnateurs du groupe, se sont engagés dans la capoeira à travers le mouvement connu comme la ré-africa-

1 PPGAS-UFRGS/SHADYC-EHESS

2 Je remercie tous les collègues qui ont lu les premières versions de ce texte et m'ont amicalement fait part de leurs suggestions, spécialement Valeria Siniscalchi, Karim Hamou et les collègues de l'atelier des doctorants du SHADYC/EHESS Marseille. Mes remerciements vont également à Philippe Gaboriau pour l'accompagnement attentif dans cette institution et à Maria Elizabeth Lucas, directrice de thèse, pour son soutien permanent. Merci à tous les capoeiristes pour leur accueil, leur amitié et leur confiance. Finalement, je remercie la CAPES qui m'a octroyé une bourse pour mener à bien cette recherche.

3 www.nzinga.org.br

nisation de Bahia⁴, pendant les années 1980 et ont créé le groupe Nzinga en 1998. Présent au Brésil à Salvador, São Paulo et Brasília et en Allemagne et au Mozambique, le groupe est aujourd'hui une référence parmi les capoeiristes, étant l'un des représentants légitimes des traditions de la capoeira angola. La dimension politique du groupe est reconnue grâce à ses activités orientées vers la lutte contre le racisme, des pratiques d'enseignement de la capoeira chez eux, au Morro da Sereia (quartier limite entre la zone touristique et des zones plus pauvres de la ville) à l'engagement dans l'élaboration de politiques publiques.

Cet engagement est représentatif du mouvement de la capoeira angola depuis les années 1980, où cette pratique s'inscrit dans le cadre des mouvements classés par Michel Agier (1992) comme « ethnopolitiques », c'est-à-dire, une façon de faire la politique à travers les manifestations culturelles conçues comme afro-descendantes, dont Salvador est la ville brésilienne de référence.

Au Brésil, j'ai mené la plus grande partie de l'enquête à Porto Alegre, ma ville de naissance, au sein du groupe Africanamente Escola de Capoeira Angola⁵, coordonné par le professeur Guto Obàfemi depuis sa fondation, en 2001. Située tout au Sud du Brésil, Porto Alegre est une ville marquée par l'immigration européenne. Au contraire de Salvador, jusqu'à nos jours, Porto Alegre demeure une ville « blanche » dans l'imaginaire national⁶.

En 2007, la ville comptait une dizaine de groupes de capoeira angola en activité. Dans mon enquête, centrée sur le groupe Africanamente, j'ai observé que la pratique s'y présente comme un outil politique, mobilisé dans le sens d'une valorisation ethnique. C'est dans une salle en plein centre ville, décorée

4 Ce mouvement, inspiré du mouvement noir nord-américain, fait partie d'une longue histoire d'appropriations et ré-actualisations de l'image de l'Afrique à travers des formes expressives et des objets considérés comme étant d'origine africaine. Voir SANSONE (2001). La politisation de la capoeira angola au Brésil est objet de débat aussi pour PONDE-VASSALLO (2001), REIS (2000), ARAUJO (2004).

5 www.africanamenteescoladecapoeiraangola.blogspot.com

6 Cet imaginaire est moins le reflet du nombre de noirs ou métis que le résultat d'un processus d'invisibilisation de la population noire à travers la production des récits dominants où la colonisation portugaise et les vagues migratoires italiennes et allemandes sont mises en avant, autant qu'à travers des mesures concrètes d'urbanisation et de modernisation de la ville qui, surtout pendant le gouvernement militaire, ont délocalisé les habitations les plus pauvres vers la périphérie. Or, si on regarde les clivages économiques et sociaux autant que les clivages raciaux, on observe que les plus pauvres sont les noirs. Il en résulte une ville où les relations raciales sont caractérisées par une ségrégation spatiale. Voir DOS ANJOS (2006).

avec les portraits en graffiti des leaders noirs du monde entier, que j'ai commencé les cours au sein du groupe Africanamente⁷.

La capoeira angola commence à s'internationaliser à partir de la fin des années 1990. Aujourd'hui, on peut trouver des pratiquants de ce style de capoeira⁸ sur tous les continents et, notamment, en Europe. En France, une dizaine de groupes ont été créés depuis 1998. Je développe une réflexion sur ce processus d'internationalisation à partir d'un point de vue spécifique : mon insertion dans le groupe Filhos de Angola, à Marseille.

Ce groupe existe en France depuis 2001, à l'initiative d'une capoeiriste qui venait de déménager de Paris, où elle pratiquait déjà la capoeira angola. Elle a réuni une demi-douzaine de capoeiristes avec lesquels elle a formé une association – Marseille métisse – pour faire venir maître Camaleão de Rio de Janeiro. Les élèves se sont occupés de chercher les salles de cours et de faire de la publicité pour réussir à payer un salaire et permettre au maître d'obtenir un visa de travail. Le nom de l'association suggère une conception de la capoeira comme étant, elle-même, une pratique métisse et qui met en valeur le métissage. En 2008, comme support institutionnel du groupe Filhos de Angola, l'association Marseille métisse avait laissé la place à l'association France-Brasil, fondée par maître Camaleão, centrée exclusivement sur la pratique de la capoeira.

Le nom Marseille métisse évoque parfaitement les premières images que j'ai eues de la ville, à mon arrivée : un mélange de gens issus de différentes cultures, qui performatisent au quotidien leur appartenance ethnique ou religieuse. Il suffit de prendre le Tramway au centre ville pour y voir des femmes noires habillées en boubou, des hommes noirs en ensemble africain, des musulmans en tunique blanche, des femmes voilées, des gitanes portant de longues jupes pailletées. Et on y entend parler autant le français que l'arabe ou diverses langues africaines. Il y a beaucoup de soleil, des fêtes y sont organisées dans la rue. Les capoeiristes français aiment dire de Marseille que c'est la ville la plus brésilienne de France, du fait de son métissage et de son

7 J'ai inclus mon processus d'apprentissage de la capoeira angola dans la méthodologie de l'enquête ethnographique. Je ne discute pas, dans cet article, les implications méthodologiques et épistémologiques de ce choix. Pour ce débat, voir FAVRET-SAADA (1977), GRAVINA (2006;2007), SCHECHNER (2002), TURNER (1982;1986), WACQUANT (2000).

8 Il y a deux styles de capoeira reconnus par consensus parmi les capoeiristes : régional et angola. La capoeira régionale s'internationalise et arrive en Europe à la fin des années 1970, 20 ans avant la capoeira angola.

climat ensoleillé. Les brésiliens qui y habitent disent, en plaisantant, que « Marseille, ça fait une bonne transition entre le Brésil et la France ! ».

Marseille est un port, principale porte d'entrée des immigrants africains après la seconde guerre mondiale. Le mélange de populations qui en découle est considéré par les marseillais autant de façon positive – contribuant à l'image de ville cosmopolite – que comme une source de tension, provoquant parfois des réactions xénophobes.

En arrivant à Marseille, le débat « ethnopolitique » (Agier 1992) était incorporé à mon expérience de la capoeira angola. Mais, dès le début, au moins dans le groupe Filhos de Angola, la pratique m'est apparue déconnectée de toute signification ou mobilisation politique. Les premières discussions avec les membres du groupe ont réorienté mes réflexions concernant les appropriations de la pratique en France. Une phrase emblématique, prononcée par un capoeiriste, sur le chemin de retour après le cours, résume la situation : « le problème de la capoeira au Brésil c'est qu'elle est trop imprégnée de choses qui ne font pas partie de la capoeira, qui sont en dehors de la capoeira... elle est trop politique ».

Si je m'attendais à un engagement politique à travers la capoeira, ce n'était donc pas le bon endroit pour mener ma recherche. Mais n'avais-je pas changé de pays, de continent, justement dans le but de déplacer radicalement mon point de vue? C'étaient donc le bon endroit et le bon moment pour revoir les termes selon lesquels j'avais construit ma problématique.

La question est devenue, alors: quels sont les décalages, les transformations subies par la capoeira angola par des appropriations localisées des pratiquants du groupe marseillais? Comment ces appropriations sont-elles, à leur tour, constitutives du monde contemporain de la capoeira angola? J'introduis la réflexion par la description d'un événement particulier qui permettra de montrer un peu ce qu'est la capoeira angola et de situer cette pratique dans le contexte marseillais.

