

Saudade do Berimbau

**Note musicale en annexe à
« La Capoeira, une philosophie du corps »**

par Camille Dumoulié

Au mois d'octobre 2010, Maria Cristina Franco Ferraz (*Universidade Federal Fluminense* de Rio de Janeiro) et Jonathan Pollock (Université de Perpignan *Via-Domitia*) organisaient au Brésil, dans le Musée d'Art contemporain de Niterói, un colloque consacré aux « Pratiques du Hasard ». Il me donnèrent ainsi l'occasion de parler, une fois encore, de la capoeira — comme « pratique du hasard » — mais surtout de combler un regret : celui de n'avoir pas assez prêté l'oreille à la musique du *berimbau* et à ses dissonances philosophiques lorsqu'il m'est arrivé d'écrire sur la capoeira. J'ai tenté alors d'y remédier, avec l'aide de *mestre* Bogado et de *mestre* Olípio de l'école *Barravento* de Niterói, qui ont bien voulu accompagner ma communication en interprétant des chants de capoeira. Était-ce la première fois que le *berimbau* faisait résonner le vide de l'auguste enceinte du « musée Niemeyer » ? J'ose le croire. De cette communication, je retire quelques notes qui entreront en résonance avec « La capoeira, une philosophie du corps » (http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=48).

*

Tout sport semble une pratique du hasard : la lutte, le karaté, le football, le saut à la perche et même le poker qui est devenu, si on en croit la télévision, un sport de haut niveau. Les sports ne sont pourtant pas des jeux de hasard mais, au contraire, des stratégies pour le réduire et le maîtriser. En ce sens, ce ne sont pas des pratiques du hasard au sens strict. Si la pratique est « l'application des règles et des principes d'un art, d'une science ou d'une technique », une véritable pratique sportive du hasard impliquerait de maintenir le hasard comme principe de base de toutes les stratégies, comme source et ressource de la technique, et non comme ce que la technique ou la stratégie doivent réduire pour le soumettre à la volonté du joueur qui désire, au hasard, imposer sa nécessité.

Or, la capoeira est bien une pratique du hasard dans la mesure où elle fait du hasard son cœur, son origine, sa nécessité. Ce qui l'anime, son âme, c'est le hasard, et elle le cultive, le recrée en permanence. Le dieu de la capoeira se nomme Hasard. Il faut le respecter, le vénérer et, comme tous les dieux, le ressusciter sans cesse. En cela, il est frère des *orixás*¹, c'est un *orixá*. C'est pourquoi la capoeira est un art et non un sport.

*

La pratique du hasard est une question de temps, de tempo et de rythme. Comment laisser dans les échanges physiques, musicaux et verbaux, la place au vide, à l'espace neutre du hasard ? Le principe de base de la capoeira est de maintenir un lieu, un espace-temps paradoxal, qui pourrait être assimilé à la choré platonicienne. De façon concrète, ce principe d'indétermination se manifeste, (1) au niveau du jeu, dans la *ginga*, (2) sur le plan musical, dans le *zumbido*, (3) du point de vue du chant, dans le *discours équivoque*.

1. La *ginga* est, selon le terme de convention, la *base* du jeu. Elle relance indéfiniment la logique des connexions disjonctives. Dans ce mouvement de flux continu, défense et attaque

¹ Nom des divinités qui constituent le panthéon du candomblé, la religion afro-brésilienne originaire de Salvador de Bahia.

se succèdent et, pour ainsi dire, s'identifient. Ainsi, la *ginga* contient, en puissance, toutes les attaques et toutes les défenses, de même qu'elle implique l'identité idéale des attaques et des défenses. Le terme *ginga* désigne le mouvement chaloupé du corps, mais aussi d'un bateau ou encore le roulis de la mer. Beaucoup de chansons se réfèrent à la mer, invitant le joueur à devenir-flux, à devenir le flux des vagues :

