La créolisation à l'œuvre dans une pratique musicale brésilienne : rythmicité, diversité, relation

samedi 22 octobre 2016, par Laure Garrabé

Sommaire

- La créolisation à l'œuvre dans
- Musiquer le nom d'un autre
- Jouer (de) ses doubles
- Réaliser sa singularité
- Conclusion
- Bibliographie
- Discographie

Cet article a déjà a paru dans Parcours anthropologiques, *N° 8 et est accessible ici. Nous remercions Laure Garrabé de nous avoir autorisé de le reproduire sur RHUTHMOS.*

RÉSUMÉ : Le *maracatu-de-baque-solto* est une forme à la fois musicale, chorégraphique et dramaturgique de la Zona da Mata Norte de Pernambuco (Brésil), qu'on peut voir au climax de sa spectacularisation pendant le carnaval de Recife, capitale de l'État. Née sur les plantations de canne à sucre au début du XXe siècle, elle présente deux éléments qui lui sont exclusifs, son patron rythmique, le *baque-solto*, et son personnage métonymique, le *caboclo-de-lança*, caractérisés par une diversité aujourd'hui très valorisée, mais stigmatisée dans les premiers corpus folklorique et (ethno)musicologique s'y étant intéressés. À partir de ces spécificités et des nombreux éléments caractérisant l'expression de ses dynamiques, ce texte propose d'observer la *praxis* musicale dans le *baque-solto* comme possible matérialisation de la notion de créolisation telle que la propose le poète et essayiste martiniquais Édouard Glissant, et que décrit un autre poète et essayiste cubain, Antonio Benítez-Rojo, en s'appuyant sur un appareil notionnel similaire mais non identique. Après un bref exposé de l'incidence de sa construction folklorique dès son insertion au carnaval dans les années 1930, sur les plans discursifs et formels, la deuxième partie présente une analyse ethnographique de la pratique dans ses deux modalités, le carnaval, et les *sambadas* caractérisées par les joutes d'improvisation poétique chantées. La troisième tente de montrer comment ces dynamiques à l'œuvre instituent sa singularité, c'est-à-dire ses modalités du divers et du rythme, toutes deux appréhendées au prisme de ses logiques musicales et sociales.

MOTS-CLÉS : *maracatu-de-baque-solto*, créolisation, esthétique, rythme, relation

Le *maracatu-de-baque-solto*, ou *maracatu* rural, est une pratique à la fois musicale, chorégraphique et dramaturgique du carnaval de Pernambuco, État du Nordeste du Brésil. Peu d'archives font état de son émergence, mais elle serait née au début du XXe siècle dans la Zona da Mata Norte, région

rurale consacrée à la culture de la canne à sucre, à l'initiative d'une poignée de paysans en vue de participer à la fête sur le modèle des *agremiações carnavalescas* (associations carnavalesques, types de corporations religieuses, professionnelles, musicales, ou tout à fait ponctuelles). En un siècle, elle a connu une ascension extraordinaire : d'un groupe de paysans munis d'une lance, d'un chapeau en forme d'entonnoir et d'une cloche de bétail dans le dos, cette forme d'expression de la culture populaire de Pernambuco est aujourd'hui l'une des plus importantes du carnaval de Recife, capitale de l'État et quatrième centre urbain du pays.

Il donne à voir la procession musiquée d'un cortège royal escorté de danseuses dans des robes bigarrées au style Louis XV revisité, appelées *Baianas* (Bahianaises), et de mystérieux guerriers disposés en cordons *(cordões)* les protégeant devant et sur les côtés, armés d'une longue et lourde lance en bois ornementée de rubans, les *Caboclos-de-lança*. L'orchestre ferme la marche, avec, juste derrière le Roi et la Reine, le maître improvisateur de poèmes *(Mestre tirador de loas* ou *toadas)* chantant les louanges de sa « nation » (*nação*, le nom informel donné au groupe), à l'aide de la technique chorale de l'appel/réponse. À ses côtés, le Contremaître *(Contramestre)*, accompagné par le *terno*, l'ensemble instrumental. Il se divise en trois sections principales : une section vocale incarnée par le maître à l'appel, et le contremaître (et parfois les *Baianas*) à la réponse ; une section percussions composée d'un *bombo* ou *bombinho* (tambour métallique à deux peaux battues à l'aide de baguettes), d'un *tarol* (caisse claire), d'un *gonguê* (cloche à deux campanules), d'un *mineiro* (ou *ganzá*, idiophone en métal), d'une *porca* (tambour à friction) ; une section cuivres composée de deux instruments, le plus souvent un trombone et une trompette (ou bien un saxophone soprano, une clarinette, une corne).

Les personnages des *Caboclos-de-lança* et le *terno* représentent à eux seuls les spécificités de la pratique, non seulement sa singularité stylistique, mais aussi symbolique, reposant sur la déclinaison d'un singulier mélange ethnique, sonore, culturel, et même sur le plan des religiosités. La figure du *Caboclo-de-lança* peut être interprétée comme l'incarnation allégorique des diverses modalités des rencontres entre les matrices culturelles pernambucanas, et qu'on retrouve dans la notion de *« caboclo »* : ethnique (c'est un métis d'indien et de blanc qui rencontre l'esclave noir), religieuse (il est associé au culte de l'*umbanda-jurema*), socio-économique (sa force et son instinct guerrier comme conséquence du travail esclave et d'un statut subalterne), imaginaire (mythes et leurs expressions). Par ailleurs, elle déplie plusieurs dimensions de la vie psychique et sociale des *maracatuzeiros*, acteurs-danseurs qui les animent, puisque certains, mais pas tous, disent pratiquer des rites de l'*umbanda-jurema* dans le but de fermer leur corps à d'éventuelles attaques magiques et pour augmenter leur résistance et leur endurance, ils sont descendants des esclaves de la canne à sucre et reconduisent ce labeur dans les conditions prolétariennes et industrielles, et enfin, ils s'inscrivent dans une tradition esthétique codifiée voulant traduire cet imaginaire par des expressions musicales, chorégraphiques, et poétiques. Le *terno* présente cette diversité d'emblée puisqu'elle est visuelle, sonore, et assez déconcertante pour l'oreille ingénue. Selon les *maracatuzeiros*, on y distingue l'aspect « fanfare militaire » *(banda)* provenu des cuivres et de la caisse-claire, identifié comme européen, les battements du *bombo* et du *gonguê* qui eux, seraient africains, et les saccades du *mineiro*, indien. Le *terno* associe par ailleurs un mode d'expression musical déambulatoire propre à la rue et aux espaces festifs, avec l'improvisation poétique chantée qui, en exigeant davantage d'écoute, tend à en sublimer l'expression populaire. Ainsi, le *maracatu-de-baque-solto*, où *caboclos-de-lança* et *terno* sont à la fois des constructions imaginaires et des esthétiques dont on fait l'expérience, est investi de la diversité socio-culturelle pernambucana, mais aussi d'une diversité d'expressions performatives, puisque dans le champ du spectacle vivant, il est désigné par la catégorie de *brincadeira*, conçue comme « populaire » et combinant indissociablement des expressions musicale, chorégraphique et dramaturgique. Garantissant sa

singularité même, c'est cette diversité que la ville de Recife exalte pendant le carnaval, une période pendant laquelle elle génère environ 208 millions d'euros [1], attire des centaines de milliers de touristes, et jouit d'une couverture médiatique nationale et internationale, grâce à sa production locale.

La ville de Recife et l'institution carnavalesque ont su profiter de cette singularité culturelle précisément établie sur cette diversité. Elles ont fait du *caboclo-de-lança* la figure ambassadrice de l'événement et l'énoncent à partir de catégories valorisant son hybridité comme point de convergence des trois matrices culturelles brésiliennes (l'africaine, l'indienne, l'européenne), et sa singularité en tant que production culturelle locale. Or, cette singularité caractérisée par la diversité fut précisément l'objet de discriminations aux prémisses de son institutionnalisation. Poussés par la crise de l'industrie du sucre dans les années 1920-1930, les travailleurs de la canne migrant à Recife, demandèrent l'autorisation à la FECAPE (FEderação CArnavalesca de PErnambuco, alors FCP) de défiler au carnaval au même titre que les autres représentants des formes locales. Or, on sait que celle-ci avait exigé qu'ils transforment leur patron rythmique sur celui d'une autre pratique musicale, le *Maracatu Nação*, laquelle lui aurait donné son nom, et les personnages des *Baianas* et du cortège royal.

Ces injonctions institutionnelles coïncident avec de profonds changements de paradigmes dans la socio-anthropologie contemporaine. La question « afro-brésilienne » [2], concomitante de l'apparition d'un certain nationalisme culturel visant d'une part à se détacher du joug de l'hégémonie épistémologique européenne et coloniale, et d'autre part, un positionnement régional par rapport à la définition nationale de la « brasilité » *(brasilidade)* – largement entérinée par le mouvement artistico-intellectuel, du *Modernismo* et ses variantes régionales [3], initié en 1922 – est au centre des analyses. Les pratiques musicales et religieuses, appréhendés comme *folclore*, en sont les objets de prédilection. Le corpus folkloriste, socio-anthropologique et critique de 1934 [4] jusqu'aux années 1970 s'intéressant au *maracatu-de-baque-solto* révèle bien les « partages du sensible » (Rancière, 2000) de la société pernambucana par rapport à ses productions culturelles à cette période. J'ai montré ailleurs (Garrabé, 2011) comment il a été construit en contre-modèle du *Maracatu Nação* présenté comme forme noire, africaine ou afro-brésilienne, de tradition ancienne, urbaine et religieuse, instituant du même coup son africanité – à partir du moment où celle-ci s'inscrit dans la matrice *jêje-nagô* ou *iorubá* [5]– comme étalon de mesure de la légitimité culturelle. Par conséquent, le *maracatu-de-baque-solto*, présenté comme une forme hybride, de tradition récente, rurale et magico-religieuse, se voit construit à partir de catégories instituées sur le pôle de l'impureté et de la dégénérescence.

Un autre phénomène, actuel celui-ci, participe de sa construction folklorique, c'est sa spectacularisation à outrance. La FECAPE en est l'un des agents les plus importants puisque c'est elle qui a légiféré le concours carnavalesque pouvant conférer au groupe le titre de champion pour l'année concourue, et en détermine le cahier des charges instituant ses critères formels (couleur et forme des costumes, structure chorégraphique, structure chorale, calcul du temps et de l'espace de présentation, jeu des acteurs-danseurs), chaque année plus exigeants. Chaque détail compte pour l'évaluation des groupes par la commission du jury, entraînant à long terme sa structuration. En tant qu'organe patrimonial, elle contribue ainsi également à l'institution de sa tradition. En effet, le « pouvoir performatif » (Butler, 2004) de cette débauche spectaculaire, parce qu'il tend à instituer le *baque-solto* tel qu'il est montré et énoncé au carnaval, tend à couvrir totalement son autre modalité. Il s'agit des *sambadas*, organisées par les groupes en zone rurale, peu médiatisées et sans supervision institutionnelle, pendant la période pré-carnavalesque. Nous pouvons en distinguer deux

types : celles pendant lesquelles le « spectacle » est répété et filé, celles pendant lesquelles sont organisées des joutes d'improvisation poétique chantées. On trouve ainsi, en fait, deux pratiques différentes au sein de ce qu'on appelle le *maracatu-de-baque-solto*, ou *baque-solto*.