Vem jogá mais eu... au Vieux Port⁹

C'est un vendredi du mois de juin, une fin d'après-midi ensoleillée. Soudain, la Canebière, avenue centrale de Marseille, devient la scène d'un spectacle peu

9 *Vem jogá mais eu* (vient jouer avec moi) est un chant de capoeira. Tout le long du texte, j'utilise les mots en portugais comme ils sont employés par les capoeiristes. Quand je le juge nécessaire à la compréhension, j'insère la traduction entre parenthèses.

habituel. Les passants entendent d'abord une étrange musique. Ils voient ensuite soixante-dix personnes, environ, qui avancent en formant une colonne occupant le large trottoir et une partie des rails du Tramway. Au premier rang, des hommes et des femmes jouent sur de singuliers instruments: ils ressemblent à des arcs verticaux à une seule corde que l'on frappe avec une baguette et dont le son est amplifié par une calebasse accrochée à l'extrémité inférieure de chaque arc. Il y a une vingtaine de ces *berimbaus* – instruments les plus importants pour jouer la musique de la capoeira – qui avancent en synchronie, comme une petite forêt de branches en mouvement. Les joueurs de *berimbaus* sont suivis d'autres capoeiristes, qui jouent du *pandeiro*, du *reco-reco* et de l'*agogô*, et d'un joueur d'*atabaque*, le grand tambour qui donne la cadence au jeu et constitue une sorte de base pour les autres instruments. Les autres marchent derrière en accompagnant la musique par des chants.

Les capoeiristes sont tous habillés comme il convient pour une grande occasion, comme c'est le cas de cette *berimbalada* le long de la Canebière. Ils portent les T-shirts des nombreux groupes de capoeira européens venus pour la rencontre annuelle du groupe marseillais Filhos de Angola, ou de leurs groupes brésiliens de référence; quelques-uns sont habillés tout en blanc, d'autres portent fièrement l'ensemble des couleurs de leur groupe. Plusieurs d'entre eux – des blancs, des noirs, des métis – ont des dreadlocks et beaucoup – hommes et femmes – portent des colliers de perles de verre multicolores ou ornés de cauris. Sans qu'elles dominant la scène, on voit, par ci par là, les couleurs du drapeau brésilien. Dans ce mélange de gens, de références esthétiques, de phénotypes, on ne peut pas identifier les maîtres et les professeurs brésiliens, les français de Marseille ou d'ailleurs, les finlandais, les allemands, les portugais ou les gens venus de partout en Europe et d'autres continents, car c'est une atmosphère d'unité qui émane du groupe. Comme si les différences de nationalité, culture, langue, situation économique, étaient complètement diluées par les chants en portugais, par le partage de cet engagement commun dans la capoeira.

La colonne qui descend la Canebière pourrait ressembler à une des nombreuses manifestations dont cet espace est l'arène d'expression. Mais la sonorité, les rythmes et l'animation de cette vague font plutôt penser à une fête, une sorte de carnaval ou, mieux encore, à une procession religieuse sur le modèle afro-brésilien, où le syncrétisme religieux et culturel inspire des manifestations de foi festives, fortement animées par le rythme des tambours

qui donnent la cadence d'un engagement corporel intense. En fait, les passants habituels de la Canebière n'ont pas l'air de vraiment comprendre ce qu'il s'y passe. Je filme la berimbalada, et j'ai mis, pour la circonstance, le T-shirt du groupe. Deux jeunes me demandent de quoi il s'agit. « C'est de la capoeira ». Ils ne connaissent pas, et, peut être par curiosité, accompagnent l'étrange cortège le long de son parcours.

Le groupe arrive au Vieux Port sous les regards curieux des personnes qui y sont venues faire du tourisme, se balader, discuter, ou simplement passer la fin de l'après-midi. Sans interrompre la musique, les joueurs d'instruments se positionnent près du bord du quai, formant la batterie, leurs silhouettes se détachant sur le coucher du soleil. Le contre-maître Pernalonga, brésilien, noir, qui coordonne un groupe à Bremen (Allemagne), est au milieu du rang et joue du Gunga, le berimbau le plus important. Les autres joueurs sont des membres du groupe Filhos de Angola. Pocaio, métisse, fondatrice du groupe marseillais, joue du Berimbau médio, et Ralph, son mari, blanc, joue du berimbau viola; Isabelle, blanche, elle aussi membre du groupe dès ses débuts, joue du pandeiro; l'autre pandeiro, placé de l'autre côté du Gunga, est entre les mains de Nuno, blanc; un jeune noir joue de l'atabaque, un jeune blanc joue de l'agogô; Vanessa, blanche, joue du reco-reco. Les autres capoeiristes sont placés autour, pour compléter cet ensemble qui forme déjà une ronde, laissant vide l'espace au centre.

Un petit garçon, qui passait par là, occupe le centre de la ronde quelques minutes pour y improviser une danse, son grand-père lui dit quelque chose en langue arabe, et ce sont alors les capoeiristes qui le regardent et l'encouragent à continuer son petit spectacle. Quand le petit garçon s'en va, Ulysse, un des plus anciens élèves de maître Camaleão, un jeune blanc portant l'uniforme noir avec les bandes jaune, vert et rouge du groupe Filhos de Angola, rentre dans la ronde et se place en position accroupie juste devant la batterie, *no pé do berimbau* (au pied du berimbau). Aussitôt, un deuxième joueur, venu pour la rencontre, tout mince, tout habillé en noir jusqu'au chapeau qui couvre ses cheveux blonds, se joint à lui. Accroupis face à face, ils écoutent la *ladainha* chantée par le contre-maître Pernalonga. Comme tous ceux qui font partie de la ronde, les deux joueurs au milieu répondent au *Iê, viva meu Deus, camará* du

10 J'utilise les vrais prénoms ou surnoms des membres du groupe sauf quand ils ne m'y ont pas explicitement autorisée.

contre-maître. Quand celui-ci leur indique le centre de la ronde par une petite inclinaison du berimbau ils se serrent les mains. Puis, ils se déplacent vers le centre de la ronde en faisant, en même temps, des mouvements ralentis, circulaires, toujours en se regardant, même quand ils ont la tête en bas.

C'est le début du premier jeu de cette ronde de capoeira. Les deux joueurs enchaînent des mouvements lents et bougent dans une sorte de circularité, chacun profitant des espaces vides laissés par le mouvement de l'autre pour y faire entrer une jambe, la tête, passer tout près de l'autre, presque jusqu'à le toucher. Sans qu'ils arrivent à se toucher vraiment, les deux joueurs forment ensemble une sorte de bulle mouvante à l'intérieur de la ronde circonscrite par la batterie et les autres capoeiristes. Contre-maître Pernalonga chante en soliste et les autres capoeiristes lui répondent en chœur. La sensation de circularité vient aussi du rythme marqué par les instruments de percussion, les chants répétitifs qui s'enchaînent, repris avec enthousiasme par cette foule. La ronde forme une unité spatiale aussi bien de par le positionnement des capoeiristes dans l'espace, qu'à travers les ondes sonores qui en émanent. On dirait une bulle vibrante ou un immense cœur qui bat sur le Vieux Port.

Peu à peu, le rythme devient plus intense. Les capoeiristes du milieu sont stimulés à faire des mouvements plus rapides : une succession accélérée de coups de pied, de tête, d'esquives, qui forme une sorte de chorégraphie improvisée, soulignée par les commentaires du chanteur et des capoeiristes autour de la ronde. Soudain, le blond fait semblant d'attaquer Ulysse d'un côté pour finalement le pousser de l'autre côté avec la tête, par le mouvement appelé *cabeçada* (coup de tête). Ulysse rit, reconnaît l'avantage de l'autre, qui a réussi à être plus malin que lui. Encouragé par les commentaires des autres capoeiristes et par la réaction d'Ulysse, le blond finit par rire aussi. C'est alors au tour d'Ulysse de profiter de ce petit moment de distraction de son adversaire pour lui faire une *rasteira* (balayage) et le mettre par terre. Tout le monde rit, c'est la fête.

Contre-maître Pernalonga joue plusieurs fois le même accord. C'est le moment de changer les joueurs du milieu. Ulysse et le blond tout habillé en noir se serrent amicalement dans les bras et sortent chacun d'un côté de la ronde, selon les règles du rituel. Certains capoeiristes profitent de ce moment pour changer de position: les joueurs de pandeiro sont remplacés par d'autres capoeiristes qui étaient dans la ronde.

Plusieurs jeux se déroulent dans cette atmosphère festive. Même si

parfois quelques coups semblent un peu plus menaçants, ils n'arrivent pas jusqu'au bout. Personne ne se bat vraiment, jusqu'au moment où maître Zé Baiano, venu du Brésil spécialement pour la rencontre, joue avec un jeune français blanc. Maître Zé Baiano est un homme d'environ 60 ans, noir, longs rastas qu'il coiffe en nœud derrière la tête pour jouer. Toujours souriant, il commence le jeu par des mouvements contrôlés et souples.