- <i>marinheiro, marinheiro</i>	<i>marin, marin</i>
- <i>marinheiro só</i>	<i>marin solitaire</i>
- <i>quem t'ensinou a nadar ?</i>	<i>qui t'a appris à nager ?</i>
- <i>marinheiro só</i>	<i>marin solitaire</i>
- <i>foi o tombo do navio ?</i>	<i>ce fut le naufrage du navire ?</i>
- <i>marinheiro só</i>	<i>marin solitaire</i>
- <i>ou foi o balanço do mar ?</i>	<i>ou ce fut le balancement de la mer</i>
- <i>marinheiro só</i>	<i>marin solitaire</i>

Ou encore cette chanson, qui invite à une plongée dans l'infini :

- <i>eu sou braço de maré</i>	- <i>je suis un bras de mer</i>
<i>paraná</i>	<i>paraná</i>
<i>mas eu sou o mar sem fim</i>	<i>mais je suis la mer sans fin</i>
- <i>paraná é, paraná é</i>	- <i>c'est paraná, c'est paraná</i>
<i>paraná</i>	<i>paraná</i>

Exactement comme la chorâ platonicienne est, selon Julia Kristeva, « un réceptacle mobile de mélange, de contradiction et de mouvement, nécessaire au fonctionnement de la nature »², la *ginga* est le lieu dynamique d'où surgit toute la sémiotique du jeu de capoeira. La « chôra sémiotique » est en perpétuel mouvement, tel un corps dansant, et le terme grec *khoreia* signifie « la danse ». De même que la chôra, ainsi que Platon la décrit dans le *Timée*, est un potentiel infini de mouvements signifiants possibles et de formes en gestation, de même, la *ginga* permet au danseur de capoeira d'explorer une infinité de mouvements corporels en puissance.

2. Si la *ginga* est la base du jeu, le *zumbido* est la base de la musique de capoeira. Par ce terme, je désigne cette tonalité particulière produite lorsqu'on frappe la corde du *berimbau* sans qu'elle soit complètement tendue. En effet, le *berimbau* se joue en plaçant, dans la partie inférieure, entre le bois de l'arc (*vêrga* ou *vara*) et la corde (*arame*), une pierre ou une pièce de monnaie (*moeda* ou *dobrão*) qui permet de tendre la corde. Avec un bâton (*vaqueta*), on frappe la corde soit au-dessus de la pierre, soit en dessous. Il existe deux registres de tonalité : une tonalité haute, lorsque la corde est tendue, et généralement frappée au-dessus de la pierre, et une tonalité basse lorsqu'elle est détendue et généralement frappée au-dessous de la pierre. Elles correspondent aux deux aspects du jeu : attaque et défense, et elles se répondent comme dans un dialogue parallèle. Il peut arriver que si, par *malícia* [malice] ou agressivité, un des joueurs brise l'échange du jeu, son dialogue normal, la musique l'exprime en brisant, aussi, le dialogue normal les deux tonalités, substituant l'une là où on attendait l'autre.

Mais il est une troisième tonalité, qui est ce *zumbido*, qu'on appelle en anglais un *buzz tone* et dont *mestre* Bogado, m'a dit que le terme exact est « *chiado* » [chuintement]. Mais, quitte à me tromper un peu, je conserverai, pour mon propos, le terme *zumbido*, qui est fortement associé au son du *berimbau*. Je cherchais une traduction en français pour *zumbido* et *buzz*, autre que « bourdonnement », et je l'ai trouvée chez Guimarães Rosa, dans une note à l'édition française de *Mon oncle le jaguar* [*Meu tio iauaretê*], qui présente l'explication

² J. Kristeva, « Le sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 57.

donnée par l'auteur à Haroldo de Campos du nom de son personnage Macouncozo. Il vient, écrit-il, du mot bantou *makungu* qui désigne l'arc musical dénommé au Brésil *berimbau*, et Guimarães Rosa précise : « c'est une note africaine, qui vibre longtemps. Une contre-note. »³ Cette contre-note, qui constitue la *base* musicale du *berimbau*, est une tonalité musicalement neutre, un entre-deux-notes, un son entre la note musicale et le bruit. Elle permet de passer d'une tonalité haute à une tonalité basse, mais aussi de les renverser, comme la défense se renverse en attaque. Généralement, le *zumbido* est produit en frappant la corde avec la *vaqueta* près de la pierre alors que celle-ci touche à peine le fil.