La créolisation à l'œuvre dans le *maracatu-de-baque-solto*

Au regard de cette présentation, il nous semble alors que le contexte d'émergence du *baque-solto* draine des problématiques et des concepts caractéristiques de l'analyse des mutations des sociétés caribéennes. Il connaît plusieurs niveaux d'interaction entre cultures, entre formes de religiosités, entre formes musicales, entre mythologies et même, entre formes d'expression. Il est un produit de l'histoire coloniale et de l'esclavage, mais plus directement de l'histoire post-coloniale et post-esclavagiste. Il met en scène ses appartenances africaines, *caboclas* et européennes, joue un rythme original à l'aide d'instruments provenant de ces mêmes matrices culturelles, sans pour autant que le spectateur ni l'auditeur ne perçoivent, dans ces jeu et mise en scène, un ordre de la racine. Plus significatif encore, il naît aux abords du *mangue*, les mangroves, capital symbolique des sociétés archipéliques, écosystème caractéristique de la région entre Recife et la Zona da Mata Norte, *« a Terra do Maracatu »* comme on la désigne dans la région, et qu'on pourrait identifier comme sa propre « Plantation » [6] (Benítez-Rojo, 2006 : 42). Par ailleurs, le *baque-solto* connaît deux principales modalités d'exécution, dont les contextes respectifs amènent à penser ses trajectoires globales quand il est produit au carnaval, et locales quand il est produit dans les *sambadas*. Son patron rythmique, pourtant inchangé de l'une à l'autre, et plus largement les modalités de son expression dans ses contextes respectifs, semblent donner à voir et entendre les modes de relation de cette communauté musicale aux prises avec ses divers réseaux de relations. Si son contexte sociohistorique est aisément comparable avec celui des sociétés caribéennes dont les formations identitaires se caractérisent par le processus de créolisation – le Nordeste du Brésil est largement cité comme zone caribéenne, archipélique ou créole par quelques auteurs des plus impliqués dans sa construction (par exemple, Mintz, 1974 : 55 ; Glissant, 1996 : 13 ; Benítez-Rojo, 2006 : 72 ; Mignolo, 1995 : 183) – on pourrait également attribuer la qualité de ce processus à ses techniques musicales et aux formes de sociabilités singulières qu'elles génèrent.

À ma connaissance, le *baque-solto* n'a pas encore été abordé en terme de créolisation, ni même appréhendé dans une perspective analytique où le geste/l'exécution musicale [7] est envisagé comme probable épicentre générateur de ses dynamiques singulières. Or, et ses modes de socialisation et ses modes de production, tous deux issus d'une *praxis* singulière, sont susceptibles de décrire les modalités de ses mutations et d'institution de sa tradition, où rythme et diversité, indissociablement, sont des principes agissants. L'épistémologie du rythme et de la diversité est centrale pour la compréhension des processus de créolisation. Elle est notamment très opératoire pour le cas abordé ici chez les essayistes et poètes Édouard Glissant (1928-2011, martiniquais) et Antonio Benítez-Rojo (1931-2005, cubain) dont les travaux ont, sinon une prétention, une dimension anthropologique incontestable malgré la réticence de certains anthropologues à l'utiliser, voire à la reconnaître, ce que déplorent par exemple Jean Benoist (1996) et Denis Constant-Martin (2007).

Le chaos et la poétique en termes de relation sont développés, chez les deux essayistes, pour décrire l'expression dynamique de la créolisation. Contrairement à Glissant (1990), Benítez-Rojo (1996) n'utilise pas le terme de créolisation pour ce processus, mais décrit la complexité caribéenne (déterritorialisée, dénationalisée, non essentialisée dans une « caribéanité », *caribbeanness*) à travers la Plantation conçue comme « machine par feedback » (2006 : 11) qui fonctionne en terme « de flux et d'interruption » (*ibid*. : 6), expliquant le mouvement « qui se répète » typique de la culture archipélique. Pour Édouard Glissant, la créolisation s'entend en terme de mutation, de

processus d'échange du « divers », d'interpénétration réalisée et de transformation toujours en cours : « la créolisation c'est, par rapport au métissage, le producteur de l'imprévisible » (1996. : 89), « une dimension erratique […] devenue la dimension du Tout-Monde » (*ibid*. : 87) et qui se traduit matériellement par ce qu'il appelle le « chaos-monde », des « choc, intrication, répulsions, attirances, connivences, oppositions, conflits entre cultures des peuples dans la totalité-monde contemporaine » (*ibid*. : 84). Cette esthétique des formes d'interactions, il la conceptualise comme « poétique de la Relation » (1990) :

> La poétique de la Relation n'est pas une poétique du magma, de l'indifférencié, du neutre. Pour qu'il y ait relation, il faut qu'il y ait deux ou plusieurs identités ou entités maîtresses d'elles-mêmes et qui acceptent de changer en s'échangeant. (1996 : 42)

Pour les deux, la créativité caribéenne est une recombinaison, une recomposition de fragments. Si ces deux conceptions s'opposent parfois (interruption *vs* progression continue du rhizome), il n'y a pas, chez l'un ni l'autre, d'ordre de la racine, et le mouvement performatif (non restreint aux actes de langage) est le principal mouvement à l'œuvre et sans fin dans les Caraïbes. Pour décrire ce processus, Benítez-Rojo comme Glissant développent une épistémologie de l'action à l'aide de notions telles que respectivement « *actuación* » (traduit en anglais par *performance*) et « poétique » entendue comme *poïein* dans son étymologie grecque, traduisant la matérialisation d'une dynamique surgie d'un contact, d'un échange, réalisé dans la mesure où ce qui s'est trouvé en contact sur des « plages temporelles » (Glissant, 1996 :83) plus ou moins courtes, s'est transformé. La littérature et la musique notamment, le langage et sa mise en rythme sont opératoires chez ces deux auteurs : l'esthétique est rythmique et force de relation, d'expression, et de matérialisation. Une production esthétique peut ainsi fournir matière à penser les modalités à l'œuvre dans le divers, « qui n'est pas décomposable en éléments premiers » (Glissant, 1990 : 174). En effet, la créolisation désigne quelque chose de beaucoup plus concret que le mouvement invisible et transcendantal de la complexité culturelle. Glissant est ici explicite : « La Relation prend source dans ces contacts et non pas en elle-même. […] La Relation est un produit qui produit à son tour » (1990 :174). Et à mon sens c'est cette concrétude – provenue de phénomènes esthétiques particulièrement construits et codifiés comme les pratiques musicales, chorégraphiques, dramaturgique ou tout à la fois – que l'anthropologue doit réintroduire au centre de ses analyses [8]. Son approche ethnographique est alors fondamentale.

Dans son article sur les dérives de la métaphore, Jean Benoist (1996) soulève le « curieux » et « intéressant » renversement du jeu où les tenants de la postmodernité dans les années 1990 reconnaissaient les sociétés créoles comme précurseures alors que peu avant, ils considéraient les anthropologues de la Caraïbe comme des « sans méthodes » parce que travaillant sur des objets supposément trop « flous » (1996 : 17). Cette remarque induit d'autant plus d'attention à porter à l'utilisation du terme. On peut penser que le Nordeste du Brésil peut évidemment s'interpréter à partir du paradigme, mais on ne peut sous-estimer la complexité et les écarts culturels qu'on trouve au sein d'un même État, Pernambuco en particulier. Le carnaval de Recife se présente d'ailleurs comme un échantillonnage de cette diversité musicale locale à l'œuvre *(frevo, maracatus, caboclinho, boi, baião, mangue-beat…)* où les influences culturelles reconnues et cultivées ne s'appuient pas sur les mêmes références et processus d'identification. De plus, la société brésilienne n'a pas produit de langue créole : on ne peut y sous-estimer l'ancrage vertical du système socioculturel portugais s'inscrivant dans une hégémonie épistémologique et herméneutique eurocentrique et coloniale dont le Modernismo ne marque que l'un des premiers mouvements

d'émancipation. De plus, sans pour autant avoir dépassé les charges épistémiques biologiques *(raça, cor, miscegenação, mestiçagem, hibridismo)* dans ses discours sur elle-même, la société brésilienne a produit des concepts pertinents pour décrire précisément ses dynamiques à l'œuvre, tels l'anthropophagie (Andrade, 1992), et le *jeitinho* inspiré par Sérgio Buarque de Holanda, 2004) et réélaboré en « mode de navigation sociale » par Roberto Da Matta (2001).

Il ne s'agit pas ici de plaquer le concept de créolisation sur la réalité sociale pernambucana mais au contraire, de se garder de « saisir la créolisation comme une totalité, c'est-à-dire à un niveau trop éloigné des circonstances concrètes rencontrées par les individus engagés dans ce processus », pour plutôt examiner « les conditions historiques de la production culturelle » (Trouillot, 1998 : 9) interrogée. Richard Price lui-même reconnaît, en mobilisant la critique de Trouillot à son modèle forgé avec Mintz (Mintz & Price, 1992), que « nous devons continuer d'insister sur les particularités historiques » (Price, 2001 : 45). « Le miracle de la créolisation nécessitant toujours une analyse » (Price, 2001 : 59), il s'agira ici d'interroger la créolisation d'une pratique musicale donnée dans la mesure où ses contextes socio-historiques, mais en particulier, ses dispositifs concrets, matériels et esthétiques, semblent matérialiser les dynamiques sociales et esthétiques exposées chez Glissant et Benítez-Rojo. En effet, les pratiques musicales peuvent particulièrement illustrer ce processus parce qu'elles matérialisent ces dynamiques dans le monde physique et sensible à travers des sons, des gestes, la fabrique de liens sociaux et de réseaux de relations, dans la successivité du temps. Elles donnent à entendre et voir à la fois leur historicité singulière (en laissant des traces matérielles dans les instruments et les gestes), leur contemporanéité (la manière dont elles s'insèrent parmi d'autres pratiques et s'actualisent) et leur mise au jour et en acte (leurs techniques et effets performatifs, qui sont aussi des technologies du sensible) dans un contexte socioculturel donné. Nous tenterons de décrire ces dynamiques à l'œuvre selon deux grands axes : diversité et rythmicité, qui seront appréhendés ici séparément seulement pour les besoins du texte, de manière à souligner les modes de socialisation et d'individuation du *baque-solto*. En effet, les impulsions des mutations semblent provenir des relations engendrées de ses contacts, du dehors et du dedans de la société *maracatuzeira*, et de chaque *maracatuzeiro*. Et elles diffèrent dans ses différentes modalités d'exécution.

Musiquer le nom d'un autre

Le choix de la métaphore, comme disait Benoist à propos de la « créolisation », n'est pas neutre pour l'ethnologue (1996 : 19). Il ne l'est pas non plus pour l'artiste. La pratique dont il est question ici a porté plusieurs noms dans l'histoire, dont la plupart lui ont été attribués de l'extérieur, et notamment d'après les travaux de certains folkloristes et/ou socio-anthropologues dont les données ne reflétaient pas toujours la réalité vécue des musiciens. *Samba-de-matuto* (Ferreira, 1946) littéralement, samba de péquenaud, parce que trop dégradante, *maracatu-de-orchestra*, *-de-trombone* (Guerra-Peixe, 1980), parce que trop musicologiques, n'ont pas résisté à ses désignations les plus courantes aujourd'hui, *maracatu-de-baque-solto* et *maracatu rural* [9] (Real, 1990 : 71-82, 184-191). La première est celle que les *maracatuzeiros* emploient eux-mêmes, c'est une désignation qualitative et descriptive de son patron rythmique, le *« baque-solto »*. La deuxième est utilisée par la majorité des acteurs de la culture dite populaire, les médias, les publics, les producteurs, les politiques, et par conséquent, plutôt pour se rendre intelligibles que par conviction, également par les *maracatuzeiros*.

Ce nom composé, *maracatu* et *-de-baque-solto*, contient et exprime en lui-même sa duplicité intrinsèque dont les termes, pris séparément, évoquent deux pratiques très différentes. Ce composite ne peut pas ne pas évoquer le trouble fondamental que connaissent les sujets de la

« double conscience » [10] théorisée par Du Bois (2007 : 11) et réactualisée par Gilroy (2003 : 174-175) où la perspective analytique parcourant une bonne partie des deux ouvrages, est l'esthétique en tant qu'« expression culturelle » (*ibid*. : 173), musicale notamment. Cette double conscience se constitue en génératrice des pratiques qui ont germé aux Amériques pour faire société, ayant ceci de particulier d'anéantir toute forme de séparation radicale entre deux pôles et de précisément cultiver ces « entre » déboussolant la pensée eurocentrée.

