

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO
SUSTENTÁVEL DO TRÓPICO ÚMIDO
E
UNIVERSIDADE PARIS 8 – VINCENNES / SAINT DENIS
EDESTA – ECOLE DOCTORALE ESTHÉTIQUE, SCIENCES
ET TECHNOLOGIE DES ARTS

Monique Sobral Delamare de Boutteville

**A arte popular na Amazônia (Ilha do Marajó) :
a salvaguarda de um patrimônio imaterial pela sua reinvenção artística**

PARIS
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ALTOS ESTUDOS AMAZÔNICOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO
SUSTENTÁVEL DO TRÓPICO ÚMIDO

E

UNIVERSIDADE PARIS 8 – VINCENNES / SAINT DENIS
EDESTA – ECOLE DOCTORALE ESTHÉTIQUE, SCIENCES
ET TECHNOLOGIE DES ARTS

Monique Sobral Delamare de Boutteville

**A arte popular na Amazônia (Ilha do Marajó) :
a salvaguarda de um patrimônio imaterial pela sua reinvenção artística**

Tese apresentada como parte das exigências do Programa de Pós-graduação em desenvolvimento sustentável do Tropicó Úmido, para obtenção do título de Doutor em Ciências : Desenvolvimento Socioambiental.

Orientador : Silvio de Lima Figueiredo
Orientadora em cotutela (França) : Katia Légeret

PARIS
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S677a Sobral Delamare de Boutteville, Monique
A arte popular na Amazonia (Ilha do Marajó) : a salvaguarda de
um patrimônio imaterial pela sua réinvenção artística / Monique
Sobral Delamare de Boutteville. — 2019.
444 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Silvio de Lima Figueiredo
Coorientação: Prof. Dra. Katia Légeret
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em
Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Núcleo de Altos
Estudos Amazônicos, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

1. Amazonia - Ilha do Marajó. 2. patrimônio imaterial. 3.
hibridação . 4. memória. I. Título.

CDD 301

MONIQUE SOBRAL DELAMARE DE BOUTTEVILLE

**A ARTE POPULAR NA AMAZONIA (ILHA DO MARAJÓ) : A SALVAGUARDA DE
UM PATRIMONIO IMATERIAL PELA SUA REINVENÇÃO ARTISTICA**

Tese apresentada para obtenção do título de Doutor
em Ciências : Desenvolvimento Socioambiental.

Orientador : Silvio de Lima Figueiredo
Orientadora em cotutela (França) : Katia Légeret

Data de avaliação : 2 de dezembro de 2019

Conceito: Aprovada

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr Katia Légeret
Université Paris VIII Vincennes – Saint Denis

Prof. Dr. Silvio de Lima Figueiredo
Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. André HELBO
Professor Emérito da Université Libre de Bruxelles

Prof. Dr. Fabio CASTRO
Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Claire JOUBERT,
Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis

Prof. Dr. Larissa LATIF,
Universidade da Amazônia – UNAMA/Brasil

Prof. Dr. Yves BAUDELLE,
Université Charles de Gaulle – Lille III

Eu dedico essa pesquisa a minha família :

A minha amada mãe e a minha avó, mulheres
marajoaras que me transmitiram o amor e o
engasamento por essa região.

Ao meu pai e padrasto que sempre me apoiaram e
me ensinaram a lutar pelos meus sonhos.

Ao meu irmão, minhas irmãs e minhas sobrinhas
que me cobrem de amor e zelo.

E ao meu marido, que esta ao meu lado a cada
instante renovando incansavelmente o entusiasmo de
partilhar a aventura de viver.

Agradecimentos

Hoje, identifico dois propulsores para esta pesquisa: minhas memórias de infância e a observação do desaparecimento de certas práticas que testemunhei. Isso me leva a um processo de salvaguarda que dura quase quatorze anos. Inicialmente não refletida, assume aqui a amplitude de um trabalho de pesquisa substancial. Para que essa jornada fosse realizada, tive que contar com apoios preciosos e essenciais. Nesse sentido, as poucas palavras que se seguirão, expressam a profunda gratidão que eu carrego dentro de mim.

Meus primeiros agradecimentos vão para:

- Meus diretores de tese. À Sra. Katia Légeret, pela atenção constante, benevolente e crítica prestada ao meu trabalho. Sou grata a ela por esses anos de partilha, criação e reflexões que foram de extrema importância para o meu pensamento como pesquisadora, artista e pessoa. Ao Sr. Silvio de Lima Figueiredo por sua confiança, suas orientações criteriosas e enriquecedoras, sua disponibilidade e também por abrir uma nova perspectiva em minha pesquisa.
- Os departamentos administrativos das Universidades de Paris 8 e da UFPA, que sempre me acompanharam nessa jornada, me mantiveram informada e me deram todo o suporte para levar a fim minhas solicitações.

Um agradecimento especial à EDESTA, que confiou em mim ao me apoiar com um contrato de doutorado e missões de ensino, sem as quais esta pesquisa não poderia ter o mesmo resultado. Que os professores também sejam agradecidos por todo o compartilhamento de conhecimentos e pela generosidade que demonstraram durante meus anos nessas duas universidades. Gostaria particularmente de agradecer à Prof. Dr. Sra. Nathalie Coutelet, minha diretora do Mestrado na Paris 8, uma grande inspiração na busca de uma vida acadêmica. Agradeço profundamente também a Prof. Dr. Sra. Edna Castro e a Prof. Dr. Sra. Larrissa Latif, júri na minha banca de qualificação, por suas contribuições e pela atenção prestada ao meu trabalho.

Um grande obrigado a Marie-Luce Liberge, amiga e colega, ela também é a corretora final desta tese. A Lorenza, pelo carinho e por dividir comigo esse caminho sinuoso de doutoranda. A Brisa pelo apoio e pelo sorriso. A Magali, uma amiga de toda hora. A Viviana por sua participação e generosidade no palco e na vida. A minha sogra Denise e meu cunhado Gabriel pela compreensão e bondade com a qual sempre me receberam.

Também agradeço profundamente aos artistas Fernanda Thuran, Marcel Maia, Thiago Sobral, Alexandre Baena, Graziella Ribeiro, Ronaldo Guedes e Luciana Pontes, que confiaram em mim e colaboraram nas criações desta pesquisa. Agradeço aos alunos da Paris 8 (Licenciatura em teatro - 2015/2017) e aos participantes das oficinas realizadas no Marajó. Certos espaços culturais e educacionais abriram suas portas e acolheram nossas criações. Sou grata ao Museu Marajó, AMPAC, NPI e Casa da Atriz.

Por fim, gostaria de expressar meus profundos sentimentos de gratidão aos contadores e carimbozeiros do Marajó que abriram suas portas para mim, as de suas casas, mas também as de suas comunidades. Mestre Diquinho e, nosso falecido, Mestre Regatão. Obrigado por todas as palavras e músicas trocadas e obrigado pela vontade de ferro em lutar para defender a cultura. Obrigado, Sr. Raymundo, por me deixar entrar na sua vida e por me incluir em suas histórias.

Obrigada a Cilene Guedes, a Maria Amelia Ribeiro, a Prof. Heloisa e a Tia Preta, mulheres marajoaras de fibra que me ensinaram o carimbó e tantas outras coisas ...

« Você não sabe,
eu sou filho de maré,
sou canoa que navega,
e meu corpo é solidão.

[...]

Na cabeceira o canto da Iara
Eu sou marajoara eu sou, eu sou,
eu sou, eu sou »

Imaginário - Mestre Diquinho

Resumo

Esta pesquisa está localizada na região amazônica, mais precisamente na ilha de Marajó, e se interessa por algumas de suas práticas artísticas tradicionais: o carimbó, dança e música tradicional comuns no Estado do Pará e em certas regiões amazônicas. incluindo o Marajó, e a pratica da contação. As obras de artistas carimbó e contadores de histórias da ilha são solidárias com as populações locais e produzem marcos que contribuem para a construção da identidade dos marajoaras (habitantes da ilha). Eles ajudam a combater a invisibilidade das populações da Amazônia, produzidas por fortes interesses econômicos e pela falta de políticas públicas eficientes na região. O não reconhecimento, pelas autoridades, desses territórios - tão imaginários quanto geográficos e pertencentes aos amazônicos / marajoaras - acentua os mecanismos de submissão impostos à população local. É por isso que questionamos as possíveis condições para a continuação dessas práticas na ilha do Marajó, como atos estéticos e sociais de oposição a um esmagamento poliformico e com objetivo simbólico, institucional, econômico e político. Assim, o problema central, ao qual estamos tentando responder com nosso estudo, questiona a possibilidade de uma "salvaguarda viva" desses patrimônios culturais intangíveis.

palavras chave : Amazônia – ilha do Marajó, hibridação, memoria, arte tradicional e patrimônio.

Abstract :

The present research is located in the Amazonian region, more precisely on the island of Marajó, and it involves some of its traditional artistic practices: carimbó, traditional dance and music that are characteristics of the state of Pará and in certain Amazonian regions including the Marajó, and the story tellers. Carimbó artists and story tellers of this island live in solidarity with the local population and produce reference points that contribute to the identity construction of the marajoaras (the habitants of the island). They contribute to the fight against the invisibility of the populations in Amazonia, caused by the strong economic interests and the lack of efficient public policies in the region. The non-recognition, by the authorities, of these territories - which are imaginary as well as geographical and which belong to the Amazonians / marajoaras - accentuates the submission that is imposed on these local population. That's why we question the possible conditions of maintaining these practices on the island of Marajó, as aesthetic and social acts capable of opposing a protean crush and a symbolic, institutional, economic and political purposes. Thus, the central problematic, which we attempt to answer with our study, questions the possibility of a "living safeguard" of these immaterial culture heritages.

Keywords : Amazon – Marajo Island, hybridization, memory, traditional art and heritage.

SUMARIO

Nota de esclarecimento sobre fragmento traduzido da tese.....	10
INTRODUÇÃO GERAL	11
I – Apresentação da tese	13
1.1 Plano detalhado da tese	14
1.2 A transdisciplinariedade da pesquisa	21
a. As disciplinas acadêmicas	23
b. Disciplinas artísticas	25
II – Metodologia da pesquisa	28
2.1 Pensar rizoma	29
a. « Conto-lenda » e linhas de fuga	33
b. Cartografia et historia em movimento	35
c. Testemunhos e vozes de resistência a « memoria universal »... ..	38
2.2 O EU da pesquisa e suas diferentes faces	39
2.3 A amostragem	41
a. Soure	42
b. Contos – lendas : contadores / habitantes	42
c. Grupos de carimbó	43
d. Mestres de <i>carimbó</i>	43
e. Coordenadores dos grupos : FEST AMIZADE, o imprevisível	43
2.4 Abordagem qualitativa	44
a. Dispositivos de métodos	45
b. Entrevista semi-dirigida	45
2.5 Observação participativa	47
2.6 « Pesquisa-ação-criação»	48
Primeira parte : a Amazônia – Ilha do Marajó. Espaço geográfico, representações, historias e imaginários (resumo)	50
Segunda parte : Os « contos-lendas » e contadores da Ilha do Marajó. Memorias, transmissões e historias vivenciadas (resumo)	54
Terceira parte : O carimbó : condição de uma pratica artística tradicional. Entre hibridismo e resistência	57
Quarta parte : A salvaguarda viva de uma pratica pela sua reinvenção artística : analises e retornos das experimentações e das criações	59
CONCLUSÕES GERAIS E PERSPECTIVAS.....	61

Nota de esclarecimento sobre o fragmento traduzido da tese

O presente trabalho se inscreve em um acordo de cotutela, este tendo sido firmado entre as universidades Paris 8 e UFPA. A universidade francesa sendo a piloto todo o trabalho foi elaborado em francês. Temos como objetivo produzir uma tradução completa da pesquisa, no entanto, tendo em vista o tamanho do objeto produzido e o curto tempo para a homologação após a defesa esta não foi possível. Por isso, decidimos elaborar uma tradução ampla de fragmentos da tese composta de mais ou menos 70 paginas, ela retoma os pontos importantes tratados na pesquisa. Após essas paginas decorre a tese em francês tal como ela foi defendida.

Acreditamos que essa breve nota de esclarecimento seja importante pois alguns elementos como : lista de ilustrações, anexos, entrevistas... aparecem no final da tese também presente neste documento como já foi dito. Inclusive a maioria dos anexos e entrevistas estão em português devido ao trabalho de campo se situar na região da Amazônia marajoara. É importante também sublinhar que o sumario acima diz respeito somente a esse fragmento.

INTRODUÇÃO GERAL

Durante a minha infância, o gerador que fornecia eletricidade para a cidade de Soure, na Amazônia, era desligado às 22 horas e sabíamos que seria religado na manhã seguinte. Era difícil ficar dentro de casa onde estava escuro demais. Também não era hora de dormir, então íamos todos lá para fora. Pegávamos algo para sentar e nos instalávamos em frente as casas. Os vizinhos que se deviam bem se aproximavam e as conversas iam de vento em poupa. Entre as histórias e as fofocas diárias, no mesmo tom das conversas corriqueiras do bairro, se infiltravam relatos sobrenaturais testemunhando encontros com os seres mitológicos dessa região da Amazônia, a ilha do Marajó. Foi assim que a prática da narrativa marajoara e das mitologias da Amazônia me apareceram : como “falações” entre vizinhos.

Após esses anos que marcaram minha infância, passei muito tempo no exterior e, ao voltar para a ilha, percebi que a prática de contação havia quase desaparecido. Essa lembrança, uma das únicas que tenho da minha avó - pois era na casa dela que vivíamos esses acontecimentos - causa em mim um sentimento de nostalgia e de perda de marcos de identidade. A cidade de Soure mudou muito, a eletricidade constante e o início do acesso a redes de comunicação mais eficientes começaram a transformar os territórios da minha infância. Decidi então produzir um documentário de ficção sobre as "lendas-contos" da ilha : *O Povo Conta* (2005). Hoje, eu o entendo como meu primeiro ato de salvaguarda dessa herança. Observe que, desde já, ele se manifesta na forma de uma criação artística. Dez anos após a produção deste documento audiovisual, iniciei esta pesquisa, na qual as ideias relacionadas à salvaguarda do patrimônio da ilha estão no centro dos questionamentos.

Esta introdução geral é o "local de passagem" entre esta observação, conduzida por um questionamento empírico vinculado à salvaguarda do patrimônio da ilha de Marajó, e a conceituação de um trabalho científico. Também vemos a oportunidade :

- escrever os meandros de nossas abordagens científicas, artísticas e pessoais
- e identificar as metodologias aplicadas a este estudo.

Assim, dividimos esta parte em dois momentos: I. A apresentação da tese e II. A Metodologia de pesquisa. O primeiro momento apresenta a pesquisa em quatro pontos. Primeiro, expomos a ideia central da pesquisa, definindo o território, os objetos de nosso estudo, a problemática e a hipótese que dela resulta. Em seguida, desenvolvemos um plano detalhado da tese em que se trata de relatar brevemente cada um dos capítulos do presente trabalho. Também damos um lugar substancial à apresentação detalhada das disciplinas (acadêmicas e artísticas) e suas articulações na construção de nosso pensamento.

Dedicamos a segunda parte de nossa introdução geral às metodologias aplicadas à pesquisa. Começamos com uma abordagem teórica que tende a definir o que chamamos de "metodologia rizomática" inspirada no conceito de rizoma de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Em seguida, traçamos os contornos e o lugar do eu na pesquisa. Isso nos pareceu relevante, dada a multiplicidade de papéis que me foram atribuídos. Por amostragem, delimitamos o objeto preciso de nossa pesquisa (território geográfico, sujeitos e instituições estudados). Determinamos nossa abordagem como qualitativa e nossa observação participativa. Nesse sentido, expomos as ferramentas que implementamos para produzir nossas fontes durante os estudos de campo. Para concluir esta parte dedicada à metodologia, destacamos a "pesquisa-criação", epistemologia que propomos neste estudo.

I – Apresentação da tese

Esta pesquisa propõe abordar duas práticas artísticas tradicionais da região amazônica marajoara, o carimbó - dança e música - e a prática de contação. Essa abordagem é orientada pela implementação de novos dispositivos de proteção que envolvem a reinvenção artística desses patrimônios. Nesse sentido, este estudo se baseia em dois pilares centrais: um produzindo uma análise contextual da região, do carimbó e da prática da contação, e o outro, um estudo crítico dos processos criativos implementados para verificar a salvaguarda através da reinvenção artística. Portanto, esta pesquisa não está incluída na íntegra nas seguintes páginas que formam o documento tese, ela também é composta por suas ferramentas, dispositivos e experimentos.

Os carimbozeiros e contadores da ilha produzem, através de seu ato de criação, marcos que contribuem para a construção da identidade dos marajoaras (os habitantes da ilha). Enfatizamos que estes últimos ajudam a combater a invisibilidade das populações na Amazônia. Nesta perspectiva, questionamos a possibilidade de uma "salvaguarda viva" dessas heranças culturais intangíveis. Nossas perguntas centrais são, portanto: como podemos contribuir para manter essas manifestações vivas nas comunidades às quais elas estão ligadas? As artes tradicionais do Marajó podem interagir com outras formas artísticas? E como essa hibridação poderia ser benéfica para a constante renovação das memórias coletivas e individuais?

1.1 Plano detalhado da tese

No intuito de estruturar os elementos fundadores do nosso pensamento, dividimos esse trabalho em quatro partes. Os componentes de cada uma das partes devem ser considerados independentemente, cada um deles respondendo a uma ideia que pode ser articulada com a diferentes partes desse trabalho. O fio condutor comum é o do nosso ir e vir e a incessante redescoberta de materiais que assumem diferentes formas; isso se dá porque a mesma narrativa pode ser um objeto de estudo, um dado analítico ou uma referência para desencadear uma argumentação. A transdisciplinaridade e a hibridação dos elementos do discurso deste estudo nos conduzem a uma metodologia rizomática cujos eixos de análises serão mais aprofundadas.

Na primeira parte, *Amazônia - Ilha Marajó. Localização geográfica, representações, história (s) e espaços imaginários*, focamos nos contextos históricos, sociais e políticos que cercam a região. A construção de várias análises é feita em torno das noções e / ou conceitos expostos para a elaboração do nosso pensamento. Abordamos a contextualização sob uma perspectiva dupla, sociológica e estética, sabendo que a abordagem científica se abre aqui para as "sensações" e as imaginações da população local. Isso convida ao cruzamento de referências bibliográficas, histórias coletadas, "narrativas" e testemunhos do pesquisador : essas abordagens metodológicas são apresentadas abaixo nesta introdução.

Esta primeira parte da tese se subdivide em cinco capítulos. *As características de um território abandonado: O Marajó e as representações de seu espaço-tempo no Brasil de hoje* é o nome dado ao primeiro capítulo e têm um olhar duplo, simbólico e material, das representações atuais relacionadas ao Marajó. Este capítulo está organizado em dois subcapítulos. O primeiro : *O Marajó diante do apagamento do olhar colonizador e da segregação regional*, possibilita representar a região como ela é desenhada no discurso e nas ações brasileiras, e também permite localizar o próprio país no xadrez mundial. Em seguida, no segundo subcapítulo intitulado : *O brasileiro e o Marajoara sob o olhar de "negação da co-temporalidade". Fragmentação temporal, esquecimento e construção de identidade*, questionamos a ideia de um compartilhamento de tempo com as populações dessas regiões. Com o objetivo de entender as diferenças temporais inventadas, estabelecidas entre as chamadas populações tradicionais e os "homens modernos", abordamos o conceito do antropólogo Johannes Fabian: "negação da co-temporalidade". Dessa forma, os questionamentos levantados nos permitem discutir as abordagens da pesquisa científica e as formas de poder estabelecidas nessas regiões. Por fim, tentamos entender a posição do brasileiro

e do Marajoara em relação a esses fragmentos temporais. Entre os autores e especialistas da Amazônia, destacamos aqui Edna Castro e Silvio de Lima Figueiredo (codiretor de nossa tese). Trazem elementos fundamentais para a compreensão da região e nos incentivam a questionar as palavras de autores não amazônicos neste trabalho, a fim de melhor adaptá-las ao ambiente estudado.

No segundo capítulo, *Imaginários e história rizomática. Dois caminhos para a construção do território marajoara*, nos desenvolvemos nossa argumentação teórica. O raciocínio aqui revela um viés central desse estudo, o de articular as referências bibliográficas às histórias dos habitantes, bem como às nossas próprias histórias memoriais. Por um lado, desenvolvemos uma argumentação sobre o (s) sentido (s) do imaginário no estudo e na cultura marajoara e, por outro lado, construímos uma parte que justifica nosso método de análise com base no conceito rizoma, segundo o pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari, desenvolvido no livro *Capitalismo e esquizofrenia 2 - Mil Platôs*. Estabelecidas essas primeiras ideias, desenvolvemos o conteúdo que mais nos ocupa : a contextualização da região liderada pelo imaginário e pela transmissão oral dos marajoaras.

Nesta perspectiva, o terceiro e o quarto capítulos desta primeira parte da tese são respectivamente: *A Mulher Cheirosa : um leque de figuras da história. O Marajoara, do colonial até os dias atuais*, e *O Vaqueiro e as Amazonas. Pensar, em rede, o imaginário e as relações do cotidiano*. Eles nos permitem aprofundar os meandros das figuras e fatos históricos relacionados ao território que nos ocupa. Nossas análises são conduzidas, como especificamos, pelas narrativas da região. Essas histórias destacam os fatos imaginários e os personagens da vida cotidiana no Marajó e seus elementos, bem como o panorama singular dessa região. São também os testemunhos, as vozes que nos permitem retrair parte da história das minorias da ilha. Estes últimos constituem a tecelagem fundamental na construção dessas narrações. Nesse sentido, trata-se, nessas duas partes, de realizar uma análise crítica sobre o lugar dessas comunidades, denominado minoria, na estrutura social da região e em sua trajetória histórica desde os períodos coloniais.

Além das reflexões que acabamos de descrever, há um olhar estético nas representações de objetos e atos artísticos nessa região. Para isso, desenvolvemos, no último capítulo, *Representações museais e as relações aos tempos e a identidade*, as formas de representação em museus das obras de arte e objetos da Amazônia e marajoaras em exposição neste estabelecimentos. Para esse fim, trabalhamos o olhar do outro e, assim, o modo como as representações são constituídas. Também elaboramos uma análise das formas de exibição e maneiras de refletir as chamadas « culturas distantes » nos museus. Dois museus - o Museu

Quai de Branly e o Museu Nacional do Rio de Janeiro - são o tema deste eixo de estudo, onde se trata de pensar em uma "encenação de identidades". A ampla gama de abordagens estéticas e sociais que apresentamos no centro desta parte destaca uma questão difícil, a de uma leitura que se desdobra em uma visão sensível e pragmática em uma região cheia de paradoxos.

Os "contos-lendas" e contadores da ilha do Marajó. Memórias, transmissão e história(s) vivenciadas é o título de nossa segunda parte. Essas histórias são tratadas de maneira completamente diferente, porque essas histórias de vida, testemunhando encontros com seres mitológicos da Amazônia, são analisadas como manifestações da cultura local. Essa prática é artística e social, e seus componentes nos revelam maneiras de criar cena e memória.

Nossas reflexões e os argumentos teóricos deste fragmento da pesquisa estão organizados em três capítulos. O primeiro, *Universo mitológico da Amazônia, entre lenda e conto*, é subdividido em três partes. *Mito : a conceituação de uma palavra transgeracional* propõe uma conceituação da noção de mito. Nós escavamos os contornos do conceito e sua ancoragem na vida marajoara. No segundo capítulo, intitulado *O processo singular de uma mitologia vivenciada*, detalhamos a narrativa mitológica no Marajó. Criamos uma estrutura em torno da qual se articulam a maioria dos testemunhos que reunimos, o que nos permite entender como os mitos emergem e são construídos nessa região. É ainda mais necessário entender, neste momento do nosso trabalho, as transições entre o íntimo e o coletivo e seus impactos nos espaços imaginários da ilha. Nós intitulamos nossa última parte: *O "conto-lenda" ou os encantados amazônicos na prática de contador*, onde constituímos um argumento que justifica nossa escolha epistemológica. Há, por um lado, o universo mitológico e os mitos da Amazônia e, por outro, a prática da contação. As narrativas que emergem dessas estruturas da mitologia as chamamos de "contos-lendas".

O segundo capítulo, *La « flânerie » de la méthode : estetização, construção e temas do imaginário amazônico*, destaca o ato de contar no Marajó sob dois aspectos : ato estético e manifestação social. O primeiro aspecto é trabalhado na primeira subparte : *Contar no Marajó: um ato estético*. O segundo é desenvolvido na seção subsequente, *Os devires das temáticas na contação marajoara*, onde encontramos temas recorrentes dos "contos-lendas" e seu forte enraizamento nas questões do cotidiano marajoara. Este capítulo termina com a discussão: *"Contos-lendas": uma resistência à fragmentação da memória*, onde se trata de entender o ato de contar histórias como um desencadeador da(s) memória(s). Desenvolvemos também no seio dessa parte ideias relacionadas às noções de corporeidade e memória rizomática.

O terceiro e último capítulo desta parte, *A potência cênica na prática do contador*, está interessado no processo de criação dos contadores nas regiões estudadas. Reivindicamos e justificamos, no eixo central desta parte, o ato estético de contar através da análise dos dispositivos fundadores da prática. Na subparte denominada : *Entre improvisação e estrutura: a análise do jogo no contador marajoara*, comparamos o trabalho desses contadores com o trabalho de um ator. Realizamos um estudo detalhado dos fragmentos dos vídeos que coletamos durante os estudos de campo. Essas imagens revelam os contadores de histórias configurando dispositivos que estamos tentando decifrar. O trabalho desses dispositivos abre caminhos para a elaboração de novas técnicas para o trabalho do ator, no que diz respeito a contação. Este ponto é desenvolvido na presente pesquisa em dois momentos distintos : quando transmitimos a prática no âmbito das aulas ministradas no departamento de teatro da Universidade Paris 8 e durante a criação da peça, *Os encantados do Sossego. A “partilha do sensível” de uma intimidade outra : os contadores, suas obras e suas vivências* decorre do estudo dos dispositivos, para isso, analisamos os casos de Mestre Tomaz e Sr. Chico, duas figuras icônicas da contar no Marajó. O estudo desses dois importantes contadores de histórias da cidade de Soure questiona as escolhas estéticas, os limites e as formas que os relatos de experiências extraordinárias podem assumir.

A terceira parte desta tese intitulada *O carimbó: o estado de uma arte tradicional no Marajó. Entre hibridismo e resistência*, interessa-se a segunda prática estudada nesta pesquisa : o carimbó. Expomos em três capítulos os traços que definem essa prática, dança e música, dita tradicional. O primeiro, *Traçando as linhas de uma prática sem fronteiras*, contextualiza o carimbó e expõe os elementos centrais dessa forma artística, esses elementos fundamentais sustentam posteriormente nossa análise crítica do carimbó. Dentro da subparte : *Dançar e tocar o carimbó. Entre estrutura e improvisação*, é questão da trajetória epistemológica e histórica do carimbó como manifestação artística e social. A esse respeito, destacamos as complexidades de seu espaço que às vezes podem ser dicotômicas, sem esquecer as estruturas estéticas da composição artística que também estão presentes. No seio da parte intitulada : *Origem e singularidades do carimbó no Pará. Entre o produto e a cultura minoritária*, colocamos questionamentos fundamentais relacionados a prática, como, por exemplo, a oposição entre tradição e modernidade. Além disso, produzimos aqui uma descrição geral do carimbó no estado do Pará, região onde é praticado. Uma leitura crítica da prática é proposta no que diz respeito, por um lado, aos ajustes turísticos sofridos e, por outro lado, àqueles que foram produzidos para corresponder a uma certa idéia do que deve ser "tradicional".

O segundo capítulo, *Carimbó e o processo de hibridação. Movimento social e mediação*, é caracterizado por uma abordagem conceitual das ideias do processo de hibridação do sociólogo argentino Néstor García Canclini. Por meio de uma análise que revela as leituras do carimbó na mídia, questionamos os desafios da modernidade e dos mercados dentro das chamadas artes tradicionais ou associadas às culturas minoritárias. Também apoiamos a ideia de "uma tradição impura", a fim de favorecer os mecanismos criativos dos artistas de carimbó que, acreditamos, são fundamentalmente híbridos.

Finalmente, o terceiro capítulo, *Le carimbó de Soure e suas múltiplas faces*, revela os objetos - grupos e mestres - que compõem nosso corpus na ilha de Marajó. Para destacar nosso estudo de campo e dar voz aos artistas e grupos de carimbó que pesquisamos, decidimos inserir cinco subpartes. Uma primeira dedicada aos dois mestres do carimbó que acompanhamos, Mestre Diquinho e Mestre Regatão. Nossa análise, em dois eixos, diz respeito à posição social e ao trabalho de composição dos artistas em questão. Esse recorte é induzido pelas entrevistas e materiais que coletamos durante esses cinco anos de pesquisa, mas também com as reflexões que produzimos na elaboração da presente pesquisa. Existem quatro subseções dedicadas a grupos: Tambores do Pacoval, Grupo de Tradições Marajoaras O Cruzeirinho, Grupo Folclórico Eco Marajoara e Aruás. Cada grupo é concebido como uma "instituição" e orientamos nossa abordagem em direção às características singulares de cada um. A relação com a pesquisa de campo e os materiais produzidos é, portanto, fortemente destacada nessas análises.

Na última parte desta pesquisa, *A produção de imagens, um ato de salvaguarda. Como encontrar o plano do sensível patrimonial?*, voltamos à nossa hipótese : verificar as possibilidades de salvaguarda de um patrimônio cultural intangível por sua reinvenção artística. A abordagem resulta em uma possível "reativação" constante e contínua da "memória viva" dos praticantes e agentes sociais das práticas estudadas. É um questionamento de uma pesquisadora, mas também de uma artista, uma artista que questiona os limites de sua própria arte. O teatro e o audiovisual são nossos "fazer artísticos" e queremos submetê-los ao nosso dispositivo de "reinvenções artísticas".