Au bout d'un moment, son jeune adversaire se place à la périphérie de la ronde et, debout, ouvre les deux bras en croix. C'est une position connue sous le nom *chamada* (appel), dont l'une des fonctions, dans un jeu de capoeira angola, est de faire une remarque à propos du jeu de l'autre. En tout cas, c'est toujours une position délicate, qui peut être interprétée comme un défi ou comme une affirmation de supériorité par rapport à l'autre. Maître Zé Baiano rit et demande (en portugais) au jeune s'il est sûr de son choix. Le jeune n'a pas l'air de comprendre et soutient sa *chamada*. Tout en souriant, maître Zé Baiano se rapproche et assume la position de celui qui est appelé: de face, il allonge les bras tout le long des bras de son adversaire, touchant ses mains, paume contre paume. Les deux joueurs se déplacent en va-et-vient dans la ronde, comme s'il s'agissait d'une danse de couple. Le jeune indique au maître l'endroit par lequel il doit quitter la *chamada*. Maître Zé Baiano met les deux mains sur le sol et aussitôt soulève une jambe pour donner un coup de pied en plein visage de son adversaire, qui n'a pas le temps de s'esquiver. L'atmosphère se tend. Les visages autour sont toujours souriants, mais les commentaires se sont arrêtés. On entend seulement la musique. Contre-maître Pernalonga chante « *quem não pode com mandinga não carrega patuá* » (qui ne supporte pas la sorcellerie, ne porte pas de gri-gri), pour indiquer au jeune qu'il ne faut pas provoquer si on ne peut pas supporter la suite, c'est-à-dire, se défendre des coups. Il ne faut pas « faire le malin », il faut être vraiment malin. Maître Zé Baiano pousse le jeune à se défendre en appliquant des coups de plus en plus rapides et difficiles à parer. Malgré l'atmosphère tendue, les deux joueurs terminent en se serrant dans les bras l'un de l'autre et en souriant.

La ronde continue. En tout, elle a une durée d'environ trois heures. On peut y compter un public flottant d'une cinquantaine de personnes, sans compter les autres capoeiristes de Marseille qui passent pour dire un bonjour, faire un petit jeu, chanter ou jouer des instruments. La lune est déjà haute dans le ciel quand maître Camaleão crie « *Iê !* » en frappant son berimbau pour marquer le dernier accord qui signale la fin de la ronde.

Le groupe reste encore un moment sur le quai et se dissipe peu à peu. Quelques uns se dirigent directement à la soirée brésilienne qui aura lieu au siège d'une association pour la diffusion des formes d'expressions latino-américaines dont fait partie un des membres du groupe Filhos de Angola. Les autres rejoindront la fête plus tard.

Cette scène est représentative de la réalité actuelle de la capoeira : un espace social d'échanges entre personnes issues de différents pays, milieux culturels, économiques et sociaux. Dans le processus de constitution de ce monde de la capoeira angola – quasiment une communauté diasporique – comment les individus négocient-ils aussi bien les différentes conceptions du monde (incarnées dans leurs expériences vécues), que leurs positions dans cette communauté?

Premières questions pour entrer dans la réflexion: qui sont les pratiquants de cette activité corporelle brésilienne à Marseille et quelles sont leurs motivations?

Qui pratique la capoeira angola à Marseille?

Je propose, ici, de reprendre les parcours de quelques capoeiristes du groupe Filhos de Angola, à partir de leurs récits de vie. Comment sont-ils arrivés à la capoeira angola? Pourquoi y sont-ils restés? Qu'est-ce que cette pratique leur apporte?

Pour Ulysse, l'élève de maître Camaleão qu'on a vu « ouvrir la ronde », faire le premier jeu, la capoeira est à la fois un sport et l'antinomie du sport. Ayant grandi à la campagne, à 21 ans il travaillait dans des studios de cinéma et publicité et habitait à Paris depuis trois ans:

J'étais pas très bien, ça me satisfaisait pas trop et en fait je cherchais quelque chose... dans ma tête je sais pas, je cherchais quelque chose que, je sais pas comment dire, des envies *poétiques* dans la vie, tu vois? S'exprimer, quoi... Quelque chose d'autre que se lever le matin, travailler toute la journée... Et moi j'étais déjà musicien, je jouais de la guitare et... et voilà, je cherchais aussi un sport de combat. Parce que j'avais pratiqué déjà plein de choses, le judo, des trucs comme ça. (...) La capoeira, ça m'a permis de libérer pas mal de choses... j'étais justement frustré, parce que quand j'étais petit j'avais fait de la gym, j'avais tellement envie de faire des acrobaties et de m'éclater avec mon corps

et tout. Et je ne suis pas du tout entré dans l'esprit très compétitif du sport tu vois, en Europe. Autant dans le judo, dans la gym, dans la natation, tout ce que j'avais fait, l'esprit de compétition véhiculé... ça me bloquait.

Je lui demande si dans la capoeira il ne trouve pas un esprit compétitif:

Ben, la capoeira... il y a un côté compétitif, mais ce qui est intéressant dans la capoeira, c'est qu'il y a d'autres valeurs, tu es jugé sur d'autres valeurs que le côté compétition (...) voilà, une des choses dans la capoeira que je trouve très importante : c'est justement que c'est un espace où les valeurs sont très différentes. Déjà la vie habituelle, de la manière dont fonctionne la société et aussi dans le sport, la compétition où tu dois toujours vaincre l'adversaire... dans la capoeira tu dois, entre guillemets, « gagner » aussi... gagner mais... d'autres manières, quoi. Tu dois prouver ta valeur par la musique, l'intelligence dans le jeu, par... voilà c'est pas une compétition, il y a beaucoup d'autres composantes que la compétition...

Ulysse nous amène à regarder de plus près la façon dont la capoeira construit une conception du monde fondée sur « d'autres valeurs » que la compétition et la logique de réussite.

Comme on l'a vu dans la ronde au Vieux Port, le but du jeu est de toucher l'autre, voire le pousser ou le mettre par terre sans l'attraper avec les mains, mais en utilisant davantage les pieds, les jambes, la tête. Pour cela, il faut surtout développer une « intelligence dans le jeu » ou, dit autrement, il faut « être plus malin que l'autre ». C'est alors une intelligence de l'ordre de la tactique: « La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. (...) du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y 'saisir au vol' des possibilités de profit. Ce qu'elle gagne, elle ne le garde pas. Il lui faut constamment jouer avec les événements pour en faire des occasions » (Certeau 1990: XLVI).

De la même façon, le bon capoeiriste est celui qui arrive à « saisir au vol des possibilités de profit », pour transformer les événements en occasions. Les moments où le capoeiriste arrive à transformer les désavantages en avantages sont les plus valorisés: quand Ulysse profite du moment où son adversaire commémore le coup réussi pour « l'avoir », c'est le sommet du jeu. La logique mise en œuvre n'est pas celle de la rationalité mais plutôt d'une intelligence pratique, « une manière de penser investie dans une manière d'agir » (Certeau 1990: XLI).

On comprend alors dans quelle mesure la logique de la capoeira peut se distinguer de la logique sportive qui, en tant que type idéal¹¹ de la modernité, est basée sur une opposition binaire entre vaincre et perdre. Dans le jeu entre Ulysse et son adversaire, il n'y a pas de vainqueur. Chacun a eu ses bons et mauvais moments. Dans la capoeira, il n'y a pas de titre ou d'objet symbolique donné au vainqueur.

Dans la mesure où l'intelligence est de l'ordre de la tactique et, en tant que telle, « ce qu'elle gagne elle ne le garde pas », le capoeiriste doit toujours être en action pour soutenir sa position. La reconnaissance se fait dans la longue durée, tout au long des multiples occasions où le capoeiriste entre dans une ronde. C'est une reconnaissance collective et, surtout, orale. Même si, aujourd'hui, la dimension orale est en partie virtuelle: aussi bien les informations sur les rondes, les rencontres, les débats, que les images des jeux entre tel ou tel maître ou capoeiriste circulent en grand nombre sur Internet. Cependant, le moment de la ronde, la rencontre face-à-face, corps-à-corps, joue toujours un rôle central. Même les maîtres doivent entrer dans la ronde et y mettre en jeu leur position. C'est une des explications de la réaction de maître Zé Baiano quand il a été appelé par le jeune. Il fallait « mettre le novice à sa place ». Toujours en souriant. Le rire, le festif, l'informel, sont aussi des composantes fondamentales de la capoeira, mises en valeur dans les récits des pratiquants.

La fête, le groupe, le rituel

La rencontre marseillaise « *Vadiando entre amigos* » se caractérise par son ambiance spécialement festive. « Venez nombreux avec beaucoup d'énergie parce que c'est l'été à Marseille », annonce maître Camaleão sur le site internet de la rencontre¹². C'est quatre journées remplies par une programmation intensive de cours de capoeira angola, *danse des orixás* et *samba de roda*¹³, animés par les maîtres et professeurs brésiliens, mais également des barbecues

11 Pour cette analyse je m'inspire de l'usage fait par Philippe Gaboriau de la notion webérienne de « type idéal », dans son livre *Les spectacles sportifs: grandeurs et décadences* (2003). Dans le cas de ce texte, je mets en évidence la notion de compétition en termes d'opposition binaire entre un vainqueur et un vaincu.