Énoncer *maracatu-de-baque-solto* est déjà évoquer cette double conscience, car c'est associer deux pratiques et deux imaginaires dont l'historicité et la localité sont respectivement distancées de trois siècles, et d'environ 80 km. La notion de *maracatu* renvoie à l'histoire des processions dansées et musiquées des nations d'esclaves de Pernambuco, au cours desquelles ces dernières élisaient leur roi et reine sous l'œil des autorités politiques et religieuses. Elle désigne plus précisément la spectacularisation post-abolition (Dantas, 1988) de cette pratique connue sous le nom de « couronnement des rois congo » *(Coroações de reis Congos)*, symbolisant et matérialisant toujours la mémoire des nations africaines d'esclaves dans le *Maracatu Nação*. L'histoire projetée derrière l'énoncé *« maracatu »* n'est donc pas celle des prolétaires de la canne à sucre qui inventèrent le *baque-solto* en milieu rural et l'emmenèrent, au gré des crises de l'industrie sucrière, à Recife, où il finit par intégrer le carnaval et s'y voir affublé d'un nom diffusant l'imaginaire et représentant l'expérience d'un autre groupe social pernambucano.

La notion de *baque-solto* lui est exclusive en revanche, et désigne son patron rythmique singulier. Bien que cette exception locale soit largement applaudie aujourd'hui, c'est bien la singularité même de cette expression rythmique qui fit l'objet de discriminations par l'institution carnavalesque. Elle exigea en effet des nouveaux migrants ruraux qu'ils le calquent sur le modèle du *baque-virado* (Guerra-Peixe, 1980 : 91 ; Real, 1990 : 81), rythmie propre au *Maracatu Nação*. La notion de *baque-solto* contient les éléments portant son continuum propre, sa production sonore originale (la forme musicale) et ses modes d'exécution (la pratique musicale). Malgré les différentes tentatives de nomination par les folkloristes, c'est elle que les praticiens ont retenue. Il s'agit alors de ne pas sous-estimer cette sorte de geste baptismal soulignant l'évocation d'une qualité sensible et technique (littéralement « frappe rapide » et/ou « légère », ou encore « libérée, affranchie »), et non plus des catégories sociales, raciales ou ethniques.

Le substantif *baque* peut être traduit usuellement par « rythme » mais concerne uniquement la spécificité d'un jeu percussif [11]. Il désigne plus précisément ce qui se passe entre la première et la dernière frappe sur l'instrument avant que s'ouvre un autre cycle (un autre *baque*). Il se divise en trois parties – introduction, milieu et finalisation – menées par le maître d'orchestre. *Solto* connote la rapidité et la légèreté, mais l'adjectif (du verbe *soltar* « libérer », « délivrer ») évoque à la fois quelque chose de l'ordre de l'agitation et du relâchement, une contradiction intéressante touchant à l'inventivité et à l'improvisation. Comme nous l'indique ici Guerra-Peixe, ce *baque* se caractérisait déjà par les phénomènes de *variations* :

> Dans le *maracatu-de-orquestra* il n'y a qu'une seule *zabumba [bombo]*. […] Cette condition singulière permet au musicien d'exécuter des variations à volonté. De là le fait qu'ils appellent le *toque* de cet espèce de Maracatu *« toque solto »* ou *« baque solto »*. (1980 : 94).

Ces deux expressions prises séparément évoquent respectivement deux faces du même phénomène,

sa construction par les praticiens et sa construction institutionnelle et intellectuelle, mais elles distinguent aussi deux pratiques aux techniques différentes. *« Maracatu »* incarne sa modalité la plus rigoureusement spectaculaire où ses modes de production et de socialisation s'opèrent en fonction de la réception plus ou moins attendue du public. Son dispositif est d'ailleurs un haut lieu du tourisme et du marché de la culture menant inévitablement à son insertion globale, puisqu'il s'agit du carnaval. *« Baque-solto »* incarne une modalité plus locale, de l'entre soi et plus musicale – voire, musicienne – que spectaculaire, où ses modes de production et de socialisation s'opèrent en fonction de la société *maracatuzeira*, où la réception est moins en jeu que la fabrique de l'art de faire. Son dispositif est plus intimiste mais non moins festif, puisqu'il s'agit de fêtes organisées en milieu rural, les *sambadas de maracatu* [12]. On ne peut pourtant pas dissocier ces deux modalités de production, globale (carnaval) et locale *(sambadas)*, car l'une sans l'autre n'évoque pas tout ce qui constitue la pratique du *maracatu-de-baque-solto* à proprement parler. Le *baque-solto* incite au contraire à les penser ensemble, c'est-à-dire penser leur contraction, le *« glocal »* (Robertson, 1995). Dans ces deux modalités, l'enjeu est bien de « se faire un nom » ou « jouer son nom » : pour ce faire, les groupes et les individus tissent ensemble les enjeux de leur personnalité et ceux de leur capacité à exprimer la tradition, entendue ici comme l'ensemble des techniques, des représentations, et des pratiques de reconnaissance constituant le *baque-solto* dans la successivité du temps, et partagée par l'ensemble des experts formant la communauté des *maracatuzeiros*. C'est aussi la question de l'invention dans les limites de la tradition, et des seuils de transgression collectivement admis. Le *maracatu-de-baque-solto* nous invite ainsi à penser non pas sa dualité (l'un ou l'autre) mais sa duplicité (l'un et l'autre). Celle-ci, identifiable tant dans ses modes de sociabilités que dans sa production sonore et plus généralement esthétique, nous embarque sur les routes de la créolisation. À travers ces deux modalités apparemment opposées qui connaissent à leur tour diverses configurations, il convient maintenant d'appréhender ses traductions sonores et logiques d'interaction.

Jouer (de) ses doubles

Le *baque-solto* tel qu'on peut l'entendre aujourd'hui dans l'État de Pernambuco, connaît deux formes d'expression différentes, dans le carnaval ou les *sambadas*. Cependant, au sein de ces différentes modalités, la formation et l'exécution instrumentales – vocales à part – ne changent pas. La structure rythmique *« baque-solto »* reste identifiable de l'une à l'autre. En réalité, c'est l'objet de la pratique qui change selon le contexte dans lequel elle est réalisée. On peut définir cet enjeu en terme de mode de socialisation réalisé par des techniques et des modalités de l'action précises.

Pendant le carnaval, le *terno* joue selon deux dispositifs : au milieu de l'évolution chorégraphique des personnages au sol, ou depuis une scène, amplifiée ou non, selon l'équipement technique de la ville hôte. La section percussion démarre son introduction toujours seule, puis, le maître initie ou achève le *baque* à l'aide de la *bengala*, bâton marqueté ou en métal et de l'*apito* (sifflet) dont les coups habillent le *baque* ou préfigurent ses improvisations solo. L'orchestre déchiffre ces signes avisant la composition et la mélodie des poèmes à venir : *marchas* (quatre vers), *samba-em-seis* (en six vers) ou *samba-em-deis* (en dix vers avec reprise sur le sixième), *samba-curto* (« court », en six vers « sachant que le premier vers peut avoir quatre syllabes au lieu de sept », Santos & Resende, 2005 : 31) et *galopes* (en six vers avec reprise sur le deuxième). C'est dans la reprise *(amarração)* au milieu des *sambas* et *galopes*, ou bien après la première phrase d'une *marcha* s'il s'agit d'une *marcha miudinha* (deux vers) ou à la fin d'une *marcha* commune, que le chœur intervient en répétant les deux dernières phrases de l'improvisateur. Généralement, c'est le *contramestre* qui répond, mais selon les groupes, quelques *Baianas* peuvent l'accompagner avec des voix nasales, aiguës et râpées, des timbres valorisés. Les musiciens reprennent à la fin de chaque séquence et entament de nouveau, au signal du maître, *marchas*, *sambas* ou *galopes*. Le maître et le *terno* jouent

en alternance du début à la fin : en somme, le maître chante toujours *a capella*. Mais on se trouve bien dans la configuration du chant responsorial ou la technique de l'antiphonie (appel/réponse), commune à de nombreuses formes musicales populaires nées dans l'Atlantique noir, à travers laquelle Paul Gilroy voit notamment la « clé herméneutique de tout l'assortiment des pratiques artistiques noires » (2003 : 112) :

> La pratique de l'antiphonie renferme un moment démocratique et communautaire qui symbolise et qui préfigure (sans les garantir) de nouvelles relations sociales affranchies du rapport de domination. Les limites entre le Moi et l'Autre s'estompent et des formes particulières de plaisir se créent, grâce aux rencontres et aux conversations qui s'établissent entre plusieurs identités raciales incomplètes et brisées. L'antiphonie est la structure qui abrite ces rencontres essentielles. (Gilroy, 2003 : 113)

Le *terno*, dans ces deux dispositifs carnavalesques, qu'il soit sur scène ou dans la rue au milieu des *brincantes*, souligne l'activité de l'ensemble du groupe plutôt que sa performance musicale. Au sol, il est toujours au milieu des personnages qu'on peut diviser en quatre sous-groupes, les *Caboclos*, les *Baianas*, le couple royal, et quatre personnages burlesques dont le rôle est de fendre la foule pour ouvrir le passage (Catirina, Mateus, Burra Calu, et beaucoup plus rarement, Caçador). Le *terno* est le seul à ne pas se vouer aux circonvolutions en forme de huit caractéristiques de l' « évolution » *(evolução)* des personnages, puisque c'est eux qui tournent autour de lui. Le maître d'orchestre dirige le maître Caboclo qui dirige à son tour l'ensemble des sous-groupes, définit leur trajectoire et le temps de jeu avant d'arrêter l'évolution, pour commencer à chanter. Pendant ce temps, le *terno* suit l'ensemble dans une seule direction, à petits pas dansés, puis s'immobilise lorsque c'est au maître de chanter. Les personnages s'assoient alors sur leurs pieds ou sur une jambe, dans une position d'écoute : le *terno*, debout, les domine et le maître, en porte-parole [13], improvise. Quand le *terno* joue depuis une scène en revanche, l'évolution ne change pas mais la relation entre le maître d'orchestre et le maître des Caboclos est coupée. Le cortège se voit ainsi contraint d'évoluer tout près de la scène, ce qui rend la pratique plus statique et annule les occasions de contacts avec les publics, pourtant sources des improvisations du maître.

Le public du carnaval est moins un public d'auditeurs qu'un public de spectateurs venus admirer l'évolution chorégraphique et les costumes des différents personnages en scène. Dans ces deux dispositifs, c'est le spectacle de la « nation » dansée et musiquée qui est mis en valeur bien plus que la seule performance musicale, d'autant plus que la compétition, à Recife notamment, doit donner à voir les groupes à l'acmé de leurs performances, au sens qualitatif, mais surtout quantitatif du terme. Or, si du point de vue des danseurs, des spectateurs, du jury de la compétition et des directeurs de groupes, voire des touristes selon leur degré de connaissance du phénomène, un *maracatu-de-baque-solto* défilant dans la rue est forcément « complet », du point de vue des musiciens en revanche, et du maître en particulier, il manque un élément de taille.

Cet élément est de taille puisqu'il constitue le « sens musical » du *baque-solto*, et selon plusieurs témoignages, sa raison historique : il s'agit du second maître avec lequel le premier est censé élaborer une joute d'improvisation poétique. Aucune joute d'improvisation n'est audible pendant la modalité carnavalesque. Le *baque-solto* y est réduit à sa structure élémentaire : le *terno* qui bat, le maître qui improvise (et encore, ce n'est pas toujours le cas puisqu'il arrive qu'un maître reprenne des *toadas* qu'il a déjà chantées) et le contremaître qui lui répond, comme s'ils ne faisaient qu'ornementer le spectacle, remplir des plages sonores plutôt que les construire [14]. Cela dit, et

c’est ici que l’élément dynamique de la tradition musicale serait le plus vif, les joutes d’improvisation ont leur propre espace dans les *sambadas*. Là, le « *maracatu* » disparaît au profit du « *baque-solto* » en tant qu’il est le produit d’une histoire et la manifestation d’une esthétique singuliers. Les *sambadas* sont des fêtes informelles réalisées en zone rurale, souvent dans d’anciennes plantations de cannes *(engenhos)*, dans la rue ou des espaces constituant les sièges des groupes. La spectacularité comprise comme (sur)production d’objets (dispositifs technologiques, costumes, accessoires…) pensés en fonction de la présence de spectateurs – moins d’auditeurs – et des logiques de l’*entertainment*, disparaît, mais pas la spectacularité entendue comme (sur)production de techniques (corporelles, de communication). Les autres sous-groupes de personnages incarnant la notion de « *maracatu* » ne sont pas présents en tant que tels.