Le *zumbido* est l'origine « chorale » de la musique, terme renvoyant au chœur et, une fois encore, à la chôra platonicienne. Dans un des meilleurs livres consacrés à la capoeira, *Ring of Liberation, Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*, l'auteur J. Lowell Lewis, rappelant que le *buzz tone* est physiquement produit dans une position intermédiaire entre la tonalité haute et la tonalité basse, et donc frappé au niveau de la pierre, écrit : « *it can be seen as a mediating between noise and tonality, perhaps as the pretonal matrix from which pitches are born* »⁴. Matrice informelle, contenant toutes les formes à naître, qui va produire les êtres différents dans leurs catégories respectives, mais elle-même indifférenciée, c'est exactement la définition que Platon donne de la chôra. Lowell Lewis ajoute : « *In this sense, the buzz is at once a mediator of rhythmic and tonal values and the undifferentiated ground which transcends those values : the matrix from which the very possibility of musical form itself, in this genre, may be born* »⁵.

Il s'agit donc d'un lieu de médiation qui permet une continuité du flux au sein de l'opposition des contraires et qui représente aussi le lieu neutre d'où toutes les oppositions émergent. Les principaux *toques* [rythmes] : *toque Angola*, *toque São Bento pequeno*, *toque São Bento grande*, *toque samba* commencent tous, traditionnellement, par deux *zumbidos* ou *chiados*.

D'autres phénomènes musicaux pourraient être étudiés sur le plan de l'échange choral et de l'harmonie. J'en évoquerai deux rapidement. Le dialogue entre l'appel du soliste et la réponse du chœur est, sur le plan vocal, l'équivalent de l'alternance entre attaque et défense dans le jeu. Or, le soliste peut créer une rupture de l'échange normal en anticipant son appel par un chevauchement de la réponse du chœur, pour accélérer le rythme et maintenir le flux. Cela produit une sorte de moment neutre au sein de l'échange, d'entre-deux, de disparition de l'opposition des contraires, dont la fonction peut être comparée à celle de la *ginga* et du *zumbido*.

Le second point concerne la base harmonique du *berimbau* qui repose sur l'alternance entre la note émise par la corde tendue et celle émise par la corde détendue. Or, la différence tonale entre les deux serait, selon Lowell Lewis, d'un quart de ton. Cela fait que, jouée sur un mode majeur ou sur un mode mineur, on ressent toujours une forme de dissonance, une ambiguïté essentielle qui aurait, une fois encore, la même fonction que la *ginga* ou le *zumbido*.

3. Le discours équivoque, enfin, s'entend dans tous les sens du terme : celui de l'équivocité du sens, mais aussi celui du caractère sexuellement équivoque des textes des chansons. Par exemple, dans ce refrain :

- *Esse nêgo é ligeiro*
- *Dá, dá, da no nêgo*

Ce Noir est léger
Donne, donne, donne au Noir

³ *Mon oncle le jaguar*, trad. française J. Thiérot, Paris, Albin Michel, 1998, p. 109.

⁴ « On peut le considérer comme un intermédiaire entre le bruit et la tonalité, peut-être comme la matrice prétonale d'où naissent les rythmes » (trad. perso.), J. Lowell Lewis, *Ring of Liberation, Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira*, The University of Chicago Press, 1992, p. 144. Les textes de chansons cités sont repris de ce livre qui a constitué une des principales sources d'informations pour cette communication.

⁵ « Dans ce sens, le *buzz* est en même temps le médiateur des valeurs rythmiques et tonales, et le fond indifférencié qui transcende ces valeurs : la matrice d'où la possibilité même d'une forme musicale, dans ce genre, a pu naître » (*Loc. cit.*).