12 <http://angolamarseille.free.fr/>

13 La danse des orixás et le samba de roda sont des manifestations culturelles afro-brésiliennes.

sur la plage, des soirées dansantes, des repas conviviaux à l'ombre des arbres. Même si la ronde est un moment ritualisé par des règles précises et d'un engagement intense de la part de chacun des participants, on a vu au Vieux Port, quand le petit garçon occupe l'espace au milieu pour y improviser sa petite danse, que les capoeiristes sont toujours prêts à ouvrir un espace au simple amusement.

La dimension festive est autant mise en avant par les capoeiristes du groupe dans les discussions quotidiennes que dans les entretiens. Vanessa, jeune fille blanche, de moins de 30 ans, née en France de parents français, pratique la capoeira angola depuis 3 ans à Marseille, dans le groupe de maître Camaleão. Dans un café au centre ville, elle me dit:

Pour moi, la capoeira, c'est une façon de rentrer dans toute une culture, en fait tout un réseau. Tu découvres petit à petit, tu ne sais pas bien au début dans quoi tu t'embarques. Déjà il y a plusieurs dimensions, plus qu'aucun autre sport... il y a le côté sportif, le côté esthétique, le côté danse, le côté instruments de musique, le côté chanson... c'est déjà énorme [...] Et après tu découvres encore la batucada, par exemple, qui est quelque chose à Marseille, qui y est bien présente. Et après ce sont des soirées brésiliennes qui se passent à Marseille [...] Et après, la capoeira elle est liée à la fête. C'est aussi un lien social important, faire la fête... Et je pense que ça permet aussi... faire la fête différemment en fait... Il y a la boisson... la *caipirinha*... Et pour moi c'était génial de trouver des garçons qui aiment danser et qui savent danser en plus [...] mais qui ne sont pas forcément dans le rapport de drague.

Vanessa reprend l'articulation entre les dimensions sportives et culturelles de la capoeira et y rajoute la dimension festive. La fête apparaît à la fois comme faisant partie de la capoeira et comme son complément naturel, quelque chose qui contribue à attirer les gens à la pratiquer. On peut considérer la rencontre *Vadiando entre amigos* comme une mise en scène de la dynamique festive qui structure le groupe en tissant les liens entre les participants. Il ne s'agit pas de n'importe quelle fête, mais de la fête « à la brésilienne ». Vanessa fait la liste des ingrédients qui ne doivent pas manquer : la danse de couple et la *caipirinha* signalent une façon de « faire la fête différemment », c'est-à-dire, une fête où les rapports corporels sont bien proches sans être forcément sexualisés ou du domaine des rapports amoureux. La fête est avant tout une façon de tisser des liens fondés sur la base du corporel et de l'informel. En

complément des cours et rondes de capoeira, la fête est une façon de se percevoir aussi en tant que membre d'un groupe.

Pour Poca aussi, la ronde et les sensations qui en font partie ont un sens à travers d'autres pratiques liées à la capoeira: « C'est vrai qu'ici on est tellement individualiste, tellement renfermé sur soi, on vit tellement la solitude, qu'on a besoin de ce côté tribu, de cet aspect convivial... On se voit, on mange ensemble, on se rencontre le week-end... ». A partir de sa trajectoire, on peut approfondir les significations dont ce « côté tribu » est investi.

Poca, la métisse qui joue du berimbau à côté de contre-maître Pernalonga, est fille de mère française et père burkinabè. Elle a vécu au Burkina-Faso jusqu'à l'âge de 17 ans, puis elle est venue faire ses études à Paris. C'est là qu'elle a rencontrée la capoeira « par hasard »:

J'avais un voyage programmé pour le Brésil. Un peu par hasard. Un peu avant le voyage, un copain, antillais, m'a dit: il faut que tu connaisses quelque chose. Il m'a amené à un cours de capoeira. Et ça m'a tout de suite accroché, ça m'a paru super organisé: comment ça se fait qu'ils jouent comme ça sans se donner des coups de pied, sans se blesser? Je pense que ça m'a tout de suite interpellée sur mes origines africaines.

Quand elle est arrivée au Brésil, elle a aussitôt cherché des cours de capoeira. Elle dit, du groupe brésilien:

... ça m'a touché, l'envie qu'ils ont eu de m'intégrer dans leurs cours, je ne parlais presque pas le portugais, et ils ont toujours été très gentils (...) Quand je suis revenue en France, après, enfin, ça m'avait marquée à vie, quoi. Là, j'ai vraiment trouvé quelque chose de très humain et qui, en plus, m'a permis de développer... tu vois, j'avais jamais pratiqué un sport longtemps. Je m'étais intéressée à plein de choses, j'ai fait plein de disciplines, quelques mois, un an, peut être deux, mais pas plus... et la capoeira, du jour où j'ai commencé je me suis jamais arrêtée... bon, un peu quand j'étais enceinte mais, bon... après c'est devenu quelque chose qui faisait partie de ma vie, c'est le seul sport qui m'a accroché. Mais je pense que, justement, au-delà du sport, il y avait une dimension culturelle, tu vois, qui parlait à mon identité, je pense que dans d'autres sports ce qui m'a toujours manqué c'est le fait de ne pas pouvoir les rattacher à quelque chose, tu vois, dans l'ensemble...»

De retour en France, en 1995, elle a commencé la capoeira à l'association

Maïra. Le groupe était singulier dans l'univers de la capoeira, par son engagement politique dans le sens d'une revendication de liberté au sens large¹⁴. Pour Poca, l'expérience dans ce groupe a représenté l'apprentissage d'une « ouverture de l'esprit ».

En 1998, elle migre vers la capoeira angola, intégrant le premier groupe de ce style à s'installer à Paris, coordonné par maître Guará, brésilien de Rio de Janeiro. Comme pour Ulysse, la capoeira angola basculait, pour elle, encore plus du côté culturel, sur un axe progressif entre sport et culture. Et vers la notion de jeu: « ... et il y a la notion de jeu. Avec la capoeira angola encore plus: la notion de malice, la *mandinga*, chercher la discussion, chercher l'échange, le jeu qu'on a à deux, pour moi, c'est ça qui fait la magie de la capoeira angola ».

Cette prédominance de l'aspect culturel sur le sportif nous amène à réfléchir sur une conception spécifique du corps. Pour Poca, la capoeira est différente des autres sports grâce à ce côté culturel qui lui a permis de la « rattacher à quelque chose dans l'ensemble », quelque chose qui la constitue en tant que sujet, qui lui permet de construire son identité d'une façon plus intégrée. Pour Ulysse, la capoeira est une façon de « saisir la spiritualité à travers le corps » et, finalement, « relier corps et esprit ». La capoeira induit une conception du corps qui essaye de dépasser la logique binaire corps/esprit ou corps/sujet.

L'expérience de la capoeira angola, vécue par ces individus, propose une expérience du corps en tant que constitutif du sujet, au-delà d'une conception rationaliste et cartésienne. La constitution du sujet passe par le corps en relation à un espace collectif. La capoeira nous permet d'observer de plus près les mécanismes de cette construction, à travers des moments performatifs, dans la mesure où ils sont détachés du quotidien ordinaire en même temps qu'ils y font toujours référence. En tout cas, ce « détachement » leur donne un aspect réflexif, et rend le processus de constitution collective et corporelle de soi au moins partiellement conscient.

Le choix de la capoeira angola, pour Poca, est comme un parcours naturel pour approfondir sa quête personnelle d'identité grâce à la valorisation des références africaines qui caractérise cette pratique. Ces références sont mises

14 A propos de l'aspect politique de l'association Maïra, voir PONDE-VASSALLO (2001;2007); pour une ethnographie de la position occupé par ce groupe dans l'univers de la capoeira à Paris à la fin des années 1990, voir LANGLOIS (1998).

en valeur surtout dans les rondes, où on a la sensation de « construire quelque chose ensemble », comme me dit Ralph, appuyé au bar américain de sa cuisine en attendant que le pain cuise dans le four. Il continue: « l'individu se conçoit par rapport au monde, par rapport à l'autre et par rapport à soi-même, à un 'moi'. Je pense que dans la capoeira, nous, les français, on cherche ce rapport à l'autre et un certain côté tribu... On a besoin de s'identifier à un groupe, porter les mêmes T-shirts, avoir un certain rituel qu'on partage, les mêmes règles ».

Le fait de chanter ensemble est mis en avant par Ralph pour expliquer comment on construit la sensation d'être ensemble. Pour jouer la capoeira, on a besoin de la musique. Ce n'est pas quelque chose de secondaire qu'on rajoute pour accompagner les mouvements: la musique est constitutive de la pratique. Elle détermine le rythme du jeu et organise le déroulement de la ronde, normalement plus lent au début et s'accéléralant vers la fin.