Il en existe là aussi plusieurs types : les *sambadas-pé-de-barraca* sont destinées à la répétition du groupe en vue d’une prochaine prestation (carnaval ou scènes événementielles diverses), où le *baque-solto*, scénographie à part, évolue dans des conditions similaires à ses prestations carnavalesques ; les *sambadas-pé-de-parede* sont elles entièrement consacrées au grand événement que constitue le *desafio*, la joute d’improvisation poétique chantée et musiquée.

L’expression « *pé-de-parede* », littéralement « au pied du mur », connote le caractère « fait maison » évoquant un certain entre soi faisant sens dans l’événement. Contrairement à la modalité carnavalesque, il y a très peu de touristes qui y assistent, et si oui ils ont déjà développé un certain intérêt pour elles ou en connaissent la plupart des codes. Le public se constitue ainsi essentiellement de *maracatuzeiros* ou de collègues, voisins et amis. On y retrouve généralement l’ensemble de la communauté musicienne de la Zona da Mata Norte impliquée dans les formes musicales locales *(coco, coco-de-embolada, ciranda, cavalo-marinho, frevo, baião, cantoria, forró-pé-de-serra)*, les musiciens étant très souvent spécialistes de plusieurs traditions musicales locales. Le public se compose donc en majorité d’experts de la tradition et d’auditeurs avertis.

Au pied de ce mur, on trouve deux maîtres, l’un en face de l’autre, chacun tournant le dos à son *terno* sans être figé dans sa position, parfois sur une estrade qui peut être amplifiée. L’échange démarre sur la même structure musicale que dans sa modalité carnaval, à ceci près que rien ne se passe sans qu’il ne s’agisse de la conséquence de la réponse, par définition imprédictible, de l’autre. Le moteur de l’expression est donc l’échange et la relation que deux sujets sont en train de tisser, les maîtres bien sûr mais aussi les musiciens qui luttent pour le *baque* le mieux battu. Le public constitue un auditoire tout concentré sur le contenu et la forme de ce qui va être dit mais c’est un auditoire original parce qu’il danse et s’exprime oralement, au contraire des prestations carnavalesques où il reste planté sur des gradins ou amalgamé en masse indifférenciée derrière des séparateurs, jouant ainsi le rôle qu’on lui assigne. On y observe aussi des joutes entre danseurs qui rivalisent d’endurance et d’imagination gestuelle. Bref, le public ici est au contraire un participant actif sur tous les plans, mais il est appelé à répondre en fonction de la suite des événements. Tous connaissant bien la tradition *maracatuzeira* et ses codes, tout l’enjeu repose sur les modalités de leur transgression.

Par ailleurs, le *baque-solto* déploie dans sa configuration carnavalesque ses capacités à s’adapter aux logiques globales de la société du spectacle qui, depuis son émergence, n’ont cessé de se transformer, du point de vue technologique et de l’intensification de ses échanges avec la société pernambucana, brésilienne, et même, étrangère. Les groupes aujourd’hui produisent des disques, rencontrent des artistes avec lesquels ils collaborent, s’initiant dans le domaine de la professionnalisation dont ils ne détiennent pas encore tous les codes ni les instruments, vu la

difficulté de leur accès à l'éducation. Mais dans ce circuit élargi de relations pour lequel il doit rester séduisant et intelligible, il n'a pour autant aucun intérêt à perdre sa singularité esthétique, condition de sa contribution au carnaval et à la variété des expressions pernambucanas. Le carnaval est en quelque sorte son conservatoire. Dans sa modalité *sambada* il déploie au contraire ses capacités à explorer sa singularité au moyen d'une transgression subtile de la tradition, dans un réseau de relations plus restreint, mais qui ne peut se réaliser sans une perspective critique des experts locaux. Si elle caractérise l'espace de la singularité de son mode de production du sensible, elle n'en est pas moins aux prises avec la diversité inévitable engendrée par cette critique, la personnalité des maîtres, et le caractère exploratoire de l'événement. Les *sambadas* sont son laboratoire.

Dans ces différentes modalités, le *baque* reste un lien structurel intéressant. Cette notion musicologique pourrait matérialiser tant sa rythmicité que sa diversité qui, produites et négociées ensemble, éclairciraient sa créolisation à l'œuvre.

Réaliser sa singularité

L'enjeu ici est de montrer les modalités de production du divers et du rythme spécifiques au *baque-solto*, non pas pour poser des catégories mais pour déplier deux caractéristiques essentielles au phénomène. L'approche en terme de rythme et de divers pourra apparaître évidente, surtout pour un phénomène musical, et en particulier brésilien. Mais la spécificité du *baque-solto* donne à comprendre pertinemment leur articulation, induisant une approche de l'expérience esthétique non désolidarisée de ses transformations dans le temps, consciente de sa diversité primordiale, et de son pouvoir de matérialiser des modes de relations sociales et de traduire des processus de socialisation. Il permet de comprendre la pertinence de la notion de créolisation pour l'appréhension des pratiques (et de la *praxis*) et des esthétiques (et de l'*aisthesis*), soulevée tant par des anthropologues (Ortiz, 1991 ; Mintz & Price, 1992 ; Mignolo, 1995), que des poètes (Glissant, 1990 ; Benítez-Rojo, 1998, 2006). Il s'agit d'observer comment les *maracatuzeiros* portent leur pratique et sa manifestation singulière, dont l'analyse ne reviendra pas tout à fait à une analyse musicale (encore moins musicologique), mais s'approchera davantage de la perspective d'une anthropologie de l'esthétique élargie.

La « Plantation » *baque-solto*, assises d'un « chaos-monde »

On ne peut pas ne pas interroger les similarités du contexte sociohistorique et local du Pernambuco et particulièrement de la Zona da Mata Norte, avec celui des Caraïbes.

Le *baque-solto* émerge après l'abolition de l'esclavage, sur les plantations de cannes actives depuis 1539 (Ribeiro, 1978 : 9) dans la région. La rencontre entre l'Indien, l'Africain et l'Européen était donc déjà consommée et la *brasilidade*, ceinte dans le caractère anthropophage des pratiques dont le Nordeste brésilien reste l'icône (Albuquerque Júnior, 2006), ne peut lui être amputée tant elle posa problème à ses premiers observateurs [15]. Outre les spéculations sur ses diverses interprétations symboliques et origines ethniques, il s'agit d'une tradition inventée en tant que telle au tournant du XXe siècle, incompréhensible sans la prise en compte de l'héritage des logiques coloniales et esclavagistes, de leur violence psychologique et des rapports de domination articulés autour de l'économie sucrière. Cet héritage est reconduit dans les logiques industrielles de la production du sucre, ses conséquences socioéconomiques et écologiques, dont l'expérience

quotidienne est chantée dans les *toadas* des *maracatuzeiros*. On l'a vu, l'histoire de la plantation a modelé esthétiquement et formellement le *baque-solto*, structuré sa formation et structure encore ses devenirs.

Bien que la Zona da Mata Norte soit caractérisée par la ruralité et la stérilisation des terres engendrée par leur surexploitation, ses habitants ne sont pas tout à fait étrangers au « peuple des eaux » (Benítez-Rojo, 2006 : 16-17) [16] dont il n'est pas si éloigné géographiquement. Les travailleurs de la canne utilisaient les nombreuses rivières pour commercer jusqu'aux embouchures proches de Recife, caractérisées par l'écosystème de la mangrove, une autre condition archipélique. Biotope symbole de la régénération sur place, en acte et permanente, par la circulation et la rencontre des eaux – où dans le trouble de la boue et l'odeur fétide des organismes en décomposition se réalise en fait la fertilisation et la re-germination de ce qui, après le choc primordial, était voué à mourir – elle a inspiré aux penseurs de la transculturation et de la créolisation de quoi forger le paradigme de la liquidité comme « nouveau » processus d'interrelation (de socialisation), bien avant les paradigmes socio-économiques des théories du global et de la mondialisation. Il n'est pas étonnant que les principaux acteurs pernambucanos de la musique globale et/ou industrielle réunis sous la bannière du « mouvement » [17] *Mangue Beat* ou *Cêna Mangue* engagé dans les années 1990, aient pris la mangrove pour métaphore, et les sonorités du *baque solto* comme composant.

> Au milieu des années 1991, en divers coins de la ville, un laboratoire de recherche et de production d'idées pop a commencé à surgir. L'objectif était d'engendrer un « circuit énergétique » capable de connecter les bonnes vibrations de la mangrove avec le réseau mondial de circulation des concepts pop. Image-symbole : une antenne parabolique plantée dans la boue. [18]

Ce sont les mêmes, notamment le groupe Chico Science & Nação Zumbi, qui ont opéré aux premiers gestes de déplacement du *baque-solto*, pourtant si local et rural, à l'intérieur d'une musique « pop » urbaine et globale.

De plus, la société pernambucana est reconnue pour la grande vitalité de sa créativité artistique et, notamment « populaire », qu'elle soit incarnée par le nombre élevé des formes locales dites traditionnelles ou folkloriques, ou par lesdites « nouvelles musiques » comme le *Mangue Beat* ou la production d'artistes que l'industrie musicale et les grands distributeurs labellisent par « Música Popular Brasileira » (MPB) (comme Lenine), ou « musiques du monde » (comme Renata Rosa, Mestre Ambrósio, Antônio Nóbrega, Siba e a Fuloresta do Samba, Maciel Salú e o Terno do Terreiro, Silverio Pessoa…), des artistes qui ont tous travaillé à un moment donné à partir des spécificités musicales du *baque-solto* [19].

Diversités

> Les *maracatu-de-orquestra* ne nous paraissent rien d'autre que le mélange *(mistura)* ou la fusion *(fusão)* d'éléments pris aux anciens *maracatus* de Recife, et à ceux originaires de localités

> diverses de l'État de Pernambuco, en tous cas musicalement, cela s'éclaircit-il. (Guerra-Peixe, 1980 : 98)

Le *baque-solto* est né divers et de la diversité locale, mais la littérature folkloriste qui suit l'une des seules analyses musicologiques qui en ait été faite jusqu'à présent, l'a décrit à travers une sémantique du métissage stigmatisante. Il aurait amalgamé (*i.e.* usurpé) des patrons rythmiques déjà existants comme le *baião*, le *frevo*, et la *marcha* (militaire) (Guerra-Peixe, 1980 :103). Or, comme le signalent Santos & Resende, ni *baião*, ni *frevo* ne sont plus audibles dans le *baque-solto* aujourd'hui (2005 :31). Et il n'y a jamais eu non plus de *marcha* sans qu'elle y soit jouée *« solta »*. Pour illustrer les négociations entre ses assises musicales et ses mutations, on peut utiliser la notion de « créolisation musicale » que l'ethnomusicologue Monique Desroches (1992) a pensée à partir de pratiques antillaises. Pour elle, la « créolisation musicale » est la résultante de quatre principaux processus de transformation : 1) suppression ou addition d'éléments musicaux par rapport à un bloc d'origine qui, lui, est resté inchangé ; 2) transformation d'éléments ; 3) changement dans la finalité de l'événement ; 4) création entièrement nouvelle (Desroches, 1992 : 6). Dans le cas du *baque-solto*, ces processus à l'œuvre sont fortement orientés par ses deux modalités d'exécution.