Com o objetivo de confirmar essa hipótese, constituímos um corpus na região da Amazônia brasileira, mais precisamente na ilha de Marajó. Além do corpus, esses materiais constituem as ferramentas desta pesquisa e, portanto, apresentam outras restrições. Nesse sentido, continuamos este trabalho levando em consideração a legitimidade de tal corpus em um estudo francófono. Todos os capítulos anteriores respondem às linhas que julgávamos

necessárias para abordar os temas desta pesquisa. Para esse fim, ao longo deste estudo, tentamos combinar abordagens científicas e poéticas, visando a reinvenção artística que tratamos nesse capítulo.

Colocamos o dispositivo prático, "reinvenção artística", no centro desta parte e, nessa perspectiva, abordamos ideias relacionadas à salvaguarda de um patrimônio intangível. Vamos abordá-las como ideias, no sentido de que não serão tratadas de maneira exaustiva, nem relacionadas a correntes de pensamentos institucionais sobre patrimônio. A salvaguarda, aqui, se aproxima epistemologicamente da “reativação da memória”, é uma « salvaguarda viva » que não aplica suas técnicas tradicionais, como o arquivamento, mas que assume todo o seu significado em sua relação com a memória .

O primeiro capítulo desta quarta parte, *Patrimônio e dispositivo de reinvenção*, apresenta algumas reflexões em torno dos conceitos de patrimônio, salvaguarda e reinvenção. Estabelece os pilares da nossa abordagem e explicita os caminhos que seguimos. Nos questionamos na subparte do capítulo : “*Patrimônio total*” : *uma saída para a fragilidade do “patrimônio intangível”*, certas epistemologias associadas ao patrimônio. Continuamos com nosso pensamento crítico sobre os conceitos relacionados ao patrimônio na seguinte subseção: *Salvaguardar pela reinvenção face a patrimonialização*. Seguindo nossa argumentação, continuamos o capítulo lançando as bases e implantações do que chamamos de reinvenção artística. Para concluir esse movimento, retornamos a um dos dispositivos metodológicos deste estudo: "Pesquisa-ação-criação". O estudo desse método, realizado como base no processo criativo, permite introduzir a análise das produções artísticas vinculadas a esta pesquisa.

Três capítulos se seguirão e constituirão os textos-testemunhos dos experimentos. O primeiro, *Artes Tradicionais da Amazônia: como criar ressonâncias transculturais? Experimentos performativos diante de obras expostas* referem-se à experiência que realizamos com estudantes de graduação em teatro da Universidade Paris 8. Para isso, subdividimos-lo em quatro partes - *Hibridização: um olhar sobre as confluências culturais*, *Transposição de um conto amazônico no palco museal*, *Os corpos dançantes do carimbó ou a transmissão do entusiasmo* e *Rede transcultural e perspectivas*. Nossa atenção se foca em elementos-chave da transmissão e da reinvenção do carimbó. Teorias, assim como fazeres artísticos, são entrelaçadas e apontam confluências culturais e disciplinares. Nossas trocas também se alternam entre dois espaços: o da transmissão e o da criação coletiva. Esse experimento demonstra uma rica colaboração que nos permite levantar um certo número de pontos, com o objetivo de validar nossa hipótese de uma possível salvaguarda dos patrimônios através de práticas artísticas compartilhadas.

O terceiro capítulo, *Os Encantados do Sossego: salvaguarda dos "contos-lendas" pela encenação de memórias*, apresenta o dispositivo de encenação. Nos criamos esse dispositivo para verificar se o teatro pode funcionar como uma ferramenta poética de salvaguarda e, assim, reativar memórias. Para isso, realizamos uma análise sobre o processo de criação da peça – estudo de campo, construção do texto dramático e encenação - na parte que dedicamos a esse efeito : *Um texto de retalhos ou uma dramaturgia para reconstruções memoriais*. Aqui, as performances em questão e as trocas entre o público e a cena são de grande interesse para nós. Nesse sentido, escolhemos três casos, cada um referente a uma orientação que destacamos, a fim de traçar os caminhos que validam e aqueles que colocam obstáculos à salvaguarda que propomos por esta encenação.

O último capítulo deste estudo, *A produção de imagens, um ato de salvaguarda. Como encontrar o plano sensível do patrimônio?*, aborda as produções audiovisuais desenvolvidas nesta pesquisa. O primeiro, *O manifesto Audiovisual do Carimbó*, é um documento produzido em uma oficina de transmissão e criação que reúne jovens artistas de vários grupos diferentes em Soure em setembro de 2016. Dedicamos o subcapítulo : *Oficina de transmissão e criação: produção coletiva de um manifesto audiovisual do carimbó*, à observação dos processos de criação e interação entre os participantes, bem como ao estudo dos resultados e do objeto produzido. Essa abordagem nos permite enfatizar os elementos fundamentais do carimbó a partir do ponto de vista dos próprios praticantes.

Por fim, abordamos o filme que codirigimos com Alexandre Baena, *Joana no museu*, no museu Marajó, em julho de 2018. É um curta-metragem construído como uma visita performativa da exposição permanente do Museu do Marajó. Também estudamos os dispositivos do Museu do Marajó, suas formas de exibição e seus simbolismos. Além disso, estamos interessados no processo de empatia que o fundador do museu, Giovanni Gallo, um padre italiano, sente em relação à população marajoara e a maneira como o espaço do museu traduz seu vínculo profundo com essa cultura. Aqui temos uma triangulação entre a peça - porque o personagem de Joana é o mesmo na encenação e no filme -, a linguagem audiovisual e as obras e objetos expostos no museu. Este tripé dá origem a um filme híbrido e suscita novas questões sobre as possibilidades e os limites da salvaguarda do patrimônio através de sua reinvenção artística.

Nos prosseguimos este resumo expondo nossas escolhas metodológicas, para que se torne mais clara os métodos aplicados e as formas que constituímos e aplicamos os pensamentos e os dispositivos acima descritos.

1.2 A transdisciplinariedade da pesquisa

Ao abordar as práticas artísticas tradicionais da Ilha de Marajó, sob o olhar das questões relacionadas à sua manutenção nas comunidades, este trabalho questiona as esferas social, histórica e simbólica dos marajoaras. As formas de reinvenção artística, que construímos como ferramenta de salvaguarda, exigem uma teorização de ordem estética. Mas isso também nos leva a analisar os contextos (históricos, sociais e econômicos) da região, as relações entre as várias culturas, os locais de representação e as disciplinas artísticas envolvidas. Isso envolve, no caso de nossa pesquisa, outros campos disciplinares.

A escolha da transdisciplinaridade¹ artística e acadêmica é, portanto, essencial para este estudo, que não pode ser completo sem o diálogo entre esses diferentes campos. Também é importante enfatizar que a transdisciplinaridade marca profundamente meu percurso como artista e pesquisadora. Minha formação como atriz começou quando eu tinha catorze anos, depois de sete anos de dança clássica. Em seguida, me interessei pelo cinema, uma disciplina na qual realizei meu primeiro curso acadêmico na Universidade Paris 8 em 2004. Desde então, teatro e cinema estão presentes em minhas criações. Desenvolvo paralelamente um trabalho com a escritura e em 2010 inicio uma licenciatura em letras. Em 2012, meu mestrado em teatro prático focou na interseção de cinema e teatro com base no trabalho do diretor David Lynch. Quando iniciei esta pesquisa em 2014, minhas abordagens estão inscritas, por um lado, nessa trajetória e, por outro lado, na minha dupla cultura. Assim, este trabalho não pode romper com uma abordagem pensada no entrelaçamento de disciplinas, fazeres artísticos e as duas culturas às quais estou conectada. A escolha da transdisciplinaridade artística e acadêmica é, por exemplo, essencial para este estudo, que não pode ser completo sem o diálogo entre esses diferentes campos. O campo e o objeto desta tese de doutorado justificam sua inscrição em um acordo de cotutela e, portanto, atendem aos requisitos de duas instituições e dois campos disciplinares: estética (EDESTA – Escola de Doutorado em Estética, Ciência e Tecnologia das Artes – Paris 8) e sociologia (NAEA - Instituto de Altos Estudos Amazônicos - UFPA - Brasil).

1 Abordamos de forma conceitual na terceira parte deste trabalho, p. 246 a 249, o uso do prefixo "trans" e não "inter". Assim, sustentamos que: “De fato, mesmo se mantivermos a ideia de uma troca ativa e recíproca, a noção de transculturalidade volta, hoje em dia, menos para questionar o conceito de aculturação, mas como uma alternativa aos prefixos: inter e multi. Esses prefixos não incluem uma fusão, mas uma polaridade. Se pensarmos em processos interdisciplinares, por exemplo, concebemos que existem várias disciplinas envolvidas, mas também é evidente no uso desses prefixos que elas possuem espaços bem demarcados, portanto esses processos não incluem uma fusão das partes de onde um elemento “novo” e singular poderia surgir. Muito diferente é a transdisciplinaridade em que os transbordamentos são colocados em perspectiva, a fim de permitir vislumbrar as interdependências dos campos do conhecimento”.

Nesta perspectiva, produzimos uma bibliografia e construímos uma metodologia que possibilita o diálogo dessas duas disciplinas. Nesta parte, propomos identificar esses principais campos disciplinares e essas práticas artísticas, bem como seus usos em nossa pesquisa.

a. Disciplinas acadêmicas

A estética nos convida a uma argumentação teórica que articula as noções de arte, do sensível e do belo. Sua especificidade consiste na análise de lugares sensíveis, sentidos e percepções em torno da construção e recepção do ato artístico ou da obra. O sensível está no centro de nossa abordagem analítica, construída em torno dos processos e das recepções das criações. Essa disciplina nos fornece as ferramentas necessárias para a compreensão de nosso fazer, por um lado, porque não fragmenta a prática artística e a argumentação teórica, e, por outro, porque possibilita a conceituação do ato artístico. A estética atende às necessidades de conceber a prática artística, processo, trabalho e recepção do público como uma rede interconectada.

Carole Talon-Hugon, em seu trabalho *L'Esthétique*, expõe a singularidade desse campo disciplinar em comparação com outros, e ela afirma que:

estética é uma disciplina filosófica. A estética se distingue da história da arte e da crítica por seu caráter conceitual e geral: sua tarefa não é explicar e ordenar as obras do passado, nem julgar as obras do presente. A estética é uma abordagem discursiva, analítica e fundamentada que permite esclarecimentos conceituais .

Este trecho destaca a independência de uma disciplina diante de inúmeras críticas, questionando constantemente sua legitimidade e sua relevância. O discurso estético é importante em nossa pesquisa porque queremos pensar na arte a partir de suas próprias ferramentas; queremos vê-la como produtora de conhecimento. Queremos romper com a ideia de que o ato artístico e a obra de arte estão condenados a expressar um objeto. Corroboramos com Carole Talon-Hugon quando afirma que a estética é uma disciplina da filosofia que permite esclarecimentos conceituais por meio de uma abordagem analítica. Assim, a filosofia permanece intrinsecamente ligada à estética. Além disso, no Brasil, a disciplina leva o nome de Filosofia da Arte.

Por outro lado, ao longo da história, a estética dialoga com as ciências humanas. Vejamos de perto a interação proposta neste estudo: estética e sociologia. Propomos o entrelaçamento desses dois campos disciplinares por duas razões essenciais. A primeira diz respeito às análises frutíferas que podem emergir dessa associação, que tende a entender o ato

artístico em sua relação com o social. A segunda é motivada pelo complexo contexto social e histórico da região e pelas práticas artísticas que estamos estudando².

De acordo com Carole Talon-Hugon: "algumas pessoas afirmam mais precisamente que a arte contemporânea leva a tornar a sociologia não mais um complemento à compreensão da arte, mas a abordagem exclusiva que a convém"³. O autor critica essa afirmação, argumentando que a arte nem sempre está ligada às análises dos contextos sociais em que é produzida. Ela continua lembrando as novas formas de arte produzidas nos sistemas de inteligências artificiais que demonstram claramente que a sociologia não é uma condição para o desdobramento de uma análise estética. No entanto, em nosso estudo, esse olhar duplo é fundamental porque as artes tradicionais que trabalhamos, longe dessas novas formas de arte, são um ato estético e social. De fato, não podemos pensar no carimbó, por exemplo, sem levar em conta os vínculos que os artistas estabelecem com os locais de pertencimento e com a história dos marajoaras. Ora, essas práticas estão assumindo a forma de apoio social e oposição política. Consequentemente, parece-nos relevante envolver a sociologia em nosso estudo: ela é aqui inscrita a partir das contribuições e orientações do Sr. Silvio de Lima Figueiredo, sociólogo e codiretor desta tese.

Theodor W. Adorno, filósofo e sociólogo, defende essa correlação entre a arte e o social; ele nos diz que: "a absoluta liberdade da arte, que permanece a liberdade em um campo particular, entra em contradição com o estado permanente de não-liberdade de tudo"⁴. As práticas artísticas tradicionais que estamos estudando fazem parte da dialética do autor. Eles são o próprio exemplo de uma prática que questiona as possibilidades de liberdade artística dentro de uma prática comunitária com raízes ancestrais e onde as populações estão sujeitas a sistemas significativos de opressão.

Theodor W. Adorno propõe um duplo olhar quando nos diz :

Se as obras de arte são respostas para suas próprias questões, elas se tornam paradoxalmente e de forma justificada questionamentos de si próprias. A tendência que ainda não sentiu contudo os efeitos de uma cultura em cheque, essa tendência de apreender a arte de maneira extra ou pré-estética não é apenas um recuo em direção à barbárie ou de fato, um infortúnio da consciência daqueles que regridem. Algo na arte se presta a isso. Se for percebido de forma estritamente estética, não o será de forma correta. É apenas sentindo o outro da arte como uma das primeiras

2 Esses relatórios estarão presentes ao longo desta pesquisa. Nossas análises põem à prova essa hibridação tentando encontrar um caminho para o "entre" desses dois campos disciplinares. Retomemos esses dois pontos em conclusão, a fim de detalhar mais seus usos na tese e validar a fecundidade desse entrelaçamento.

3 Carole TALON-HUGON, « Introduction », dans : Carole Talon-Hugon éd., *L'esthétique*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2008, p. 3-10. URL : <https://www.cairn.info/l-esthetique—9782130564515-page-3.htm>.

4 Theodor W. ADORNO, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 9.

camadas materiais da experiência que podemos sublimar esta última, resolver a implicação na matéria, sem que o ser-para-si-mesmo da arte se torne algo indiferente.⁵

Suas palavras devem ser justificadas em nosso trabalho. Como já apontamos, toda forma de arte não precisa ser entendida em contato com seu ambiente. Assim, as ideias do autor acima devem ser tomadas com cautela, porque, por um lado, devem ser contextualizados no seu tempo e, por outro, devem situar-se em relação à vontade do autor em romper com uma certa escola de pensamento. No entanto, essa passagem é importante para acompanhar nossa reflexão. Primeiro, porque defende um olhar duplo quando se trata de uma análise pré-estética. A pré-estética consiste, no presente trabalho, de todas essas análises de ordem contextual envolvendo não apenas a sociologia, mas também a história e a antropologia, a semiologia e os estudos literários. Sem esses elementos, as percepções e análises de ordem estética de nossa pesquisa seriam empobrecidas; porque o outro, para usar as palavras do autor, não poderia ser identificado e compreendido em seu contexto único. Assim, no nosso caso, a experiência sensorial, o sensível, não pode ser estudado sem a contribuição dessas disciplinas. Isso, a fim de delinear cientificamente os perfis dos objetos e temas que formam a base de nossa análise. Como falar sobre arte tradicional no Marajó sem entender os contextos econômico, político e social da região? Como falar de diálogo recíproco entre as artes e os artistas, sem compreender o que o teatro ou o cinema representam para um marajoara? Como abordar os "contos-lendas" da cidade de Soure sem compreender as mitologias amazônicas? Sem compreender os imaginários amazônicos e seus lugares de pertencimento? Como podemos estudar o carimbó dissociado do engajamento solidário dos artistas com as populações locais? Todas essas perguntas parecem não poder ser respondidas, exceto em um estudo transdisciplinar e esse é o motivo de nossa escolha.

a. As disciplinas artísticas

Abrimos aqui um breve parêntese para esclarecer as disciplinas artísticas envolvidas em nosso estudo e seus usos. Esta pesquisa propõe relacionar as práticas artísticas da arte tradicional Marajó, com o teatro, o audiovisual e a performance⁶ teatral. Essa iniciativa tem

5 *Ibidem.*, p. 16.

6 Juntamo-nos a André Helbo quando, em seu artigo, *Polysémies de la performance*, ele anuncia, pelo próprio título, os diferentes caminhos que essa terminologia pode seguir. Expressa, assim, a confluência de campos disciplinares e culturais aos quais o conceito está sujeito. Em nosso estudo, usaremos essa terminologia em diferentes contextos; no entanto, já podemos sublinhar nosso apego a esse termo pela sua revidicação dos processos de fabricação ", faça, faça visível; voir faire "(HELBO 2010), bem como sua dualidade entre ato artístico e ato social.

como objetivo trazer ideias férteis à nossa hipótese de salvaguarda de um patrimônio pela sua reinvenção artística.

Dividimos então essas práticas em dois grupos. O primeiro é composto por práticas artísticas próprias aos marajoaras, o carimbó e o contar. Esses patrimônios da cultura local são abordados aqui de várias maneiras: como objeto de estudo, como saber a ser transmitido, como práticas a serem salvaguardadas e como primeiros elementos de inspiração, com vistas à reinvenção. Como objeto de estudo, essas formas de arte são analisadas em profundidade em nosso estudo nas partes que dedicamos a esse assunto (SEGUNDA PARTE: Os "contos-lendas" e os contadores da ilha de Marajó. Memórias, transmissão e história (s) da experiência e TERCEIRA PARTE: O carimbó: o estado de uma arte tradicional no Marajó (entre hibridismo e resistência). Dentro dessas mesmas partes, questionamos os meandros de sua proteção, enfatizando a importância e as dificuldades inerentes à sua manutenção. Em seguida, na quarta parte desta pesquisa, A salvaguarda viva de uma prática através de sua reinvenção artística: análises e feedback sobre experimentações e criação, trabalhamos neles sob dois aspectos: como uma inspiração primeira para reinvenções e sob o olhar da transmissão. Estou na origem dessas transmissões para estudantes de teatro (na criação de performances teatrais) e para artistas (no âmbito da peça teatral e do filme). Quando falamos de inspiração primeira, referimo-nos aos processos de salvaguarda engajados. Em outras palavras, pensamos de maneira prática, através da criação artística, sobre a possível salvaguarda dessas práticas de arte tradicional por meio do teatro, do audiovisual e da performance teatral. Assim, identificamos nosso segundo grupo: as disciplinas artísticas que permitem salvaguardar pela reinvenção, que já mencionamos. É importante destacar que, por uma questão de clareza, fragmentamos os processos, a fim de tornar nossa abordagem explícita. Na prática, assim como nas análises a seguir, esses elementos se encontram imbricados, se sobrepõem uns aos/nos outros o fazer artístico provoca um enriquecimento mútuo das práticas. Nesta perspectiva, o teatro não apenas reinventa o contar marajoara, mas será também enriquecido por este último. Por exemplo, os dispositivos que identificamos para a peça do ator constituem uma das contribuições do contar que questiona o fazer teatral. Então, abrimos o diálogo entre todas essas formas artísticas para validar nossa hipótese. Cada criação propõe cruzar duas disciplinas artísticas, uma do primeiro grupo e uma do segundo grupo. Nesta perspectiva, na peça de teatro "Os encantados do Sossego", propomos a salvaguarda do contar por meio do ato teatral. Estou à origem da dramaturgia e da encenação, a atuação é da atriz Fernanda Thuran. Minha criação se realiza na estreita relação com a pesquisa de campo, os depoimentos coletados e com a análise dos dispositivos de jogo (dispositivos lúdicos??) identificados pelos contadores.

Os dois documentos audiovisuais são construídos de maneira diferente. O primeiro, o *Manifesto Audiovisual do Carimbó*, é criado pelos carimbozeiros e indica elementos significativos que esses artistas desejam destacar em relação à seu fazer artístico. Trata-se, nesse contexto, de se pensar a salvaguarda do *carimbó* através de sua reinvenção audiovisual. Aqui, portanto, temos uma abordagem de salvaguarda, onde minha intervenção é mínima, é liderada pelos *carimbozeiros*. De fato, forneço a eles o equipamento acompanhado por uma oficina de transmissão sobre os conceitos básicos de captura de vídeo, acompanho-os nas sessões em que, às vezes, eles precisam de mim para questões técnicas e colaborei na edição com um editor profissional, respeitando a escolha das imagens que eles haviam pré-selecionado. No entanto, não tive um papel de tomada de decisão na preparação deste documento. O segundo é um curta-metragem que fiz para oferecer uma visita sensível à exposição permanente no Museu Marajó, o único museu da ilha. Essa intervenção, um pouco diferente do dispositivo de reinvenção criado, é o resultado de um projeto de pesquisa cujos meandros desenvolveremos no subcapítulo: *4.2 Criando no Museu de Marajó: um filme de arte como ato de salvaguarda*.

Meu papel na criação de performances teatrais é também diferente. Na verdade, ele se inverte, enquanto no Marajó estou na posição de aprendiz: nesses cursos sou "passadora" de conhecimentos que me foram transmitidos. A transmissão está em primeiro plano nesse ato artístico, uma vez que ele (???) está presente nos cursos que eu ministrei (2015 a 2017) no departamento de teatro da Universidade Paris 8. Observemos, no entanto, que o ato de transmitir não exclui, na propedêutica que aplico em meus cursos, as relações de trocas intrínsecas com uma criação coletiva. Portanto, os jovens-artistas-estudantes participam desse ato e propõem comigo uma forma de reinvenção desses patrimônios a partir de suas próprias conexões transculturais⁷. O ato de salvaguardar, aqui, associa-se às ideias dos artistas Marajoaras, para quem, a salvaguarda está intrinsecamente ligada à transmissão, o principal instrumento de manutenção de uma prática.

7 Este termo é amplamente usado em nosso estudo. Dedicamos um subcapítulo à sua definição na terceira parte de nosso estudo: *O transcultural: a superação da binaridade*. No entanto, já podemos indicar, em parte, o uso dessa terminologia que tem suas origens nos escritos de Fernando Ortiz sob o nome de transculturação. Nesse caso, usamos esse termo na ideia de "transculturalidade" e, neste sentido: "A representação do "outro" de maneira aceitável" (Asgarally, 2005: 10) só pode ser possível graças à operação transcultural de tradução, onde o prefixo "TRANS-" sugere a ideia de uma aceitação a ser transformada em uma fertilização recíproca que, permanentemente desterritorializando temas e assuntos, desloca as fronteiras linguísticas e culturais para formar identidades compostas de Métis, ou seja, duplo, triplo ou quádruplo." José YUSTE FRÍAS, *Interculturalité, multiculturalité et transculturalité dans la Traduction et l'Interprétation en Milieu Social*, in <https://cedille.webs.ull.es/M4/07yuste.pdf> (consulté le 29/06/2016).

II - Metodologia de pesquisa

Para abordar os temas destacados em nossa introdução e para levantar as questões que nos interessam de perto, realizaremos um estudo aprofundado de certos conceitos essenciais ao nosso objeto de pesquisa. Esses conceitos desenvolvidos por certos teóricos serão estudados em relação à nossa compreensão das práticas artístico-culturais - o carimbó e os "contos lendas" - ligados a manifestações populares na Amazônia - Ilha de Marajó - Soure. Estes últimos são estudados de acordo com as abordagens e metodologias que estabelecemos a seguir. Desejamos, dentro deste estudo, tecer um pensamento sem fronteiras e transbordante, em que cada fio destacado visará circunscrevê-lo, proporcionando-nos uma infinidade de linhas. Essa perspectiva envolve um trabalho feito de tubérculos, mais ou menos prolífero, criando vários caminhos subterrâneos, às vezes inesperados.

A metodologia aplicada a esta pesquisa está organizada em seis partes: 2.1 - Rizoma do pensamento, 2.2 - A posição do pesquisador, 2.3 - A amostragem, 2.4 - A abordagem qualitativa e seus métodos, 2.5 - Observação participativa e 2.6 - "Pesquisa-ação-criação." Primeiramente, atribuímos um lugar a uma argumentação teórica que visa esclarecer o que chamamos de metodologia rizoma. Em seguida, destacamos as percepções do pesquisador diante de seu objeto, bem como os vários olhares resultantes dessa posição singular. Colocamos a questão da amostragem de forma teórica em articulação com a prática para melhor focar nosso campo de análise. A abordagem qualitativa é discutida, bem como a ancoragem, em uma observação participativa. Em seguida, exploramos o dispositivo "pesquisa-ação-criação" pensado nesta pesquisa para explicar os dispositivos artísticos criados.

Antes de entrar nos dispositivos metodológicos, primeiro fazemos um desvio conceitual, o do rizoma, de acordo com o pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari. A ideia de colocar esse conceito como parte de nossa metodologia não foi pensada a montante da tese (???), ao contrário da grande maioria dos dispositivos metodológicos que mostramos mais adiante.

A ideia do rizoma aparece mais como uma observação, motivada pelo reconhecimento do meu próprio pensamento de pesquisadora - artista e indivíduo social - e pelo ambiente em que está localizado o objeto desta pesquisa, o Marajó. De fato, olhar para esta região significa abrir milhares de vias/vozes (???), tubérculos, teias, nos quais não posso definir ordens hierárquicas, sem trair meu primeiro sentimento empírico da região, aquele da riqueza pela sua multiplicidade. E se voltarmos aos autores que inspiraram nossa abordagem, somos levados a nos perguntar: o que é multiplicidade, senão a subtração de elementos e a não-hierarquização dos saberes? Assim, estabelecemos uma metodologia em mapa e não em rastro (???), no rizoma e não em árvore.

A ideia de misturar, dentro dessa metodologia, os pensamentos filosóficos dos autores Gilles Deleuze e Felix Guattari, com métodos e conceitos emprestados da sociologia, remete-nos à abordagem transdisciplinar que acabamos de expor. Assim, entrevistas semi-dirigidas, o estudo qualitativo e a amostragem fazem parte de uma abordagem rizomática e são analisadas e utilizadas sob o olhar de um estudo que não hierarquiza os processos. Essa metodologia se torna a primeira característica da interseção entre estética e sociologia. Ela marca, com o conceito de "pesquisa-ação-criação", o dispositivo de estudo que adaptamos a partir da noção de "pesquisa-ação" própria à sociologia, acrescentando o termo "criação" para que ele responda, mais precisamente, à nossa abordagem das práticas artísticas.

2.1 Pensar rizoma

A criação artística, as várias fontes, a fragmentação da memória e o universo híbrido da mitologia e das manifestações culturais marajoaras são elementos que norteiam nossa escolha em direção a um pensamento rizomático. O conceito, emprestado de Gilles Deleuze e Felix Guattari, merece ser justificado. De fato, aplicamos esse conceito na construção de nossa abordagem metodológica para a produção do estudo. As noções que extraímos dele também estão presentes em diferentes momentos do trabalho, quando abordamos, por exemplo, a história e a memória rizomática. E evidentemente necessário expor essa iniciativa, porque as perguntas que dela surgem nos ajudam a construir nosso estudo de maneira coerente.

Segundo os autores, "o rizoma possui formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todas as direções até sua concretização em bulbos e tubérculos. »⁸, ou ainda « ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou melhor, de direções móveis. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual cresce e transborda »⁹. Esse ambiente pelo qual tudo transborda, e a forma proteica como base na produção do conhecimento, sugere um encontro de corpos, falas, letras, palavras e ausências. Ao longo dessa "escavação", a multiplicidade está presente e somos confrontados com a impossibilidade de ignorá-la. Essas citações nos fazem entender o rizoma como um conceito que possibilita relacionar diversos contextos e elementos sem hierarquizá-los e como um conceito que gera uma multiplicidade.

Contrariamente à construção de um conhecimento semelhante a uma árvore, o rizoma permite a criação de correspondências multidirecionais compostas de linhas que podem ser organizadas de várias maneiras. Os autores fazem referência a formas rizomáticas naturais:

8 Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, op.cit., p. 13.

9 *Ibidem.*, p. 31.

bulbos, tubérculos, batatas, erva daninha, mas também, animais em matilhas, eles citam os ratos¹⁰. A ideia proposta pelos filósofos deseja romper com as binaridades, propondo um pensamento em rizoma, em cartografia. 1. Eles dão ao conceito uma tradução sistêmica quando a multiplicidade é discutida no *n-I*¹¹. Os autores também pensam no rizoma em analogia a um certo tipo de livro comparado com "máquinas de desejo (???)"¹².

Para estabelecer seus conceitos, Gilles Deleuze e Felix Guattari propõem seis caracteres do rizoma: princípios de conexão e heterogeneidade (1 ° e 2 °), princípio de multiplicidade (3 °), princípio de ruptura significativa (4 °) e princípio da cartografia e decalcomania (5 ° e 6 °).