Le mot « *ligeiro* » caractérise la légèreté et la rapidité du joueur, mais a aussi le sens métaphorique de légèreté de mœurs, comme en français, ou encore de malhonnêteté, de *malandragem*.

De manière générale, les textes des chansons (*corridos*) sont codifiés, mais ils impliquent une part d'improvisation du soliste et, surtout, ils sont toujours utilisés en fonction des aléas du jeu, soit pour le commenter, soit pour le faire changer de nature, de sorte que, si le contenu sémantique reste le même, la signification change selon l'usage pragmatique qui en est fait. Ces renversements sont l'expression du caractère carnavalesque de la capoeira, dimension explicite dans ce texte qui peut être utilisé soit dans le cas où un joueur fait preuve de couardise, soit dans celui où il perd son sang froid :

- | | |
|---------------------------|-----------------------------------|
| - <i>Chore menino</i> | - <i>pleure petit garçon</i> |
| - <i>nhê nhê nhê</i> | - <i>niè niè niè</i> |
| - <i>menino chorão</i> | - <i>garçon pleurnichard</i> |
| - <i>nhê nhê nhê</i> | - <i>niè niè niè</i> |
| - <i>ele quer a mãe</i> | - <i>il veut sa mère</i> |
| - <i>nhê nhê nhê</i> | - <i>niè niè niè</i> |
| - <i>porque não mamou</i> | - <i>parce qu'il n'a pas tété</i> |
| - <i>nhê nhê nhê</i> | - <i>niè niè niè</i> |

Tous ces éléments (*ginga*, *zumbido/chiado*, discours équivoque) participent d'une stratégie dont le but n'est pas réduire le hasard, mais, au contraire, d'en maintenir constamment la place, le lieu choral, au sein de jeu. Pour reprendre un vocabulaire aristotélicien, l'âme de la capoeira n'est pas l'*energeia*, l'énergie de l'acte, mais la *dynamis*, la virtualité de la puissance qui naît de la potentialité du vide.

*

Art de l'Occasion qui fait du neutre sa source et du vide sa ressource, art des lignes de fuite qui récusent la pesanteur de l'Être et de la conscience pour produire des connexions et des devenir, la capoeira, lorsqu'elle est jouée avec le souffle du *barravento*, touche à ce point de sublime où l'éthique du Kairos et l'esthétique de la grâce ne font qu'un (car tel est le propre du sentiment du sublime, chez Kant, que d'être une expérience à la fois éthique et esthétique). Le jeu de capoeira semble ainsi réaliser le rêve exprimé par Kleist dans *Sur le théâtre de marionnettes*. Je voudrais terminer en évoquant ce texte, comme un hommage à Maria Cristina Franco Ferraz, qui l'a commenté dans une belle conférence sur la danse qu'elle a présentée, il y a près d'un an, dans le cadre de la Biennale de la Danse du Ceará, intitulée : « Penser, danser : habiter l'immanence ».

On oublie trop souvent que ce texte de Kleist ne parle pas du théâtre, mais de la danse, bien que l'idée vaille pour toute forme d'expression humaine, serait-ce le geste d'un garçon qui s'ôte une épine du pied, et concerne « les désordres provoqués dans la grâce naturelle de l'homme par la conscience »⁶. Selon Kleist, la grâce des marionnettes vient de ce qu'elles ont un centre de gravité unique, simple et pur, car elles sont sans conscience. La conscience est la conséquence du péché originel, du fait d'avoir mangé le fruit de l'Arbre de la Connaissance. La grâce, dont l'homme est désormais dépourvu, se trouve soit dans la connaissance infinie de Dieu, soit dans la marionnette, corps sans organes et sans conscience, animé par un centre de gravité qui occupe le lieu vide de la conscience, et qui, selon Kleist, n'est autre que « le chemin décrit par l'âme du danseur »⁷. Pour l'homme, situé entre Dieu et la marionnette, il y

⁶ H. von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. J.-C. Schneider, Paris, Séquences, 1991, p. 30.