Premièrement, entre le peu d'archives dont nous disposons et ce qu'on peut entendre aujourd'hui, des changements se sont bien produits dans « la facture instrumentale et les modalités d'en jouer », ayant donné naissance à une rythmie et des timbres nouveaux qu'on ne retrouve ni en Afrique, ni au Portugal, ni au Brésil : le *baque-solto* lui-même. C'est pourquoi, comme le *bélè* et le *gwoka* pour la Martinique et la Guadeloupe selon elle, le *baque-solto* pourrait être « le(s) plus repésentatif(s) du processus d'identification culturelle, [pernambucano] d'abord, [local] ensuite » (Desroches, 1992 : 12), mais peut-être pas brésilien. En effet, les rares formes récemment écloses dans le Pernambuco et dont on ne trouve pas de variations locales, comme le *frevo* ou le *caboclinho*, réintroduisent de l'ibéricité et de l'indianité dans la polarité afro-européenne largement diffuse dans l'approche des formes musicales brésiliennes, et dont le *samba* reste, hors Brésil, la représentation absolue. Et rappelons ici que l'erratisme propre à la Relation chez Glissant est impossible s'il n'a que deux variables (1996 : 85). Il est né imprégné d'autres traditions locales pratiquées à l'époque en zone rurale, mais pas seulement des formes dites noires ou afro caractérisées par un ensemble de percussions, la polyrythmie, la syncope et le système de chant en appel/réponse comme dans les *cambindas*, conçues par plusieurs auteurs (Brandão, 1957 ; Real, 1990 ; Guerra-Peixe, 1980) comme son ancêtre direct, la version locale rurale des « nations africaines » de Recife. En effet, un autre modèle vocal, celui de la *cantoria* et du *repente* pour l'improvisation chantée, y ont tout autant d'importance. La performance vocale dans la configuration des joutes diffuse un imaginaire ibérique voire occitan, incarnant précisément la musicalité nordestine (Santos, 2006 : 16) au Brésil [20]. L'héritage africain n'est d'ailleurs pas mis en avant comme racine embryonnaire par les *maracatuzeiros*, bien qu'il soit énoncé et valorisé. Ils n'ont pas cédé à la logique analytique afrocentrée de ses débuts, dont le texte « Xangôs et Maracatus » de Roger Bastide, reste un exemple flagrant (1995 : 198-201, 212). Par là, ces paysans de la canne précarisés à tous les niveaux, montrent qu'ils pratiquaient déjà une certaine forme de créolisation. En effet, à la diversité instrumentale visible et audible, s'ajoute la spécificité du *baque-solto* faisant qu'aucun timbre supposément « ethnique » (africain par le *gonguê* et la *porca* ; européen par les cuivres et le jeu sur le *tarol* connotant la fanfare militaire ; indien par le *mineiro*) ne domine.

En ce qui concerne la « transformation d'éléments » (2) (Desroches, 1992), Guerra-Peixe notait la disparition d'instruments en « bois, corde et peau » dans les groupes qu'il observait, où déjà « toutes

les percussions [étaient] en métal » (1980 : 101). Les témoignages des praticiens sont quant à eux franchement variés, certains affirment que tout aurait commencé au milieu d'une ronde avec deux chanteurs façon *cantoria*, joutant en s'accompagnant d'une guitare *(viola)*, d'autres évoquent la formation aléatoire et progressive d'un orchestre, puisque tout aurait commencé avec les seules voix et le son des cloches de bouviers que les paysans allaient faire sonner pour aumône devant les maisons des riches propriétaires en vue du carnaval à venir. L'introduction des voix féminines à la réponse daterait des années 1970, moment où des femmes viennent substituer les hommes qui incarnaient jusqu'alors les personnages féminins des *Baianas*. On comprend avec ces seuls exemples que l'histoire de sa formation instrumentale reste encore à faire mais qu'il est vain de chercher à en trouver une origine primordiale.

Quant au « changement dans la finalité de l'événement » (3) (Desroches, 1992), la plus grosse opération est imputable à la FCP et à la Commission Carnavalesque de Pernambuco projetant pour la première fois le *baque-solto* hors de son réseau local restreint. Au fur et à mesure des années, il est devenu une forme musicale emblématique de la singularité culturelle pernambucana largement utilisée par les circuits touristiques et les politiques culturelles visant l'exaltation de la richesse culturelle locale, à l'échelle fédérale et internationale. Structurellement, son passage à la scène hors du dispositif carnavalesque a réduit les tours de chants, et, avec l'introduction de thématiques imposées comme enjeux de l'improvisation poétique solo ou en *desafio*, le dispositif de contraintes pour l'improvisateur est radicalement transformé. Ce passage à la scène, cela dit, expose encore rarement ces joutes, comme si cette modalité n'était pas encore audible pour un public *mainstream*, comme si la rue et un public restreints s'y prêtaient mieux.

Enfin, bien que hyper-local et hyper-rural, le *baque-solto* est aujourd'hui au cœur du phénomène de « création entièrement nouvelle » (4) (ibid.). De nombreux sociologues et ethnomusicologues [21] ont livré des travaux relativement récents sur l'éclosion du phénomène *Mangue Beat* sans pour autant évoquer la notion de créolisation [22] – mal accueillie par les postcolonial studies aux États-Unis (Benoist, 1996 : 15-16) mais beaucoup mieux au Brésil à travers notamment les poètes francophones (Reis, 2009 : 89-90). Serait-ce parce que la « Relation » au Brésil s'est réalisée ? La production de la scène Mangue caractérisée, selon les mots de Chico Science, par la mise en contact de la « musique régionale » (*ciranda, frevo, maracatu… de raiz, i.e.* « de la racine ») et d'une « vision pop mondiale » (*funk, hip-hop, soul, punk, new-wave et heavy metal, in* Souza, 2001 : 1-3), mais aussi celle des artistes cités plus haut catégorisés en MPB ou musiques du monde, sont le résultat inédits de la créativité à l'œuvre dans cette créolisation.

Depuis une trentaine d'années donc, le *baque-solto* fait l'objet d'expérimentations musicales, mais souvent à l'initiative de musiciens ayant étudié à l'université ou en conservatoire et s'étant déplacés en zone rurale. Or, la trajectoire inverse est beaucoup plus rare. Les maîtres de *baque-solto* porteurs d'une longue expérience de la tradition apprise par observation, répétition et imitation sans théorie ni méthodologie systématisées, font rarement la démarche inverse, manque de moyens logistiques et économiques oblige. Cependant, Mestre Zé Duda, maître du groupe Maracatu Estrela de Ouro de Aliança vient de déroger à la règle. Il partage et la scène et l'affiche aux côtés de Jorge Mautner, célèbre compositeur-musicien-interprète (catégorisé MPB) brésilien, grâce à un projet initié en 2009, *Kaosnavial* [23], contraction de *caos* (chaos) et *canavial* (plantation de canne), reflet s'il en est de la thématique qui nous occupe ici. Jorge Mautner est connu pour avoir composé, avec Nelson Jacobina, la chanson « Maracatu Atômico » pour Gilberto Gil en 1972, tube national repris par d'innombrables musiciens et groupes [24] – dont bien sûr Chico Science et Nação Zumbi qui en ont enregistré des versions « atomic », « trip-hop », et « ragga » – et pour s'être intéressé dans divers

essais [25] à la notion de « chaos » avec un K, définie comme « tension dramatique, qui rend fou, purificatrice, de l'existence. Tension qui augmente toujours, tension contradictoire des états d'âme les plus opposés et divers, convergeant toujours vers une tension plus grande » (Mautner, 1985, 4e de couverture)… Un chaos « qui se répète » à la Benítez-Rojo, s'il en est. Mestre Zé Duda s'y prête à un tour de chant exceptionnel et encore sans nom, vu son caractère inédit, bien qu'on puisse se douter que les distributeurs se disputeront les étiquettes MPB s'ils donnent la préférence à ce vétéran et pionnier de la MPB qu'est Mautner, ou « musiques du monde » pour ceux qui privilégieront l'accent local/régional porté par quelques instruments et la voix du maître [26]. On assiste ici à un renversement dans l'histoire des déplacements du *baque-solto* puisqu'à ma connaissance, dans l'histoire récente de la professionnalisation et de l'ouverture au marché de cette pratique musicale, c'est la première fois qu'un maître de l'extérieur vient bousculer les codifications vocales et musicales de sa tradition. Et pour Mautner, Zé Duda, chantant du haut de ses 80 ans, ne fait que produire du « Kaos », avec un K (Assumpção, 2008).

La « créolisation musicale » est ainsi manifeste dans notre objet d'étude dont nous ne pouvons relater ici l'exhaustivité des mutations intervenues. Rappelons que le *maracatu-de-baque-solto* a longtemps été discriminé justement pour ne pas présenter a priori de capacités d'ouverture, pour son impureté musicale, pour ses imitations, pour sa provenance rurale et son expression paysanne. Or, on mesure ici la rapidité de sa trajectoire et sa compétence mutationnelle à épouser l'accélération et l'intensification des échanges propres aux définitions anthropologiques de la globalisation, que les folkloristes auraient pu entrevoir, alors même qu'ils tentaient de penser à l'époque, avec les artistes du *Modernismo*, la préhistoire de ce qu'on pourrait appeler une forme de créolisation « à la brésilienne ».

Rythmicités

On a déjà vu l'importance de la notion rythmique de *baque*, tant au niveau formel que symbolique. Il faut maintenant développer dans sa dimension esthétique cette rythmicité singulière, qui s'institue dans le corps et ses prolongements (les instruments), et les investit de temps, pour observer les « techniques de relation » (Glissant, 1990 : 180) qu'elle met au jour. Cette rythmicité inclut le concept de rythme tel que proposé par Pascal Michon (2005), « compris comme forme du mouvement de l'individuation, ou encore comme organisation temporelle complexe des processus par lesquels sont produits les individus psychiques et collectifs », et visant « à développer un point de vue analytique et normatif susceptible de nous aider à comprendre et à agir dans le monde et l'empire fluides qui viennent de se former » (2005 : 17). En réassociant les trois dimensions du rythme en tant que « formes sociales, corporelles et langagières » *(ibid.)* auxquelles nous n'avons accès qu'historiquement et dans des phénomènes toujours situés sachant que les rapports de l'une aux autres changent dans le temps, cette définition paradigmatique du rythme renvoie irrémédiablement à la fabrique d'une politique. Selon Henri Meschonnic, pour qui « la poésie est essentielle à l'anthropologie » (2009 : 707), « la critique du rythme est un révélateur des théories de la société. C'est que le rythme est un marquage de la subjectivité, son système, l'histoire d'un sujet à travers son discours. […] Le mouvement de l'énonciation. Le situé et le situant. […] Il manifeste le sujet comme un inachevable, une fonction de l'individu qui ne peut y être qu'entier et fragmenté » (*ibid*. : 707). Et ainsi,

> La théorie du rythme est politique. L'empirique, non le monisme, est ce qui est opposé ici au dualisme du signe. Le rythme déborde la partition du signe. C'est l'empirique dans son historicité,

> irréductible au tout en deux. […] L'empirique, pas l'empirisme. La théorie du langage et de l'histoire est aussi une poétique, la poétique de la société. Si celle-ci est absente, il n'y a pas de théorie de la créativité, il manque le rapport qui construit l'individu et la collectivité l'un par l'autre. (Meschonnic, 2009 : 715)

Partant, une ethnographie musicale dans la perspective d'une anthropologie de l'esthétique déborde-t-elle largement la question artistique, et se doit d'interroger, outre comment naît et est produite précisément la forme musicale, quelles nouvelles formes de sociabilités et quels nouveaux réseaux de relation elle produit. Il se pourrait bien que le « régime d'identification de l'art » (Rancière, 2004 : 17), permettant aux *maracatuzeiros* de reconnaître le *baque-solto* comme leur esthétique singulière, soit un système rythmique parce que défini sur le plan musical, choral, prosodique, (et chorégraphique) mais aussi dans les reconfigurations de ses sociabilités, par les logiques de l'improvisation.