Os princípios de conexão e heterogeneidade são marcados pelo fato de que um ponto pode se conectar com outro. Além disso, esse é um elemento-chave do pensamento rizomático defendido pelos autores. Eles contrastam esse processo com o da "árvore ou raiz que fixa um ponto, uma ordem"¹³. Ao dar o exemplo da "árvore linguística" de Chomsky¹⁴, eles abordam as relações de poder implícitas nesse tipo de abordagem e estudo das línguas. A crítica é feita no sentido de concretude e, conseqüentemente, a falta de aspiração ao abstrato desses modelos. O rizoma, ao contrário, é proposto como um local onde é possível estabelecer várias conexões entre esferas disciplinares heterogêneas. Gilles Deleuze e Felix Guattari argumentam que "não existe língua materna, mas o poder exercido por uma língua dominante em uma multiplicidade política"¹⁵. Esta última observação encontra um forte eco em nossa pesquisa, porque às vezes são necessários ajustes linguísticos para incluir as âncoras culturais das terminologias usadas na região. Isso é mais claramente verificado durante nossas entrevistas; os habitantes de Marajó usam certas formas linguísticas sem correspondência em português. Assim, a tradução para o francês se torna ainda mais difícil. Na transcrição e tradução dessas entrevistas, optamos em manter essas formulações singulares em determinados momentos, em detrimento do "francês correto".

O terceiro princípio, o da multiplicidade, é tratado de maneira a romper com a ideia de um sujeito ou objeto implícito no múltiplo. "Uma multiplicidade não tem sujeito nem objeto, mas apenas determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem mudar de natureza"¹⁶. Com base nesse princípio, os autores propõem uma relação com o conceito de agenciamento (???) e sustentam que as modificações nas grandezas produzidas pelo aumento

10 *Ibidem.*, p.13.

11 *Ibid.*

12 Nos não trabalhamos esse conceito no seio desta pesquisa : « machines désirantes » : ver : Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *L'Anti-OEudipe : Capitalisme et schizophrénie I*, France, Les éditions de Minuit, 1972.

13 Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, *op.cit.*, p. 13.

14 *Ibidem.*

15 *Ibid.*, p. 14.

16 *Ibid.*

das conexões mudam de natureza. A ideia de linhas é aqui marcada por sua oposição ao ponto. Um rizoma é composto de linhas móveis com diferentes direções e dimensões e interconectadas. A "linha de fuga", sobre a qual trabalhamos bastante abaixo, colabora aqui na definição de multiplicidade, referindo-se ao caráter de um rizoma que é construído por "fora".

"Princípio da ruptura significativa : contra cortes muito significativos que separam as estruturas ou atravessam uma delas". Essa frase, com a qual começa a definição deste quarto princípio, estabelece os pilares para a compreensão desse princípio do conceito que desenvolvemos. De fato, o rizoma não aceita fragmentações estruturantes, não é definido por uma forma precisa e finita. Se ocorrer uma ruptura, o rizoma não é destruído, sua natureza certamente será alterada, mas seguirá outras direções e continuará o rizoma. As linhas de segmentação e as linhas de fuga são apresentadas na abordagem desse princípio como parte do rizoma. O diálogo entre as linhas que organizam (segmentaridade) e aquelas que desterritorializam (fuga) preserva a natureza não dualista e não dicotômica do rizoma. Desse modo, no rizoma, os modelos que estratificam os signos não podem ocorrer: porque a segmentaridade desenvolve constantemente múltiplas conexões com as linhas de fuga que se remetem mais ao abstrato do que à concretude das formulações estruturantes. Voltaremos ao uso do conceito, em relação às linhas, em nosso estudo em b. "Conto-lenda" e linhas de fuga nesta parte.

Os princípios da *cartografia e da decalcomania* são as últimas particularidades abordadas pelos filósofos para traçar os contornos de seu conceito. E a ideia é assim colocada: "um rizoma não é justificável de nenhum modelo estrutural ou gerador" ¹⁷. Dessa forma, os autores rompem com a lógica da árvore que se aproxima do decalque (???) que induz a ideia de uma reprodução de modelos. Pelo contrário, o rizoma é definido pelos autores de acordo com seu caráter cartográfico. Os autores afirmam: "o mapa (???) está aberto, pode ser conectado em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, passível de receber constantemente modificações"¹⁸. Gilles Deleuze e Felix Guattari destacam uma singularidade importante da cartografia : suas múltiplas entradas. E eles o designam como uma das características mais importantes do rizoma. Essa ideia está próxima daquela com a qual construímos nossa pesquisa. O estudo de campo produziu uma "terreno" que influenciou bastante a organização de nosso texto (???). A quarta parte deste trabalho, na qual analisamos as criações produzidas pela pesquisa, é o próprio exemplo dessa composição cartográfica em que os elementos estão interconectados, formam linhas móveis e podem ser organizados de várias maneiras. Para

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

esclarecer esse uso, a cartografia também é um elemento ao qual prestamos atenção especial no restante dessas páginas, em *c. Cartografia e história movediça* (??? ou : em movimento???)

Esses aspectos nos levam a projetar nossa metodologia a partir da perspectiva rizômica: por um lado, porque ela pode fundamentar nossas várias fontes e dar a mesma importância a cada uma delas e, por outro lado, porque pode acolher análises de processos e objetos artísticos. Anne Sauvagnargues nos diz, em *Deleuze et l'art*, que "o dispositivo do rizoma é uma arma contra os dualismos" ¹⁹ e que "o rizoma desenvolve a teoria das multiplicidades reais e proliferações" ²⁰. Consequentemente, em nossa pesquisa, o argumento teórico é percebido de forma rizomática, sem estrutura « arborizante » do conhecimento. Assim, não dedicamos um capítulo exclusivamente à definição de conceitos e teorias. A abordagem conceitual é utilizada em vários pontos da pesquisa, a fim de responder às questões levantadas pela pesquisa de campo, pela região e pelas práticas de nosso interesse. As teorias, conceitos e autores aparecem neste estudo, por meio de determinado "ambiente"; eles produzem um elemento multiforme cuja harmonia é concebida pela organicidade do pensamento.

Notemos, portanto, que certos autores, conceitos e correntes intervêm em várias ocasiões e em diferentes momentos da pesquisa. O rizoma, acompanhado por seus autores, retorna, por exemplo, duas vezes, quando abordamos a história rizomática²¹ e a memória rizomática²².

Para entender melhor nossa metodologia rizomática e como ela se aplica em nosso estudo, propomos continuar com o destaque de certos elementos suplementares (linhas de fuga, cartografia e "memória universal") do pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari; elementos sem os quais a compreensão do rizoma neste trabalho ficaria incompleta. É importante enfatizar:

- que esses pontos são abordados com o objetivo de esclarecer o conceito central de nosso estudo,
- que, assim, eles não serão desenvolvidos exaustivamente,
- e que eles devem ser entendidos a partir do diálogo com o rizoma.

19 Sauvagnargues, Anne, « Rhizomes et lignes », dans : , Deleuze et l'art. sous la direction de Sauvagnargues Anne. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Lignes d'art », 2005, p. 167-193. URL : <https://www.cairn.info/deleuze-et-l-art--9782130552895-page-167.htm>

20 *Ibidem*.

21 Primeira parte dessa pesquisa (ver tese em francês) : Capítulo 2 : *Imaginaire et histoire rhizomatique. Deux voies pour la construction d'un territoire marajora*, p. 87 – 91.

22 Segunda parte dessa pesquisa (ver tese em francês) : Capítulo 2 : *La « flânerie » de la méthode : esthétisation, construction et thématiques de l'imaginaire amazonien*, p. 192 – 198.

a. “Conto-legenda” e linhas de fuga

O uso de "linhas" no contexto de nossa pesquisa merece ser especificado. O primeiro elemento a ser levado em consideração é pensar nelas como peculiaridades do rizoma. No trabalho de Gilles Deleuze e Felix Guattari, essas "linhas" são trabalhadas de maneiras diferentes e, na maioria das vezes, desconectadas do conceito que nos interessa: é por isso que levantamos esse ponto para restringir nosso uso.

No entanto, parece-nos importante um trabalho para definir os aspectos específicos das "linhas". Anne Sauvagnargues nos dá uma visão esclarecedora sobre essas noções:

Três linhas se entrelaçam e formam todos os corpos. A linha dura corresponde a formações molares, procede por codificação generalizada. A linha relativamente flexível de códigos e territorialidades entrelaçadas, que corresponde às linhas moleculares, sempre passa pelas linhas molares "como o tecido molecular onde essa organização mergulha". Ela implica um movimento de desterritorialização. Em terceiro lugar, a linha de fuga decodifica e desterritorializa: a arte inclui essa linha de fuga, quando é transportada para a excelência do gênio, mas como as linhas de fuga supõem o território que elas desterritorializam, a arte, como outros corpos, mistura constantemente essas três linhas.²³

Aqui temos dois grandes grupos de linhas: aquelas que envolvem um movimento de estratificação e as que "decodificam". Esses dois grupos de linhas estão presentes no rizoma. Como já observamos, Gilles Deleuze e Felix Guattari os chamam de direções móveis. Estas são "linhas de segmentação" e "linhas de desterritorialização", ou "linhas de voo", eles fornecem os seguintes detalhes:

Todo rizoma compreende linhas de segmentação segundo as quais é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas também linhas de desterritorialização através das quais foge constantemente. O rizoma se rompe sempre que linhas segmentares explodem em uma linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Essas linhas se remetem continuamente umas às outras. É por isso que não se pode nunca obter um dualismo ou uma dicotomia, mesmo na forma rudimentar do bem e do mal.²⁴

Pensar nessas linhas é, para nós, dizer que as "linhas de segmentaridade" seriam as informações "oficiais" que temos da ilha. Estabelecer algumas dessas linhas nos ajuda a organizar nossa linha de pensamento, a escolher os pontos relevantes a serem destacados durante esta pesquisa e, finalmente, a escolher os "contos-lendas" que poderiam revelar esses pontos. Esses contos lendários são nossas "linhas de fuga"; pensamos que é através desse imaginário²⁵ que podemos dar rédea livre a um processo criativo que é, para Deleuze, a própria

23 Sauvagnargues Anne, « Rhizomes et lignes », dans : , *Deleuze et l'art*. sous la direction de Sauvagnargues Anne. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Lignes d'art », 2005, p. 167-193. URL : <https://www.cairn.info/deleuze-et-l-art--9782130552895-page-167.htm>

24 Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, op.cit, p. 11.

25 Estamos nos referindo aqui à imaginação amazônica, que foi amplamente desenvolvida na segunda parte desta pesquisa: *Os "contos-lendas" e contadores de histórias da ilha do Marajó. Memórias, transmissão e história(s) vivenciadas*.

ideia da "linha de fuga". Ele o expressou em um de seus cursos ministrados na Universidade de Paris 8:

E chamarei linhas de fuga, as linhas que ligam o delírio a essa direção ou aquela região do campo histórico mundial. [...] quero dizer para mim a análise, não pode ser, não é uma interpretação, nem uma operação de significado, é um traçado cartográfico. Se você não conseguir encontrar as linhas que compõem alguém, incluindo as linhas finais, não entende seus questionamentos (??). De fato, as linhas de fuga, você entende, não são uniformes. A maneira como alguém ... mesmo uma linha de fuga, é uma operação ambígua, eu digo que é o processo, é isso que nos transporta. Obviamente, isso significa que, para mim, as linhas de fuga são o que há de criador em alguém. As linhas de fuga não são linhas que fogem, embora consistam em fugir, mas é realmente a fórmula que eu mais gosto de um prisioneiro americano que grita: "Eu fujo, eu não paro de fugir, mas enquanto fujo procuro uma arma". Estou procurando uma arma, ou seja, estou criando algo. Finalmente, a criação é pânico, sempre, quero dizer, é nas linhas de fugas que criamos, porque é nas linhas de fugas que não temos mais certeza, aquelas certezas desmoronaram.²⁶

No nosso caso, essa liberdade proporcionada pela "linha de fuga" permite a articulação de fontes, a fim de provocar ressonâncias significativas entre o aspecto científico da pesquisa e as criações artísticas estudadas e produzidas. As perspectivas estéticas e sensíveis da arte não são apenas empreendidas, neste trabalho, como objetos de estudo, mas também como ferramentas de trabalho teórico e prático: constituem aqui objeto e metodologia. Essas "linhas de fuga" que mantêm, com "segmentaridade", uma relação estreita - uma vez que elas se originam dela - é uma ideia que podemos comparar com a função de "contos-lendas" na estrutura que propomos. Ambos funcionam como "delírio", para usar o termo de Deleuze que liga um fato, geralmente pessoal, a uma crença social importante para a comunidade.

O delírio de um "conto-lenda" amazônico está diretamente ligado a um período ou a questões sociais e históricas das quais o contador de histórias teve que se afastar, entrar no delírio, para melhor explicá-las, superá-las ou transformá-las em criação. Quase nunca causando uma dicotomia, essas narrativas formam uma rede; elas formam um rizoma capaz de proliferar em várias direções e caminhos inesperados, que se interligam entre elas, mas também, com as linhas de segmentaridade correspondentes à "história oficial" da ilha. Compomos assim nossa "história rizomática".

Nas palavras de Deleuze mencionadas acima, as "linhas de fuga" são particularmente estudadas a partir do comportamento humano. No entanto, no prosseguimento de seu raciocínio,

26 Aula de Gilles DELEUZE du 27/05/80 : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=69 (consulté le 13/08/2016).

Deleuze amplia sua definição do termo e evoca "uma linha de fuga mortal" que ele associa ao fenômeno específico do fascismo²⁷.

No que diz respeito ao contar amazônico, este seguirá "linhas de fuga" sociais e individuais. Sociais, no sentido de que serão compartilhados por toda uma comunidade e individuais, porque o vincularão aos personagens histórico-imaginários que os contadores de histórias evocam: essas narrativas têm tanto um caráter cosmogonista quanto íntimo.

*O Boto*²⁸, por exemplo, é um "conto-lenda" que retrata a história de uma jovem, conhecida pelo contador de histórias ou por ser ela a própria contadora, seduzida por um golfinho-homem; ela se vê grávida e dá vida a um ser híbrido. Então, estamos aqui diante de um paradoxo: temos, por um lado, uma história da ordem do íntimo e, por outro, o nascimento de um ser híbrido. Essas "linhas de fuga" são, portanto, diversas: elas podem assumir a forma de uma criação individual (como o prisioneiro americano) ou de uma criação compartilhada, como *Le Boto*. Sob essas perspectivas, podemos observar que o universo conceitual "de linhas" de Gilles Deleuze e Felix Guattari se conecta ao nosso horizonte de reflexão. A partir dessa observação, emerge a ideia de apresentar a contextualização de nosso objeto de pesquisa a partir de um mapeamento de multiplicidades cujas abordagens são expostas abaixo.

b. Cartografia e história em movimento (movediça??)

Outro elemento ao qual desejamos dedicar atenção particular é o mapa, um dos princípios do rizoma que já especificamos de acordo com o uso dos autores do conceito. No entanto, ele segue uma trajetória peculiar em nossa pesquisa e cabe justificá-la. Segundo Anne Sauvagnargues, "a ética do rizoma" consiste em "tratar as multiplicidades como mapas abertos, provisórios e flutuantes".

Nesta perspectiva, apresentamos esta região da ilha de Marajó em mapa rizoma, que se encontra em plena evolução, transmutações, nesta pesquisa e para além dela. Pensar em uma forma que não seja cristalizada ou estereotipada (??), mas mapa e em movimento, é um exercício difícil; porque somos confrontados a confusão de dados, às contradições entre eles, a dados inesperados e confusos e a uma constante impressão de trabalho inacabado. Mas também é importante concebermos uma pesquisa incompleta, ancorada no presente e, portanto, em movimento antes, durante e depois deste trabalho.

27 *Ibidem*.

28 Este "conto-lenda" é retomado diversas vezes neste estudo. É desenvolvido na quarta parte da pesquisa, onde se trata de reinvenção da narrativa pelos estudantes da Universidade de Paris 8.

A produção a seguir não é, portanto, uma tradução simples. Também inclui um comentário, um engajamento, o de um trabalho que permanece sem fronteiras, tanto no que diz respeito às disciplinas de interesse, quanto no que tange à forma na construção do pensamento. A informação circula aqui como elétrons livres, que podem ser posicionados em vários lugares, de acordo com a necessidade e as intuições da pesquisa. É o caso desses "contos-lendas", que são aqui as linhas de fuga da "história oficial". Mas eles assumem um lugar totalmente novo quando são abordados como uma prática tradicional local, como fonte de inspiração para práticas artísticas autóctones, como o carimbó, ou como elemento reinventado artisticamente pelos estudantes franceses. A importância do mapa no desenvolvimento do conceito de rizoma e sua oposição à ideia da árvore e à construção hierárquica do conhecimento são ideias que observamos no pensamento dos autores que nos acompanham neste capítulo. Nesse contexto, voltemos a algumas palavras de Deleuze e Guattari que abundam no sentido de nossa demonstração:

Toda a lógica da árvore é uma lógica de decalque (??) e reprodução. [...] Consiste em traçar algo que já pronto, a partir de uma estrutura que codifica ou de um eixo que a sustenta. A árvore articula e prioriza as camadas, as camadas são como as folhas da árvore. [...] Muito diferente é o rizoma, mapa e não decalque. [...] O mapa não reproduz um inconsciente fechado em si mesmo, ele o constrói. [...] O mapa é aberto, pode ser conectado em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, sujeito a constantes modificações.²⁹

A ideia sobre a qual queremos refletir aqui é a de um "mapa aberto" e, nesse sentido, o de uma cartografia "capaz de receber constantemente modificações": essa é a estrutura das práticas do contar no Marajó . De fato, essas narrativas têm uma base comum, mas constantemente modificáveis. Por um lado, elas fazem parte da vida cotidiana de quem as conta, portanto, estão apegadas às suas experiências pessoais e podem assumir várias formas. Por outro lado, elas estão ancoradas no presente, refazendo as experiências desses "contadores", e isso gera uma contínua atualização dessas tradições orais³⁰.

Esses processos de transformação, inerentes e constantes às manifestações artísticas tradicionais, constituem um dos pontos centrais desta pesquisa e o desenvolveremos ao longo de nossa reflexão. Nessa lógica, este trabalho questiona a relação entre essas mudanças, as formas tradicionais, sua salvaguarda e os processos artísticos em que se engajam e que inspiram. Pensar em como esses processos de transformação podem ser integrados à noção de salvaguarda, a partir da prática artística, constitui um ponto central em torno do qual se articula essa pesquisa. Isso se justifica, pois consideramos que qualquer nova criação, mesmo de "forma

29 Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, op.cit., p. 20.

30 Voltaremos aos meandros dessa prática e a seus atores na ilha na segunda parte deste trabalho.

tradicional", gera transformações, não apenas nas práticas originais, mas também nas demais práticas envolvidas na criação. Portanto, voltaremos a essa reflexão e a desenvolveremos mais nos próximos capítulos. Não obstante, parece-nos relevante fazer uma pequena pausa sobre esse questionamento, pois ele constitui - além de um ponto de ancoragem deste trabalho - uma maneira de pensar de maneira mais ampla. Em outras palavras, esse "movimento" que propomos neste capítulo, este mapa, essas linhas e essa resistência à fixidez das coisas, necessária para o estudo dos processos sociais e artísticos, determinam e orientam todo o nosso pensamento. .

O que estamos tentando fazer aqui é, portanto, não copiar nossa abordagem contextual da ilha, em uma ou outra versão, porque essa abordagem assumiria necessariamente a forma de uma estrutura hierárquica. Mas queremos mesclar as "linhas de fuga e segmentação" para que elas se transformem nesse mapa do qual falam Deleuze e Guattari.

Manola Antonioli, na primeira parte de seu artigo, *Singularidades Cartográficas*, aborda o conceito de rizoma e revela os perigos de uma cartografia construída de acordo com o pensamento dos autores :

No entanto, Deleuze e Guattari nunca trabalham a partir de oposições binárias, mas se interessam por zonas de interferência entre conceitos que são à primeira vista opostos e incompatíveis: assim, assim como o rizoma sempre pode fechar-se em uma estrutura de árvore, o mapa pode ser frequentemente reduzido, tendendo ao declaque. Ele pode se proclamar a representação fiel e exaustiva de um território, pode construir artificialmente uma continuidade geográfica, política, econômica ou cultural para ignorar a complexidade do real destacando conjuntos coerentes na superfície da terra.³¹

Essa citação nos coloca diante de obstáculos que podem se opor à nossa abordagem. Evidentemente que o apego à realidade, segundo Manola Antonioli, constitui a possibilidade de linhas escapatórias de uma produção "artificial". No nosso caso, o problema é inverso: imerso em um espaço imaginário, corremos o risco de ser surpreendidos pelo olhar fantástico e autorreferencial das narrações. O que estamos incorrendo aqui é uma negligência do pensamento crítico. No entanto, precisamos encontrar um equilíbrio entre a abertura necessária para acomodar a fala, que muitas vezes é extraordinária, e, por outro lado, a distância essencial para a produção de uma análise. O jogo é o de um ato de equilíbrio, porque devemos respeitar também a realidade de cada experiência, bem como seu ajuste ao uso científico dos dados, com o objetivo de incluí-los em uma trajetória histórica constituída de multiplicidades.

31 Manola ANTONIOLI, *Singularités cartographiques*, Revue Tahir, août 2010. <http://www.revueTahir.net/2010-2/tahir-antonioli-cartographie.pdf> (consulté le 09/02/2017).

Ora, constatamos o bon senso de Manola Antonielli quando mostra a importância de se recusar a "preencher artificialmente as lacunas" sem esquecer o papel preponderante das minorias :

Mas, por outro lado, o que inicialmente era um simples decalque pode se tornar um mapa digno de grande interesse quando renuncia ao preenchimento artificial das lacunas, criando a todo custo uma continuidade espacial falsa, quando não interpreta a natureza geográfica de um território de maneira determinista, mas como um dos múltiplos elementos que coexistem em sua estrutura, quando reconhece a existência com os grupos, clãs, tribos que resistem, minorias que reivindicam um lugar em um aparato político ou econômico majoritário.³²

Concordamos plenamente com a observação do autor, pois trata-se da trajetória que pretendemos seguir. A própria ideia dessa forma cartográfica dialoga com a busca de uma voz representativa dos encontros que pudemos realizar ao longo do trabalho de campo, vozes que também são aquelas das resistências e minorias³³. Essas vozes se misturam à nossa e à dos pensadores que convidamos neste estudo, a fim de oferecer uma leitura da imagem que acabamos de apresentar, um rizoma³⁴.

c. Testemunhos e voz(es) de resistência à "memória universal"

Sem nos afastarmos do conceito de rizoma, gostaríamos de abrir um parêntese aqui para as críticas feitas por Gilles Deleuze e Felix Guattari, o que eles chamam de "memória universal", em seu trabalho *L'anti-Édipo*. Refletir sobre esse elemento nos permite introduzir uma linha de pensamento a respeito da memória rizomática, uma ideia que desenvolveremos na segunda parte desta tese³⁵. A esse propósito, os autores se remetem às palavras de Nietzsche:

trata-se de construir uma memória para o homem; e o homem que é constituído por uma faculdade ativa de esquecer, por uma repressão da memória biológica, deve tornar-se outra memória, que é coletiva, uma memória de palavras e não mais das coisas, uma memória de significantes e não mais de efeitos.³⁶

32 *Ibidem*

33 Como podemos ver na amostra deste estudo, os sujeitos e colaboradores deste trabalho produzem uma forma de resistência através de suas práticas artísticas únicas e de suas manifestações culturais. Na região, ser um artista constitui, por si só, o pertencimento a uma minoria; além disso, os habitantes da ilha são percebidos como tal neste estudo. Desenvolvemos esses argumentos ao longo do trabalho.

34 Assim como a cartografia que propomos e a ideia de um discurso com multiplicidades variáveis, ideias teóricas sobre o conceito que acabamos de discutir são recorrentes em nosso estudo. Falamos na primeira parte de uma "história rizomática" e na segunda parte de uma "memória rizomática"; nesses momentos, voltaremos às palavras dos autores.

35 Segunda parte da pesquisa (ver tese em francês) : Capítulo 2 – *La « flânerie » de la méthode : esthétisation, construction et thématiques de l'imaginaire amazonien*, p. 192 – 198.

36 Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *L'Anti-OEudipe : Capitalisme et schizophrénie I*, France, Les éditions de Minuit, 1972, p. 177.

Os autores falam de uma crueldade na construção dessa memória, da qual "os primeiros signos são os signos territoriais que plantam suas bandeiras no corpo"³⁷. Esse sistema de signos possibilita a fala e, posteriormente, a construção de uma memória. Entendemos, no contexto do trabalho citado, que os autores chamam de "território" uma instituição fronteira de poder que "planta bandeiras na carne"³⁸, a fim de provocar uma manifestação em torno de uma estrutura simbólica comum.

O olhar crítico que Gilles Deleuze e Felix Guattari atribuem à "memória universal" ressoa com a percepção de um contexto histórico que não é apenas ligado a um lugar geográfico, território fronteiro, mas também a um espaço imaginário, território sensível, e, portanto, universal porque humano. Esse espaço é ainda mais difícil de se definir porque está em constante mutação. É a mesma história que funciona como um corpo vivo que evolui de acordo com os dias, os humores, as notícias ... Em outras palavras, a memória de um marajoara que conta uma história na forma de um "conto-lenda" se transforma constantemente, devido à natureza evolutiva da memória, incluindo o esquecimento e a produção de novas facetas da narrativa. Essas dissonâncias memoriais são aceitas e até procuradas por esses contadores, que se tornaram, na ilha, guardiões, mas também criadores de uma história coletiva compartilhada. Continuemos, então, nesse direcionamento, com a análise das múltiplas faces do Eu, Nós neste trabalho.

2.2 O EU da pesquisa e suas diversas faces

Esse olhar que observa é o mesmo que serve como porta de entrada para o outro. É difícil pensar, dentro desta pesquisa, que o observador estará desconectado do universo em que ele se mergulha, porque essa imersão em si constitui a transformação do observador. Na noção de transculturalidade, abordada neste estudo³⁹, encontramos a ideia de uma troca recíproca. Essa noção, bem como a perspectiva dessa troca, nos acompanha ao longo deste estudo. A troca recíproca nos questiona sobre as possibilidades de tal encontro diante das formas de dominação e das estruturas sociais estabelecidas na região. Nesse sentido, questionamos a viabilidade de um processo de reciprocidade na troca entre quem transmite e quem recebe, sabendo que essa ordem é constantemente revertida. De fato, neste estudo, o pesquisador assume várias "faces". Às vezes, ousamos o Eu, de modo que certas passagens ecoam nossa experiência pessoal e

37 *Ibidem.*, p. 174.

38 *Ibidem.*, p. 176.

39 Terceira parte dessa pesquisa (ver tese em francês) : Capítulo 2 – *Carimbó et le processus d'hybridation. Mouvement social et médiatisation* , p. 246 – 249.

vivida. A fragmentação de nossa própria identidade começa a se demarcar desde as primeiras páginas desse estudo e decidimos, sobre esse aspecto, dedicar algumas linhas nessa abordagem metodológica. Seguimos com a abordagem deste Eu, Nós, pesquisador, a fim de situar nosso discurso.

O lugar que ocupo nessa pesquisa é bastante singular pelo fato de minha família ser originária da região em questão. Minha avó e minha mãe viveram sucessivamente na Ilha do Marajó, lugar que frequento desde criança. Estudar as transmissões e a perenidade das práticas, como o *carimbó* e os « contos-lendas », nos remete ainda a um processo que se situa no centro de nossas experiências. Esse aspecto é também decisivo na relação que estabeleci com os habitantes, artistas e contadores de Soure. Muitos dentre eles me conhecem e isso provocou diferentes impactos segundo as expectativas e necessidades da pesquisa. O essencial desse percurso não é enumerar exaustivamente esses pontos a fim de confrontá-los, mas conhecê-los, uma vez que são retomados quando nos remetemos aos encontros e aos testemunhos comentados.

No entanto, mesmo originária dessa região que me inspira no meu trabalho de pesquisadora e artista, meu percurso é fragmentado entre diferentes cidades e países, o período vivido em Soure é apenas uma parte de minha experiência de vida. Além disso, não sou *carimbozeira*, nem reconhecida como contadora de história reconhecida pelos habitantes da ilha. Sou também e às vezes, sobretudo, uma universitária que, mesmo sendo ela originária da região, vive na França. Isso ficou evidente para mim quando visitei Parauapebas onde ninguém me conhecia. Fui convidada pelo organizador do *Festival Folclórico da Amizade*⁴⁰, Clodoaldo Souza, para dar uma conferência. Pude observar a diferença de tratamento e a dificuldade de realizar uma troca recíproca em um contexto em que o conhecimento é tão hierárquico. Em Soure, é um pouco diferente, por um lado, porque algumas das pessoas com quem falo me conhecem desde a infância e, por outro, porque comecei a trabalhar como artista na região em 2005. O peso da “instituição do conhecimento” se distancia levemente diante face a uma interação mais recíproca, mantendo as proporções dessa “reciprocidade idílica”, cujos limites também discutiremos.

Ingresso no meio científico através de meu trabalho artístico. Esse olhar me permite ver, antes de tudo, os processos de criação sugeridas pelas práticas culturais. Isso orienta minha reflexão para espaços sensíveis, assim como questiona as noções de fragmentações et

40 Este festival é um momento importante em nossa pesquisa, pois permitiu uma visão mais ampla do carimbó. No entanto, não estando especificamente relacionado à região estudada, não a analisamos em profundidade. Portanto, ele intervém em vários momentos do presente estudo como um marcador de tempo, mas também através dos documentos (fotos e entrevistas) que produzimos lá e podendo ser consultadas em anexo a tese.

hierarquizações sociais. Um olhar focado no fazer artístico provoca um deslize para a observação de elementos que não parecem, à primeira vista, essenciais. Por exemplo, o interesse nos processos criativos de grupos e mestres de *carimbó* – bem como a maneira como eles organizam suas criações - se tornam materiais importantes para que possamos entender melhor as trocas entre agentes sociais, criador e meio ambiente e os movimentos de resistência que se instalam. Além disso, a posição de artista nos possibilita propor um trabalho em que os saberes e as criações são compartilhados. Isso abre espaço para uma interação criativa em que as partes se encontram de forma menos fragmentada.