Les chants obéissent à des règles esthétiques et fonctionnelles et sont, sous cet aspect, comme des chants rituels: à l'ouverture de la ronde on chante la *ladainha*, un chant au cours duquel on raconte une histoire sur les esclaves noirs transportés de l'Afrique au Brésil, sur les mouvements de résistance populaires ou sur les vieux maîtres de capoeira. C'est un chant lent, proche d'une lamentation. Ensuite s'enchaînent les *louvações* (louanges) à Dieu, aux *orixás* (divinités afro-brésiliennes), aux maîtres et à la capoeira angola elle-même, et les *corridos*, organisés en strophes de deux ou quatre phrases, dans une dynamique de question/réponse où un soliste improvise et le chœur répond toujours par le même refrain. Se sentir partie intégrante d'un groupe, engagé à construire quelque chose ensemble, est une composante fondamentale de la capoeira. Le sentiment d'appartenance se construit dans la pratique elle-même, où la ronde dépend de la présence active de chaque participant, ainsi que dans les fêtes.

L'apprentissage corporel

La limite entre les moments de fête et d'apprentissage n'est pas rigide : dans la rencontre *Vadiando entre amigos*, le barbecue à la plage commence au coucher du soleil et se termine par une ronde de capoeira qui dure jusqu'à six heures du matin. Pendant les cours, les blagues, les moments de décontraction font partie de la pédagogie. Dans une ronde de capoeira angola, les moments où un

joueur réussi à « avoir » l'autre sont souvent marqués par le rire. Une ronde est à la fois dangereuse et amusante, lutte et jeu, danse et combat.

Cette logique de fonctionnement de la capoeira dans le corps s'apprend aussi au moment de l'entraînement. Tout d'abord on apprend à « voir le monde à l'envers », dans le sens le plus concret qu'on peut donner à l'expression: on doit passer aussi bien par l'appui des mains que par l'appui des pieds, tout en regardant notre partenaire/adversaire. Il faut apprendre à passer d'une position à l'autre sans s'arrêter, avec un maximum de fluidité. L'enchaînement des mouvements par rapport au partenaire et en relation avec la forme de l'espace délimité par la ronde nous fait toujours nous déplacer dans une sorte de circularité. Finalement, ce qu'on apprend dans notre corps, davantage qu'à voir le monde à l'envers, c'est à changer tout le temps notre point de vue.

Ce qui change radicalement notre perception du monde n'est pas tant d'avoir souvent la tête à l'envers, mais plutôt de n'avoir jamais la position verticale habituelle comme référence, comme un retour possible au confort auquel on est habitué. C'est un apprentissage corporel. Dans mes premiers cours, au bout d'un moment j'avais invariablement mal au cœur et la tête qui tournait. Après on s'habitue à avoir plusieurs points de référence en même temps, ou, plus précisément, une succession de points de référence corporels qui changent tout le temps. Changer de point de vue est alors vécu comme étant « naturel ».

Performance: pratique et réflexivité

Comment la transmission d'« autres valeurs » dans la capoeira se fait-elle à travers cet apprentissage corporel? La ronde de capoeira est l'encadrement réflexif idéal pour comprendre ce processus à partir du référentiel théorique de l'anthropologie de la performance.

On a vu la dimension ritualisée de la ronde: des règles partagées par les participants, la sensation de faire partie d'un groupe, l'investissement corporel, la référence à une cosmologie mythique (l'histoire des esclaves amenés de l'Afrique au Brésil). Une ronde à Porto Alegre ou à Salvador, par exemple, a une dynamique de base semblable à la ronde du Vieux Port de Marseille: il y a la batterie, les gens assis autour et les deux partenaires/adversaires qui jouent au milieu. Mais il y a aussi les détails qui changent d'un contexte à l'autre, ou même d'une ronde à l'autre dans le même groupe.

A partir des théories développées dans la collaboration entre l'anthropologue Victor Turner et le metteur en scène et théoricien de la performance Richard Schechner, j'emploie la notion de performance : je considère la ronde comme un moment d'interaction et de réflexivité. Dans cette approche, l'action du sujet est à la fois constitution et présentation de soi. Dans une certaine mesure, la constitution de soi est faite à travers la présentation. Tous les rituels ont une dimension performative: leur existence dépend de leur mise en scène, de l'action des participants.

Dans chaque ronde, on doit, si possible, passer par toutes les positions, de façon à ce que différentes paires de joueurs se succèdent au milieu, et pour que tout le monde puisse jouer des instruments ou assister depuis la ronde, tout en accompagnant les chants. Les maîtres expliquent que tout le monde fait partie de la ronde et est responsable de son développement. Si les membres ne sont pas complètement engagés ensemble, dans n'importe quelle tâche, *l'énergie se casse*, la ronde n'est pas réussie. A chaque moment, on a conscience de cette responsabilité. Quand on est au milieu, on a conscience d'être observé, puisque on est déjà passé par la position d'« observateur ». Les commentaires du chanteur ou des autres capoeiristes soulignent le fait d'être observé.

Comme dans les rituels, les chants doivent être chantés pour exister. C'est-à-dire, les règles elles-mêmes sont actualisées à chaque ronde par la performance des participants. C'est ce qui donne la « sensation de construire quelque chose ensemble ». En tant que vibration produite dans le corps, le chant est une façon de « construire quelque chose ensemble » à travers les corps des sujets. Je souligne que la sensation est de l'ordre du concret. Dans la ronde du Vieux Port, l'espace était autant occupé physiquement par la ronde en tant qu'unité produite à travers la disposition des capoeiristes que par la sonorité des instruments et des chants.

Cependant, la capoeira nous amène à réfléchir surtout aux articulations entre l'ordre du concret - le ressenti - et de l'abstrait - le concept. En observant le jeu entre Ulysse et le jeune blond, on comprend que dans la logique de la capoeira, il ne suffit pas de réussir à bien réaliser les mouvements et l'enchaînement entre eux pour maîtriser cette pratique. En tant que jeu, la capoeira est surtout être en relation. Le bon capoeiriste est celui qui arrive à être plus malin que l'autre: celui qui a la *mandinga*. Traduction brésilienne du mot mandingue - une langue, un peuple - le mot *mandinga* désigne une

sorte de sorcellerie liée au *candomblé*¹⁵. Dans la capoeira, la *mandinga* est la qualité du capoeiriste à bien feinter, à trouver des astuces, des stratégies pour réussir, en fin de compte, à tromper l'autre, à l'amener à faire ce qu'on veut.

On apprend la *mandinga* à la fois comme pratique corporelle et comme concept. Il y a une façon de bouger appelée *mandingar* (pratiquer la *mandinga*). C'est une façon de manipuler l'espace autour de nous, visible et invisible, pour tromper l'autre et réussir dans le jeu. Il n'y a pas de distinction entre l'apprentissage du mouvement appelé *mandinga* et la *mandinga* en tant que qualité qu'on développe. C'est *mandingando* (en faisant le mouvement de la *mandinga* dans la ronde de capoeira) qu'on apprend à *mandingar* (à être plus malin que l'autre). À travers la compréhension de la *mandinga*, on touche une dimension fondamentale de la capoeira: le transit entre positions et catégories – transit qui propose une vision dynamique du monde, éloignée de la compréhension rationaliste occidentale.

Tout comme le transit entre des positions corporelles qui doit être toujours fluide et dynamique, il faut transiter sans arrêt entre les dimensions de la théorie et de la pratique, du monde de la ronde et du monde extérieur, du visible et de l'invisible. En fait, ce sont des dimensions toujours présentes dans la capoeira, de telle façon que toucher le visible c'est aussi toucher l'invisible, il n'y a pas de séparation effective entre les deux. Même si on y retrouve une organisation binaire, le rapport entre les catégories n'est pas d'opposition mais plutôt de complémentarité. L'accent est mis davantage sur l'ambivalence et le transit.

Le Brésil de la capoeira angola en France

Vanessa souligne l'importance des fêtes pour la constitution des liens sociaux dans le groupe. Il ne s'agit pas de n'importe quelle fête, mais de « la fête à la

15 Le *candomblé* est la religion afro-brésilienne la plus connue et la plus répandue, surtout à Bahia (au sud du pays, par exemple, la variété la plus répandue est le *batuque*). Les religions afro-brésiennes se sont constituées au Brésil pendant la période de l'esclavage, comme une adaptation des religions africaines. Il était interdit aux noirs de réaliser leurs cultes, et le syncrétisme avec la religion catholique leur a permis de les garder tout en les masquant. Les *orixás* sont les divinités du *candomblé*. Le *pai de santo* ou la *mãe de santo* (père ou mère de saint) sont les sacerdotes responsables des *terreiros* (maisons de culte). Leurs adeptes sont appelés *filhos de santo* ou *filhas de santo* (fils ou filles de saint). Historiquement la capoeira a toujours été proche des religions afro-brésiennes, plusieurs capoeiristes étaient fils ou même pères de saint. Plusieurs chants et règles de la capoeira y font référence. Voir BASTIDE (2000), TALL (2002), BRAGA (1998), AGIER (2005).

brésilienne ». Pour comprendre les spécificités des relations tissées au travers de la fête à la brésilienne, il faut s'attarder sur l'importance des fêtes dans la vie sociale au Brésil. Dans son livre « Festa à brasileira: os sentidos da festa no país que não é sério » (Fête à la brésilienne : les significations de la fête dans le pays qui n'est pas sérieux), l'anthropologue Rita Amaral reprend l'affirmation attribuée au président français Charles de Gaulle¹⁶ pour illustrer un certain imaginaire du Brésil, diffusé aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays. Selon cet imaginaire national, la prédisposition festive du peuple brésilien est ambiguë, à la fois aliénation par rapport aux problèmes de la vie concrète et façon positive de voir et agir sur le monde. Amaral propose l'hypothèse selon laquelle, au Brésil, la fête s'est constituée historiquement comme une synthèse de médiations dès la période coloniale, une possibilité de dialogue et négociation de tensions dans les relations entre le colonisateur portugais et la diversité du peuple brésilien en formation. Jusqu'à nos jours, la fête brésilienne garde cette ambivalence entre l'aliénation et la possibilité de médiation.