On a vu que le *baque-solto* déployait deux types d'improvisations en fonction du contexte dans lequel elles étaient proférées, les modalités carnaval et *sambada-pé-de-barraca* où le maître improvise seul, et la modalité *sambada-pé-de-parede*, où un maître répond à un autre maître dans un défi musiqué. Rappelons-nous qu'en plus des contraintes psychologiques et culturelles, le dispositif de contraintes respectif à chacune (contexte architectural et social de l'énonciation, rapports de proxémie), transforme à la fois les échanges entre le public et le chanteur, et l'« œuvre » qu'ils accomplissent ensemble.

La notion d'improvisation trouve dans le cas de l'improvisation poétique une rythmicité proche de celle de la créolisation. Cet « art du jaillissement » (Laborde, 2005 : 91) ne nous intéresse pas en tant que résultat de l'action improvisée (l' « objet » esthétique, la *toada*) mais en tant que situation d'improvisation (une « relation » esthétique, l'acte et les conséquences de sa perception). Pour cela, il faut admettre, avec Denis Laborde citant ici Alfred Schütz, que son intérêt n'est pas « l'*actum* (l'acte effectué), mais l'*actio* (action comme agir en cours) » (2005 : 91). La définition qu'en donne l'ethnomusicologue – « comme savoir-faire, cet art d'improvisation poétique est l'accomplissement d'une tâche spécialisée de saisie vocale de mots et d'énoncés assemblés dans l'instant de la profération » (2005 : 294) – met en lumière son mode performatif. Et s'il y a un modèle musical par lequel la créolisation est souvent imagée, c'est bien l'improvisation. Pour le poète cubain Benítez-Rojo, l'improvisation est l'une des plus importantes dynamiques travaillant au décentrement du système polyrythmique (2006 : 18) : à l'image du monde, il contribue à « l'élargissement du jeu des différences » (ibid. : 20). L'improvisation est donc contenue dans la notion de polyrythmie [27], tout aussi opératoire pour décrire le travail de la créolisation à l'œuvre dans le *baque-solto*.

Les *tiradores de loas* parlent plus communément de *« cantar de improviso »*, chanter à l'improviste, que de « improvisar », bien qu'ils l'emploient de plus en plus, changement conséquent d'un contact répété avec les musiciens professionnels. Cela révèle bien entendu une idiosyncrasie langagière propre au Nordeste et au jargon *maracatuzeiro* – et à celui des *pelejas, trovas, cantigas, repentes*, d'autres formes d'improvisation poétique pratiquées dans la région, (voir Santos, 2006) – mais aussi une affection particulière au fait qu'avant d'improviser une improvisation, ils chantent des « choses » qui ont la forme et la qualité de l'*improviso*, de « l'inopiné, du soudain, de l'imprévu » [28]. Ou de l'imprédictible, dirait Glissant (1996 : 89).

Les deux modalités sont soumises aux logiques classiques de l'improvisation, mais la modalité *sambada-pé-de-barraca* ramène le maître seul face au public, face à lui-même en quelque sorte. Il se trouve alors en proie aux modalités du jaillissement et à l'efficacité de la préparation de sa composition, bref, à des questions de méthodes et techniques. Or, dans le *baque-solto*, les représentations des maîtres autour du phénomène d'écriture et de préméditation sont au centre du problème, d'autant plus cardinal qu'ils sont souvent analphabètes ou illettrés et développent un malaise – parfois, un complexe d'infériorité – face à ces formes de connaissance ou de production de la connaissance. La plupart d'entre eux évoque le fait de n'avoir pas besoin de technique spécifique, ou se moque, pas toujours légèrement, des plus jeunes qui travaillent « au carnet », c'est-à-dire en collectant des mots ou des expressions qui riment pour les apprendre par cœur. Il s'agit bien d'une réaction contre ceux qui maîtrisent l'outil de l'écriture, les « autres » des *maracatuzeiros* qui détiennent certains devenirs du *baque-solto* puisque, grâce à ces instruments, ils en négocient la visibilité et la valeur marchande. L'improvisation chantée dans le *baque-solto* est moins l'art de la composition systématisée et « professionnelle » (comme le *bertsulari* basque, cf. Laborde, 2005) que celui de l'art d'une incorporation non-dite faisant que les improvisateurs sont tellement imprégnés de la tradition après avoir entendu les autres et parfois même appris leurs rimes par cœur, qu'ils sont à l'aise pour s'engager. Ils sont néanmoins aux prises avec cette incorporation qui peut être enfermante à force d'avoir modelé des gestes (et même un imaginaire). Une action vocale d'innombrables fois répétée implique que le chanteur puisse se prendre dans ses propres vices, cauchemar de tout improvisateur. Dans ces conditions, comment maintenir des codes sans figer la tradition ? Comment se vouer à l'imprédictibilité de conduites esthétiques dans les modalités du même ? Mais sans l'avoir répétée d'innombrables fois, il ne l'aura jamais suffisamment incorporée pour n'avoir plus à y penser – et laisser ce vide instituant une forme d' « opacité » propice au jaillissement de la créativité « qui anime la transparence imaginée de la Relation » et « préfigure le réel sans le déterminer a priori » (Glissant, 1990 : 206) – au moment d'improviser. Ces questions se posent davantage encore au praticien d'un art de faire où les techniques du corps et musicales ne sont pas particulièrement prodigieuses/virtuoses et impressionnantes comme ici. Si un musicien de jazz ou un danseur a coutume de développer des techniques à partir des techniques mêmes de son apprentissage de manière à désapprendre ce qu'il a longuement acquis pour pouvoir s'en libérer, les *tiradores de loas* eux, revendiquant toujours l'inutilité d'une méthode d'apprentissage ou de désapprentissage, comptent davantage sur les dieux, mais aussi et surtout, sur leur environnement direct et sa complexité (« l'entour » chez Glissant). On le comprend, le problème ici est moins la peur de la « page blanche » ou du « trou noir » que, au fond, l'ennui de la routine. Ils semblent à l'aise lorsqu'ils se sentent en danger, moment où la pression est propice au jaillissement. Et un *tirador de loas* qui a une longue expérience de *maestria* du *baque-solto* a toujours ce goût de déjà vu et de déjà fait qui le fait parfois se sentir au service du public, sans engager profondément ses potentialités.

L'autre forme de *sambada* interroge de manière plus originale l'enjeu de l'improvisation chantée dans le *baque-solto*. Les *sambada-pé-de-parede* figurent en effet le dispositif du régime de la joute, et plus précisément, de la répartie. Il donne un autre rythme et un autre timbre à la performance musicale, mais il en modifie aussi totalement l'enjeu.

La joute est liée au jeu, et pour trouver sa pleine expression, sa part ludique doit entremêler compétitivité et relation de plaisir. En effet, les jouteurs jouent sérieux. Bien sûr, le but de chaque maître est d'avoir le dernier mot. D'en finir avec l'autre. De le « mettre six pieds sous terre », « dans sa tombe », de « le faire tomber », de l' « entraver », de « le faire trébucher ». Or ce qui est valorisé dans ces joutes, c'est leur longueur : elles doivent se prolonger et construire de la durée. Mais ce qui les prolonge n'est pas une temporalité linéaire et continue, dans le cas présent c'est le rebond

caractéristique de la répartie. On est donc dans une logique interruptive contenue chez Glissant dans l'idée de « chaos-monde » (1996 : 82) et d' « accident poétique » (1990 : 153), et chez Benítez-Rojo dans celles de « polyrythmie » (1996 :18) et de « Chaos, où chaque répétition est une pratique qui entraîne nécessairement une différence et un pas vers le néant » (1996 : 3). Quand on dit au Brésil « *De repente…* », on veut, selon le ton employé, signaler la soudaineté de l'événement, ou « indiquer la possibilité ou le doute » [29]. En d'autre terme, du potentiel et de la contingence. Ce possible et cet imprédictible sont contenus dans le rebond, temps suspendu de la joute, prometteur d'inédit. Le rebond qui intervient entre chaque *toada* improvisée donne aussi à l'autre l'occasion d'une nouvelle chance. Moins au sens de lui permettre de se racheter que d'opérer une nouvelle action, qui contient elle-même par ailleurs une faute potentielle. Car on vous pousse à transgresser, mais cette transgression doit rester dans les limites de la tradition, c'est-à-dire aussi une série de codifications. Et l'enjeu réel réside ici dans le fait de transgresser sans faire mourir l'occasion de l'échange. Car si la transgression de la règle du jeu est trop forte, elle rompt le fil de l'improvisation, et désorgani(ci)se l'autre improvisateur au point qu'il ne peut plus poursuivre. De là, l'attention cognitive reprend le dessus. Le fil se rompt, et l'occasion du rebond s'évanouit. Pratiquer le *repente* au contraire, pratiquer le rebond, c'est engager l'autre à s'exprimer. C'est s'engager, aussi, à l'écouter. En cela, on peut voir la joute comme un exercice profondément démocratique, en particulier parce qu'elle entérine une forme conflictuelle constructive. Car ce qu'elle produit avant tout est bien une éthique de la rencontre, ou mieux, ce que François Laplantine appelle une « écriture de la relation » :

> Une écriture de la relation est celle de la conflictualité démocratique. Pensée du contre (non du consensuel), de l'avec (pas de la domination) mais surtout de l'entre (expérimentation des formes de la rencontre et des manières d'en rendre compte). (Laplantine, 2009 : 36)

Défier l'autre, c'est aussi escompter de l'autre. Évidemment, l'agressivité, la malice et la provocation existent dans les énoncés. Deux personnalités sont l'une en face de l'autre et tentent de se déstabiliser, en vérité, de « se faire tomber ». On pourrait dire que l'on se trouve entre les *dirty dozens* nord-américains qui touchent aux références familiales et mettent en exergue les défauts et échecs de l'autre non sans l'insulter (typiques du *repente*), et la poésie des *cantigas* nordestines, où la plastique de la rime joue sur le sens et bâtit l'univers poétique. C'est là que le *jeitinho* – mode de navigation sociale condensant ladite brasilité – et la fameuse malice brésilienne (la *malandragem*), voire la *mandinga* dès lors qu'elle est teintée de croyances en des divinités supérieures (comme c'est souvent le cas chez les *maracatuzeiros*), se matérialisent. Mais en outre, la virtuosité des maîtres s'exprime et est reconnue dans le soutien de la joute : on renvoie la balle, on laisse l'autre s'exprimer, on l'écoute attentivement, et on le met à l'épreuve. D'autant mieux qu'on espère qu'il renverra une mise à l'épreuve d'un même niveau, sinon plus haut. Mais pour accéder à l'autre, encore faut-il l'écouter et l'observer lui, au lieu de s'écouter parler soi, avant de prétendre pouvoir alimenter le terrain en le fertilisant. Comme si l'enjeu de ces joutes, au fond, était une mise à l'épreuve de soi par l'épreuve des autres. Le rapport à la transgression que ces joutes dessinent concerne la manière dont on va s'approprier ce que l'autre dit et la façon dont il va transformer ce qui se préformait déjà dans sa tête avant même que le rebond ne lui en donne l'occasion. Ce n'est plus l'un après l'autre, l'un derrière l'autre, mais c'est l'un par l'autre. La *sambada-pé-de-parede* propose un dispositif entièrement tendu vers ce moment du rebond qui condense l'entre-deux du jeu de la collectivisation. Puisqu'il condense les prises de risque dans ce bref moment d'une solitude pleine, il dégage ces maladresses qui rendent leur sapidité au sentiment de déjà vu du geste et déjà entendu de la parole. Mais plus intéressant, il exige de l'autre autant qu'il exige de soi à jouer de ces formes apparemment fixes de faire et de dire. On assiste bien alors à une « écriture de la relation »

entendue comme interruptive, imprédictible, et qui se répète, conditions de la créolisation. Le mode d'être *maracatuzeiro*, qui est manifestement un mode de faire et d'être sensible, c'est d'être singulier dans la collectivité tout en fabriquant de la collectivité. Ou, comme dirait Glissant, « la possibilité pour chacun de s'y trouver, à tout moment, solidaire et solitaire » (1990 : 145). Comme si la singularité n'était réalisable que précisément dans un processus de créolisation qui est un processus de mutation dont la spécificité repose sur la rythmicité et la diversité des éléments en interaction.