Cada uma dessas faces (pesquisadora, artista e nativa / estrangeira) é importante assim como é também essencial que o pesquisador esteja sempre ciente desses diferentes papéis e assuma o seu lugar na pesquisa. Isso não é tão óbvio quanto parece. De fato, há momentos em que "deixar ir" é essencial para entender o que estamos experimentando e conseguirmos, paradoxalmente, manter a distância necessária para a análise. Nesse sentido, tentamos manter um olhar crítico tanto em nossas produções quanto no ambiente que estamos estudando. Defendemos essa triangulação, entre as diferentes funções, porque ela favorece momentos de criação, formais e informais, de análise e de experiências, nesse "jogo de três faces". Este caminho, bem como a fragmentação que ele origina, é assumido. Sou autóctone e estrangeira, artista e pesquisadora, mas essas polarizações também são aquelas de um olhar marcado pela dicotomia que queremos evitar e que se opõe a um pensamento holístico.

2.3 Amostragem

Vamos inicialmente atentar para o significado do termo amostra e as problemáticas de base desse conceito, retomando o estudo de Álvaro Pires, intitulado *Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico-metodológico* :

No sentido estrito ou operacional, designa exclusivamente o resultado de uma abordagem destinada a extrair parte de um todo bem determinado; no sentido amplo, designa o resultado de qualquer operação visando a constituir o corpus empírico de uma pesquisa. [...] Primeiramente, a especificidade da pesquisa qualitativa é ser flexível e descobrir - construir seus objetos à medida que a pesquisa avança. Consequentemente, a amostra às vezes pode mudar consideravelmente ao longo do percurso em relação à estimativa da pesquisa. As estratégias de amostragem carregam, portanto, um grau mais ou menos importante de imprevisibilidade.⁴¹

41 Alvaro PIRES, *Échantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique*, Édition numérique réalisée le 9 juillet 2007 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada. http://classiques.uqac.ca/contemporains/pires_alvaro/echantillonnage_recherche_qualitative/echantillon_recherche_qual.pdf (consulté le 28/07/2016).

Aqui, duas ideias essenciais são importantes. A primeira é conceber essa amostragem como "o resultado de qualquer operação destinada à constituir o corpus empírico da pesquisa". É a partir dessa perspectiva que a empreendemos, a fim de:

- estabelecer os pontos em torno dos quais a coleta de dados será estruturada,
- e subsequentemente constituir o microcosmos em torno do qual as teorias e hipóteses deste estudo serão estabelecidas.

A segunda ideia é observar que "as estratégias de amostragem carregam uma parcela mais ou menos importante de imprevisível": isso é importante para nós, porque esse corpus é criado progressivamente na pesquisa e essa "imprevisibilidade" também contém muitos constituintes dessa amostragem. Prosseguimos destacando a enumeração e delimitação de nosso estudo pela criação de sua amostra.

a. Soure

Soure é a primeira amostragem desta pesquisa, no sentido de que escolhemos aqui "parte de um todo bem definido"⁴² se considerarmos Brasil, Pará, Ilha de Marajó e depois Soure. Portanto, este estudo se concentra principalmente nesta cidade, com algumas raras, mas importantes, exceções que nos permitiram ter uma visão mais holística das práticas. Nosso objetivo é o de entender os movimentos estudados de forma mais ampla. Para tal, vimos a necessidade de se visitar outras regiões do Estado do Pará, onde essas práticas estão presentes. Se por um lado essas descobertas às vezes nos distanciam de nosso corpus (Soure), algumas delas nos possibilitaram compreender melhor as práticas artísticas tradicionais que nos interessam. Assim, obtivemos bases para possíveis comparações entre as práticas. Então, estabelecemos duas práticas essenciais e constituindo a amostragem, o que descrevemos acima.

b. Contos–lendas: contadores de histórias / habitantes

No que se refere aos "contos-lendas" e à sua presença na ilha do Marajó, a construção desse corpus é sem dúvida a mais complexa, no sentido de que essas narrativas pertencem ao cotidiano dos habitantes. Na verdade, não temos, na ilha, a figura do contador como uma referência a qual nos permitisse recorrer para descobrir essas histórias. No entanto, após estudo, identificamos pessoas que são referências nessa prática do contar : guardiões e transmissores

⁴² *Ibidem*.

dessas narrativas, reconhecidos como tal pelas comunidades. Selecionamos três: Seu Raymundo Soares "Preto Velho", Seu Manuel Nazaré dos Santos e Seu Manuel Gonsalves da Silva.

Mas nos restava ainda abordar com mais profundidade a representação dessa prática. Para isso, criamos uma “pesquisa-ação-criação” a fim de constituir um corpus variado e sempre em movimento; retomaremos esse ponto *a posteriori*, na abordagem dos métodos de trabalho aplicados à nossa amostragem.

c. **Grupos de carimbó**

Para o Carimbó esse corpus foi predefinido. Existem quatro grupos declarados como tal em Soure: o *Grupo de Tradições Marajoaras Le Cruzeirinho*, o *Grupo Eco Marajoara*, o *Grupo Aruãns* e o *Grupo Tambores do Pacoval*.

Em cada grupo, entrevistamos o(s) coordenador (es), músicos e dançarinos. Essa escolha se baseia na observação de elementos importantes na formação dos grupos e na ideia de se entender como os pontos estudados são percebidos pelos diferentes agentes da prática.

d. **Mestres de carimbó**

Colhemos também amostras dos “Mestres de Carimbó”; selecionamos dois: são o mestre Diquinho e o mestre Regatão, identificados como os mestres mais tradicionais e antigos de Soure. Esses “mestres” às vezes são associados a grupos, mas, na maioria das vezes, são independentes. Em alguns casos, a figura deles se funde com a dos coordenadores. Eles são, em geral, o "músico chefe", aquele que compõe as partituras e encarrega-se de transmitir conhecimento musical aos "discípulos". Entrevistamos os mestres mais jovens de Soure e de algumas outras cidades. Suas narrativas tem seu lugar neste estudo, mas optamos em aprofundar nossa análise sobre o desempenho dos dois mestres citados.

e. **Coordenador do grupo: FEST AMIZADE, o imprevisível**

O FEST AMIZADE (Festival Folclórico da Amizade) se insere nessa amostra, pois permite ter, no mesmo espaço, vários grupos de carimbó de várias regiões. Além deste ponto, o FEST AMIZADE também é um espaço criado com a finalidade de proporcionar uma troca entre os grupos. Assim, podemos observar também os processos criativos, bem como suas preocupações. Questões políticas como financiamento público dos grupos, reconhecimento,

dificuldade de sobrevivência dos grupos, dificuldade em encontrar artistas, mas também questões ideológicas ligadas à transmissão da tradição e à criação de uma obra original, bem como todas as questões intrínsecas a um processo criativo que são de grande importância neste trabalho.

2.4 A abordagem qualitativa

É importante definir nossa abordagem qualitativa e os dois métodos essenciais que conduzem o estudo de campo: observação participativa e pesquisa-ação, à qual adicionamos o termo criação, então, "pesquisa-ação-criação"; voltaremos a esse ponto em detalhes mais adiante. A observação participativa e o método "pesquisa-ação-criação" são utilizados, tanto de forma alternada como de maneira híbrida, a fim de responder aos questionamentos colocados por nosso estudo e também pela produção de saberes através da observação do universo estudado.

Essa abordagem define o direcionamento desta pesquisa e justifica também a amostragem que acabamos de expor. De fato, sob esse ângulo, dois caminhos essenciais são definidos nas abordagens de pesquisa praticadas pelos estudos sociais: o método quantitativo e o método qualitativo. Privilegiamos a abordagem qualitativa segundo a qual o importante é a profundidade das relações estabelecidas e não o número de casos estudados. Na obra *A Análise qualitativa em ciências humanas e sociais*, Pierre Paillé a define:

como uma abordagem discursiva da reformulação, da explicitação ou de teorização de testemunhos, experiências ou fenômenos, a lógica da obra participa da descoberta e construção de sentido. Não exige que a contagem ou quantificação para que seja válida, generosa e completa, mesmo que não exclua tais práticas. O resultado não é, em sua essência, nem uma proporção nem uma quantidade, é uma qualidade, uma dimensão, uma extensão, uma conceituação do objeto.⁴³

Nesta abordagem, podemos determinar vários métodos a serem aplicados na estruturação de cada estudo. Trabalharemos principalmente com: entrevistas (semi-direcionada / individual, coletiva (foco no grupo)), observação participativa (transmissão) e "pesquisa-ação-criação".

As entrevistas, assim como determinados acontecimentos, são gravados para poder, por um lado, detalhá-las e inseri-las no corpus teórico do estudo - principalmente no que diz respeito às entrevistas - e, por outro lado, utilizá-las como suporte material sobre o qual podemos identificar os fatos transcritos no trabalho.

43 Pierre PAILLE ; Alex MUCCHIELLI, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2012. Kindle référence emplacement 303.

a. Dispositivos e métodos

Vamos detalhar agora cada um dos dispositivos do estudo prático-artístico⁴⁴ do *carimbó* e dos « contos-lendas ». Os dispositivos são elaborados de acordo com os métodos aplicados a este estudo. Mas eles também os questionam, principalmente à propósito da pesquisa-ação que desenvolvemos na “criação-pesquisa-ação”.

Então, temos aqui um método que se articula em duas grandes linhas. A primeira se refere aos métodos de pesquisas etnológicas e aplicadas aos estudos sociais, como observação participativa e entrevistas. O segundo coloca o ato artístico em primeiro plano e, assim, produz uma coleta de dados, que queremos "lúdica". Os processos e recepções originários das criações que estabelecemos nesta pesquisa produzirão os discursos analíticos que desenvolveremos, a fim de interrogar nossa hipótese. Nesta perspectiva, são produzidos dois dispositivos criativos: uma peça que se dedica mais particularmente ao estudo de "contos-lendas", *Os Encantados do Sossego*, e uma produção audiovisual coletiva mais focada no *carimbó*, intitulada *O Manifesto Audiovisual do Carimbó*.

b. Entrevistas semi-direcionadas

As entrevistas com praticantes das formas tradicionais em questão fazem parte dos primeiros passos do estudo de campo realizado em Soure. A escuta que envolve essa prática é a base de toda a relação com o que constitui um universo em descoberta. Nesse sentido, esse primeiro contato com o povo de Soure é rico e essencial para este trabalho.

As entrevistas são planejadas de forma semi-direcionada, com alguns pontos levantados previamente e com perguntas específicas para cada assunto. Essas reuniões também são pensadas com a ideia de manter um espaço de liberdade e fluidez na troca, principalmente com os "contadores".

Para o *carimbo*, como já apontamos, quatro grupos principais são definidos. Cada um desses grupos realiza um trabalho específico, tanto do ponto de vista ideológico quanto do ponto de vista artístico, o que nos permite abordar vários eixos e diversas problemáticas. De maneira

⁴⁴ Le terme qui conviendrait serait celui d'étude de terrain. Ce terme, et les associations qui lui sont propres, ne correspondent pas à ce que l'on pratique dans l'univers étudié. En effet, nous avons donné le mot d'étude pratico-artistique car elle inclut, au-delà de la mise en pratique de certaines méthodes, la mise en place de processus artistiques à travers lesquels nous analysons nos résultats.

mais ampla, estamos interessados nos seguintes aspectos: processos criativos, representações, aceitação na comunidade, engajamento social e político com a cultura local, o trabalho de memória implementado e a transmissão de prática.

Produzimos também entrevistas com os mestres do *carimbo*, em que abordamos, entre outras coisas, o caráter de "transmissores de tradição", sua nomeação de "mestres" e como isso os vincula à transmissão e salvaguarda de um patrimônio. No contexto da atualidade do carimbo, outro ponto nos parece de grande importância e é abordado na maioria das entrevistas: trata-se do processo de desenvolvimento do patrimônio iniciado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional)⁴⁵ desde setembro de 2014. Essa iniciativa começa com uma demanda da comunidade *Carimbozeira*. Entretanto, sua institucionalização produz vários efeitos no *carimbó marajoara*, e tentamos entender os meandros desse contexto a partir das palavras dos artistas.

A organização das entrevistas relacionadas às "lendas-contos" é diferente. Dada a natureza difundida dessa prática em Soure, tentamos primeiramente identificar as pessoas que são reconhecidas pela população como os "guardiões" dessa memória. As entrevistas com eles são propostas de forma a descontrair os primeiros momentos, que geralmente são bastante estereis nesse ambiente. Notamos que nosso interlocutor é na maioria das vezes reticente em nos contar sua história, por pensar que nossas crenças nesses fatos extraordinários nos separam dele. De fato, quando pedimos às pessoas em questão que nos digam sobre suas experiências com seres mitológicos amazônicos, elas mostram resistência porque acham que a pessoa à sua frente não compartilha esse universo.

O primeiro passo para mim é, portanto, compartilhar com eles os "contos-lendas" que conhecemos e já ouvimos. Não se trata aqui de verificar a verdade dos fatos, mas de fazer um "pacto de verdade" com seu interlocutor. Este "pacto" refere-se mais ao engajamento com o contar, não à precisão dos fatos. Uma vez estabelecida a confiança, conseguimos nos comunicar num discurso mais solto.

Essas entrevistas são essenciais no início da pesquisa porque produzem significado. Eles nos permitem reposicionar nossas perguntas a partir de um contato com o "real" de nossos assuntos. No entanto, eles são apenas parte do nossa pesquisa de campo. De fato, estamos tentando, dentro desta pesquisa, outras formas de coleta de dados explicitadas abaixo.

45 Cet Institut, attaché au Ministère de la Citoyenneté, est responsable de la conservation et de la diffusion des patrimoines matériels et immatériels du pays. Créée en 1937 elle possède aujourd'hui 27 antennes dans tout le pays, afin de couvrir tous les Etats.

2.5 Observação participativa

Defendemos, nesta pesquisa, uma observação participativa porque a troca entre os polos produz um conhecimento comum. Portanto, deixamos então a observação por uma "observação participativa" e o status de "voyeur" por um diálogo recíproco que provavelmente mudará as duas partes. Segundo Bastian Soulé, a observação participativa "implica por parte do pesquisador uma imersão total em seu campo, na tentativa de apreender todas as sutilezas, correndo o risco de falta de distanciamento e perda de objetividade"⁴⁶. O autor também defende um acesso singular às práticas estudadas, pois o pesquisador, capaz de participar dos fazeres, estabelece um contato com lugares que a exterioridade não pode permitir. Se seguirmos o autor, entendemos que a observação participativa é essencial na abordagem que propomos, porque nos possibilita experimentar nossa ideia de compartilhamento recíproco. Para verificar as possibilidades e os limites de tal ato é necessário derrubar uma série de barreiras. Aliás, a resistência deles é também um dado que queremos analisar. Tentamos nos aproximar, através dessas estratégias, de um lugar onde o observador não é mais um elemento distante, mas um criador dessa prática. Obviamente, não é da mesma maneira que os artistas tradicionais, mas se torna, com o tempo, um elemento certamente integrado, mas que acaba fazendo parte da estrutura.

Entendemos incontestavelmente a ideia de que um pesquisador deve manter um olhar externo. Ele é o produtor das abordagens críticas e teóricas que produz em seus campos de estudo. No entanto, a observação participativa pode nos permitir combinar essas perspectivas com as experiências vividas em sua corporeidade. Usamos o termo corporeidade e não corpo porque, como Sartre explicita, em *O Ser e o nada*, "o corpo de outras pessoas não deve ser confundido com sua objetividade. A objetividade dos outros é sua transcendência como transcendida. O corpo é a facticidade dessa transcendência. Mas a corporeidade e a objetividade dos outros são estritamente inseparáveis."⁴⁷. Essa ideia é importante, no presente contexto, porque vislumbra o corpo e, portanto, o indivíduo de uma maneira mais holística, que

46 [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27\(1\)/soule.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27(1)/soule.pdf) (consulté le 06/05/2016)

47 Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 2008.

desejamos propor durante essa mudança. Essa terminologia, que desenvolvemos mais adiante neste estudo, favorece a unicidade do ser sem que fragmentações fisiológicas marquem uma ruptura entre corpo e consciência. Além disso, essa ideia restitui à corporeidade ao seu caráter objetivo. Essa objetividade, frequentemente testada quando falamos de método qualitativo, é intrínseca às experiências do corpo e, desse modo, torna-se legítima e objetiva. Observemos, portanto, que não criamos uma dicotomia, nem uma hierarquia entre as formas de produção dos saberes; elas são complementares e ajudam a levantar os questionamentos subjacentes à nossa pesquisa.

2.6 « Pesquisa-ação-criação »

4. Christian Gozalez-Laporte acrescenta que "trata-se então de um" experimento da vida real que possibilita validar ou invalidar suas hipóteses de trabalho »

Aqui chegamos aos dispositivos conhecidos no campo dos estudos sociais como "pesquisa-ação". A abordagem é definida por Kurt Lewis como « uma abordagem fundamental nas ciências humanas, que surge do encontro entre o desejo de mudança e uma intenção de pesquisa. Ela busca um objetivo duplo, que consiste em ter sucesso em um projeto de mudança deliberada e provocar o avanço do conhecimento fundamental nas ciências humanas »⁴⁸. Christian Gozalez-Laporte acrescenta que "trata-se então de um experimento da vida real que possibilita validar ou invalidar suas hipóteses de trabalho”⁴⁹.

Após a leitura desses trechos, notamos pontos de interseção e divergências entre esse conceito e o dispositivo que propomos. O elo é o de um "encontro" entre fazer ato e fazer pesquisa; em outras palavras, o elo consiste em transpor a pesquisa em ação. No nosso caso, é uma ação artística. No entanto, o fato de colocar a criação no centro de nossa abordagem provoca uma ruptura entre a definição de pesquisa-ação (explicada por Gozalez-Laporte) e o que propomos: é essa discrepância que nos leva a usar uma epistemologia diferente, a da "pesquisa-ação-criação". Além disso, nossa intenção não é coletar dados unilateralmente, ou observar elementos para "validar ou invalidar nossas hipóteses", nosso trabalho está mais alinhado com um processo de transformação do objeto estético. Em outras palavras, propomos uma pesquisa-ação que também visa à criação coletiva. Aderimos a essa ideia considerando

48 Kurt LEWIS (1946) cité par Christian GONZALEZ-LAPORTE in, Christian Gonzalez-Laporte. *Recherche-action participative, collaborative, intervention... Quelles explicitations?*. [Rapport de recherche] Labex ITEM. 2014. hal-01022115

https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/1022115/filename/Recherche-action_participative_collaborative_intervention_Quelles_explicitations.pdf (consulté le 02/08/2016)

49 *Ibidem*.

qualquer espectador como coautor de uma obra, mas propondo também estruturas abertas à participação, participação esta reestruturaste ou estruturante da criação.

Abordamos aqui as linhas gerais de nosso dispositivo, que serão estudadas detalhadamente, com o apoio de experimentos, na quarta parte deste estudo: *A salvaguarda viva de uma prática e sua reinvenção artística e transcultural*. Lembremos que essas criações são: uma peça de teatro, uma performance e dois documentos audiovisuais. Para cada uma dessas criações, propomos uma análise descritiva e crítica. E as criações criam raízes em um coletivo composto por artistas e pesquisadores de várias disciplinas – estas definidas na primeira parte desta introdução geral - de povos autóctones e não-autóctones. Elas convidam a experiências transculturais e disciplinares. Este dispositivo foi criado para questionar a hipótese central deste trabalho, a saber: a possibilidade de uma "salvaguarda viva" dos patrimônios por suas reinvenções artísticas e pela renovação lúdica da memória.

Primeira parte : a Amazônia – Ilha do Marajó. Espaço geográfico, representações, histórias e imaginários

« Como é lindo conhecer a Ilha de Marajó,
seguir pelo rio acima na terra do carimbó,
ouvir o grito do vaqueiro, gaivotas, canoeiro
sentir o vento na praia, fazer amigos companheiros,
e olha só as primeiras chuvas e as piracemas de janeiro »

Mestre Diquinho

« Só vivendo aqui, em contato com a realidade do dia-a-dia, é possível descobrir o que de fato é novo aqui, exclusivo. Não somente a natureza (bichos e flores se encontram em toda a parte) : é o relacionamento, uma dimensão nova, uma espécie de trama de conexões misteriosas que associam homens e coisas, formando um mundo à parte, fora dos padrões, das categorias gastas e habituais. »

Padre Giovanni Gallo

A Amazônia brasileira cobre uma vasta área de cerca de 3.300.000 m², composta por densa floresta intercalada por rios. Sua configuração geográfica é frequentemente apresentada para justificar o difícil acesso a muitas localidades. A grande maioria das microrregiões da Amazônia não se comunicam ; e estão imersas em um estado de isolamento uma em relação a outra. Os principais centros do Marajó, por exemplo, são acessíveis somente à partir de Belém. Para ir de um lugar para outro na ilha, é preciso voltar à capital. Não podemos negar as conjunturas naturais singulares nessa região : elas estão presentes em nossos deslocamentos, na conexão que podemos estabelecer com uma natureza ainda no controle de seu território, ou mesmo nas águas marajoaras descritas por diferentes autores como « ditadoras » dos modos de vida.⁵⁰

⁵⁰ É importante enfatizar que estamos focando no contexto específico da Amazônia dos campos, florestas e áreas rurais. No entanto, é importante enfatizar que há uma crescente Amazônia urbana; a cidade de Belém, entre outros, com seus 1.393.399 habitantes (IBGE 2017), é um exemplo. A obra de Edna Castro, cujo artigo acima, em francês,

No entanto, podemos observar, por meio do estabelecimento de atividades extrativistas, por exemplo, que é possível estabelecer excelentes infraestruturas na região. A configuração geográfica não pode, portanto, ser entendida como o único elemento de fragmentação desta região em comparação com o resto do país. De fato, as políticas implementadas na região estão no centro desse processo de segregação regional, impulsionado pelo capital que alimenta a estratégia do esquecimento. Portanto, tentamos abordar esses três pilares :

- questões geográficas, e também vemos emergir um território imaginário importante para esta pesquisa,
- questões relacionadas ao capital e à região, um território que gera altos recursos que, infelizmente, não são rentáveis para seu desenvolvimento social,
- enfim, políticas públicas muitas vezes insuficientes e mal estruturadas

Portanto, não é prudente abordar esse espaço de maneira global, seja do ponto de vista geográfico, seja do ponto de vista social e cultural. É verdade que as práticas envolvidas neste estudo encontram eco em grande parte do território amazônico. No entanto, destacamos as formas de arte tradicionais circunscritas a ilha de Marajó, mais precisamente ao município de Soure. Isso não nos limita na utilização de outros exemplos ; nesse sentido, regiões distintas são analisadas afim de enriquecer a argumentação. Começamos esta parte com a introdução de algumas ideias fundamentais de nossa pesquisa e a exposição de elementos que contribuam a contextualização da região que nos interessa. O argumento teórico é confundido, em nossos escritos, com descrições antropológicas e memoriais. Mais adiante, as narrações, histórias de vida e entrevistas que coletamos criam uma rede híbrida, um rizoma.

Assim que o sol nasce sobre a cidade de Belém, iniciamos nossa jornada rumo a ilha de Marajó. Ao amanhecer, embarcamos em um barco rústico e imponente, cada vez menor, à medida que a imensidão das águas amazônicas se fazem presentes. Durante aproximadamente três horas de viagem, as paisagens têm tempo para se instalarem e o barco avança, impondo, desde sua partida, o tempo marajoara. Um clima esticado, argiloso e pesado, ao exemplo, das águas que definem esse espaço e "impõem sua ditadura".

Se a maré é favorável, chegamos a Camará no final da manhã. É um porto pequeno mas importante para a circulação de pessoas e mercadorias na ilha. É nesse mesmo porto que a balsa de Icoaraci - uma vila localizada a cerca de 20 km de Belém - atraca, transportando passageiros e carregada de carros e caminhões, moradores, turistas e comerciantes. Depois, pegamos um

desenvolve esta questão : Agnès T. Serre, Edna Castro« Chapitre 18. La question urbaine en Amazonie au tournant du 2e millénaire », in Jean-François Tourrand et al., L'Amazonie, Editions Quæ « Hors collection », 2010 (), p. 257-268. DOI 10.3917/quae.doris.2010.01.0257

ônibus, que leva cerca de quarenta minutos. Ele nos leva até o porto de Salvaterra, e uma segunda balsa nos espera e nos leva a Soure. Esta viagem dura de cinco a seis horas de Belém

Este arquipélago está localizado na região amazônica, no norte do Brasil, estado do Pará, na foz do rio Amazonas com o Oceano Atlântico. Além disso, de acordo com a antropóloga Denise Pahl Schaan, em sua obra *Cultura Marajoara*, a palavra marajó vem do tupi mbara-yó, que pode ser traduzido como "barreira do mar". O Arquipélago do Marajó é dividido em dezessete municípios : Soure, Breves, Ponta de Pedras, Chaves, Cachoeira do Arari, Salvaterra, São Sebastião da Boa Vista, Afuá, Muaná, Anajás, Currelinho, Santa Cruz do Arari, Melgaço, Bagre, Gurupa, Oeiras e Portel. Mesmo sendo muito extensa e relativamente próxima do continente, a ilha de Marajó não escapa à ideia que temos de uma ilha; a de um lugar isolado onde reinam magia, encantamentos, fatos fantásticos e personagens lendários, como piratas e sereias.

Fazer ilha, ser ilha, a ilha paradisíaca, a que observamos no filme de Jean Daniel Pollet (1973), *Ordem*, local de segregação absoluta, onde isolamos os doentes, Alcatraz a ilha da prisão ou a de Ulisses. É verdade que existe uma situação social e política complexa, mas o estado insular aqui não é uma exotização da região, mas seu estado de coisas. Nesse sentido, levamos em consideração essa perspectiva e entendemos que o nascimento do homem marajoara, que se integra à natureza e concebe sua existência como sendo parte intrínseca da mesma, também tem uma forte correspondência nas águas que o rodeiam. Assim, não surpreende que observamos o nascimento de seres híbridos e que o cotidiano da vida nas margens dos rios se misture com a magia de uma mitologia intimamente relacionada à imaginação e aos fatos sociais inerentes a essa comunidade. Essas características ambientais não se restringem ao Marajó, mas espalham-se por grande parte da região amazônica.

O entendimento dessa região nos leva a uma análise mais ampla da construção do Brasil, seu período colonial, as fases de sua economia e as percepções políticas e sociais que foram construídas ao longo desses séculos. A região em questão é constantemente colocada em contato com outros povos, afim de entender as relações que ela tece nas identidades e construções políticas do país. O estudo dessa rede é essencial para destacar as relações que levaram à estruturação do arquipélago como o conhecemos.

Pontos fundamentais impulsionam a construção de nosso pensamento nesta parte : as consequências dos estudos e períodos coloniais na Amazônia, a “negação da co-temporalidade” e as reflexões dos autores amazônicos sobre os pontos mencionados, mas também, nas bases contextuais da região. Compreender os processos de colonização e segregação no Brasil e as consequências na história passada e presente dessa região nos permite lançar as primeiras

pedras deste estudo. Mesmo se dermos uma olhada crítica em todas as formas que podem ser descritas como “coloniais” nos estudos sobre populações atuais, somos forçados a entendê-la para que seja dado um passo em direção a outras trilhas epistemológicas .

Por outro lado, a “negação da co-temporalidade” trazida pelo antropólogo americano Johannes Fabian lança luz sobre as relações entre tradição / modernidade e presente / passado que não estão apenas no cerne deste capítulo, mas que também constituem : um dos impulsionadores deste estudo de uma maneira mais ampla. Essa reflexão nos leva à análise de um olhar que foi construído, desde a colonização, em duas etapas: a do homem moderno - hoje, e a do homem tradicional inscrito em outra época. Portanto, questionamos : de que época se trata ? E por que a análise dessas comunidades é frequentemente realizada como um estudo mais próximo dos estudos arqueológicos do que daqueles interessados em uma sociedade que opera no presente e, portanto, sujeita a transmutações constantes ?

Pensamos que iniciar essa contextualização definindo o lugar ocupado pela Amazônia e, portanto, a Ilha de Marajó, assim como sua população, material e simbolicamente, no mundo e no tabuleiro brasileiro, nos permite pensar melhor em seu contexto histórico. Esta primeira parte é dessa forma uma grande teia que tecemos a partir das referências trazidas pela bibliografia e pelo trabalho de campo.

*Na Amazônia, inventamos nossos mitos,
encharcados de poesia para podermos viver na
desmedida solidão de rios e florestas*

João de Jesus P. Loureiro

*As culturas populares não se apagaram
mas é preciso busca-las em outro lugar ou em lugar algum.⁵¹*

Néstor Gracia Claclini

Os "contos-lendas" reúnem e refletem, através do exercício da oralidade, paixões, espaços imaginários e geográficos comuns aos marajoaras. Mas como acontece o nascimento dessas histórias no Marajó ? E como elas se mantem ao longo do tempo, através da prática de contar histórias, tornando-se assim uma testemunha da história deste lugar? Uma testemunha ativa, pela própria força de suas narrações, transforma e às vezes até forja sua própria história. Nesta parte, é uma questão de entender as formas que esses "contos-lendas" podem assumir, bem como os modos pelos quais eles são expressos nas tradições marajoaras. Sendo o "conto lendário" uma das duas práticas que trabalhamos artisticamente e que submetemos à hipótese central deste estudo, é importante entendê-lo no contexto de vida dos marajoaras.

Ainda hoje, não é incomum os povos indígenas testemunharem suas experiências e seus encontros com o que chamam de seres sobrenaturais "encantados" que habitam a floresta e que constituem a mitologia amazônica. É importante enfatizar que qualquer aglomeração do arquipélago de Marajó está localizada perto de áreas florestais. Dessa forma, essas figuras de lendas continuam parte do cotidiano dos nativos, porque a grande maioria desses personagens

⁵¹ « Les cultures populaires ne sont pas éteintes mais il faut les chercher ailleurs ou nulle part ». Néstor García CANCLINI, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité, op.cit.*, p. 35.

mitológicos, como nos dizem os próprios habitantes, transitam entre as áreas florestais, os rios que banham a região e as aldeias vizinhas.