Dans le cas de la capoeira angola qui sort de l'espace brésilien pour arriver en France, est-ce que l'aspect festif peut aussi contribuer à une médiation interculturelle? Il ne faut pas penser que la fête est capable de cette opération toute seule, mais qu'elle constitue un espace privilégié d'interaction où les inversions sont possibles, où le champ des possibilités lui-même peut s'élargir. La fête à la brésilienne possède ce potentiel, surtout à travers les rapports spécifiques qu'elle propose entre les personnes. L'amusement collectif, le fait d'être ensemble, les danses qui ne sont pas forcément liées à des rapports amoureux ou sexualisés sont aussi des aspects qui contribuent à tisser des liens sociaux centrés sur un sentiment « d'être ensemble », de constituer un groupe.

Comme dans la ronde de capoeira, à travers les danses festives on établit des rapports individuels à l'autre autant que des rapports au groupe en tant que tel. Les danses brésiliennes en général engagent une forte proximité corporelle, sans pour autant engager des intentions amoureuses, sans être forcément « dans le rapport de drague ». De même, pour la pratique de la capoeira, conçue par une grande partie des pratiquants comme une manière de concevoir la relation à l'autre. Une relation qui passe forcément par le corps

16 « Nous sommes considérés à l'extérieur comme le pays du carnaval (...). Le pays des fêtes. De l'inconséquence et joyeuse irresponsabilité. 'Le Brésil', aurait affirmé le président Charles de Gaulle, 'n'est pas un pays sérieux' » (Amaral 2001. Ma traduction).

et qui porte en elle une façon d'entretenir des rapports corporels bien proches, sans avoir pour autant des rapports amoureux. Il s'agit d'une appropriation spécifique de la capoeira par une société où le contact corporel est beaucoup moins fréquent et intense au quotidien que dans la société brésilienne. Dans mon expérience en France, l'univers de la capoeira a été le seul endroit où j'ai pu serrer les gens dans les bras aussi souvent qu'au Brésil.

Dans un autre sens, ces fêtes mettent en lumière une dimension importante de l'insertion de la capoeira en France. L'ambiance brésilienne est créée par la musique et les danses. Mais, ces expressions proviennent d'une partie seulement du Brésil, principalement des couches populaires du nord-est et de Rio de Janeiro. Ce sont des images qui font partie d'un imaginaire du Brésil, diffusé depuis longtemps à travers une articulation médiatique des deux côtés de l'Atlantique et qui considèrent le carnaval et le football comme étant les principaux symboles d'une l'identité nationale métisse, festive et sexualisée (dont la mulâtresse en maillot de bain devient l'icône maximum).

Dans les termes proposés par Appadurai (2005), la circulation des images à large échelle est un aspect particulier du XX^{ème} siècle, qui atteint aujourd'hui des dimensions gigantesques, au point d'opérer un changement dans la façon dont les sujets structurent leur appartenance à un groupe. A partir de la technologie de l'image et de la circulation de l'information, le champ des vies possibles de chaque individu s'élargit considérablement. Dans une large mesure, ce sont des possibilités imaginées qui forment un cadre dans lequel l'individu peut situer sa propre expérience vécue. Le vécu gagne davantage une dimension imaginée qui le constitue et lui donne sens.

Comment les pratiques et les récits des capoeiristes européens circulent-ils dans le monde de la capoeira tout en le constituant, aussi bien que les pratiques et récits menés au Brésil? Comment ces récits et pratiques constituent-ils des mondes imaginés dans lesquels des individus situent leurs expériences?

Circuit France-Brésil: la tradition dans la modernité

Le deuxième jour de la rencontre *Vadiando Entre Amigos*, il y a un beau soleil. Une demie-douzaine de capoeiristes prend son repas à l'ombre d'un grand platane. Maître Zé Baiano est le seul assis sur une chaise. Les autres, assis par terre, lui posent des questions et écoutent attentivement ses réponses. Plus tard, un des capoeiristes me confie : « C'est merveilleux de discuter avec les

maîtres qui sont vraiment la tradition vivante de la capoeira angola. Il a une sagesse impressionnante, émouvante même. Et une simplicité... ». Une autre capoeiriste est d'accord. Elle ajoute : « Pour moi ce sont de vrais sages. Ceux qui ne sont pas partis autour du monde, ceux qui sont restés dans leur coin. Ils ont une connaissance pure de la vie... ».

Maître Zé Baiano correspond à un type idéal du sage bien présent dans l'imaginaire de la capoeira: le vieil homme aux traits métis et longs dreadlocks est issu d'un milieu populaire et il a consacré sa vie à la capoeira, tout en restant à Caraguatatuba, un petit village dans l'état de São Paulo. Son âge avancé, 60 ans à peu près, ne l'empêche pas de bien maîtriser les mouvements dans la ronde avec une efficacité à tout épreuve : équilibre entre la tranquillité pour ne pas dépenser trop d'énergie et l'agilité pour agir rapidement, au bon moment. Pour compléter cette image, le maître ne perd pas une bonne occasion de s'amuser à l'intérieur ou à l'extérieur de la ronde.

On grandit au Brésil avec le sentiment selon lequel la vraie connaissance est en Europe, dans le « Premier Monde », du moins au centre de la culture savante du monde hérité de la colonisation dans lequel nous avons grandi. C'est un imaginaire partagé par maître Zé Baiano, le vieil homme noir de Caraguatatuba, et moi, la jeune femme blanche de Porto Alegre. C'est un imaginaire qui constitue aussi les rapports de force entre les deux pays à l'échelle globale. Or, dans cette scène, maître Zé Baiano est la source de la connaissance. On aperçoit ainsi, chez quelques jeunes du « Premier Monde », une quête d'autres références de connaissance qui sont, en fin de compte, d'autres façons de voir le monde. Quels sont les enjeux de cette situation où un maître brésilien, issu du milieu populaire d'un pays du « Tiers Monde », historiquement placé dans une position périphérique, se consolide en tant que référence pour des européens de classe moyenne?

Selon les termes d'Appadurai, on conçoit l'imaginaire comme étant constitutif du réel. Dans le cas de l'internationalisation de la capoeira angola, on parle autant de circulation d'images que de personnes, dans les deux sens. Les maîtres viennent en France; les élèves vont au Brésil. A la fin de la rencontre, maître Zé Baiano remercie maître Camaleão de « l'occasion de connaître l'Europe ». Issu d'une famille modeste à la campagne brésilienne, il n'a certainement pas grandi avec cette possibilité dans son horizon des possibles.

Est-ce que ces inversions de positions, performatisées dans les échanges menés au sein de la capoeira peuvent influencer d'autres rapports de force

entre les deux pays, au moins dans l’imaginaire qui constitue ces relations? Les images véhiculées à travers la mise en place de ce « Brésil imaginaire » sont celles qui mettent en valeur la joie de vivre, l’amusement populaire, une liberté du corps (associée à l’idée d’une liberté de l’esprit). Dans un premier temps, on peut y trouver une certaine attirance pour l’exotique qui ne dépasse guère une logique de consommation et, à la limite, renforce plus que ne renverse les rapports hiérarchisés entre les deux pays (et entre les catégories d’oppositions binaires à la base de cette hiérarchisation: savant/populaire, esprit/corps, occident/reste du monde, etc.). Il faut pourtant regarder de plus près les expériences des capoeiristes.

Isabelle, blanche, 32 ans, pratique la capoeira depuis 7 ans environ, et est déjà allée au Brésil plusieurs fois, motivée par la capoeira. Un de ses séjours a duré un an, pendant lequel elle a beaucoup voyagé à l’intérieur du pays. Je lui demande ce que les voyages au Brésil lui ont apporté:

Je pense que ce que ça a le plus changé, c’est de comprendre un peu l’immense diversité du Brésil... de la population, des endroits. Le Brésil est tellement grand et mélangé... D’ailleurs, dans la capoeira c’est ça aussi qui me plaît, la diversité des gens, la possibilité d’avoir des échanges, d’arriver à dialoguer avec l’autre sans avoir besoin de la langue. Au Brésil, la première fois, par exemple, je ne parlais pas du tout portugais et j’ai été très bien accueillie. Ce qui m’a plu, tout de suite, c’est le fait d’arriver à établir une relation, un rapport à l’autre à travers le corps.