⁷ *Op. cit.*, p. 23.

aurait un moyen de retrouver la grâce : « Le Paradis est verrouillé et le Chérubin se tient derrière nous ; il nous faut entreprendre un voyage autour de la terre et voir si peut-être il n'est pas, par derrière, quelque part, ouvert à nouveau. »⁸ Lorsque la conscience et la réflexion s'obscurcissent, écrit encore Kleist, « la grâce y gagne, à un degré égal, en splendeur et en souveraineté » ; dès lors, « il nous faudrait à nouveau goûter de l'Arbre de la Connaissance pour retomber en l'état d'innocence. »⁹

Les esclaves noirs d'Afrique ont été transportés de l'autre côté du monde pour être voués à la disgrâce absolue, chairs sans conscience, organes de la machine coloniale sans corps propre. Et de l'autre côté du monde, dans ce paradis perdu dont les conquistadors ont fait un enfer, ayant été plongés dans le vide de l'Être sans conscience, ils ont retrouvé l'immanence de la grâce. Elle s'exprime, dans la capoeira, par cette apesanteur, cette non affectation dont parle Kleist et qui, selon sa formule, se manifeste au moment où « l'âme (vix motrix) se trouve [...] au centre de gravité du mouvement. »¹⁰

Cependant, il ne s'agit pas d'un retour au centre de gravité originaire de l'Être sur quoi reposent les arts martiaux, ni à une innocence première dont Kleist conserve le rêve romantique. Quelle innocence auraient à retrouver les esclaves d'Afrique ? Feront-ils encore office de bons sauvages pour nous permettre de croire dans le mythe d'un possible retour à une innocence qui ne fut jamais perdue, car elle n'exista jamais ? Exilés de toute origine, de tout centre et de toute terre, au cœur de l'abjection à laquelle ils furent voués, ils se sont fait un corps sans organes qu'ils ont projeté au-delà du bien et du mal. Plus de rêve d'innocence, mais le grand jeu d'une lutte cosmique où l'on danse avec les étoiles. Plus de centre, mais un décentrement permanent. Plus de gravité, mais un principe de légèreté. Plus d'être, mais un éternel devenir. S'envoyer en l'air !

De même, la grâce des *orixás* touche le fils ou la fille-de-saint¹¹ qui fait le vide en soi pour laisser venir, d'Afrique, le dieu qui va l'habiter et, de la sorte, devenir dieu. Si, pour finir, j'évoque le candomblé, c'est que les liens avec la capoeira sont nombreux. Je retiendrai celui-ci : l'état de grâce que peut connaître le joueur dans la plus grande intensité du jeu est comparable à une transe ou, plus exactement, à ce moment où l'initié ressent la touche du dieu qui annonce la transe, et qui est la touche de la grâce. Cette touche, je l'ai déjà nommée tout à l'heure, en passant, comme un coup de vent... elle s'appelle le *barravento*. Le *Dicionário Aurélio*, qu'on pourrait appeler le *Larousse* brésilien, donne cette définition : « *Barravento* 1. Brésil : rythme musical spécifique à Xango dans les candomblés bantous. 2. Brésil de Bahia : anxiété qui domine la fille-de-saint avant l'arrivée de l'*orixá*. » Le nom de cette touche mystique a donné son titre au premier film de Glauber Rocha, mais il désigne depuis longtemps un chant et un rythme de capoeira sur lequel je finirai : *o toque barravento*.

- *Valha-me Deus*
Senhor São Bento
 - *eu vou jogar*
meu barravento

- *Que Dieu me vienne en aide*
Seigneur saint Benoît
 - *je vais jouer*
mon barravento.

Camille Dumoulié
 Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense
 Centre de recherches « Littérature et poétique comparées » (EA 3931)

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹¹ « Filho/filha-de-santo », expression qui désigne les initiés adeptes du candomblé.