Nesse sentido, façamos um breve parêntese que dá lugar a uma história de vida que atesta o apego dos nativos aos "encantados". Estava em Soure e, como sempre, vou de bicicleta para o centro da cidade. Do meu local de residência, eu necessariamente passo em frente ao hospital. Geralmente muito calmo, naquele dia a pequena estrutura está em ebulição. Pessoas visivelmente agitadas empurravam a porta de entrada, outras, principalmente funcionários do estabelecimento, tentando, da melhor maneira possível, restaurar a ordem. Paro e questiono certos manifestantes sobre o motivo desse tumulto. Segundo eles, existe uma Matinta lá e eles não querem que ela receba os cuidados necessários dos médicos. Eles planejam acessar o quarto da Matinta, a fim de bloquear todos os cuidados e para que ela possa encontrar a morte que lhe foi destinada. A história me intriga e procuro mais detalhes. De acordo com o médico, não-nativo e outros funcionários do hospital, se trata de uma senhora idosa doente que precisa muito de calma e cuidado para se recuperar de uma queda.

Esse testemunho mostra a força da crença e dos mitos na vida cotidiana dos habitantes da ilha. É importante enfatizar isso pois, quando esses seres míticos se tornam a principal inspiração para as produções artísticas locais, devemos saber que são onipresentes na "realidade" de um grande número de amazonenses. Os "seres encantados" da Amazônia estão presentes nos relatos da população como seres em carne e osso. No entanto, eles diferem do homem comum, pois têm um poder sobrenatural, daí o nome: "encantados" por seus poderes "encantam" as pessoas. Existe uma forte relação de identificação e, portanto, a mitologia tradicional dessas populações confunde suas verdades com os fatos da "vida real". Aqui usamos a palavra real como parte de uma experiência testemunhada. Também podemos observar o deslocamento desses limites no depoimento do chefe da Polícia Militar, em 2006, coronel Dourado:

Aqui é uma região de credices, de lendas, de mistérios, de pavulagem, onde se pratica bastante dança. De vez em quando surgem coisas estranhas na nossa ilha. Uma recentemente apareceu o tal pé de pano, que as pessoas ficaram em situação, apavoradas, não sabendo a quem recorrer obtivemos inúmeras ligações, executamos vários policiamentos, patrulhamentos, com a finalidade de capturar o tal pé de pano. O que no impressionava era a atitude das pessoas principalmente as pessoas de uma faixa etária elevada, mais de 80 anos que não conseguiam dormir, nem sequer sair de casa para o trabalho, preocupadas com o pé de pano, que pudesse acontecer alguma coisa que viesse a colocar em risco a integridade das pessoas ou dos seus bens. Então aqui na ilha de Marajó essa é uma situação que nós respeitamos, essa crença das pessoas esses mistérios, essas lendas Marajoaras e vivemos, levamos a vida assim dessa forma. Não sabemos realmente se existe a Matinta Pereira, tantas lendas bonitas : O Boto, Pretinho da Bacabeira, A mulher cheirosa, tantas outras coisas

maravilhosas, que nos deixa assim nos como comandante da polícia militar, vivenciando situações novas⁵².

A relação com os "encantados" e, portanto, as histórias que os envolvem, testemunha sentimentos contraditórios, que mostram seu papel ativo na construção das identidades das populações locais. Esses contos mitológicos não são considerados uma manifestação abstrata de um universo fantástico e invisível, estão ancorados no cotidiano dos contadores marajoaras, na forma do que chamamos de "contos-lendas". Antes de abordar as especificidades dos "contos-lendas" produzidos pelos contadores de histórias e pelo universo dos mitos da Amazônia, faremos nesta parte (consultar a tese em sua totalidade) um desvio conceitual, a fim de justificar e esclarecer o caminho epistemológico empregado.

O marajoara é múltiplo na construção de sua história, mas também em suas referências à identidade. Essa multiplicidade se reflete em suas relações sociais, sua economia e sua construção de identidade, como observamos anteriormente. Os eventos culturais da ilha estão imbuídos desse hibridismo e são construídos em relação direta com as experiências dos habitantes. A multiplicidade, o rizoma, o híbrido tornam-se nas criações estéticas dos nativos uma unidade criativa e complexa. Os símbolos, as formas de transmissão, os códigos, os modos de fazer são variados e mudam. Destacamos, nesta parte, os meandros da prática do contador de histórias marajoara.

⁵² Coronel Dourado, autorité militaire sur l'île de Marajó en 2006. Extrait du documentaire Le Peuple Raconte de Monique Deboutteville, 2006, Para, Brasil.

**Terceira parte : O carimbó : condição de uma pratica artística tradicional. Entre
hibridismo e resistência**

*Na sombra da minha mangueira
Eu canto o meu carimbó
Que sacode a saia rodada
Da menina e da vovó
é carimbó ! Carimbó do Marajó*

Prof. Ailton Silva Favacho

Dancem, dancem, senão nos estamos perdidos.

Pina Bausch

Quando escutamos a ressonância das peles e o tremer das cordas, nosso corpo inteiro vibra e a inevitável vontade de dançar nos toma. Nos levantamos e deixamos a musica contaminar nosso corpo que se torna por sua vez parte da composição. Esses corpos dançantes emitem sons, ritmos e cheiros. Se misturam a musica e formam uma unidade.

É difícil para mim falar sobre carimbó. Tenho a convicção de que é preciso dançar, cheirar, sentir o suor escorrer pela sua pele, deixar que as vibrações dominem seu corpo, girar, girar até ficar tonto, até você aceitar seu próprio descontrole. Você deve sentir os movimentos das saias, a brisa leve que elas causam, o cheiro úmido da dança. A umidade, a fluidez dos sentimentos que circulam na relação com o outro. O olhar do outro nunca foi tão fluido e penetrante. A sensualidade, não sexualidade, não, a sensualidade, aquilo que se pode trocar com um cavalheiro de idade avançada ou uma criança, a sensualidade da fluidez dos corpos. Tornar-se um com a terra, sentir os instintos, os ciclos que nos subjagam e encantam, o desejo de estar

em outro lugar e de ser esse outro lugar, encontrá-lo em nós mesmos. É isso que essa prática me desperta. Parece que já disse tudo e, no entanto, estou ciente disso, não é verdade. Você tem que ser capaz de colocar o pé no chão, deve ser capaz de controlar a embriaguez, deve ser capaz de pensar com os olhos de um pesquisador para continuar. Respirar, respirar, respirar.

É difícil para mim falar sobre carimbó. Mas é exatamente isso que vamos fazer nesta parte. Tentar entender os elementos práticos da composição da dança e da música, como movimentos e instrumentos. Assim como as representações sociais intrínsecas, seus modos de resistência e seus processos artísticos tradicionais e de reinvenção.

Para analisar os temas citados, esta parte está dividida em três capítulos. No primeiro, *Traçando as linhas de uma prática sem fronteiras*, foca na contextualização do carimbó, trata-se de abordar a trajetória epistemológica e histórica da prática, levantando questões fundamentais, como a oposição entre tradição e modernidade. As estruturas estéticas da composição artística também são expressadas. No segundo capítulo, *Carimbó e o processo de hibridação. Movimento social e midiatização*, propomos uma abordagem mais conceitual sobre as ideias do processo de hibridação do sociólogo argentino Néstor Garcia Canclini. Através de uma análise que revela os usos da prática na mídia, questionamos aqui os desafios da modernidade e dos mercados dentro das chamadas artes tradicionais, associadas a culturas minoritárias. Finalmente, o terceiro capítulo, *O carimbó de Soure e suas múltiplas faces*, revela o nosso corpus na ilha do Marajó grupos e mestres. Após uma subseção dedicada aos dois mestres de carimbó que acompanhamos, segue quatro subseções dedicadas aos grupos. Cada grupo é estudado como uma instituição e compomos a análise à partir das entrevistas coletadas e das manifestações e intenções expressadas pelos grupos.

**Quarta parte : A salvaguarda viva de uma pratica pela sua reinvenção artística :
análises e retornos das experimentações e das criações**

*É quando nos vemos « não achar »,
Mas suar, chorar, desesperar,
Que é apaixonante, estimulante e pedagógico⁵³.*

Ariane Mnouchkine

*A arte não pode ser concebida racionalmente,
Ela não aponta uma logica comportamental,
Mas expressa uma crença, um postulado.
A única forma de aceitar uma imagem
Artística é acreditando*

Andrei Tarkovski⁵⁴

As artes são indisciplinadas porque se ramificam, contradizem as regras, criam a surpresa, incomodam e, assim, irritam a ordem imposta por qualquer sistema voltado para o "controle" de uma sociedade. Esses caminhos são, portanto, os de resistência, o clamor pela liberdade, o direito à indisciplina que transborda e forma pontes entre as artes e as culturas. A experiência que oferecemos aqui coloca no centro de sua abordagem os transbordamentos entre culturas e artes, um sobre o outro por inspirações, ressonâncias, lembranças do corpo e da mente. Como resultado, através da experimentação performativa, do ato teatral e da produção audiovisual, criamos uma rede transcultural na qual todos os participantes são atores e produtores de conhecimento.

A quarta parte desta pesquisa retoma nosso questionamento inicial: a salvaguarda de um patrimônio cultural intangível por meio de sua reinvenção artística. A hipótese é a de uma

⁵³ « C'est lorsqu'on nous voit « ne pas trouver », mais transpirer, pleurer, désespérer, que c'est passionnant, encourageant, pédagogique ». Ariane MNOUCHKINE, *L'Art du présent, entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Actes Sud, 2016, p. 27.

⁵⁴ « L'art ne se conçoit pas rationnellement, ne donne pas une logique de comportement, mais exprime une croyance, un postulat. La seule façon d'accepter une image artistique est d'y croire. » Andrei TARKOVSKI, *Le temps scellé*, Paris, Editions Petite Bibliothèque de Cahiers du Cinéma, 2004, p. 51.

possível "reativação" constante e contínua da "memória viva" dos praticantes e agentes sociais das manifestações estudadas. É um questionamento de um pesquisador, mas também de um artista, um artista que questiona os limites de sua arte. O teatro e o cinema são nossos fazeres artísticos e queremos submetê-las a essa abordagem. São essas linguagens que serão engajadas na proposta de "reinvenção artística".

Para analisar essa hipótese, construímos um corpus na região Amazônia marajoara, mas precisamente em Soure. Esses materiais fazem parte do corpus, mas também são as ferramentas desta pesquisa e, como tal, nos impõem seu modo de uso e suas restrições. Nesse sentido, continuamos este trabalho levando em consideração a incorporação legítima de tal corpus em um estudo francês. As partes anteriores respondem às linhas que nos pareciam necessárias para abordar os temas desta pesquisa que se intensificam nesta parte.

Colocamos o dispositivo prático, a "reinvenção artística" no centro desta parte. Nesta perspectiva, abordamos ideias relacionadas à salvaguarda de um patrimônio intangível. Dito isto, essa abordagem nos permite trabalhar essas ideias como elas aparecem em seus contextos particulares, sem anexá-las a correntes de pensamento institucional sobre planejamento de patrimônio. A salvaguarda está relacionada aqui a "reativação da memória", ou seja, um a salvaguarda viva que se distingue, por exemplo, das técnicas de arquivamento, mas que encontra toda sua coerência em sua relação com a memória. Ao longo deste estudo, tentamos associar abordagens científicas a elos poéticos, com vista à reinvenção artística, que agora é objeto de nossa atenção.

O primeiro capítulo apresenta algumas reflexões em torno das noções de patrimônio, salvaguarda e reinvenção. Estabelece os pilares da nossa abordagem e torna explícitas as escolhas metodológicas que fazemos. Os três que seguem constituem o texto-testemunho das criações produzidas. O segundo refere-se ao experimento que realizamos com estudantes em licenciatura em teatro da Universidade Paris 8. O terceiro e o quarto referem-se às três criações que montamos neste estudo, respectivamente : a peça *Os Encantado do Sossego*, *O Manifesto Audiovisual do Carimbó* e o filme experimental : *Joana no Museu*.

CONCLUSÃO GERAL E PERSPECTIVAS

Vamos abrir as portas, não as do inferno baudelairiano, nem as do mundo maravilhoso de Alice, mesmo que sensualidade, dor e fantasia sejam componentes de nossa própria narrativa. Mas abrir principalmente aquelas que erigimos a fim de que pudéssemos entrar nos universos percorridos pela presente pesquisa. Nós nos referimos a esses territórios oníricos da literatura porque eles provocam ecos - nas referências do "Eu" pesquisadora que tentamos também situar - no universo mitológico amazônico. Vamos abrir as portas às narrações, histórias de vida, a uma certa leitura científica da região de *marajoara* e suas manifestações tradicionais.

Através desta pesquisa, abrimos a porta para um grito de pertencimento, aquele de pessoas cuja identidade lhes é negada. Ser *marajoara* é talvez o meu único lugar do ser, porque esse próprio território é híbrido, sobrenatural, impedido de existir por todos esses tipos de abordagens que descrevemos detalhadamente na primeira parte deste trabalho. A menina de Marguerite Duras com um chapéu de homem, as muitas mulheres de Clarice Lispector e os seres mitológicos urbanos construídos por Caio Fernando Abreu acalentaram durante muito tempo minhas leituras. Ao lê-los, pude sentir as nuances de vida se sobressaindo em cada lugar, em cada movimento vivido. Será que ainda estamos fechados em nossas inclinações estéticas? Somos inevitavelmente reconstrutores da inspiração?

O ato voluntário de produzir um objeto completamente novo está presente, mas minhas memórias são misturadas com minhas construções imaginárias, fragmentadas, reinventadas pelas múltiplas referências de uma existência que se desdobra entre dois mundos. Constantemente sujeita às minhas referências, ela também desenha o contorno de minha incapacidade em produzir outra coisa. O novo não pode se instalar. É infinitamente mais fraco que a inspiração. Os contos vividos, contados por uma memória falha e reprodutora de modelos, encontram, em um lugar de luta por sua própria dignidade, uma renovação; como a colagem de um vaso chinês quebrado, reconstruído, após a destruição, por seus restos, fundamentalmente imperfeito, mas diferente do original.

Assim, percebo minhas inspirações produzindo um objeto imperfeito, mas distinto. Afirmando ser *marajoara*, cantar louvores desta ilha e seus habitantes é comum nas práticas com as quais trabalhamos. Nessa perspectiva, o que vemos aí é, talvez novamente, e somente, a confluência de inspirações produzidas pela pesquisa, transformadas em referências, inspirações e reconstruídas em "vaso chinês".

No entanto, traçamos dentro desse objeto linhas que respondem às nossas preocupações como pesquisador, artista e cidadão e que levantam tantas outras questões que nos direcionam para pesquisas futuras. Proponho entrar em um universo que, a princípio, me parece familiar e se torna, com o progresso da pesquisa, cada vez mais estrangeiro. Desde o início deste estudo, eu "senti" que esse deslizamento de olhar poderia ocorrer. Escrevo, em 16 de junho de 2015, no meu diário de bordo:

Então este é o grande começo. É estranho, porque eu pude fazer essa viagem tantas vezes, mas hoje há um sentimento diferente. Como se agora eu sentisse repentinamente um desejo de descobrir, mas que descoberta? Mesmo fora do Brasil há mais de dois anos, este é meu País, pergunto-me então por que esse sensação, como se eu fosse rumo ao desconhecido? Este desconhecido é o caminho da pesquisa, o caminho da descoberta. Ver meu universo, aquele em que cresci sob outro olhar. O medo de torná-lo estranho é presente e se confunde com o impulso transbordante para descobri-lo sob outro ângulo, de outra maneira⁵⁵.

Longe desse olhar ávido e ingênuo, longe das lembranças de um espaço idílico, longe desses primeiros esboços no caderno de uma jovem cheia de entusiasmo, mas também guiada por todo esse material, descobrimos um território com questões complexas. As heranças coloniais, o poder destrutivo do capital, a posição das mulheres e a falta de assistência marcam um território em sofrimento para o qual se torna urgente dirigir nossa atenção. Paradoxalmente, também podemos perceber, nestas páginas, as muitas riquezas culturais, as lutas e a beleza de um lugar que nunca deixa de se hibridar e reinventar, mantendo uma forte ligação a sua ancestralidade. Os laços mais estreitos entre essas relações de poder, dentro das próprias manifestações artísticas e sociais trabalhadas, constitui um elemento que merece um estudo mais aprofundado. Isso nos orienta para uma pesquisa em que as manifestações culturais amazônicas e os sistemas de poder se situariam no centro de nossos questionamentos.

Estrutura e resultados da pesquisa

Esta pesquisa foi estruturada de forma a abordar as práticas da arte tradicional da ilha do Marajó e seus contextos sociais, econômicos e culturais. Esses patrimônios foram apreendidos com base em uma argumentação que questiona sua permanência nas comunidades às quais estão atrelados. Nossa hipótese é a de uma possível salvaguarda dessas práticas por sua reinvenção artística. Esse questionamento situa o ato artístico como patrimônio a ser

55 Nous ne tentons pas ici d'ajuster ces mots à la présente forme d'écriture, nous les exposons tels que nous les avons écrits sur notre carnet de bord.

salvaguardado e como ferramenta de salvaguarda. Optamos em dirigir nossa leitura da região aos espaços sensíveis de pertencimento e à produção cultural dos habitantes da ilha. Compartilhamos criações com eles, o que nos permitiu entender melhor os territórios criativos e lúdicos dos artistas que estudamos. Nossas abordagens se apoiam, portanto :

- em conceitos que pareciam importantes para o desenvolvimento de nossas ideias sobre práticas de arte tradicional

- e nas criações (performáticas, teatrais e audiovisuais) que produzimos nesta pesquisa.

Na introdução geral e na metodologia desta pesquisa, três pontos devem ser lembrados para dar continuidade às nossas observações. O primeiro é a transdisciplinariedade da pesquisa. Referências teóricas e criações artísticas recorreram a várias disciplinas e destacaremos aqui os elementos férteis desses cruzamentos, mencionando os resultados de cada parte desta tese. O segundo ponto é o da ancoragem rizomática de nosso estudo. De fato, como especificamos, o conceito de rizoma responde a uma pesquisa que não se articula de maneira arborizante. A abordagem rizomática nos possibilita:

- conectar os elementos de nosso estudo de diferentes maneiras,
- introduzir os dados coletados da mesma maneira e no mesmo no mesmo no mesmo no mesmo nível de importância que as referências bibliográficas.

Essas duas reflexões nos coduzem ao terceiro ponto que desejamos lembrar: a "pesquisa-ação-criação", metodologia que concebemos para este estudo. Essa metodologia favorece uma interação entre estética e sociologia, a fim de responder a análises que não podem ser enclausuradas nos limites disciplinares correndo o risco de permanecerem incompletas. De fato, o trabalho que realizamos não poderia fazer parte de uma leitura estritamente estética ou sociológica e esses três elementos - transdisciplinaridade, rizoma e "pesquisa-ação-criação" - nos permitiram justificar, na introdução , a base do nosso pensamento.

A primeira parte desta tese é dedicada à contextualização histórica, social e econômica da região. Essa contextualização responde à nossa abordagem rizomática no sentido de articular os “contos-lendas”, as referências bibliográficas e as entrevistas coletadas durante as pesquisas de campo. Nesta perspectiva, foi possível definir o território por seus contornos históricos e geográficos, mas também pelos imaginários que produz. A inserção de contos-lendas também nos permite introduzir este universo a partir do contexto da região. Além disso, essa iniciativa mostra a importância dessas narrativas tanto para a construção da identidade, como para uma compreensão mais ampla do Marajó. Assim, nossa estratégia atesta a relevância de se manter essas práticas do contar em uma região difícil de se apreender apenas por meio de referências

bibliográficas. Todas as análises assim produzidas corroboram com a possibilidade de um rizomático da região amazônica. Abordamos também representações museológicas de objetos e obras *marajoaras*, a fim de fazer uma análise estética e museológica dessas representações. O que projetamos dessas populações, fora do território - porque os museus estudados estão localizados na França e no Rio de Janeiro - nos ajuda a entender o lugar que elas podem ocupar no cenário nacional e mundial. Com a elaboração desta parte tivemos a intenção de mostrar que é proveitoso incluir, em uma abordagem de contextualização histórica, social e econômica, elementos de análise estética e narrações de práticas artísticas tradicionais, como o contar.

Com relação aos contos-lendas, explorados na segunda parte desta tese, observamos que a vulnerabilidade desse patrimônio pode provocar seu desaparecimento. Sob esse aspecto, esta pesquisa responde a uma primeira problemática, que é a de revelar uma prática em risco. No caso específico de nosso estudo, sustentamos que o desaparecimento dessa prática do contar também leva ao empobrecimento das referências contextuais da região, porque elas tecem um elo sensível entre os autóctones e seus espaços geográficos e imaginários. Vale ressaltar também a perda de recursos para a arte do ator e a progressiva ausência das figuras que compõem o panorama mitológico da ilha no cotidiano dos marajoaras. Assim, nossa pesquisa abre perspectivas para o trabalho do ator, porque os elementos que dissecamos no jogo do contador amazônico abrem um universo a ser explorado. Começamos a implementar essas ferramentas com a encenação de *Encantados do Sossego* e com as aulas ministradas em Paris 8, ambas baseadas nessa forma singular de contar. A memória dos contadores é um lugar que se abre à relação entre corpo e memória e a tantos outros "micro-interstícios" que não conseguimos identificar, mas cuja existência "captamos". Somos conscientes de que este trabalho trata apenas de uma pequena parte da complexa questão que associa lenda, memória, corporeidade, contador e jogo de ator, mas ele confirma antecipadamente a importância da prática e sua perenidade.

Uma reflexão semelhante é proposta para o estudo do carimbó, na terceira parte desta tese. Além do fato de ser um importante patrimônio da cultura local, já reconhecido e apoiado por instituições governamentais, como o IPHAN, é importante reconhecer essas instituições carimbozeiras a sua justa relevância: pilares na produção cultural e na assistência social da cidade de Soure. Ou seja, constitui a cena que favorece o progresso das questões sociais complexas, como a identidade de gênero e o lugar das mulheres na sociedade. Alguns grupos funcionam como locais onde são oferecidas oportunidades de formação artística aos jovens marajoaras, o que os afasta da precariedade causada pela ausência de poderes (ou políticas??) públicas. Além disso, observamos, nessas comunidades, uma revalorização dos patrimônios

através da transmissão e do diálogo transgeracional. A situação precária dos mestres do carimbó é uma questão que chamou nossa atenção. Nossa pesquisa identifica e torna visíveis esses pontos e dá conta da realidade de uma prática cujos processos de hibridação estão constantemente se renovando.

Assim, demonstramos que transculturalidade e hibridação são elementos recorrentes nessa forma tradicional. Nesse sentido, nosso estudo destaca a importância de se levar em consideração, por meio de processos institucionais que visam salvaguardar, as transformações inerentes a toda prática viva. As referências ao carimbó ainda são muito raras; assim, este estudo nos permite, por um lado, contribuir para essa construção bibliográfica e, por outro, levantar questões que podem encontrar eco em pesquisas futuras. Por um lado, os caminhos que abrimos são artísticos ou propícios a uma análise estética, porque consideramos que as estruturas criativas e as formas de recepção dessa prática podem dar lugar a investigações fecundas. Por outro lado, as pistas se abrem para estudos nas ciências humanas e sociais, porque os elos simbólicos criados pelas instituições carimbozeiras são ricos em desdobramentos. Achamos que é também importante desenvolver um dispositivo para arquivar composições para salvaguarda, mas também e sobretudo, para delimitar os direitos autorais e para que os lucros possam ser justamente revertidos. E é, finalmente, urgente pensar em formas de apoio aos artistas. Esta pesquisa pode, nesse sentido, colaborar a dar início a essas iniciativas. Aliás, temos a ideia de implementar uma escola de mestres para possibilitar a intervenção, em oficinas e cursos anuais, dos mestres da cultura popular em Soure. A ideia ainda é ainda embrionária, mas esse projeto poderia estimular ainda mais as transmissões, promover o acesso local e internacional ao conhecimento dos mestres, proporcionar-lhes um espaço de trabalho e auxiliá-los nos procedimentos administrativos de financiamento, inserindo também os contadores.

Constatamos, ao longo desta pesquisa, mas mais particularmente na quarta parte em que analisamos as criações, que os patrimônios não podem ser pensados de forma dicotômica. Frisamos novamente: é importante pensar neles como uma rede, como um rizoma, capaz de encontrar várias conexões e, às vezes, criando trajetórias inesperadas. São, sobretudo, fazeres e produções ligados a populações singulares. Nesse sentido, quando propomos a reinvenção de um patrimônio, é essencial imprimi-lo em sua origem (autóctone) ou por transmissão e, essa abordagem inclui necessariamente o encontro com o outro. Acreditamos que as reinvenções, destinadas a salvaguardar um patrimônio, devem ser feitas pelos agentes ou em estreita colaboração com eles. Em outras palavras, romperemos com os laços de pertencimento das práticas para produzir objetos sem interlocutores.

O retorno a esses experimentos também abre perspectivas para uma abordagem que pode ser entendida e aplicada de uma maneira mais ampla, criando assim redes de artistas interessados em patrimônio e, portanto, capazes de abordá-los a partir de seus próprios fazeres. Nossos dispositivos apresentam algumas pistas que não foram exploradas: dentre elas, trabalhar em formato de residência imersiva com vários artistas em torno do mesmo patrimônio; nós a propusemos no início da pesquisa, mas não conseguimos concluir este projeto. Também defendemos neste estudo que a arte assume o papel de objeto e ferramenta de salvaguarda. Tentamos demonstrar que a articulação de argumentos teóricos e discursos científicos não são os únicos produtores de conhecimento. Assim, as criações que propusemos renovam as ideias que temos de práticas, territórios e formas de salvaguarda. A prática artística coloca questões que podem encontrar ramificações no próprio processo de criação. Acreditamos que as práticas artísticas não devem constituir apenas objetos, mas também dispositivos, ferramentas a partir das quais podemos construir o pensamento. Assim, validamos nossa hipótese que diz respeito à salvaguarda de um patrimônio por sua reinvenção artística. Na análise das reinvenções artísticas que propusemos, é possível notar que as memórias são reativadas e que o compartilhamento sensível dessas práticas contribui para sua perenidade. Podemos também observar a possibilidade de uma coleta de dados lúdica com a implementação do dispositivo "pesquisa-ação-criação". Os dados que coletamos a partir desse dispositivo vieram, em grande parte, na forma de confidências; o que tivemos muito problema para obter durante os procedimentos mais comuns de coleta, como entrevistas. Essa ferramenta pode então ser usada em outros estudos em que esses dados, particularmente íntimos, são necessários aos desdobramentos de pesquisa.

Nosso estudo revela um Marajó de grande riqueza em suas práticas artísticas, mas revela também um evidente abandono. No entanto, conseguimos entender a amplitude dos benefícios sociais produzidos por essas manifestações. O reconhecimento desse trabalho pelo poder público poderia tirar esses produtores e artistas culturais da miséria financeira e ideológica em que se encontram atualmente. Quando dizemos ideológica, estamos nos referindo a todas essas ações, infelizmente bastante presentes nas novas diretrizes do País, e que considera a cultura como um elemento "fútil" nas estruturas sociais. No entanto, esses testemunhos e os vários exemplos apresentados nos mostram que o fazer e o compartilhamento de um patrimônio criam espaços importantes de interação e pertencimento, essenciais para o desenvolvimento das sociedades.

**Université Paris VIII Vincennes – Saint Denis
Université Fédérale du Pará**

THÈSE

Présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en :

Esthétique, science et technologie des arts,
spécialité théâtre et danse
l'EDESTA
Et
Développement durable du Tropique Humide
le NAEA

Présentée et soutenue publiquement
le 02/12/2019

Par

Monique Sobral de Boutteville

Titre

**L'art populaire en Amazonie (île de Marajó) :
la sauvegarde d'un patrimoine immatériel
par sa réinvention artistique**

Thèse sous la direction de :

Mme Katia Légeret (professeure des universités de l'Université Paris VIII)
et M. Silvio de Lima Figueiredo (professeur de l'Université Fédérale du Pará)

Jury composé par :

M. André HELBO, Professeur émérite, Université Libre de Bruxelles
M. Fabio CASTRO, Professeur, Université Fédérale du Pará – UFPA/Brésil
Mme Claire JOUBERT, Professeure, Université Paris VIII Vincennes – Saint-Denis
Mme Larissa LATIF, Professeure, Université de l'Amazonie – UNAMA/Brésil
M. Yves BAUDELLE, Professeur, Université Charles de Gaulle – Lille III

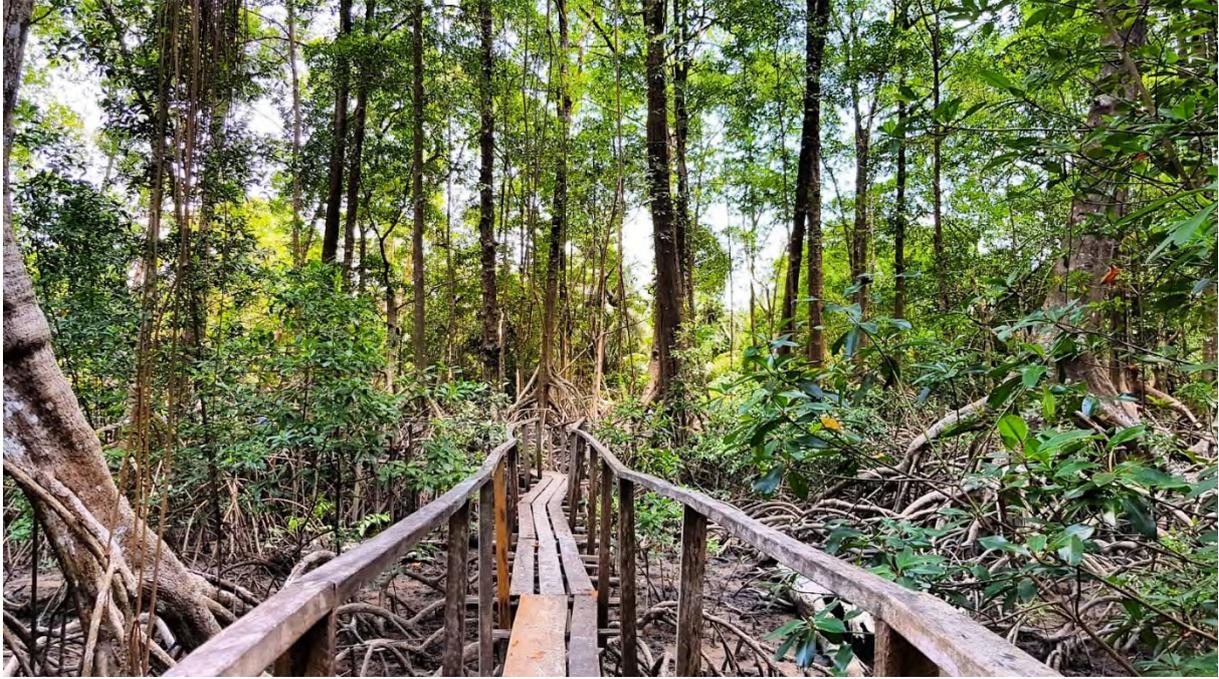


Fig. 1 Chemin dans la mangrove conduisant à la plage Barra Velha



Fig. 2 Plage Barra Velha

Je dédie cette thèse à ma famille :

A ma très chère mère et à ma grand-mère, femmes *marajoaras* qui m'ont transmis l'amour et l'engagement pour cette région.