La pratique de la capoeira angola met en valeur la transmission orale et corporelle du savoir. Pour Isabelle, c’est quelque chose d’important dans la vie, dans la mesure où ça permet d’établir des relations qui dépassent aussi bien les barrières de langue que d’autres différences culturelles. On avait vu que pour Vanessa la mise en valeur du corps en tant que possibilité d’être en relation était importante. Pour Ulysse, cette dimension corporelle saisit le plan spirituel, la capoeira étant une façon de « relier corps et esprit... de saisir une spiritualité à travers le corps ». Dans tous les cas, ce sont des expériences du corps, investies d’une importance fondamentale pour la vie. Donc, elles sont placées dans un espace qui dépasse les clichés et la simple consommation de l’exotique.

Dans une autre mesure, même si pour les capoeiristes du groupe marseillais la capoeira elle-même ne revêt pas les contours d’une

activité politique, on peut voir dans quel cadre d'engagement elle s'inscrit. Autrement dit, quels sont les modes de vie de ses pratiquants? Plusieurs des participants réguliers du groupe en 2008 travaillent comme éducateur ou assistante sociale, et correspondent à une classe moyenne relativement diversifiée. Quelques-uns sont au chômage ou n'ont pas d'activité fixe et se donnent un temps pour chercher un bon travail. Il y a aussi quelques étudiants de médecine, de sciences sociales, de littérature, des artistes et artisans. Beaucoup d'entre eux sont des consommateurs de « paniers bio », relativement concernés par les problèmes de l'environnement et par ce qui se passe dans le monde. Une bonne partie a entendu parler de Porto Alegre grâce au Forum Social Mondial (Vanessa est récemment allée au Brésil et au Forum Social de Belém).

Plusieurs caractéristiques que l'on s'est habitués, ces dernières années, à désigner sous le label « alternatif », associant une revalorisation des origines, de la campagne, à un mode de vie plus traditionnel. Cette valorisation est accompagnée d'un certain romantisme, que l'on perçoit entre les lignes de l'admiration manifeste des capoeiristes pour maître Zé Baiano: la sagesse, liée à la simplicité, au fait de n'être jamais sorti de son village, l'idéal de la pureté. Dans la quête de « quelque chose que nous avons perdu », comme dit Ralph.

Ce romantisme, qui peut sembler parfois naïf, n'empêche pas que ce soit aussi une position politique: la tradition (et tout ce qu'elle comporte dans le cas de la capoeira, à savoir la transmission orale et corporelle du savoir, l'espace collectif, le rituel) comme une sorte de réaction à la société de consommation, aux excès de la modernité. Une réaction qui n'est pas forcément d'opposition mais, selon le modèle de lutte de la capoeira, une façon de renverser le jeu dans la ronde, de transformer les moments difficiles en « occasions » pour gagner.

Homi Bhabha (2007) qualifie l'inscription des héritages du passé dans la narration actuelle de la modernité d'inscription performative de la différence. Selon l'auteur, l'historicisation du passé et du présent qui débouche sur la modernité est une sorte de narration pédagogique menée à partir d'un point de vue singulier – le point de vue occidental – qui structure la figure du sujet autonome et en constante reconstruction comme symbole de cette modernité, et comme symbole universel de l'« Homme » en tant que l'« Humanité ». Cette reconstruction permanente du sujet instaure une césure dans le temps présent de la modernité et c'est dans cet espace disjonctif que les identités minoritaires (ou alternatives) s'inscrivent de façon performative.

L'intervention de la critique postcoloniale ou noire vise à transformer les conditions d'énonciation, au niveau du signe [...], par bien autre chose que l'instauration de nouveaux symboles d'identité, de nouvelles « images positives », alimentant une « politique d'identité » non-réflexive. Le défi à la modernité consiste à redéfinir la relation signifiante à un présent « disjonctif » : mettre en scène le passé comme symbole, mythe, mémoire, histoire, l'ancestral – mais un passé dont la valeur itérative comme signe réinscrit les « leçons du passé » dans la textualité même du présent qui détermine à la fois l'identification à, et l'interrogation de la modernité : quel est le « nous » qui définit la prérogative de mon présent? (Bhabha 2007: 373)

Autrement dit, il ne s'agit plus de s'opposer à la modernité, mais de la transformer tout en restant dedans, d'inscrire performativement de nouvelles possibilités, de nouvelles valeurs et de nouveaux modes de vie.

Finalement, à partir de l'observation de ces appropriations locales de la capoeira angola, on peut poser la question: est-ce que l'imaginaire du Brésil populaire, festif, corporel, vécu à travers la capoeira angola ouvre la possibilité de dépasser les clichés autour de ces catégories, au point de remettre en question, une certaine hiérarchie qui les place en position inférieure par rapport à leurs contraires : le savant, le sérieux, l'intellectuel ?

Circuit France-Brazil-Afrique: le passé dans le présent

L'idée d'une « quête des origines » assume une autre dimension dans le récit de Nuno. Né en France de parents portugais, pour lui, « la capoeira est une porte ouverte, chacun y trouve ce dont il a besoin ». Dans son cas, c'était la religion. D'abord, il a ressenti une « dimension de l'invisible qui fait partie du rituel de la ronde de capoeira » : il y a des codes gestuels et des comportements à suivre, il y a les chants qui évoquent les orixás, et il y a la mandinga, qui peut être aussi bien la malice de bien feinter que la capacité de « fermer son corps », de le rendre magiquement intouchable à l'autre. Dans cet aspect de la capoeira, les références principales évoquent toujours l'Afrique.

Nuno est alors parti au Brésil y chercher « les origines » de cette dimension magique, et a fini par se retrouver au sein des religions afro-brésiliennes. Cependant, c'était à Salvador pendant les années 1990 et il n'a pas trouvé sa place en tant que blanc dans le milieu ethno-politisé des cultes d'origine africaine au Brésil. Il a donc fini par se rendre en Afrique, à Ketu (Bénin), « la vraie origine ».

Pour Poca, la valorisation du traditionnel gagne une dimension concrète de « quête des origines ». Des origines bien proches (son enfance en Afrique) mais aussi plus éloignées, dans le sens de « la culture de son père » :

J'ai toujours gardé un complexe par rapport à la danse africaine... je trouvais débile de devoir apprendre ici [en France] la danse africaine, tu vois, j'aurais dû apprendre là-bas, naturellement dans les fêtes avec mon père, j'y allais mais je restais spectatrice (...) Donc, la capoeira je pense que ça m'a beaucoup parlé parce que ça a parlé à mon côté africain. Ça m'a permis de découvrir tout un univers où finalement on parlait de l'histoire des noirs, on utilisait des instruments qui venaient clairement d'Afrique, que ce soit l'atabaque, le berimbau, bon, c'est brésilien mais bon, c'est évident que... les calebasses on en voit partout en Afrique, les arcs, enfin... ça m'a vraiment interpellée.(...) La capoeira, j'avais pas la pression d'être censée le savoir déjà, je pouvais être novice et à la fois ça résonnait, quoi, cette danse, cette espèce d'art de lutter dans la danse, ça m'a paru facile... En tout cas, ça m'a donné envie d'apprendre, de creuser ça.

Dans une certaine mesure, pour Poca, la capoeira (et le Brésil) fait une médiation entre sa vie actuelle en France et son passé en tant que métisse en Afrique. C'est à travers l'expérience corporelle de cet « art de lutter dans la danse » qu'elle retrouve une voie pour se réapproprier une dimension (culturelle) de soi.

En tant que performance, la capoeira est présentation et constitution de soi par rapport à un collectif. Cette constitution passe par le corps, tout en configurant un imaginaire. Dans le cas de la France, l'imaginaire mobilisé est celui d'un Brésil festif et corporel, où les différences peuvent être harmonisées à travers des relations établies dans un espace collectif. Cet imaginaire est toujours actualisé à travers la pratique corporelle. L'image d'harmonie ne correspond pas forcément à la réalité brésilienne, mais fait partie d'un idéal constitutif de la pratique de la capoeira.

Nuno, français d'origine portugaise, rejoint l'Afrique à travers la pratique de la capoeira. Poca, métisse franco-africaine, retrouve l'Afrique à travers la capoeira angola. Ce sont des histoires individuelles traversées par une histoire plus large des rapports colonialistes entre les pays qui ont configuré ce qu'on appelle l'« Atlantique noir » (Gilroy, 2003). La capoeira fait partie des expressions culturelles qui actualisent cet espace d'échanges.