Conclusion

Les modes de production et les modes de socialisation du *maracatu-de-baque-solto* semblent bien manifester une créolisation toujours à l'œuvre où rythme et divers sont des forces mouvantes et créatrices. Cette « force poétique » n'a rien d'abstrait et ne se dissout pas dans les limbes liquides d'un monde uniformisé. Pris entre deux formes de mettre au jour leur pratique, les *maracatuzeiros* développent une multitude d'échappatoires faisant qu'on ne peut jamais les réduire au statut de sujet de.

En tant que pratique musicale, le *baque-solto* s'impose en modèle de fabrique de « techniques de relation ». Recomposition de fragments établissant sa propre Plantation, de plus en plus reconnue en tant que telle et sollicitée pour elle-même par ses « autres », il exprime, selon qu'il est aux prises avec le circuit ouvert globalisé de la musique ou avec l'entre soi et ses crispations identitaires, une critique permanente contre l'enfermement, la catégorisation, et l'exclusion. Dans ses manières de faire comme dans ses manières de se relationner au monde.

De condition carnavalesque, il figure bien cette « machine spécialisée dans la production de bifurcations et paradoxes » (Benítez-Rojo, 1996 : 25) pouvant incarner ses compétences à se mouvoir dans le monde fluide, pénétrer des expressions nouvelles ou s'en laisser imprégner alors même qu'il reste identifiable et travaille à cultiver ses « idiorrythmies », inatteignables et utopiques comme le rappelle Barthes (2002 : 25). Mais c'est surtout les manières dont il est mis au jour et exprimé qui matérialise ses créolisations sonore et sociale, et exemplifient l'appareil conceptuel – qui vraiment est matériel – pensé pour exprimer cette dynamique.

Les *maracatuzeiros* ont *choisi* les logiques de l'improvisation comme moyen d'expression. Dans sa configuration carnavalesque, l'espace où il doit légitimer sa place dans l'espace socio-esthétique pernambucano, le *baque-solto*, un individu collectif seul contre ses autres, se démêle avec la suite rythmique du jaillir, composer, incorporer, désapprendre se connaître et s'engager, l'exhortant à cultiver sa singularité. Dans sa modalité *sambada*, l'espace interne à sa propre communauté, chaque *maracatuzeiro* (individus psychiques aux prises avec le carcan de la tradition) utilise la suite rythmique du prolonger, rebondir, engager l'autre et renchérir, soit la répartie pour politique, établissant ainsi l'exercice de la démocratie.

Et c'est avec le rebond qu'il traite ses contradictions et celles des autres entités (musicales, socioculturelles, économiques, institutionnelles, politiques) qu'il rencontre. Il s'agit bien d'une pratique du chaos entendu comme « poétique de la relation », intervenant par répétition dans une logique interruptive mais qui se nourrit de ses propres sources et compétences, réalisant dans ses errances, qui sont des empiriques, l'opacité provoquée par l'imprédictibilité de l'acte et la diversité de ses réceptions.

Comme si le *baque-solto* nous ramenait aux confins de l'enjeu de la relation humaine. Qui n'a rien d'illusoire ou d'abstrait puisqu'il se produit : « Le performer, écrit Benítez-Rojo, à travers sa *performance*, peut résoudre le paradoxe de son identité. Mais seulement poétiquement » (1998 : 61). L'identité qui les préoccupe n'est pas territoriale, ni raciale, ni nationale : c'est une esthétique, une *praxis* poétique dont ils n'ont de cesse d'explorer les rythmes, et fabriquer à travers eux de la Relation, ou « l'expression d'une force qui est aussi sa façon : ce qui se fait du monde, et ce qui s'y exprime » (Glissant, 1996 :174).

Pour finir, on perçoit que les créolisations à l'œuvre dans le *baque-solto* dépassent largement l'anthropologie du fait musical. Rythme et diversité appréhendés ensemble pourraient par ailleurs préfigurer une heuristique pour l'analyse des pratiques humaines, plus ou moins organisées, plus ou moins spectaculaires, plus ou moins extra-quotidiennes, plus ou moins artistiques, et poser les jalons d'une anthropologie de l'esthétique en tant que perspective analytique. L'objet esthétique ne dit rien en lui-même comparé à ses modalités d'être fait. Rythme et diversité ne sont-ils pas les produits et ce avec quoi la plupart des sociétés contemporaines, et notamment celles qui sont en pleine mutation, doivent s'ajuster en permanence ?

La créolisation entendue comme processus de mutation s'avère une notion pertinente pour décrire la qualité d'un mouvement spécifique en terme temporel et sensible, rythmique et esthétique. Elle donne aussi des clés pour une lecture plus élargie des pratiques dès lors qu'elles relèvent d'une complexité exacerbée. Cette remarque induit que l'on puisse s'intéresser à un autre problème complexe s'il en est, à savoir celui du « populaire » dans les pratiques culturelles, qui n'a pas été discuté ici et qui y est pourtant pierre de touche. Il ne s'agit pas de concevoir le populaire comme un ensemble d'objets constituant un corpus, ce sur quoi les pratiques de patrimonialisation s'appuient et ce dans toutes les sociétés peu ou prou globalisées. Il s'agit de comprendre le populaire comme quelque chose qui ne fabrique pas des autres mais révèle, en quelque sorte, ce qui nous apparente et nous familiarise, ce qui fabrique du lien sans lisser les aspérités de la différence. Le populaire débarrasse de l'encombrement idéologique pour accomplir la rencontre, une interpénétration réalisée. Il s'agirait davantage d'une temporalité rythmique matérialisée puisqu'elle engagerait à la fois le corps, la physiologie, le sensible, et la mouvance des cadres sociaux dans les processus d'individuation. Il s'agirait de l'appréhender en termes de fabrique de relation. L'ethnographie sur le terrain des pratiques musicales aux prises avec leurs différents réseaux de relation pourrait donner suite à approfondir cette question.

Bibliographie

Durval Muniz de ALBUQUERQUE JÚNIOR, *A Invenção do Nordeste e outras artes*, 3a ed Recife, FJN Ed. Massangana, São Paulo, Cortez, 2006 [1999].

Renato ALMEIDA, *História da música brasileira*, 2a ed, Rio de Janeiro, F. Briguiet & Comp. Editores, 1942 [1932].

Oneyda ALVARENGA, « A influência negra na música brasileira », *Boletim Latino Americano de Música*, vol. VI/1, 1946, pp. 357-407.

Oswald de ANDRADE, « Manifeste anthropophage », in Anthropophagies, Paris, Flammarion, 1992 [1928], pp. 267-302.

Maria Alice AMORIM, « Uma pisa de rima », *in* Roberto BENJAMIN et Maria Alice AMORIM, *Carnaval. Cortejos e improvisos*, Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002, pp. 61-122.

Michelle de ASSUMPÇÃO, « O filósofo do Kaosnavial », *Diário de Pernambuco*, 7 de outubro de 2008.

Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble ? Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens. Cours et séminaires au collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil-IMEC, 2002.

Roger BASTIDE, *Images du Nordeste mystique en noir et blanc*, Paris, Actes-Sud Babel, 1995.

Antonio BENÍTEZ-ROJO, *The repeating Island. The caribbean and the postmodern Perspective*. 2nd ed., Durham and London, Duke University Press, 2006 [1996].

Antonio BENÍTEZ-ROJO, « Three Words Toward Creolization », in Kathleen M. BALUTANSKY and Marie-Agnès SOURIEAU (eds.), *Caribbean creolization : reflections on the cultural dynamics of language, literature, and identity*, Gainesville, University Press of Florida, Kingston, UWI Press, 1998, pp. 53-61.

Jean BENOIST, « Métissage, syncrétisme, créolisation : métaphores et dérives », *Études créoles*, vol. XIX, n°1, 1996, pp. 47-60.

Arthur Coelho BEZERRA, « Um Sampler para um Repentista : A Estética Antropofágica do Movimento Mangue », *Cadernos de Estudos Sociais e Políticos*, n° 9, IUPERJ, Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Brasil, 2006, p. 1809-1814. Disponible en ligne : http://cadernos.iesp.uerj.br/index.php/CESP/issue/view/9

Véronique BOYER-ARAÚJO, « O pajé e o caboclo : de homém à entidade », *Mana*, 5 (1), 1999, p. 29-56.

Theo BRANDÃO, « Origens do maracatu », *Diário de Pernambuco*, 3 de março de 1957.

Sergio BUARQUE DE HOLANDA, *Raízes do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004 [1936].

Judith BUTLER, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Amsterdam, 2004 [1997].

Rejane CALAZANS, *Mangue, a lama, a parabólica e a rede, Tese de doutorado em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade*, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2008.

Luís da Câmara CASCUDO, *Dicionário do folclore brasileiro*. 9a ed. São Paulo : Global Editora, 2000 [1954].

Primeiro CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO, (1. 1934, Recife) *Novos Estudos Afro-Brasileiros*, Recife, FUNDAJ, Massangana (Fac-simile da 1a ed., 1937, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira), 1988.

Denis CONSTANT-MARTIN, « Pour une lecture sociologique d'Édouard Glissant », *in* Marie-Claude SMOUTS (dir.), *La situation postcoloniale : les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Sciences Po, 2007, pp. 135-169.

Roberto DA MATTA, *O que faz o brasil, Brasil ?* Rio de Janeiro, Rocco, 2001 [1984].

Monique DESROCHES, « Créolisation musicale et identité culturelle aux Antilles françaises », *Revue canadienne des études latino américaines et caraïbes*, vol. 17, n°34, 1992, pp. 41-51.

William E. B. DU BOIS, *Les âmes du peuple noir*, Paris, La Découverte, 2007 [1903, 1986].

Ascenso FERREIRA, "O maracatú", *Boletim Latino Americano de Música*, vol. VI/1, 1946, pp. 125-140.

Gilberto FREYRE, *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, São Paulo, Global Editora, 2007 [1934].

Laure GARRABÉ, « Negra ou popular ? Esthétiques et musicalités des maracatus de Pernambuco », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 8-1, 2011, pp. 105-129.

Paul GILROY, *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Lille, Kargo / Paris, L'Éclat, 2003 [1993].

Edouard GLISSANT, *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990.

Edouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

César GUERRA-PEIXE, *Maracatus do Recife*, 2a ed. São Paulo, Rio de Janeiro, Irmãos Vitale Editora, 1980 [1952].

Denis LABORDE, *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque*, Donostia, Elkar, 2005.

François LAPLANTINE, *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*, Paris, Beauchesne, 2009.

Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier/poche, 2009 [1982].

Pascal MICHON, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, PUF, 2005.

Walter D. MIGNOLO, « Afterword : Human Understanding and (Latin) American Interests-The Politics and Sensibilities of Geocultural Locations », *Poetics Today*, Vol. 16, No. 1 ("Loci of Enunciation and Imaginary Constructions : The Case of (Latin) America"), II, 1995, pp. 171-214.

Walter D. MIGNOLO, « A colonialidade de cabo a rabo : o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade », *in* Edgardo LANDER (org), *A colonialidade do saber : eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2005, pp. 71-103 [En ligne]. URL : http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Mignolo.rtf

Sydney W. MINTZ, « The caribean region », *Daedalus*, Vol. 103, No. 2 (Slavery, Colonialism, and Racism), 1974, pp. 45-71.

Sydney W. MINTZ et Richard PRICE, *The Birth of African-American Culture : An Anthropological Perspective*, Boston, Beacon Press, 1992.

Rita OLIVIERY-GODET et Maryvonne BOUDOY (dir.), « Le modernisme brésilien », *Travaux et Documents*, Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2000.

Fernando ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Ed. de ciencias sociales, 1991 [1940].

Richard PRICE, « The miracle of creolization : a retrospective », *New West Indian Guide I*, vol. 75, no. 1/2, 2001, pp. 35-64.

Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

Jacques RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

Katarina REAL, *O folclore no carnaval do Recife*, 2a ed., Recife : FUNDAJ, Massangana, 1990 [1966].