A mon père et à mon beau-père qui m'ont soutenue tout au long de ma vie et m'ont appris à poursuivre mes rêves.

A mon frère, mes sœurs et mes nièces qui m'entourent de leur amour et de leur bienveillance.

Et à mon mari qui est à mes côtés à tout moment renouvelant sans relâche l'enthousiasme de partager l'aventure de vivre.

Ces quelques mots leur sont adressés :

Fougueuse et indomptable, elle cache des mystères profonds. Dans ses entrailles, vie et mort se côtoient sans aucune forme de miséricorde, d'altruisme. Il n'y a aucune volonté de bien, ni de mal d'ailleurs, elle est seule et imposante. Les liquides, l'humidité, l'air sont les seuls à pouvoir entrer dans son intimité majestueuse. Seule, la jeune femme regarde par-dessus les ferrailles du bateau, un bateau rouillé, mais il semble solide. Elle regarde l'eau argileuse, toujours la même qui la conduit à destination. Ces paysages qui deviennent insupportablement long, elle regarde et tente de définir ce qui la relie à cet environnement familièrement étranger.

Que peut-on faire de ses racines ? De ces grandes racines qui poussent hors de l'eau dans cette forêt dans laquelle elle pense avoir vécu ? Serait-elle dans la limite d'une histoire mémorielle inventée, qu'elle se raconte comme un dernier cri d'appartenance ? Et pourtant elle est là, seule, comme elle l'a été des centaines, peut-être des milliers de fois, seule, face à la solitude de l'eau et de la forêt. Que fait-elle sinon faire part avec ce qui l'entoure ? Peut-elle ne pas faire part ? Peut-elle s'extraire ?

Elle résiste. Elle résiste à l'insoutenable envie de se jeter à l'eau, de devenir, sirène, Boto, de devenir les êtres mythologiques de son enfance. Elle résiste à un certain regard sur elle-même. Elle résiste car elle souhaite exister autrement que par des racines désordonnées, fragmentées, si artificielles qu'elles poussent au-delà de la terre. Les racines de la jeune-femme sont aussi aériennes que celles de sa plage préférée, La Barra Velha. La plage de son enfance, la plage de tous ses souvenirs, où elle est devenue femme par corps et pensée. Mais ces espaces géographiques et mémoriels lui sont constamment dérobés. Elle est écartelée, hybride telle une chimère, un monstre. Elle a déjà beaucoup souffert de cela mais aujourd'hui elle porte en elle la tranquillité de se comprendre multiple. La certitude qu'elle ne parviendra jamais à se définir, la certitude qu'elle n'en a plus besoin. Que les conflits qu'elle porte en elle sont propres à ceux vivant entre deux mondes. Tout son être, tout ce qu'elle peut produire est entre deux mondes. Parfois l'abîme l'engloutit, parfois rejailit un souffle extraordinairement fort et crée l'effacement, elle n'est jamais très loin de l'abîme. Seule à la recherche d'une quelconque pensée qui puisse faire pont.

Pages après pages, nuits sans dormir, moments forts en solitude et silences si bruyants, elle comprend un peu mieux – elle ose le penser – ses multiples mondes. Dans la solitude d'un abîme sans pont, mais dans l'espoir d'une pensée reconstructrice de liens, elle tente d'appartenir.

Remerciements

J'identifie, aujourd'hui deux déclencheurs de cette recherche : mes souvenirs d'enfance et le constat de la disparition de certaines pratiques dont j'ai été témoin. Cela me conduit à une démarche de sauvegarde qui dure depuis près de quatorze ans. Au départ non-réfléchi, elle prend ici l'ampleur d'un travail de recherche conséquent. Pour que ce cheminement ait pu être accompli, j'ai dû compter sur des soutiens précieux et essentiels. En ce sens, je me réjouis des quelques mots qui vont suivre, car ils expriment la profonde gratitude que je porte en moi.

Mes premiers remerciements s'adressent :

- A mes directeurs de thèses. À Mme Katia Légeret pour l'attention constante, bienveillante et critique portée à mon travail. Je lui suis reconnaissante pour ces quelques années de partage, de création et de réflexions qui ont été d'une importance extrême pour ma pensée en tant que chercheuse, artiste et personne. À M. Silvio de Lima Figueiredo pour sa confiance, ses orientations judicieuses et enrichissantes, sa disponibilité, ainsi que pour l'ouverture d'un nouveau regard dans mes recherches.
- Aux services administratifs des Universités Paris 8 et UFPA qui m'ont toujours accompagnés dans ce parcours, m'ont tenu informée et ont soutenue mes démarches.

Un remerciement particulier à l'EDESTA qui m'a fait confiance en me soutenant par un contrat doctoral et des missions d'enseignements, sans quoi cette recherche n'aurait pas pu avoir le même aboutissement. Que les enseignants soient aussi remerciés pour tout le partage de savoir et la générosité dont ils ont fait preuve lors de mes années au sein de ces deux universités. Je souhaite remercier particulièrement M^{me} Nathalie Coutelet, ma directrice de Master à Paris 8, une belle inspiration dans la poursuite de mes recherches. Je remercie profondément Mme Edna Castro et Mme Larrissa Latif, jury de ma soutenance blanche au Brésil (qualificação), pour leurs apports et l'attention portée à mon travail.

Un grand merci à Marie-Luce Liberge, amie et collègue, elle est aussi la correctrice finale de cette thèse. À Lorenza pour son écoute attentive et le partage de cette « route de thésarde ». À Brisa pour son soutien et son sourire. À Magali amie de toutes les heures. À Viviana pour son partage et sa générosité sur scène et dans la vie. À ma belle-famille Denise et Gabriel pour leur compréhension et bienveillance.

Je remercie également et profondément les artistes, Fernanda Thuran, Marcel Maia, Thiago Sobral, Alexandre Baena, Graziella Ribeiro, Ronaldo Guedes et Luciana Pontes, ils m'ont fait confiance et ont collaboré aux créations de cette recherche. Que les étudiants de Paris 8 (L1 et L2 en théâtre – 2015/ 2017) et les participants des ateliers menés au Marajo soient, pour les mêmes raisons, remerciés. Certains espaces culturels et d'enseignements ont ouvert leurs portes et ont accueilli nos créations, je suis reconnaissante au Musée Marajo, AMPAC, NPI et *Casa da Atriz*.

Enfin, je souhaite adresser mes profonds sentiments de gratitude aux conteurs et *carimbozeiros* du Marajo qui m'ont ouvert leurs portes, celles de leurs maisons mais aussi celles de leurs communautés. Maître Diquinho et, notre regretté, Maître Regatão. Merci pour toutes ces paroles et chansons échangées et merci de la volonté de fer que vous déployez pour lutter pour défendre la culture. Merci M. Raymundo de m'avoir livré votre intimité et de m'avoir incluse dans vos récits.

Merci à Cilene Guedes, à Maria Amelia Ribeiro, au Prof. Heloisa et à Tia Preta, des femmes *marajoaras* de fibre qui m'ont appris le *carimbó* et tant d'autres choses...

Résumé

La présente recherche se situe dans la région amazonienne, plus précisément sur l'île de Marajó, et s'intéresse à certaines de ses pratiques artistiques traditionnelles : le *carimbó*, danse et musique traditionnelles courantes dans l'Etat du Para et dans certaines régions amazoniennes dont le Marajó, et le conter. Les réalisations des artistes de *carimbó* et des conteurs de l'île s'inscrivent dans une solidarité avec les populations locales et produisent des repères qui contribuent à la construction identitaire des *marajoaras* (les habitants de l'île). Ils contribuent à lutter contre l'invisibilité des populations en Amazonie, produite par les forts intérêts économiques et l'absence de politiques publiques efficaces dans la région. La non-reconnaissance, par les instances de pouvoir, de ces territoires – qui sont autant imaginaires que géographiques et qui appartiennent aux amazoniens/*marajoaras* – accentuent les dispositifs de soumission imposés à la population locale. C'est pourquoi nous questionnons les conditions possibles du maintien de ces pratiques sur l'île de Marajo, en tant qu'actes esthétiques et sociaux d'opposition à un écrasement protéiforme et à visée symbolique, institutionnelle, économique et politique. Ainsi, la problématique centrale, à laquelle nous tentons de répondre par notre étude, interroge la possibilité d'une « sauvegarde vivante » de ces patrimoines culturels immatériels.

Mots clés : Amazonie – Île de Marajo, hybridation, mémoire, art traditionnel et patrimoine.

Title

Popular art in the Amazon (Marajo Island) : safeguarding an intangible heritage through its artistic reinvention

Abstract :

The present research is located in the Amazonian region, more precisely on the island of Marajó, and it involves some of its traditional artistic practices: *carimbó*, traditional dance and music that are characteristics of the state of Pará and in certain Amazonian regions including the Marajó, and the story tellers. *Carimbó* artists and story tellers of this island live in solidarity with the local population and produce reference points that contribute to the identity construction of the *marajoaras* (the habitants of the island). They contribute to the fight against the invisibility of the populations in Amazonia, caused by the strong economic interests and the lack of efficient public policies in the region. The non-recognition, by the authorities, of these territories - which are imaginary as well as geographical and which belong to the Amazonians / *marajoaras* - accentuates the submission that is imposed on these local population. That's why we question the possible conditions of maintaining these practices on the island of Marajó, as aesthetic and social acts capable of opposing a protean crush and a symbolic, institutional, economic and political purposes. Thus, the central problematic, which we attempt to answer with our study, questions the possibility of a "living safeguard" of these immaterial culture heritages.

Keywords : Amazon – Marajo Island, hybridization, memory, traditional art and heritage.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
I – La présentation de la thèse	13
1.1 Plan détaillé de la thèse	14
1.2 La transdisciplinarité de la recherche	22
a. Les disciplines académiques	23
b. Disciplines artistiques	26
II – Méthodologie de la recherche	29
2.1 Penser rhizome	30
a. « Conte-légende » et lignes de fuite	34
b. Cartographie et histoire mouvante	36
c. Témoignages et voi(e)x de résistance à la « mémoire universelle »	40
2.2 Le <i>Je</i> de la recherche et ses divers visages	41
2.3 L'échantillonnage	43
a. Soure	43
b. Contes – légendes : conteurs / habitants	44
c. Groupes de <i>carimbó</i>	44
d. Maîtres de <i>carimbó</i>	45
e. Coordinateur des groupes : FEST AMIZADE, l'imprévisible	45
2.4 L'approche qualitative	46
a. Dispositifs et méthodes	47
b. Entretiens semi-dirigés	47
2.5 Observation participative	49
2.6 « Recherche-action-crédation »	50

PREMIERE PARTIE

L'Amazonie – Île de Marajo. Lieu géographique, représentations, histoire(s) et espaces imaginaires	52
Introduction	54
Chapitre 1 – Caractéristiques d'un territoire abandonné : le Marajó et les représentations de son espace et de ses temporalités dans le Brésil d'aujourd'hui	59
1.1 Le Marajo face à l'effacement du regard colonisateur et à la ségrégation régionale	60
a. Nord et Sud : la fragmentation et le système de domination	63
b. L'abandon d'un peuple : le manquement des pouvoirs publics	67
1.2 Le Brésilien et le <i>Marajoara</i> sous le regard du « déni de co-temporalité ». Fragmentation temporelle, oubli et construction identitaire	70
a. Le refus d'un temps partagé, un outil dans les relations de pouvoir	71
b. Des luttes face à l'idéalisation conciliatrice : le cas des <i>quilombos</i>	73

Chapitre 2 – Imaginaire et histoire rhizomatique. Deux voies pour la construction d’un territoire <i>marajora</i>	78
2.1 L’imaginaire : une composante du récit mémoriel au Marajo	79
2.2 Marajo, un territoire pour l’histoire rhizomatique	82
Chapitre 3 – <i>La Femme Parfumée</i> : un éventail des figures de l’histoire. L’être <i>marajoara</i>, du colonial à nos jours	86
3.1 L’homme blanc et l’économie colonisatrice dans les <i>fazendas</i> du Marajo	88
3.2 Les figures de la mythologie et leurs représentations sociales	91
a. L’étrangère <i>marajoara</i> : la naissance anthropophagique du mythe	92
b. Le Brésilien, ou la création d’un monstre	95
c. Entre clichés et appartenances	97
d. Les <i>caboclas et caboclos</i> : une identité construite par l’Autre	100
Chapitre 4 – Le <i>vaqueiro</i> et les <i>Amazones</i>. Penser, en réseau, l’imaginaire et les relations du quotidien	103
4.1 <i>Vaqueiro Boaventura</i> : paternalisme et modernité dans les champs <i>marajoaras</i>	103
a. Terres amazoniennes et système patriarcal	106
b. Travailleurs amazoniens : le capital et l’invisibilité	108
c. Les changements : les nouvelles technologies, nouveaux discours	111
4.2 <i>Les Amazones</i> : imaginaires qui voyagent pour représenter l’histoire	112
a. Quand les Grecs s’invitent en Amazonie : la naissance d’une mythologie hybride	113
b. Le féminin enchanté amazonien	115
Chapitre 5 – Représentations muséales et les rapports aux temps et à l’identité	118
5.1 Le Musée du Quai de Branly et la mise en scène d’univers	119
a. Une scénographie pour penser l’identité et le temps de l’Autre	120
b. Productions <i>amazoniennes</i> : l’exposition d’une culture cachée	123
5.2 Musée National de Rio de Janeiro et la polarité des temps	126
a. La céramique <i>marajoara</i> : entre objet archéologique et pratique du présent	127
b. La performance ou résister au mortifère. Le cas de James Luna	130
Conclusion : la création d’un contexte hybride	132

DEUXIEME PARTIE

Les « contes-légendes » et conteurs de l'île de Marajo. Mémoires, transmission et histoire(s) du vécu	133
Introduction	135
Chapitre 1 – Un univers mythologique amazonien entre légende et conte	138
1.1 Le mythe : la conceptualisation d'une parole trans-générationnelle	138
a. <i>Parole mythique et êtres surnaturels</i>	139
b. Le mythe : un élément du présent <i>marajoara</i>	141
1.2 Le processus singulier d'une mythologie du vécu	142
a. Récit mythologique : entre transmission et geste esthétique	144
b. Le vécu, la répétition et le partage : le cycle du mythe au Marajo	146
c. Le mythe <i>marajoara</i> : quand un fragment de l'intime devient collectif	148
1.3 Le « conte-légende » ou les enchantés amazoniens dans la pratique du conter	150
a. Le conte : une expression de la mythologie <i>marajoara</i>	150
b. Le « conte-légende » : un croisement pour une pratique singulière	153
Chapitre 2 – La « flânerie » de la méthode : esthétisation, construction et thématiques de l'imaginaire amazonien	156
2.1 Conter au Marajo : un acte esthétique	158
2.2 Les devenirs des thématiques du conter au Marajo	164
a. <i>La mort</i> dans le « conte-légende » <i>marajoara</i> . Entre réconfort et violence	164
b. Les femmes amazoniennes : entre sublimation et dépossession	168
c. La métamorphose ou devenir « enchanté »	171
2.3 « Contes-légendes » : une résistance à la fragmentation de la mémoire	173
a. Conter : l'exercice d'extériorisation d'une mémoire enfouie	174
b. Les lieux enchantés et la dialectique matériel/immatériel du patrimoine	179
c. Corporéité et mémoire rhizomatique	185
Chapitre 3 – La puissance scénique dans la pratique du conteur	189
3.1 Entre improvisation et structure : l'analyse du jeu chez le conteur <i>marajoara</i>	190
3.2 Le « partage du sensible » d'une intimité autre : conteurs, leurs œuvres et leurs vécus	195
a. Maître Tomaz et M. Chico : deux voies pour une même pratique	197
b. Le travail de reconnaissance et d'écriture chez les conteurs	199
c. La mise en scène de son vécu	201
d. La limite du pacte de vérité	202
e. La cosmogonie créatrice du conteur amazonien dans la modernité et ses formes de réinvention	203
Conclusion : faire art et acte de mémoire	206

TROISIEME PARTIE

Le <i>carimbó</i> : l'état d'un art traditionnel au Marajo. Entre hybridité et résistance	207
Introduction	209
Chapitre 1 – Tirer les lignes d'une pratique sans bordures	211
1.1 Danser et jouer le <i>carimbó</i> . Entre structure et improvisation	214
1.2 Origine et singularités du <i>carimbó</i> dans le Pará. Entre produit et culture minoritaire	218
a. Deux représentants et le début d'un « duel ». Le <i>carimbó</i> entre tradition et modernité	221
b. Les représentations traditionnelles et touristiques dans le <i>carimbó</i>	222
Chapitre 2 – Carimbó et le processus d'hybridation. Mouvement social et médiatisation	226
2.1 L'hybride : <i>Pour une tradition impure</i>	227
2.2 Le transculturel : le dépassement de la binarité	231
2.3 L'hybridation ou les formes de diffusion d'une pratique	233
Chapitre 3 – Le <i>carimbó</i> à Soure et ses multiples visages	243
3.1 Les Maîtres de <i>carimbó</i> : entre artistes et sujets sociaux	244
3.2 <i>Tambours du Pacoval</i> ou la renaissance du <i>carimbó</i> chez l'autochtone	250
3.3 <i>Groupe de Traditions Marajoaras Le Cruzeirinho</i> : un voyage au sein de la communauté <i>carimbozeira</i>	255
3.4 <i>Groupe Folklorique Eco Marajoara</i> : de l'Université vers le tourisme	259
3.5 <i>Aruãs</i> : un espace d'accueil et de lutte	263
Conclusion : lutter contre l'invisibilité	266

QUATRIEME PARTIE

La sauvegarde vivante d'une pratique par sa réinvention artistique : analyses et retours sur les expérimentations et création	267
Introduction	269
Chapitre 1 – Patrimoine et dispositif de réinvention	271
1.1 « Patrimoine Total » : pour une visibilité du « patrimoine immatériel »	272
1.2 La sauvegarde par la réinvention face à la patrimonialisation	274
1.3 Réinvention artistique : entre transmissions et création	275
a. Réinvention artistico-modélisant	278
b. Réinvention artistico-transculturelle	279
1.4 La « recherche-action-création » et la collecte de donn�ees	281

Chapitre 2 – Arts traditionnels amazoniens : comment créer des résonances transculturelles ? Expérimentations performatives devant des œuvres exposées	285
2.1 L'hybridation : un regard sur les confluences culturelles	286
2.2 La transposition d'un conte amazonien sur une scène muséale	287
2.3 Les corps dansant du <i>carimbó</i> ou la transmission de l'enthousiasme : <i>Quand l'univers Amazonien rencontre Rodin et Baudelaire</i>	289
2.4 Réseau transculturel et perspectives	293
Chapitre 3 – <i>Les enchantés du Sossego</i> : sauvegarde des « contes-légendes » par la mise en scène des mémoires	296
3.1 Un texte en patchwork ou une dramaturgie pour des reconstructions mémorielles	298
a. Une écriture entre inspirations et vécus	299
b. Les traits du quotidien dans un texte théâtral	301
3.2 Fabriquer une scène transculturelle du conter	303
3.3 La réception : chaque public est un partage	305
a. Un public d'enfants et le partage d'une mémoire collective	307
b. Mémoires de l'intime, quand le public devient conteur	309
c. Le « partage d'un sensible » : entre chercheuse-spectatrice et comédienne-chercheuse	311
Chapitre 4 – La production d'images, un acte de sauvegarde. Comment trouver le plan du sensible patrimonial ?	314
4.1 Atelier de transmission-crédation : production collective d'un manifeste audiovisuel du <i>carimbó</i>	315
a. Processus de création et d'interaction entre savoirs et <i>carimbozeiros</i>	316
b. Retours et analyses de l'objet produit	320
4.2 Créer au Musée du Marajó : un film d'art comme acte de sauvegarde	322
a. Giovanni Gallo : un regard étranger où l'empathie d'un homme envers une culture	323
b. Le film <i>Joana au musée</i> : découverte ludique de l'exposition	325
Conclusion : mémoire et réinventions	331
CONCLUSION GÉNÉRALE ET PERSPECTIVES	333
BIBLIOGRAPHIE	339
TABLE DES ILLUSTRATIONS	351
ANNEXES	354
TABLE DES ANNEXES	355
INDEX DES NOTIONS	419

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Pendant mon enfance, le générateur qui fournissait l'électricité de la ville de Soure en Amazonie, s'éteignait à 22h et nous savions qu'il serait rallumé le lendemain matin. Il était difficile de rester à l'intérieur où tout était trop sombre. Il n'était pas non plus l'heure d'aller se coucher : nous allions donc dehors. Chacun prenait de quoi s'asseoir et s'installait devant les maisons. Les voisins qui s'entendaient bien se rapprochaient les uns des autres et les conversations allaient bon train. Parmi les histoires quotidiennes et les commérages, sur le même ton que celui des histoires et des discussions de voisinage, s'immisçaient des récits surnaturels témoignant de rencontres avec les êtres mythologiques de cette région d'Amazonie, l'île de Marajo. C'est ainsi que m'est apparu la pratique du conter *marajoara*¹ et les mythologies amazoniennes : à partir des « bavardages » entre voisins².

Après ces quelques années qui ont marqué mon enfance, j'ai passé un long moment à l'étranger et, à mon retour sur l'île, je me suis rendue compte que la pratique du conter s'était quasiment éteinte. Ce souvenir, l'un des seuls que j'ai de ma grand-mère - car c'était chez elle que nous vivions ces événements - , provoque en moi un sentiment de nostalgie et de perte de repères identitaires. La ville de Soure avait bien changé, l'électricité constante et le début de l'accès à des réseaux de communication plus efficaces commencèrent à transformer les territoires de mon enfance. J'ai décidé alors de produire un documentaire-fiction autour des

¹ Attribut de ce qui est originaire de l'île de Marajo. Pouvant être utilisé pour signifier une personne originaire de la région ou marquer l'appartenance de tout autre élément. Ex. 1 : « Il y a l'intégration de la figure du portugais dans l'imaginaire des marajoaras. » Ex. 2 : « En ce qui concerne la réalité marajoara, cette démarche prend une ampleur considérable... »

² Nous étudierons longuement ces processus dans la deuxième partie de cette étude : *Les « contes-légendes » et conteurs de l'île de Marajo. Mémoires, transmission et histoire(s) du vécu*, p. 143 – 219.

« contes-légendes » racontés sur l'île : *Le peuple raconte* (2005)³. Aujourd'hui, je l'entends comme mon premier acte de sauvegarde de ce patrimoine. Observons qu'il se manifeste sous la forme d'une création artistique. Dix ans après la réalisation de ce document audiovisuel, je débute la présente recherche, dans laquelle les idées reliées à la sauvegarde des patrimoines de l'île se placent au centre des questionnements.

Cette introduction générale est le « lieu de passage » de ce constat, conduisant un questionnement empirique relié à la sauvegarde des patrimoines de l'île de Marajo vers la conceptualisation d'un travail académique. Nous voyons là également l'opportunité :

- de décrire les méandres de nos démarches scientifique, artistique et personnelle
- et d'identifier les méthodologies appliquées à la présente étude.

Nous divisons ainsi cette partie en deux moments : *I. La présentation de la thèse et II. Méthodologie de la recherche*. Le premier moment présente la recherche en quatre points. Dans un premier temps, nous exposons l'idée centrale de la recherche en définissant le territoire, les objets de notre étude, les problématiques et l'hypothèse qui en découle. Puis, nous élaborons un plan détaillé de la thèse où il est question de revenir sur chacune des parties de notre travail. Nous donnons également une place substantielle à la présentation détaillée des disciplines (académiques et artistiques) et de leurs articulations dans la construction de notre pensée.

Nous dédions la deuxième partie de notre introduction générale aux méthodologies appliquées à la recherche. Nous commençons par une approche théorique qui tend à définir ce que nous appelons une « méthodologie rhizomatique » inspirée par le concept de *rhizome* de Gilles Deleuze et de Felix Guattari. Ensuite, nous dessinons les contours et la place du *Je* dans la recherche. Cela nous a paru pertinent vu la multiplicité des rôles qui me sont attribués. Par l'échantillonnage, partie qui suit, nous délimitons l'objet précis de notre recherche (territoire géographique, sujets et institutions étudiés). Nous déterminons notre approche comme étant qualitative et notre observation participative. En ce sens, nous exposons les outils que nous avons mis en place afin de produire nos sources lors des études de terrain. Pour conclure cette partie consacrée à la méthodologie, nous mettons en lumière la « recherche-action-création », épistémologie que nous proposons dans cette étude.

³ *Le peuple raconte* est un documentaire fiction que nous réalisons en 2005, il constitue notre première action visant la sauvegarde par la réinvention artistique et il compose également le corpus de cette recherche, nous y reviendrons plus loin.

Liens d'accès au film :

<https://www.youtube.com/watch?v=VW0tnpB48mQ>, <https://www.youtube.com/watch?v=PjA7YXKnA8Y>

I – La présentation de la thèse

La présente recherche propose d’aborder deux pratiques d’art traditionnel⁴ de la région de l’Amazonie *marajoara*⁵, le *carimbó* – danse et musique – et la pratique du conter. Cette approche est orientée par la mise en place de nouveaux dispositifs de sauvegarde qui passent par la réinvention artistique de ces patrimoines. En ce sens, cette étude se construit sur deux piliers centraux : l’un produisant une analyse contextuelle de la région, du *carimbó* et du conter, et l’autre, une étude critique des processus de création mis en place afin de vérifier la sauvegarde par la réinvention artistique. Cette recherche n’est donc pas inscrite, en sa totalité, dans les pages qui vont suivre : elle est également composée de ses outils, de ses dispositifs et de ses expérimentations.

Les artistes de *carimbó* et les conteurs de l’île produisent, par leur acte de création, des repères qui contribuent à la construction identitaire des *marajoaras* (les habitants de l’île). Nous soulignons que ces derniers contribuent ainsi à lutter contre l’invisibilité des populations en Amazonie. C’est pourquoi nous questionnons les conditions possibles du maintien de ces pratiques sur l’île de Marajo, en tant qu’actes esthétiques et sociaux d’opposition à un écrasement protéiforme et à visée symbolique, institutionnelle, économique et politique. Dans cette perspective, nous interrogeons la possibilité d’une « sauvegarde vivante » de ces patrimoines culturels immatériels. Nos questionnements centraux sont donc : comment pouvons-nous contribuer au maintien de l’exercice de ces pratiques au sein des communautés auxquelles elles sont reliées ? Les arts traditionnels du Marajo peuvent-ils dialoguer réciproquement avec d’autres formes artistiques ? Et en quoi cette hybridation pourrait-elle être bénéfique au renouvellement constant des mémoires collectives et individuelles ?

⁴ D’après l’une des définitions proposées par *Le trésor de la Langue Française* le mot « tradition » est ainsi défini : l’« action, façon de transmettre un savoir, abstrait ou concret, de génération en génération par la parole, par l’écrit ou par l’exemple. » L’action de transmettre est un sens qui intéresse notre réflexion car tradition nous renvoie, d’une part, aux communautés dites traditionnelles et, d’autre part, aux pratiques qui y sont attachées. Cette dernière idée nous permet d’articuler, au sein même des processus d’échange dans ces organisations sociétales, des formes orales de transmissions des savoirs dits du passé. Ces savoirs sont ainsi intégrés dans la société car ils sont transmis de génération en génération, et font donc référence à un passé commun. Sans procéder à une analyse exhaustive, nous tenons à signifier que notre démarche n’exclut pas les idées de « traditions inventées », dans la pensée d’Eric Hobsbawm, et de « mise en scène du populaire » de Néstor Garcia Canclini. Ces deux penseurs portent un regard critique sur l’idée de tradition et tous deux proposent des relectures du terme avec un rapport direct à la modernité. De cette manière, nous ne considérons pas que le mot « tradition » relève des formes figées du passé et coupées du temps présent. Au contraire, le terme prend, tout au long de notre recherche, toute sa force conceptuelle dans l’articulation intrinsèque et complexe qu’il a avec la contemporanéité.