Par rapport aux autres expressions (surtout musicales et littéraires) issues

de cet espace atlantique transnational, la capoeira présente la caractéristique spécifique d'être à la fois lutte, danse, jeu: l'encadrer dans une seule catégorie n'est pas possible. Comme on l'a vu dans la pratique corporelle elle-même, où l'accent est mis davantage sur le transit, le glissement entre catégories est l'un des aspects les plus significatifs de la capoeira.

Quel rôle cette « intensité organisée » (Glissant et Chamoiseau, 2009) de la capoeira peut-elle jouer dans le cadre des rapports de force internationaux? On a vu la possibilité d'un renversement des positions de connaissance et de pouvoir qui sont à la base des rapports de force entre les pôles de l'ancien triangle de l'esclavage: Afrique, France/Portugal, Brésil. Selon le modèle de lutte dans la danse proposé par la capoeira, il ne s'agit pas d'une confrontation directe, mais d'une inscription performative d'autres configurations possibles.

L'internationalisation de la capoeira angola s'inscrit elle-même dans le contexte du monde globalisé contemporain, où la circulation de personnes, d'idées, d'images et de pratiques prend une dimension gigantesque. En même temps, la capoeira met en valeur la rencontre face-à-face, corps-à-corps. Dans ce modèle relationnel, où la dimension festive est mise en avant comme faisant partie de la lutte elle-même, la capoeira ne propose pas une simple inversion des catégories et positions établies, mais la possibilité d'une compréhension du monde plus fluide. Dans cette approche, l'inscription performative de la tradition dans la modernité instaure un espace disjonctif où le passé est vécu comme constitution d'une textualité du présent qui ne cherche pas à harmoniser les différences mais à produire des nouveaux arrangements à partir des tensions qu'il provoque (Bhabha, 2007).

Au Brésil, la capoeira constitue un outil efficace dans la lutte pour les politiques identitaires. En France, la question identitaire ne se pose pas de la même façon. On n'y retrouve pas le discours racialisé, le problème ne se pose pas en termes de blancs et noirs. L'identité capoeiriste n'est pas un emblème de négritude, mais évoque une idée de « brésiliennité ». Il faut rappeler les contextes spécifiques où émergent les imaginaires qui sont à la base des identités nationales. Au Brésil, l'identité nationale est fondée sur l'imaginaire de l'immigration et du métissage. La constitution de 1988 proclame l'Etat multiculturel et reconnaît les identités et particularités ethniques comme légitimes, allant jusqu'à prévoir des mesures de compensation des inégalités historiques.

En France, l'identité nationale est fondée sur l'imaginaire républicain. Le principe de l'égalité induit un rapport assimilationniste à l'égard des étrangers

et des politiques orientées vers une intégration qui ne laisse pas de place aux identités ethniques ou minoritaires, quelles qu'elles soient. Selon l'historien Pap Ndiaye, les politiques identitaires ne se sont pas développées en France, en grande partie, à cause de « la force du discours républicain, théoriquement aveugle à la couleur de peau, revendiquant des épisodes historiques glorieux, comme l'abolition de l'esclavage, et intimidant celles et ceux qui osaient parler en tant que Noirs en les affublant d'épithètes offensants (« noiriste », « communautariste », voire « raciste ») pour mieux disqualifier leurs demandes » (Ndiaye, 2008).

Dans la circulation Brésil-France, la capoeira s'adapte et se réorganise selon chaque contexte. Ce processus d'adaptation reconfigure le monde de la capoeira lui-même. Les différentes appropriations de la pratique performatisent les tensions constitutives de la relation entre les deux pays, mais aussi de leur relation avec l'Afrique dans le contexte de cet « Atlantique noir ». La circulation et la constitution de cette sorte de communauté diasporique, qui configure le monde contemporain de la capoeira angola, permet d'interroger des positions de pouvoir historiquement asymétriques, au niveau de l'imaginaire mais aussi des rapports concrets entre les individus et les groupes.

A partir de la mobilisation performative de ce Brésil imaginaire – valorisant la fête, les possibilités d'échanges entre les différents, la proposition d'une forme de connaissance qui dépasse la logique cartésienne occidentale –, en mettant en valeur les expressions d'une esthétique africaine ou afro-brésilienne, dans une perspective qui dépasse la consommation de l'exotique, est-ce qu'on peut penser que la capoeira ouvre une voie possible de médiation des rapports France-Afrique, historiquement tendus par une décolonisation récente et par des vagues migratoires africaines qui ont motivé des politiques d'immigration de plus en plus restrictives?

Comme il y a eu des Etats-nations, il y aura des nations-relations.

Comme il y a eu des frontières qui séparent et distinguent,

il y aura des frontières qui distinguent et relient,

et qui ne distingueront que pour relier.

(E. Glissant et P. Chamoiseau – **L'intraitable beauté du monde**)

Bibliographie

- AGIER, Michel et CRAVO, Cristian. 2005. *Salvador de Bahia. Rome noire, ville métisse*. Paris: Autrement.
- AGIER, Michel. 1992. "Ethnopolitique: racisme, statuts et mouvement noir à Bahia". In: *Cahiers d'études africaines*, 125, XXXII-I, pp. 53-81.
- AMARAL, Rita. 2001. *Festa à brasileira: os sentidos do festejar no país que "não é sério"*. eBooksBrasil.com
- APPADURAI, Arjun. 2005. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris: Payot & Rivages.
- ARAÚJO, Rosângela. 2004. *Iê, viva meu mestre. A Capoeira Angola da 'escola pastiniana' como práxis educativa*. Thèse de doctorat, Faculdade de Educação, Universidade Federal de São Paulo.
- BARTH, Fredrik. 1969. *Ethnic groups and boundaries: the social organization of culture difference*. London.
- BASTIDE, Roger. *Le candomblé de Bahia (rite Nagô)*. 2000. Paris: Terre Humaine.
- BHABHA, Homi. 2007. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris: Payot & Rivages.
- BRAGA, Reginaldo. 1998. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre. A música no culto aos orixás*. Porto Alegre: Fumproarte/SMC.
- CERTEAU, Michel de. 1990. *L'invention du quotidien. Tome I: arts de faire*. Paris: Gallimard.
- DOS ANJOS, José Carlos Gomes. 2006. *No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: UFRGS.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. 1977. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard.
- FREYRE, Gilberto. 1974. *Maîtres et esclaves. La formation de la société brésilienne*. Paris: Gallimard.
- GABORIAU, Philippe. 2003. *Les spectacles sportifs: grandeurs et décadences*. Paris: l'Harmattan.
- GILROY, Paul. 2003. *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Paris : Kargo.
- GLISSANT, Edouard et CHAMOISEAU, Patrick. 2009. *L'introuvable beauté du monde. Adresse à Barack Obama*. Paris: Galaade.
- GRAVINA, Heloisa. 2006. *Ser da praça: performance-etnografia na Praça da Alfândega, Porto Alegre*. Mémoire de master. PPGAS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

- GRAVINA, Heloisa. 2007. « Performance-etnografia na Praça da Alfândega, Porto Alegre: o método etnográfico na interface entre arte e antropologia ». *Anais da VII RAM*. Porto Alegre.
- LANGLOIS, Valentin. 1998. *L'implantation de la capoeira en France: le cas de Maira*. Mémoire de master. Ethnologie. Université de Paris X.
- NDIAYE, Pap. *La condition noire: essai sur une minorité française*. 2008. Paris: Calmann-Lévy.
- PONDE-VASSALLO, Simone. 2001. *Ethnicité, tradition et pouvoir: le jeu de la capoeira à Rio de Janeiro et à Paris*. Thèse de doctorat. Anthropologie Sociale et Ethnologie. EHESS – Paris.
- PONDE-VASSALLO, Simone. 2007. « Une idée de liberté: représentations de la personne, de la politique et du Brésil dans une école de capoeira parisienne ». *VIBRANT*, 4(1): 163-178.
- REIS, Leticia. *O mundo de pernas pro ar: a capoeira no Brasil*. 2000. São Paulo: Publisher Brasil.
- SANSONE, Lívio. 2001. *Negritude sem etnicidade*. Rio de Janeiro: Pallas.
- SCHECHNER, Richard. 2002. *Performance Studies: an introduction*. Londres: Routledge.
- TALL, Emmanuelle. 2002. « Comment se construit et s'invente une tradition religieuse. L'exemple des nations du candomblé de Bahia ». In: *Cahiers d'études africaines*, 167, XLII-3, pp. 441-461.
- TURNER, Victor. 1982. *From ritual to theatre*. New York: Performing Arts Journal.
- TURNER, Victor. 1986. "Dewey, Dilthey, and drama: an essay in the anthropology of experience". In: TURNER, Victor; BRUNER, Edward (Eds.). *The anthropology of experience*. Illinois: Illini Books, pp. 33-44.
- WACQUANT, Loïc. 2000, 2002. *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille: Agone.