Livia M. F. REIS, « O Caribe e o Brasil : música e ensaio em diálogo », *in* XII Congresso Internacional de Humanidades – Palavra e Cultura na América Latina, 2009, Brasília, *Revista*

Intercâmbio do Congresso Internacional de Humanidades, Brasília, FINATEC, v. 1, 2009, pp. 89-99.

René RIBEIRO, *Cultos afro-brasileiros do Recife. Um estudo de ajustamento social*, Recife, Boletim do Instituto Joaquim Nabuco, 1978 [1952].

Roland ROBERTSON, « Glocalization : time-space and homogeneity-heterogeneity », in Mike FEATHERSTONE, Scott LASH et Roland ROBERTSON, *Global modernities*, London, Sage, 1995, pp. 23-44.

Cláudio Morais de SOUZA, « "Da Lama ao caos" : Diversidade, Diferença e Identidade Cultural na Cena Mangue do Recife », 2001. Disponible en ligne : http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/morais.pdf

Carlos SANDRONI, « O mangue e o mundo : notas sobre a globalização musical em Pernambuco », *Claves*, n°7, 2009, pp. 63-70.

Idelette Muzart-Fonseca SANTOS, *Memória das vozes. Cantoria, romanceiro e cordel*. Salvador, Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

Climério de Oliveira SANTOS, Tarcísio Soares RESENDE, Batuque book maracatu : baque virado e baque solto, Recife, Ed. do Autor, 2005.

Leonardo Dantas SILVA, « A instituição do Rei do Congo e sua presença nos maracatus », *in* Leonardo Dantas SILVA (org.), *Estudos sobre a escravidão negra*, vol.2, Recife FUNDAJ-Massangana, 1988, pp. 13-56.

Paula TESSER, « Mangue Beat : húmus cultural e social », Logos 26 : comunicação e conflitos urbanos, Ano 14, 1º semestre, 2007, pp. 70-83.

Michel-Rolph TROUILLOT, « Culture on the edges : creolization in the plantation context », *Plantation Society in the Americas*, n° 5, vol. 1, 1998, pp. 8-28.

Siba VELOSO et Basílio ASTIER, « Samba novo : a poesia do maracatu de baque solto », *in* Alexandre PIMENTEL et Joana CORRÊA (org), *Na ponta do verso : poesia de improviso no Brasil*, Rio de Janeiro, Associação Cultural Caburé, 2008.

Discographie

Chico SCIENCE et Nação Zumbi, *Afrociberdelia*, 1996.

Chico SCIENCE et Nação Zumbi, *C.S.N.Z. (Dia)*,1998.

Jorge MAUTNER et Caetano VELOSO, *Eu não peço desculpa*, 2002.

Gilberto GIL, *Nightingale*, 1979.

Gilberto GIL, *Eletracústico*, 2004.

LENINE, 1983, *Baque solto*, Polygram.

Maciel SALU e o terno do terreiro, *A pisada é assim*, 2003.

Maciel SALU e o terno do terreiro, *Na luz do carbureto*, 2006.

Maracatu estrela de ouro de aliança, *Maracatu Estrela de Ouro de Aliança*, 2005.

Mestre AMBRÓSIO, *Mestre Ambrósio*, 1996.

Mestre AMBRÓSIO, *Fuá na casa de Cabral*, 1998.

Renata ROSA, *Zunido da Mata*, 2003.

Renata ROSA, *Mantô dos Sonhos*, 2008.

SIBA e BARACHINHA, *No baque-solto somente*, 2003.

SIBA e o Fuloresta do samba, *Fuloresta do samba*, Outro Brasil/L'autre distribution, 2004.

SIBA e o Fuloresta do samba, *Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar*, Harmonia Mundi, 2008.

Notes

[1] Ces chiffres concernent l'édition 2011 du carnaval de Recife et sont publiés dans un rapport en ligne sur le site officiel de la Mairie de Recife (Prefeitura do Recife). Voir : http://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDYQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.recife.pe.gov.br%2Fnoticias%2Farquivos%2F3869.pdf&ei=NFENUcOIOo3s8gT3ioHYBw&usg=AFQjCNGv-CGCukSnK2F6-oxHoWvVn-rzOg&sig2=ToYjNp_H_iRMaDTpSE7Z5Q&bvm=bv.41867550,d.eWU

[2] La publication (1937) du Premier Congrès Afro-Brésilien, tenu à Recife en 1934, s'ouvre sur « le problème noir ». Voir *Congresso Afro-Brasileiro* (1988).

[3] Sur le *Modernismo* et ses aspects régionaux au Brésil, voir Oliviery-Godet & Boudoy (2000).

[4] C'est la date de sa première occurrence écrite, sous la plume de Gilberto Freyre (2007).

[5] Or, tout porte à croire que le *Maracatu Nação* provient de matrices culturelles bantou, ce qui suppose qu'il serait passé par un processus de « iorubaïsation ». Voir Garrabé (2011).

[6] Pour forger ce concept, Benítez-Rojo (2006 : 74-75) s'inspire du *Contrapunteo* d'Ortiz (1991) et de la définition de Mintz des Caraïbes en tant que « societal area ».

[7] Il y a peu d'analyses (ethno)musicologiques du *maracatu-de-baque-solto*, à part Veloso & Astier (2008), et Amorim (2002), où l'analyse en question est plutôt celle du poème. Je remercie Lucia Campos pour la première référence. Santos & Resende (2005), ont livré une méthode contenant certains éléments d'analyse, mais peu approfondis.

[8] Denis Constant-Martin (2007 : 167) termine sa remarquable lecture sociologique d'Édouard Glissant en signalant que l'anthropologie devrait s'ouvrir davantage à ces auteurs pour lesquels l'esthétique est moteur des relations sociales. Il évoque même une "théorie de la relation généralisée", que je cautionne totalement.

[9] La notion de *maracatu rural* est attribuée à l'anthropologue américaine Katarina Real (Catherine Royal) dont l'ethnographie constituant l'un des corpus les plus anciens et les plus importants sur le *baque-solto*, paraît en 1966. Le musicologue César Guerra-Peixe est l'auteur d'une note célèbre dans son ouvrage (1980 : 23) où il critique ce geste, dans lequel on peut voir un caractère hégémonique.

[10] « C'est une sensation bizarre, cette conscience dédoublée *(double consciousness)*, ce sentiment de constamment se regarder par les yeux d'un autre, de mesurer son âme à l'aune d'un monde qui vous considère comme un spectacle, avec un amusement teinté de pitié méprisante. Chacun sent constamment sa nature double *(two-ness)* – un Américain, un Noir ; deux âmes, deux pensées, deux luttes irréconciliables ; deux idéaux en guerre dans un seul corps noir, que seule sa force inébranlable prévient de la déchirure. […] Dans cette fusion, il ne veut perdre aucun de ses anciens moi. […] Il voudrait simplement qu'il soit possible à un homme d'être à la fois un Noir et un Américain […] » (Du Bois, 2007 : 11-12). Traduction : Magali Bessone. J'ajoute entre parenthèses les termes originaux de Du Bois.

[11] En ce sens, les termes portugais *batida* (battue), *pancada* (frappe) et *toque* (touché), sont ses synonymes dans la terminologie musicale employée par les *maracatuzeiros*.

[12] À ne pas confondre avec le *samba de maracatu*, une autre pratique musicale désignant un patron rythmique plus proche d'un mélange entre les structures rythmiques du *samba* et du *maracatu-de-baque-virado*.

[13] On doit souligner la mise en scène de son rôle de porte-parole. À une certaine époque, on pouvait voir les maîtres utiliser des porte-voix, puis des hygiaphones, remplacés aujourd'hui mais pas systématiquement, par des micros. La puissance vocale du maître compte dans l'appréciation de sa prestation.

[14] C’est pourtant ce qu’ils font par définition, puisque le maître improvise. Mais l’attention des musiciens et du maître est toute dirigée vers l’évolution du groupe des danseurs. De plus, le contremaître doit répéter mot pour mot, rime pour rime, ce que le maître vient d’improviser.

[15] Dans une période comprise entre 1940 et 1970, Ferreira (1946), Oliveira (1948), Bastide (1995), Cascudo (2004), Guerra-Peixe (1980) et Real (1990) ont tous admis les limites de leur compréhension du surgissement du phénomène.

[16] Dans *The repeating Island*, “le peuple des eaux” *(The People of the Sea)* représentant les populations archipéliques, devient concept et caractérise la créolisation par leur expérience de la navigation et de la confrontation avec les forces naturelles ayant modelé leurs modes d’expression, de perception et de relation au monde (Benítez-Rojo, 2006 : 17). Notons par ailleurs que Glissant ouvre sa *Poétique de la Relation* (1990) par deux paraphes significatifs : “Sea is History” (Derek Walcott) et “The unity is sub-marine” (Edward Kamau Brathwaite).

[17] L’ethnomusicologue Carlos Sandroni (2009 : 64) remet en question l’étiquette « mouvement » pour ce phénomène en mettant en lumière la variété de ses productions.

[18] Le premier manifeste du *Mangue Beat*, *Caranguejos com cérébro* (« Des crabes avec un cerveau », les crabes représentant la nouvelle génération des *mangueboys* et *manguegirls*) a été écrit en 1993 par Fred Zéro Quatro, membre du groupe Mundo Livre S/A, considéré comme l’un des plus importants instigateurs et pionniers du mouvement, avec le groupe Chico Science & Nação Zumbi. En accès libre : http://memorialchicoscience.com/?page_id=16

[19] Voir une discographie non exhaustive en fin d’article.

[20] Le film *Saudade do Futuro*, qui a connu un immense succès, revient sur la trajectoire du *repente* à São Paulo, montrant les Nordestins autrement qu’à travers leurs devenirs concierge ou portier dans les grandes métropoles du Sud. Le futur, pour eux, est dans le *repente*.

[21] Bezerra (2006) utilise le paradigme de l’anthropophagie, Tesser (2008) et Morais de Souza (2001) utilisent le champ sémantique de l’hybridation. Tous, y compris Sandroni (2009), développent la question local/global sans parler toutefois de “glocal”.

[22] Rejane Calazans (2008:183) parle de “croulização” à partir de la définition de M. L. Pratt in *Imperial Eyes : travel writing and transculturation* (London : Routledge, 1992) pour enfin lui préférer les notions d’entre-deux et d’interstices de Homi Bhabha.

[23] Ce projet a été idéalisé par Afonso Oliveira, producteur du groupe et Jorge Mautner, avec le soutien de la FUNARTE, de la FUNDARPE et du Ministère de la culture (MinC).

[24] On peut écouter sur des serveurs en accès libre plus de 18 versions différentes. Voir discographie en fin d’article.

[25] *Kaos*, 1963 Martins Editora ; *Fundamentos do Kaos*, Ched Editora, réédités dans son œuvre écrit, *Mitologia do Kaos, Obras completas*, 2002 Editora Azougue.

[26] J’accompagne ce projet qui pose par ailleurs la question complexe de l’institutionnalisation et de la patrimonialisation entre deux institutions du patrimoine culturel immatériel brésilien : les Pontos de Cultura a priori tournée vers les acteurs du patrimoine en question ; l’IPHAN et l’UNESCO-Brésil, a priori tourné vers la mondialisation des valeurs du patrimoine. Les deux

maracatus y sont actuellement en phase d'enregistrement.

[27] « La notion de polyrythmie (des rythmes coupés au travers par d'autres rythmes, qui sont à leur tour coupés par d'autres rythmes) – si elle nous mène au point où le rythme central est déplacé par d'autres rythmes d'une telle façon qu'il ne fixe plus aucun centre, jusqu'à se transcender en un état de flux – pourrait justement définir le type de performance qui caractérise la machine culturelle caribéenne. » (Benítez-Rojo, 2006 : 18)

[28] Voir *Dicionário Houaiss da lingua portuguesa*, entrée "Improviso" (2004 : 1787).

[29] *Dicionário Houaiss da lingua portuguesa*, entrée « Repente » (2004 : 2430).