⁵ Attribut de ce qui est originaire de l’île de Marajo. Pouvant être utilisé pour signifier une personne originaire de la région ou marquer l’appartenance de tout autre élément. Ex. 1 : « Il y a l’intégration de la figure du portugais dans l’imaginaire des marajoaras. » Ex. 2 : « En ce qui concerne la réalité marajoara, cette démarche prend une ampleur considérable... »

1.1 Plan détaillé de la thèse

Afin de pouvoir structurer les éléments fondateurs de notre pensée, nous divisons ce travail en quatre parties. Les composantes de chacune des parties doivent être considérées de manière indépendante, chacune d'entre elles répond à une idée qui peut être agencée différemment avec certains éléments d'autres parties. Le fil rouge est celui de nos allers-retours et de la redécouverte incessante des matériaux qui prennent des formes différentes ; car un récit peut se constituer en objet, en donnée analytique ou en référence d'une argumentation. La transdisciplinarité et l'hybridation des éléments du discours de cette étude posent une méthodologie rhizomatique dont les axes font l'objet d'analyses plus approfondies.

Dans la première partie, *Amazonie – île de Marajo. Lieu géographique, représentations, histoire(s) et espaces imaginaires*, nous nous concentrons sur les contextes historiques, sociaux et politiques qui entourent la région. La construction de diverses analyses se fait autour des notions et / ou concepts qui sont exposés afin de construire notre pensée. Nous abordons la contextualisation à travers un double regard, sociologique et esthétique, sachant que l'approche scientifique s'ouvre ici aux « ressentis » et aux imaginaires de la population autochtone. Cela invite au croisement des références bibliographiques, aux récits collectés, aux « contes-légendes » et aux témoignages du chercheur : ces démarches méthodologiques étant exposées ensuite dans cette introduction.

Cette première partie de la thèse est sous-divisée en cinq chapitres. *Les traits d'un territoire abandonné : le Marajó et les représentations de son espace-temps dans le Brésil d'aujourd'hui* est le premier chapitre et il porte un double regard, symbolique et matériel, sur les représentations actuelles liées au Marajo. Ce chapitre est organisé en deux sous-parties. La première : *Le Marajo face à l'effacement du regard colonisateur et à la ségrégation régionale*, permet de poser, en amont, la région telle qu'elle est perçue au sein des discours et des actions brésiliennes, et elle permet aussi de placer le pays lui-même dans l'échiquier mondial. Puis, au sein de la deuxième sous-partie intitulée *Le Brésilien et le Marajoara sous le regard du « déni de co-temporalité »*. *Fragmentation temporelle, oubli et construction identitaire*, nous questionnons l'idée d'un temps partagé avec les populations de ces régions. Afin de comprendre l'écart temporel, inventé, qui est établi entre les populations dites traditionnelles et les « hommes modernes », nous abordons le concept de l'anthropologue Johannes Fabian : le « déni de co-temporalité ». Il nous permet de discuter également les démarches de la recherche scientifique et les formes de pouvoir établies dans ces régions. Enfin, nous tentons de

comprendre la position du Brésilien, et du Marajoara, face à ces fragmentations temporelles. Parmi les auteurs amazoniens et les spécialistes des questions amazoniennes, nous accordons ici une place importante à Edna Castro et à Silvio de Lima Figueiredo (co-directeur de notre thèse). Ils apportent des éléments fondamentaux à la compréhension de la région et nous incitent à questionner la parole des auteurs non-autochtones dans le présent travail, afin de mieux les adapter à l'environnement étudié.

Dans le deuxième chapitre, *Imaginaires et histoire rhizomatique. Deux voies pour la construction d'un territoire marajora*, nous posons notre argumentation théorique. Le raisonnement ici révèle le parti pris de cette étude, celui d'articuler les références bibliographiques aux récits des habitants, ainsi qu'à nos propres récits mémoriels⁶. D'une part, nous élaborons une argumentation sur le(s) sens de l'imaginaire dans l'étude et dans la culture *marajoara*, et, d'autre part, nous construisons une partie justifiant notre méthode d'analyse basée sur le concept de rhizome, selon la pensée de Gilles Deleuze et de Felix Guattari développée dans l'ouvrage, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux*. Ces premières idées étant établies, nous développons le contenu qui nous occupe davantage : la contextualisation de la région conduite par l'imaginaire et la transmission orale des populations autochtones.

Dans cette perspective, les troisième et quatrième chapitres de cette partie I de la thèse, sont, respectivement : *La Femme Parfumée : un éventail des figures de l'histoire. L'être marajoara, du colonial à nos jours* et *Le vaqueiro et les Amazonas. Penser, en réseau, l'imaginaire et les relations du quotidien*. Ils nous permettent d'entrer davantage dans les méandres des figures et des faits historiques reliés au territoire qui nous occupe. Nos analyses sont conduites, comme nous l'avons précisé, par les « contes-légendes » de la région. Ces récits mettent en lumière les faits et les personnages imaginaires de la vie quotidienne au Marajo et ils composent ainsi le panorama singulier de cette région. Ils sont, également, les témoignages, les voix nous permettant de retracer une partie de l'histoire des minorités de l'île. Ces dernières constituent le tissage fondamental dans la construction de ces narrations. En ce sens, il est question, dans ces deux parties, de porter une analyse critique sur la place de ces communautés,

⁶ Les « récits mémoriels » auxquels nous faisons référence sont construits en deux temps. Premièrement, celui de l'enfance et des années de vies passés sur l'île. Lieu de résidence d'une partie de ma famille, je n'y ai pas vécu constamment mais de longs et fréquents séjours se sont succédé tout au long de ma vie (depuis mes cinq ans j'y passe mes vacances et de 2009 à 2012 j'ai un vécu plus intense étant donné que j'y poursuis une formation de licence en lettres). Deuxièmement, il s'agit des récits construits par le partage avec les personnes que je rencontre pendant l'étude de terrain (de 2015 à 2018, ces périodes seront détaillées plus loin dans cette introduction générale). Nous avons là un contexte différent car ma place change et par conséquent mon regard et les structures associatives qui conduisent ma mémoire.

dites minoritaires, dans la structure sociale de la région, et dans leur trajectoire historique depuis les périodes coloniales.

Aux réflexions que nous venons de décrire s'ajoute un regard esthétique sur les représentations des objets et des actes artistiques de cette région. À cet effet, nous développons, au sein du dernier chapitre, *Représentations muséales et les rapports aux temps et à l'identité*, les représentations muséales des arts et des objets amazoniens et *marajoaras*. À cet effet, nous travaillons sur le regard de l'autre et ainsi sur la façon dont se constituent les représentations. Nous proposons également un examen des formes d'exposition et des manières de rendre compte, dans les musées, des cultures dites éloignées. Deux musées – Le Musée du Quai de Branly et Le Musée Nationale de Rio de Janeiro – font l'objet de cet axe de l'étude où il est question de penser une « mise en scène des identités ». Le large éventail d'approches esthétiques et sociales que nous présentons au cœur de cette partie met en évidence un enjeu difficile, celui d'une lecture qui se déploie à partir d'un regard à la fois sensible et pragmatique sur une région pleine de paradoxes.

Dans la première partie de cette recherche, les récits de la mythologie amazonienne composent notre fil conducteur et nous faisons usage d'un éventail de références pour fabriquer une contextualisation holistique de la région. ***Les « contes-légendes » et conteurs de l'Île de Marajo. Mémoires, transmission et histoire(s) du vécu est le titre de notre deuxième partie.*** Ces histoires sont alors traitées d'une toute autre manière car ces récits de vie, témoignant de rencontres avec des êtres mythologiques de l'Amazonie, sont analysés comme étant des manifestations de la culture locale. Cette pratique est aussi bien artistique que sociale, et ses composants nous révèlent des manières de faire scène et mémoire.

Nos pensées et les argumentaires théoriques de ce fragment de la recherche sont agencés en trois chapitres. Le premier, *Univers mythologique amazonien entre légende et conte*, est sous-divisé en trois sous-parties. *Le mythe : la conceptualisation d'une parole trans-générationnelle* propose une conceptualisation de la notion de mythe. Nous creusons les contours du concept et son ancrage dans la vie *marajoara*. Dans le deuxième chapitre, intitulé *Le processus singulier d'une mythologie du vécu*, nous détaillons le récit mythologique au Marajo. Nous créons une structure autour de laquelle s'articule la majorité des témoignages que nous avons collectés, ce qui nous permet de comprendre la manière avec laquelle émergent et se construisent les mythes dans cette région en particulier. Il est d'autant plus nécessaire de comprendre, à ce moment de notre travail, les transitions entre l'intime et le collectif et leurs impacts dans les espaces imaginaires de l'île. Nous intitulons notre dernière partie : *Le « conte-*

légende » ou les *enchantés amazoniens dans la pratique du conter*, où nous constituons un argumentaire justifiant notre choix épistémologique. Il y a, d'un côté l'univers mythologique et les mythes amazoniens et, de l'autre, la pratique du conter⁷. Les récits qui se dégagent de ces structures de la mythologie nous les appelons : les « contes-légendes ».

Le deuxième chapitre, *La « flânerie » de la méthode : esthétisation, construction et thématiques de l'imaginaire amazonien*, met en lumière l'acte de conter au Marajo sous deux aspects : celui de l'acte esthétique et celui de la manifestation sociale. Le premier est travaillé dans la première sous-partie : *Conter au Marajó : un acte esthétique*. Le deuxième est développé dans la sous-partie subséquente, *Les devenirs des thématiques du conter au Marajo*, où nous trouvons des thématiques récurrentes dans les « contes-légendes » et leurs forts ancrages dans les problématiques du quotidien *marajoara*. Ce chapitre prend fin par la discussion : « *Contes-légendes* » : *une résistance à la fragmentation de la mémoire*, où il s'agit de comprendre l'acte de conter comme un déclencheur de mémoire(s). Nous développons également des idées liées aux notions de corporéité et de mémoire rhizomatique.

Le troisième et dernier chapitre de cette partie, *La puissance scénique dans la pratique du conteur*, s'intéresse au processus de création des conteurs. Nous revendiquons et justifions, dans l'axe central de cette partie, l'acte esthétique du conter par l'analyse des dispositifs fondateurs de la pratique. Dans la sous-partie appelée : *Entre improvisation et structure : l'analyse du jeu chez le conteur marajoara*, nous rapprochons le travail de ces conteurs d'un travail d'acteur. Nous menons une étude détaillée des fragments des vidéos que nous avons collectées pendant les études de terrain. Ces images dévoilent les conteurs mettant en place des dispositifs que nous tentons de déchiffrer. Le travail sur ces dispositifs ouvre des portes pour la création de nouvelles techniques intéressant le travail d'acteur à l'égard du conter. Cela se déploie dans cette recherche en deux moments distincts : lorsque nous transmettons la pratique dans le cadre de cours donnés au département théâtre de l'Université Paris 8, et pendant la création de la pièce, *Les Enchantées du Sossego*. *Le « partage du sensible » d'une intimité autre : conteurs, leurs œuvres et leurs vécus* prend la suite de l'étude des dispositifs mais, dans cette sous-partie, nous analysons les cas de Maître Tomaz et M. Chico, deux figures iconiques du

⁷ J'appelle le conter l'acte de conter. L'usage du conter, comme action et substantif, rend compte des transitions linguistiques présente dans ce travail. En portugais nous utilisons « *contação* », mais en français n'ayant pas de traduction nous avons décidé d'employer cette terminologie qui est aussi intrinsèque aux pratiques que nous étudions. Le conter est donc un choix linguistique et symbolique, étant donné que nous ne pouvons parler de mythologie amazonienne sans parler de « *contação* ». Il s'agit d'une épistémologie qui se différencie de la pratique du conteur telle que nous l'identifions en France et dont nous comprendrons les méandres dans la deuxième partie de cette thèse : *Les « contes-légendes » et conteurs de l'île de Marajo. Mémoires, transmission et histoire(s) du vécu*.

conter au Marajo. L'étude de ces deux conteurs importants de la ville de Soure questionne les choix esthétiques, les limites et les formes que peuvent prendre les récits de vécus extraordinaires.

La troisième partie de cette thèse intitulée *Le carimbó : l'état d'un art traditionnel au Marajo. Entre hybridité et résistance*, s'intéresse à la deuxième pratique que nous traitons dans cette recherche, le *carimbó*. Nous exposons en trois chapitres les traits qui définissent cette pratique, de danse et de musique, dite traditionnelle. Le premier, *Tirer les lignes d'une pratique sans bordures*, contextualise le *carimbó* et pose les éléments centraux de cette forme d'art afin que nous puissions par la suite y porter une analyse critique. Au sein de la sous-partie : *Danser et jouer le carimbó. Entre structure et improvisation*, nous nous intéressons à la trajectoire épistémologique et historique du *carimbó* en tant que manifestation artistique et sociale. Et à ce propos, nous soulignons les complexités de son espace qui peut être parfois dichotomique, sans oublier les structures esthétiques de la composition artistique qui y sont également présentes. Dans, *Origine et singularités du carimbó dans le Pará. Entre produit et culture minoritaire*, nous commençons par poser les questionnements fondamentaux qui entourent cette pratique, comme, par exemple, l'opposition entre tradition et modernité. De plus, nous proposons ici un ample tracé du *carimbó* dans l'État du Pará, région où il est pratiqué. Une lecture critique de la pratique est proposée en ce qui concerne, d'une part les ajustements touristiques qu'elle a subi et, d'autre part, ceux qu'ont été produits afin de correspondre à une certaine idée de ce qui doit être « traditionnel ».

Le deuxième chapitre, *Carimbó et le processus d'hybridation. Mouvement social et médiatisation*, se caractérise par une approche conceptuelle des idées de processus d'hybridation du sociologue argentin Néstor García Canclini. Par une analyse qui révèle les usages médiatiques de la pratique, nous questionnons les enjeux de la modernité et des marchés au sein des arts dits traditionnels, ou étant associés à des cultures minoritaires. Nous soutenons également l'idée d'« une tradition impure » afin de privilégier les moteurs de créations des artistes de *carimbó* qui sont, nous le pensons, fondamentalement hybrides.

Enfin, le troisième chapitre, *Le carimbó de Soure et ses multiples visages*, dévoile les sujets – groupes et maîtres – qui composent notre corpus sur l'île de Marajo. Dans le but de mettre en lumière nos études de terrain et de donner un lieu de parole aux artistes et aux groupes de *carimbó* que nous avons accompagnés, nous décidons d'y insérer cinq sous parties. Une première dédiée aux deux maîtres de *carimbó* que nous avons suivi, Maître Diquinho et Maître Regatão. Notre analyse, en deux axes, concerne aussi bien leur place sociale que leur travail de

composition. Ces découpages sont en accord avec les entretiens et les matériaux que nous avons recueillis pendant ces cinq années de recherche, mais aussi avec les réflexions que nous avons produites à partir de ce partage. Se succèdent quatre sous-parties consacrées aux groupes : *Tambours du Pacoval*, *Groupe de Traditions Marajoaras Le Cruzeirinho*, *Groupe Folklorique Eco Marajoara* et *Aruãs*. Chaque groupe est perçu comme une « institution » et nous orientons l'approche vers les caractéristiques singulières de chacun. La relation avec les recherches de terrain et les matériaux produits est ainsi fortement mise en évidence au centre de ces analyses.

Pour la dernière partie de cette recherche, *La production d'images, un acte de sauvegarde. Comment trouver le plan du sensible patrimonial ?*, nous revenons à notre hypothèse : vérifier les possibilités de la sauvegarde d'un patrimoine culturel immatériel par sa réinvention artistique. La démarche se traduit par une possible « réactivation » constante et continue de la « mémoire vivante » des pratiquants et agents sociaux des pratiques étudiées. Il s'agit d'un questionnement de chercheuse, mais aussi, d'artiste, d'une artiste qui interroge les limites de son art. Le théâtre et l'audiovisuel sont nos « faires artistiques » et nous avons voulu les soumettre à cette manière de procéder ; ce sont ces langages qui nous occupent donc dans les « réinventions artistiques » proposées.

Pour procéder à la validation de cette hypothèse nous constituons un corpus dans la région amazonienne brésilienne, plus précisément sur l'île de Marajó. Outre le corpus, ces matériaux constituent les outils de cette recherche et vont ainsi poser d'autres contraintes. En ce sens, nous avons poursuivi ce travail en tenant compte de la légitimité d'un tel corpus dans une étude francophone. Tous les chapitres qui ont précédé répondent aux lignes qui nous ont paru nécessaires de tracer pour aborder les thématiques de cette recherche. À cet effet, tout au long de cette étude, nous avons tenté d'associer les approches scientifiques à des liens poétiques, en vue de la réinvention artistique que nous abordons à présent.

Nous mettons le dispositif pratique, la « réinvention artistique », au centre de cette partie et, dans cette perspective, nous abordons des idées liées à la sauvegarde d'un patrimoine immatériel. Nous les aborderons en tant qu'idées dans le sens où elles ne seront pas traitées de manière exhaustive, ni rattachées à des courants de pensées institutionnels sur les patrimonialisations. La sauvegarde, ici, est proche de la « réactivation de la mémoire », il s'agit d'une sauvegarde vivante qui ne pense pas ses techniques, telle que l'archivage, mais qui prend tout son sens dans son rapport à la mémoire.

Le premier chapitre de cette quatrième partie, *Patrimoine et dispositif de réinvention*, présente quelques réflexions autour des notions de patrimoine, de sauvegarde et de réinvention.

Il pose les piliers de notre démarche et rend explicite les voies que nous avons entreprises. Nous questionnons dans : « *Patrimoine Total* » : une issue à la fragilité du « patrimoine immatériel », première sous-partie du chapitre, certaines épistémologies associées aux patrimoines. Nous poursuivons notre pensée critique sur les notions reliées à la patrimonialisation dans la sous-partie qui suit : *La sauvegarde par la réinvention face à la patrimonialisation*. Donnant suite à notre argumentation, nous poursuivons le chapitre en posant les fondements et les déploiements de ce que nous appelons la réinvention artistique. Pour achever ce mouvement, nous revenons à l'un des dispositifs méthodologiques de cette étude : « *Recherche-action-création* ». L'étude de cette méthode, entreprise comme base dans les processus de création, nous permet d'introduire l'analyse des productions artistiques liées à la présente recherche.

Trois chapitres vont se succéder et constituer les textes-témoins des expérimentations. Le premier, *Arts traditionnels amazoniens : comment créer des résonances transculturelles ? Expérimentations performatives devant des œuvres exposées*, porte sur l'expérience que nous avons menée avec des étudiants en licence à l'Université Paris 8. Il est sous-divisé en quatre parties – *L'hybridation : un regard sur les confluences culturelles*, *La transposition d'un conte amazonien sur une scène muséale*, *Les corps dansants du carimbó ou la transmission de l'enthousiasme* et *Réseau transculturel et perspectives*. Notre attention se porte sur les éléments clés dans la transmission et dans la réinvention du *carimbó*. Les théories, ainsi que les faïces artistiques, sont imbriqués et se situent dans les confluences culturelles et disciplinaires. Nos échanges alternent également entre deux espaces : celui de la transmission et celui de la création collective. Cette expérimentation témoigne d'une collaboration riche qui nous permet de soulever un certain nombre de points, dans la perspective de valider notre hypothèse d'une possible sauvegarde des patrimoines par des pratiques artistiques partagées.

Le troisième chapitre, *Les enchantés du Sossego : sauvegarde des « contes-légendes » par la mise en scène des mémoires*, présente le dispositif de mise en scène. Nous le mettons en place afin de vérifier si le théâtre peut fonctionner comme un outil de sauvegarde poétique et réactiver ainsi les mémoires. Pour ce faire, nous portons une analyse sur le processus de création de la pièce – étude de terrain, écriture du texte dramatique et mise en scène⁸ dans *Un texte en patchwork ou une dramaturgie pour des reconstructions mémorielles*. Ici, les représentations en question et les échanges entre le public et la scène nous intéressent de près. En ce sens, nous choisissons trois cas, chacun faisant référence à une orientation que nous mettons en lumière,

⁸ En annexe IV : 1. Tableaux des temporalités, nous avons produit une chronologie des temporalités importantes à notre recherche, p. 420.

afin de dessiner les traits qui valident et ceux qui posent des obstacles à la sauvegarde que nous proposons par cette mise en scène.

Le dernier chapitre de cette étude, *La production d'images, un acte de sauvegarde. Comment trouver le plan du sensible patrimonial ?*, parle des productions audiovisuelles développées dans cette recherche. La première, *Le Manifeste Audiovisuel du Carimbó*, est un document fabriqué au sein d'un atelier de transmission et de création qui réunit des jeunes artistes de plusieurs groupes différents à Soure en septembre 2016⁹. Nous consacrons la sous-partie, *Atelier de transmission-création : production collective d'un manifeste audiovisuel du carimbó*, à l'observation des processus de création et d'interaction entre les participants, ainsi qu'à l'étude des retours et de l'objet produit. Cette démarche nous permet de souligner les éléments fondamentaux du *carimbó* selon le regard des propres pratiquants.

Pour finir, nous abordons le film que nous avons coréalisé avec Alexandre Baena, *Joana au musée*, au musée du Marajo, en juillet 2018¹⁰. Il s'agit d'un court métrage construit comme une visite performative de l'exposition permanente du Musée du Marajo. Nous étudions également les dispositifs du Musée du Marajo, ses formes d'exposition et ses symboliques. De plus, nous nous intéressons au processus d'empathie que le fondateur du musée, Giovanni Gallo, un prêtre italien, éprouve envers la population *marajoara* et la manière dont l'espace du musée traduit son profond lien avec cette culture. Nous avons là une triangulation entre la pièce de théâtre, - car le personnage de Joana est le même dans la mise en scène et dans le film -, le langage audiovisuel et les œuvres et les objets exposés du musée. Ce trépied donne naissance à un film hybride et donne lieu à de nouvelles interrogations sur les possibles et les limites d'une sauvegarde du patrimoine par sa réinvention artistique.

Comme annoncé dans cette introduction, avant d'entrer dans le corpus du travail proprement dit, nous présentons, ci-après, notre choix méthodologique. Nous exposons donc la manière dont nous procédons pour la mise en place des dispositifs mentionnés dans chaque partie de la recherche.

⁹ Annexe IV : 1. Tableaux des temporalités, p. 420.

¹⁰ *Ibidem*.

1.2 La transdisciplinarité de la recherche

En abordant les pratiques d'art traditionnel de l'Île de Marajó sous le regard des problématiques liées à leur maintien au sein des communautés, ce travail questionne les sphères sociales, historiques et symboliques des *marajoaras*. Les formes de réinvention artistique, que nous proposons comme outil de sauvegarde, font appel à une théorisation d'ordre esthétique. Mais cela nous conduit également à faire l'analyse des contextes (historiques, sociaux et économiques) de la région, des rapports entre les diverses cultures, des lieux de représentation et des disciplines artistiques engagées. Cela fait intervenir, dans le cas de notre recherche, d'autres champs disciplinaires.

Le choix de la transdisciplinarité¹¹ artistique et académique s'impose donc à cette étude qui ne peut être complète sans le dialogue entre ces différents domaines. Il est également important de souligner que la transdisciplinarité marque profondément mon parcours d'artiste et de chercheuse. Ma formation de comédienne débute alors que j'ai quatorze ans et ce, après sept ans de danse classique. Puis, je m'intéresse rapidement au cinéma, discipline dans laquelle je poursuis mon premier cursus académique à l'Université Paris 8 en 2004. Depuis, le théâtre et le cinéma sont présents dans mes créations. Je mène parallèlement un travail d'écriture et en 2010 je fais une licence en lettres. En 2012, mon Master de théâtre pratique s'intéresse aux croisements entre cinéma et théâtre à partir de l'œuvre du réalisateur David Lynch. Lorsque je débute cette recherche en 2014, mes approches sont inscrites d'une part, dans cette trajectoire et d'autre part, dans ma double culture elle-même. Ainsi, ce travail ne peut rompre avec une démarche pensée au croisement des disciplines, des pratiques artistiques et des deux cultures auxquelles je suis reliée.

Le terrain et l'objet de cette thèse de doctorat justifient une inscription dans un accord de cotutelle et elle répond ainsi aux exigences de deux institutions et de deux champs disciplinaires : l'esthétique (l'EDESTA école doctorale d'esthétique, sciences et technologie des Arts. Paris 8) et la sociologie (le NAEA - Institut de Hautes Etudes Amazoniennes – UFPA-Brasil). Dans cette perspective, nous avons produit une bibliographie et construit une

¹¹ Nous abordons en troisième partie de ce travail, p. 246 à 249, de manière conceptuelle l'usage du préfixe « trans » et non pas « inter ». Ainsi nous soutenons que : « En effet, même si nous gardons l'idée d'un échange actif et réciproque, la notion de transculturalité revient, de nos jours, moins pour interroger le concept d'acculturation mais comme une alternative aux préfixes : inter et multi. Ces préfixes n'incluent pas une fusion mais une polarité. Si nous pensons à des processus interdisciplinaires, par exemple, nous concevons qu'il existe plusieurs disciplines engagées mais il est évident aussi dans l'usage de ces préfixes qu'elles ont des espaces bien démarqués, ces processus n'incluent donc pas une fusion des parties d'où pourrait naître un élément « nouveau » et singulier. Tout autre est le transdisciplinaire ou les débordements sont mis en perspective afin de laisser entrevoir les interdépendances des champs de savoirs ».

méthodologie pouvant faire dialoguer ces deux disciplines. Nous proposons dans cette partie d'identifier ces principaux champs disciplinaires et ces pratiques artistiques, ainsi que leurs emplois au sein de notre recherche.

a. Les disciplines académiques

L'esthétique invite à un argumentaire théorique qui articule les notions d'art, de sensible et de beau. Sa spécificité consiste en l'analyse des lieux sensibles, des sens et des perceptions autour de la construction et de la réception de l'acte artistique ou de l'œuvre. Le sensible est au centre de notre démarche analytique qui se construit autour des processus et des réceptions des créations. Cette discipline nous donne ainsi les outils nécessaires à la compréhension de notre faire, d'une part, car elle ne fragmente pas pratique artistique et argumentaire théorique, et d'autre part, car elle rend possible la conceptualisation de l'acte artistique. L'esthétique répond aux besoins de concevoir la pratique artistique, le processus, l'œuvre et la réception par le public comme un réseau interconnecté.

Carole Talon-Hugon, dans son ouvrage *L'esthétique*, expose la singularité de ce champs disciplinaire par rapport à d'autres, et elle soutient que :

l'esthétique est une discipline philosophique. L'esthétique se distingue de l'histoire de l'art et de la critique par son caractère conceptuel et général : sa tâche n'est pas de rendre compte et d'ordonner les œuvres du passé, ni de juger des œuvres du présent. L'esthétique est une démarche discursive, analytique, argumentée permettant des clarifications conceptuelles.¹²

Cet extrait souligne l'indépendance d'une discipline qui fait face à de nombreuses critiques mettant sans cesse en question sa légitimité et sa pertinence. Le discours esthétique est important au sein de notre recherche car nous souhaitons penser l'art à partir de ses propres outils ; nous souhaitons l'entrevoir comme un producteur de savoirs. Nous voulons rompre avec l'idée que l'acte artistique et l'œuvre d'art sont voués à faire uniquement état d'objet. Nous rejoignons Carole Talon-Hugon lorsqu'elle soutient que l'esthétique est une discipline de la philosophie permettant des clarifications conceptuelles par une démarche analytique. Ainsi, la philosophie nous apparaît comme étant intrinsèquement liée à l'esthétique. Au Brésil, d'ailleurs, la discipline prend le nom de Philosophie de l'Art.

D'autre part, au fil de l'histoire, l'esthétique dialogue avec les sciences humaines. Intéressons-nous de près au croisement proposé dans cette étude : esthétique et sociologie. Nous proposons le croisement de ces deux champs disciplinaires pour deux raisons essentielles.

¹² Carole TALON-HUGON , « Introduction », dans : Carole Talon-Hugon éd., *L'esthétique*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2008, p. 3-10. URL : <https://www.cairn.info/l-esthetique--9782130564515-page-3.htm>

La première concerne les analyses fécondes qui peuvent se dégager de cette association qui tend à comprendre l'acte artistique dans son rapport au social. La deuxième est motivée par le contexte social et historique complexe de la région et des pratiques artistiques que nous étudions¹³.

Selon Carole Talon-Hugon : « certains affirment plus précisément que l'art contemporain conduit à faire de la sociologie non plus un adjuvant à la compréhension de l'art, mais l'approche exclusive qui lui convient »¹⁴. L'auteur fait une critique à cette affirmation en soutenant que l'art n'est pas toujours relié à des analyses des contextes sociaux dans lequel il se produit. Elle poursuit en rappelant les nouvelles formes d'art produites au sein de systèmes d'intelligences artificielles qui démontrent bien que la sociologie n'est pas une condition au déploiement d'une analyse esthétique. Cependant, au sein de notre étude, ce double regard est fondamental car les arts traditionnels que nous travaillons, bien loin de ces nouvelles formes d'art, sont un acte esthétique et social. En effet, nous ne pouvons penser le *carimbó*, par exemple, sans prendre en compte les liens qu'établissent les artistes avec les lieux d'appartenance et avec l'histoire des *marajoaras*. Or, ces pratiques prennent des tournures de soutien social et d'actes d'opposition politique. Par conséquent, il nous semble pertinent de faire intervenir la sociologie dans notre étude : elle est ici entreprise à partir des apports et des orientations de M. Silvio de Lima Figueiredo, sociologue et co-directeur de cette thèse.

Theodor W. Adorno, philosophe et sociologue, soutient cette corrélation entre l'art et le social ; il nous dit que : « l'absolue liberté de l'art, qui demeure liberté dans un domaine particulier, entre en contradiction avec l'état permanent de non-liberté du tout »¹⁵. Les pratiques d'art traditionnel que nous étudions s'inscrivent dans la dialectique posée par l'auteur. Elles sont l'exemple même d'un faire qui interroge les possibles de la liberté artistique au sein d'une pratique communautaire à ancrages ancestraux et où les populations sont assujetties à des systèmes d'oppression importants.

Theodor W. Adorno propose un double regard lorsqu'il écrit :

Si les œuvres d'art sont des réponses à leur propre question, elles deviennent par-là, à plus forte raison elles-mêmes des questions. La tendance qui n'a toutefois pas ressenti jusqu'à présent les effets d'une culture elle-même en échec, cette tendance à saisir l'art de manière extra ou pré-

¹³ Ces rapports seront présents tout au long de la présente recherche. Nos analyses mettent à l'épreuve cette hybridation et tente de trouver une voie dans le « entre » de ces deux champs disciplinaires. Nous reprendrons ces deux points en conclusion afin détailler davantage leurs emplois dans la thèse et de valider la fécondité de ce croisement.

¹⁴ Carole TALON-HUGON , « Introduction », dans : Carole Talon-Hugon éd., *L'esthétique*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2008, p. 3-10. URL : <https://www.cairn.info/l-esthetique--9782130564515-page-3.htm>

¹⁵ Theodor W. ADORNO, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 9.

esthétique n'est pas seulement un recul vers la barbarie ou bien un malheur de la conscience de ceux qui régressent. Quelque chose dans l'art se prête à cela. S'il est perçu de manière strictement esthétique, il ne l'est alors d'une manière correcte. Ce n'est qu'en ressentant l'*autre* de l'art comme l'une des premières couches matérielles de l'expérience qu'on peut sublimer celle-ci, résoudre l'implication dans la matière, sans que l'être-pour soi de l'art devienne quelque chose d'indifférent.¹⁶

Ses propos sont à justifier au sein de notre travail. Comme nous l'avons déjà souligné, toute forme d'art ne présente pas le besoin d'être comprise en contact avec son environnement. Ainsi, les écrits de l'auteur ci-dessus sont à prendre avec précaution car, d'une part, ils sont à replacer dans leur époque, et d'autre part, ils sont à situer au regard de la volonté de l'auteur qui souhaite rompre avec une certaine école de pensée.

Toutefois, ce passage est important pour accompagner notre réflexion. En premier lieu, car il soutient un double regard lorsqu'il est question d'une analyse pré-esthétique. Le pré-esthétique consiste, dans le présent travail, en toutes ces analyses d'ordre contextuel faisant intervenir non-seulement la sociologie, mais aussi l'histoire et l'anthropologie, la sémiologie et les études littéraires. Sans ces éléments, les perceptions et les analyses d'ordre esthétique de notre recherche seraient appauvries ; car l'*autre*, pour reprendre les mots de l'auteur, ne pourrait être identifié et compris dans son contexte singulier. Ainsi, dans notre cas, l'expérience sensorielle, le sensible, ne peut être étudié sans l'apport de ces disciplines. Ceci, afin de poser scientifiquement les contours des objets et des sujets qui fondent notre analyse. Comment parler d'art traditionnel au Marajo sans comprendre les contextes économiques, politiques et sociaux de la région ? Comment parler de dialogue réciproque entre les arts et les artistes, sans comprendre ce que représentent le théâtre ou le cinéma pour un *marajoara* ? Comment aborder les « contes-légendes » de la ville de Soure sans comprendre les mythologies amazoniennes ? Sans comprendre les imaginaires amazoniens et ses lieux d'appartenances ? Comment pouvons-nous étudier le *carimbó* dissocié de l'engagement solidaire des artistes par rapport aux populations locales ? Toutes ces questions ne nous semblent pas pouvoir trouver de réponses, sinon dans une étude transdisciplinaire et c'est pourquoi nous en faisons le choix.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 16.

b. Disciplines artistiques

Nous ouvrons ici une brève parenthèse afin d'éclaircir les disciplines artistiques engagées dans notre étude et leurs usages. Cette recherche propose de mettre en rapport des pratiques artistiques d'art traditionnel du Marajo, avec le théâtre, l'audiovisuel et la performance¹⁷ théâtrale. Cela, dans le but d'apporter des idées fécondes à notre hypothèse de sauvegarde d'un patrimoine par sa réinvention artistique.

Nous divisons donc ces pratiques en deux groupes. Le premier est constitué des pratiques artistiques singulières aux *marajoaras*, le *carimbó* et le conter. Ces patrimoines de la culture locale sont ici abordés de plusieurs manières : comme objet d'étude, comme savoir à être transmis, comme pratiques à être sauvegardées et comme éléments premiers d'inspiration en vue de la réinvention. En tant qu'objet d'étude, ces formes d'art sont analysées en profondeur au sein de notre étude dans les parties que nous avons consacrées à cet effet (DEUXIEME PARTIE : *Les « contes-légendes » et conteurs de l'île de Marajo. Mémoires, transmission et histoire(s) du vécu* et TROISIEME PARTIE : *Le carimbó : l'état d'un art traditionnel au Marajo. Entre hybridité et résistance*). Au sein de ces mêmes parties, nous interrogeons les méandres de leur sauvegarde en soulevant l'importance et les difficultés inhérentes à leur maintien. Ensuite, dans la quatrième partie de cette recherche, *La sauvegarde vivante d'une pratique par sa réinvention artistique : analyses et retours sur les expérimentations et création*, nous les travaillons sous deux aspects : comme inspiration première aux réinventions, et sous le regard de la transmission. Je suis à l'origine de ces transmissions à des étudiants en théâtre (dans la création des performances théâtrales) et à des artistes (dans le cadre de la pièce de théâtre et du film). Lorsque nous parlons d'inspiration première, nous faisons allusion aux processus de sauvegarde engagés. En d'autres termes, nous réfléchissons de manière pratique, par la création artistique, à la possible sauvegarde de ces pratiques d'art traditionnel par le théâtre, l'audiovisuel et la performance théâtrale.

Nous identifions ainsi notre deuxième groupe : les disciplines artistiques permettant la sauvegarde par la réinvention, que nous avons déjà évoqué. Il est important de souligner que, par soucis de clarté, nous fragmentons les processus, afin de rendre explicite notre démarche. Dans la pratique, ainsi que dans les analyses à suivre, ces éléments sont imbriqués, ils débordent

¹⁷ Nous rejoignons André Helbo, lorsque dans son article, *Polysémies de la performance*, il annonce, par l'intitulé même, les différentes voies que peut prendre cette terminologie. Il exprime ainsi les confluences de champs disciplinaires et de culture auxquels est soumis le concept. Au sein de notre étude nous ferons usage de cette terminologie dans différents contextes, cependant, nous pouvons d'ores et déjà, souligner notre attache à ce terme par ses ancrages dans les processus de fabrication, « le faire faire, le faire voir, le voir faire » (HELBO 2010) ainsi que par sa dualité entre acte artistique et acte social.

les uns sur/dans les autres et le faire artistique provoque un enrichissement mutuel des pratiques. Dans cette perspective, le théâtre ne va pas seulement réinventer le conter *marajoara*, il sera également enrichi par ce dernier. Par exemple, les dispositifs que nous identifions pour le jeu de l'acteur est l'une des contributions du conter qui interroge le faire théâtral.

Nous ouvrons donc le dialogue entre toutes ces formes artistiques afin de valider notre hypothèse. Chaque création propose de croiser deux disciplines artistiques, l'une du premier groupe avec l'une du deuxième groupe. Dans cette perspective, dans la pièce de théâtre, *Les enchantés du Sossego*, nous proposons la sauvegarde du conter par l'acte théâtral. Je suis à l'origine de la dramaturgie et de la mise en scène, le jeu est assuré par la comédienne Fernanda Thuran. Je crée dans un rapport étroit à la recherche de terrain, aux témoignages collectés et à l'analyse des dispositifs de jeu identifiés chez les conteurs.

Les deux documents audiovisuels sont construits de manière différente. Le premier, *Le Manifeste Audiovisuel du Carimbó*, est créé par les *carimbozeiros* et indique des éléments prégnants que ces artistes souhaitent mettre en avant concernant leur faire. Il est donc question de penser la sauvegarde du *carimbó* par sa réinvention audiovisuelle. Ici, nous avons donc une démarche de sauvegarde où mon intervention est minimale, elle est conduite par les *carimbozeiros*. En effet, je leur fournis le matériel accompagné d'un atelier de transmission sur les bases de la captation vidéo, je les accompagne sur les tournages où parfois ils ont eu besoin de moi pour des questions techniques et j'ai collaboré au montage avec un monteur professionnel en respectant le choix des images qu'ils avaient présélectionnées. Cependant, je n'ai pas eu de rôle décisionnaire dans l'élaboration de ce document. Le deuxième est un court-métrage que j'ai réalisé afin de proposer une visite sensible de l'exposition permanente du Musée du Marajo, seul musée présent sur l'île. Cette intervention, légèrement différente du dispositif de réinvention mis en place, est le résultat d'un projet de recherche dont nous développerons les méandres dans le sous-chapitre : *4.2 Créer au Musée du Marajó : un film d'art comme acte de sauvegarde*.

Dans la création des performances théâtrales, mon rôle est également différent. Il est inversé, plus précisément, alors qu'au Marajo, je suis dans la position d'apprentie : au sein de ces cours je suis « passeuse » des connaissances qui m'ont été transmises. La transmission est mise au premier plan de cet acte artistique étant donné qu'il a lieu au sein des cours que je dispense (2015 à 2017) dans le département théâtre de l'Université Paris 8. Soulignons, toutefois, que l'acte de transmettre n'annule pas, dans la propédeutique que j'applique dans mes cours, les rapports d'échanges intrinsèques à une création collective. De ce fait, les jeunes-artistes-étudiants prennent part à cet acte et proposent, avec moi, une forme de réinvention de

ces patrimoines à partir de leurs propres connections transculturelles¹⁸. L'acte de sauvegarder, ici, rejoint les idées des artistes *marajoaras*, pour qui, la sauvegarde est intrinsèquement liée à la transmission, principal instrument de maintien d'une pratique.

¹⁸ Ce terme est largement employé dans notre étude, nous consacrons un sous-chapitre à sa définition dans la troisième partie de notre étude : *Le transculturel : le dépassement de la binarité*. Cependant, nous pouvons d'ores et déjà indiquer, en partie, notre usage de cette terminologie qui prend ses origines dans les écrits de Fernando Ortiz sous le nom de transculturation. Dans le cas présent, nous utilisons ce terme dans l'idée de « transculturalité » et en ce sens : « La représentation de "l'autre" de façon acceptable » (Asgarally, 2005 : 10) ne peut être possible que grâce à l'opération transculturelle de la traduction, où le préfixe « TRANS- » suggère l'idée d'une acceptation à se transformer dans une fécondation réciproque qui, déterritorialisant en permanence thèmes et sujets, déplacent les frontières langagières et culturelles pour former des identités métisses composites, c'est-à-dire double, triple ou quadruple. » José YUSTE FRÍAS, *Interculturalité, multiculturalité et transculturalité dans la Traduction et l'Interprétation en Milieu Social*, in <https://cedille.webs.ull.es/M4/07yuste.pdf> (consulté le 29/06/2016).

II – Méthodologie de la recherche

Afin d’approcher les thématiques soulignées dans notre introduction, et de façon à soulever les questions qui nous intéressent de près, nous mènerons une étude approfondie de certains concepts essentiels à notre objet de recherche. Ces concepts développés par certains théoriciens seront étudiés dans leur relation avec notre compréhension des pratiques-artistiques/culturelles – le *carimbó* et les « contes légendes » – liées aux manifestations populaires de l’Amazonie – Île de Marajó – Soure. Ces dernières sont étudiées selon les approches et les méthodologies que nous exposons ci-après. Nous souhaitons, au sein de cette étude, tisser une pensée sans bordure et débordantes, et chaque fil que nous tirons visera à la circonscrire, en nous ouvrant une multitude de lignes. Cette perspective engage un travail fait de tubercules, plus ou moins prolifères, tout en créant diverses voies souterraines, parfois inattendues.

La méthodologie appliquée à cette recherche se voit disposée en six parties : 2.1 – *Penser rhizome*, 2.2 – *La position du chercheur*, 2.3 – *L’échantillonnage*, 2.4 – *L’approche qualitative et ses méthodes*, 2.5 – *Observation participative* et 2.6 – « *Recherche-action-création* ». Tout d’abord, nous attribuons une place à un argumentaire théorique qui vise l’éclairage de ce que nous appelons une méthodologie rhizome. Puis, nous mettons en lumière les perceptions du chercheur face à son objet, ainsi que les divers regards issus de cette position singulière. Nous posons la question de l’échantillonnage de manière théorique en articulation avec la pratique pour mieux cibler notre champ d’analyse. L’approche qualitative est abordée, ainsi que l’ancrage, dans une observation participative. Ensuite, nous explorons le dispositif de « recherche-action-création » pensé dans cette recherche en vue de rendre compte des dispositifs artistiques créés.

Avant d’entrer dans les dispositifs méthodologiques, nous faisons d’abord un détour conceptuel, celui du rhizome, selon la pensée de Gilles Deleuze et de Felix Guattari. L’idée de poser ce concept comme une partie de notre méthodologie n’a pas été pensée en amont de la thèse, à la différence de la grande majorité des dispositifs méthodologiques que nous montrons plus loin. L’idée de rhizome figure davantage comme un constat, motivé par la reconnaissance de ma propre pensée de chercheuse – artiste et individu social – ainsi que par le milieu où se situe l’objet de la présente recherche, le Marajo. En effet, me pencher sur cette région signifie ouvrir des milliers de voi(es)(x), de tubercules, de toiles, dans lesquelles je ne peux pas définir d’ordres hiérarchiques, sans trahir mon premier ressenti empirique de la région, celui d’une richesse par la multiplicité. Et si l’on revient aux auteurs qui ont inspiré notre démarche, on peut être amené à se demander : qu’est-ce que la multiplicité sinon la soustraction d’éléments

et la non-hiérarchisation de savoirs ? Nous mettons donc en place une méthodologie en carte et non pas en calque, en rhizome et non pas en arbre.

L'idée de mêler, au sein de cette méthodologie, les pensées philosophiques des auteurs Gilles Deleuze et Felix Guattari, à des méthodes et à des concepts empruntés à la sociologie, rejoint la démarche transdisciplinaire que nous venons d'exposer. Ainsi, les entretiens semi-dirigés, l'étude qualitative et l'échantillonnage s'inscrivent dans une démarche rhizomatique et sont ainsi analysés et employés sous le regard d'une étude qui ne hiérarchise pas les procédés. Cette méthodologie devient le premier trait du croisement entre esthétique et sociologie. Elle marque, avec le concept de « recherche-action-crédation », le dispositif d'étude que nous adaptons à partir de la notion de « recherche-action » propre à la sociologie, en y ajoutant le terme « création » afin qu'il réponde, plus précisément, à notre approche des pratiques artistiques.

2.1 Penser rhizome

La création artistique, les diverses sources, la fragmentation de la mémoire et l'univers hybride de la mythologie et des manifestations culturelles *marajoaras* sont des éléments qui orientent notre choix vers une pensée rhizomatique. Le concept, emprunté à Gilles Deleuze et Felix Guattari, mérite d'être justifié. En effet, nous appliquons ce concept à la construction de notre démarche méthodologique en vue de la fabrication de l'étude. Les notions que nous en dégagons sont d'ailleurs présentes à différents moments du travail, lorsque nous abordons, par exemple, l'histoire et la mémoire rhizomatique. Il va de soi qu'il est nécessaire d'exposer cette démarche, car les questions qui en découlent nous aident à construire notre étude de manière cohérente.

D'après les auteurs, « le rhizome en lui-même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules. »¹⁹, ou encore « il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde »²⁰. Ce milieu par lequel tout déborde, et la protéiforme comme base dans la production du savoir, suggèrent une rencontre des corps, des paroles, des lettres, des mots et des absences. Tout au long de cette « fouille », la multiplicité est présente et nous sommes face à l'impossibilité de l'ignorer. Ces citations nous font entendre le rhizome comme un concept qui

¹⁹ Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, op.cit., p. 13.

²⁰ *Ibidem.*, p. 31.

permet de mettre en relation des contextes et des éléments divers sans les hiérarchiser et comme un concept qui donne naissance à une multiplicité.

L'idée proposée par les philosophes souhaite rompre avec les binarités en proposant une pensée en rhizome, en carte. En opposition à la construction d'un savoir arborisant, le rhizome permet la création de correspondances multidirectionnelles composées de lignes pouvant être agencées de multiples manières. Les auteurs soulèvent des formes rhizomatiques naturelles : des bulbes, des tubercules, des pommes de terre, de la mauvaise herbe, mais aussi, des animaux en meute, ils citent les rats²¹. Ils donnent au concept une traduction systémique lorsque la multiplicité est abordée en *n-I*²². Les auteurs pensent également le rhizome en le comparant à un certain type de livre mis en parallèle avec les « machines désirantes »²³.

Afin d'assoir leurs concepts, Gilles Deleuze et Felix Guattari proposent six caractères du rhizome : *principes de connexion et d'hétérogénéité* (1° et 2°), *principe de multiplicité* (3°), *principe de rupture asignifiante* (4°) et *principe de cartographie et de décalcomanie* (5° et 6°).

Les *principes de connexion et d'hétérogénéité* sont marqués par le fait que tout point peut se connecter avec un autre. Il s'agit d'ailleurs d'un élément clé de la pensée rhizomatique soutenue par les auteurs. Ils mettent ce procédé en opposition à celui de « l'arbre ou de la racine qui fixent un point, un ordre »²⁴. En donnant l'exemple de « l'arbre linguistique »²⁵ de Chomsky, ils abordent les relations de pouvoir implicites à ce type de démarche et d'étude des langues. La critique est faite dans le sens de la concrétude, et, par conséquent, le manque d'aspiration à l'abstrait de ces modèles. Le rhizome, au contraire, est proposé comme un lieu où il est possible d'établir des connections diverses entre des sphères disciplinaires hétérogènes. Gilles Deleuze et Felix Guattari soutiennent « qu'il n'y a pas de langue mère, mais de prise de pouvoir par une langue dominante dans une multiplicité politique »²⁶. Cette dernière remarque trouve un fort écho dans notre recherche car des ajustements linguistiques sont parfois nécessaires afin d'inclure les ancrages culturels des terminologies employées dans la région. Nous retrouvons cela de manière plus évidente lors de nos entretiens ; les habitants du Marajo emploient certaines formes linguistiques qui ne trouvent pas de correspondance en portugais. Ainsi, la traduction vers le français est encore plus difficile. Dans la retranscription et la traduction de ces entretiens, nous avons souhaité maintenir à certains moments ces formulations singulières, et cela, au

²¹ *Ibidem.*, p.13.

²² *Ibid.*

²³ Nous ne travaillons pas ce concept au sein de cette étude : « machines désirantes » : voir : Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *L'Anti-OEudipe : Capitalisme et schizophrénie I*, France, Les éditions de Minuit, 1972.

²⁴ Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux, op.cit.*, p. 13.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

détriment d'un « français correct ». Cette liberté est l'un des exemples que nous pouvons relier à la ligne rhizomatique de notre étude.

Le troisième principe, celui de la multiplicité, est traité de manière à rompre avec l'idée d'un sujet ou d'un objet implicite au multiple. « Une multiplicité n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature »²⁷. A partir de ce principe, les auteurs nous proposent un rapport au concept d'agencement et soutiennent que les modifications dans les grandeurs produites par l'augmentation des connections, changent leur nature. L'idée de lignes est ici marquée par son opposition au point. Un rhizome est composé de lignes mouvantes à directions et à dimensions diverses et interconnectées. La « ligne de fuite » que nous travaillons davantage ci-après, collabore ici à la définition de la multiplicité en-renvoyant au caractère d'un rhizome qui se construit par le « dehors ».

« Principe de rupture asignifiante : contre les coupures trop significatives qui séparent les structures, ou en traverse une ». Cette phrase, par laquelle commence la définition de ce quatrième principe, pose les piliers de la compréhension de ce principe du concept que nous travaillons. En effet, le rhizome n'accepte pas les fragmentations structurantes, il ne se définit pas par une forme précise et finie. Si une rupture a lieu, le rhizome n'est pas pour autant détruit, sa nature sera changée certes, mais il prendra d'autres directions et continuera rhizome. Les lignes de segmentarité et les lignes de fuites sont présentées dans l'approche de ce principe comme faisant, toutes deux, partie du rhizome. Le dialogue entre les lignes qui organisent (segmentarité) et celles qui déterritorialisent (fuite) préserve le caractère non dualiste et non dichotome du rhizome. De cette manière, dans le rhizome, les modèles qui stratifient les signes ne peuvent prendre place : car la segmentarité développe sans cesse des connexions multiples avec les lignes de fuite qui sont reliées à l'abstrait plutôt que dans la concrétude des formulations structurantes. Nous reviendrons sur l'usage du concept, en ce qui concerne les lignes, au sein de notre étude dans le *b*. « Conte-légende » et *lignes de fuite* de cette partie.

Les principes de *cartographie et de décalcomanie* sont les dernières particularités abordées par les philosophes pour dessiner les contours de leur concept. Et l'idée est ainsi posée : « un rhizome n'est justiciable d'aucun modèle structural ou génératif »²⁸. De cette manière, les auteurs rompent avec la logique de l'arbre qui se rapproche du calque qui induit l'idée d'une reproduction de modèles. Au contraire, le rhizome est défini par les auteurs en fonction de son caractère cartographique. Les auteurs affirment : « la carte est ouverte, elle est

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications »²⁹. Gilles Deleuze et Felix Guattari soulignent une importante singularité de la carte : ses entrées multiples. Et ils désignent celle-ci comme étant l'un des traits le plus important du rhizome. Cette idée est proche de celle avec laquelle nous avons construit notre recherche. L'étude de terrain a produit un « terrier » qui a influencé considérablement l'agencement de nos écrits. La quatrième partie du présent travail, dans laquelle nous analysons les créations produites par la recherche, est l'exemple même de cette composition cartographique où les éléments sont interconnectés, forment des lignes mouvantes et peuvent être agencés de diverses manières. Afin de porter des éclairages à cet usage, la cartographie est également un élément auquel nous accordons une attention particulière dans la suite de ces pages, dans le *c. Cartographie et histoire mouvante*.

Ces aspects nous conduisent à concevoir notre méthodologie dans la perspective rhizomique : d'une part, car elle peut soutenir nos diverses sources et donner une même importance à chacune d'entre elles et, d'autre part, car elle peut accueillir des analyses de processus et d'objets artistiques. Anne Sauvagnargues nous dit, dans *Deleuze et l'art*, que « le dispositif du rhizome est une arme contre les dualismes »³⁰ et que « le rhizome développe la théorie des multiplicités réelles et des proliférations »³¹. Par conséquent, au sein de notre recherche, l'argumentaire théorique est perçu de manière rhizomatique, sans structure « arborisante » du savoir. De ce fait, nous n'avons pas consacré un chapitre exclusivement à la définition des concepts et des théories. L'approche conceptuelle intervient à divers moments de la recherche afin de répondre aux questionnements soulevés par le terrain, par la région et par les pratiques auxquelles nous nous intéressons. Les théories, les concepts et les auteurs apparaissent au sein de cette étude, par « un milieu » donné ; ils produisent un élément multiforme où leur agencement se conçoit par l'organicité de la pensée.

Remarquons, de ce fait, que certains auteurs, concepts et courants interviennent à diverses reprises et à des moments différents de la recherche. Le rhizome, accompagné de ses auteurs, revient, par exemple, à deux reprises, lorsque nous abordons l'histoire rhizomatique³² et la mémoire rhizomatique³³.

²⁹ *Ibid.*, p. 20.

³⁰ Sauvagnargues Anne, « Rhizomes et lignes », dans : , Deleuze et l'art. sous la direction de Sauvagnargues Anne. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Lignes d'art », 2005, p. 167-193. URL : <https://www.cairn.info/deleuze-et-l-art--9782130552895-page-167.htm>

³¹ *Ibidem*.

³² Première partie de cette recherche : Chapitre 2 – Imaginaire et histoire rhizomatique. Deux voies pour la construction d'un territoire *marajora*, p. 87 – 91.

³³ Deuxième partie de cette recherche : Chapitre 2 – La « flânerie » de la méthode : esthétisation, construction et thématiques de l'imaginaire amazonien, p. 192 – 198.

Afin de mieux comprendre notre méthodologie rhizomatique, et de quelle manière elle s'applique dans notre étude, nous proposons de poursuivre avec la mise en lumière de certains éléments supplémentaires (lignes de fuite, cartographie et « mémoire universelle ») de la pensée de Gilles Deleuze et de Felix Guattari ; des éléments sans lesquels la compréhension du rhizome, dans le présent travail, se voit incomplète. Il est important de souligner :

- que ces points sont abordés en vue d'éclaircissements sur le concept central de notre étude,
- qu'ainsi, ils ne seront pas développés exhaustivement,
- et qu'ils doivent être compris à partir du dialogue avec le rhizome.

a. « Conte-légende » et lignes de fuite

L'usage des « lignes » dans le contexte de notre recherche mérite d'être spécifié. Le premier élément à prendre compte consiste à les penser comme des particularités du rhizome. Dans l'œuvre de Gilles Deleuze et de Felix Guattari, ces « lignes » sont travaillées de différentes manières et, en grande partie, déconnectées du concept qui nous intéresse : c'est pourquoi nous soulevons ce point afin de restreindre notre emploi.

Cependant, un travail de définition des aspects propres aux « lignes » nous semble important. Anne Sauvagnargues nous donne un aperçu éclairant sur ces notions :

Trois lignes s'enchevêtrent, et composent tous les corps. La ligne dure correspond aux formations molaires, procède par surcodage généralisé. La ligne relativement souple de codes et de territorialités entrelacées, qui correspond aux lignes moléculaires, passe toujours à travers les lignes molaires, « comme le tissu moléculaire où plonge cet agencement ». Elle implique un mouvement de déterritorialisation. Troisièmement, la ligne de fuite décode et déterritorialise : l'art comprend une telle ligne de fuite, lorsqu'il est porté à l'excellence du génie, mais comme les lignes de fuite supposent le territoire qu'elles déterritorialisent, l'art, comme les autres corps, mélange constamment ces trois lignes.³⁴

Nous avons ici deux grands groupes de lignes : celles qui impliquent un mouvement de stratification et celles qui « décodent ». Ces deux groupes de lignes sont présentes dans le rhizome. Comme nous l'avons déjà observé, Gilles Deleuze et Felix Guattari les appellent les directions mouvantes. Ce sont des « lignes de segmentarité » et des « lignes de déterritorialisation », ou « lignes de fuite », ils donnent les précisions suivantes :

Tout rhizome comprend des lignes de segmentarité d'après les quelles il est stratifié, territorialisé, organisé, signifié, attribué, etc ; mais aussi des lignes de déterritorialisation par les quelles il fuit sans cesse. Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome. Ces lignes ne

³⁴ Sauvagnargues Anne, « Rhizomes et lignes », dans : , *Deleuze et l'art*. sous la direction de Sauvagnargues Anne. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Lignes d'art », 2005, p. 167-193. URL : <https://www.cairn.info/deleuze-et-l-art--9782130552895-page-167.htm>

cessent de se renvoyer les unes aux autres. C'est pourquoi on ne peut jamais se donner un dualisme ou une dichotomie, même sous la forme rudimentaire du bon et du mauvais.³⁵

Penser ces lignes revient, pour nous, à dire que les « lignes de segmentarité » seraient les informations « officielles » que nous avons de l'île. Poser certaines de ces lignes nous aide à organiser la pensée, à choisir les points pertinents à mettre en évidence lors de cette recherche pour, en dernier lieu, choisir les « contes-légendes » qui pourraient mettre en lumière ces points. Ces contes-légendes sont nos « lignes de fuite » ; nous pensons que c'est par cet imaginaire³⁶ que nous pourrions donner libre cours à un processus de création qui est, pour Deleuze, l'idée même de la « ligne de fuite ». Il l'exprime dans l'un de ses cours donnés à l'Université Paris 8 :

Et j'appellerai lignes de fuites, les lignes qui relient le délirant à telle direction, ou à telle région du champ historico mondial. [...] Je veux dire pour moi l'analyse, ça ne peut être, ça n'est ni une interprétation, ni une opération de signifiante, c'est un tracé cartographique. Si vous ne trouvez pas les lignes qui composent quelqu'un, y compris ses lignes de fuites, vous ne comprenez pas les problèmes qu'il pose ou qu'il se pose. Or en effet des lignes de fuites, vous comprenez, c'est pas uniforme. La manière dont quelqu'un... une ligne de fuite même, c'est une opération ambiguë, je dis c'est ça le processus, c'est ça ce qui nous emporte. Évidemment ça veut dire que pour moi les lignes de fuites, c'est ce qu'il y a de créateur chez quelqu'un. Les lignes de fuites, c'est pas des lignes qui consistent à fuir, bien que ça consiste à fuir, mais c'est vraiment la formule que j'aime beaucoup d'un prisonnier américain qui lance le cri : « Je fuis, je ne cesse pas de fuir, mais en fuyant je cherche une arme ». Je cherche une arme, c'est-à-dire je crée quelque chose. Finalement la création c'est la panique, toujours, je veux dire, c'est sur les lignes de fuites que l'on crée, parce c'est sur les lignes de fuites que l'on n'a plus aucune certitude, lesquelles certitudes se sont écroulées.³⁷

Dans notre cas, cette liberté offerte par la « ligne de fuite » permet l'articulation des sources afin de provoquer des résonances sensibles entre l'aspect scientifique de la recherche et les créations artistiques étudiées et produites. Les perspectives esthétiques et sensibles de l'art ne sont pas seulement entreprises, dans ce travail, comme objets d'étude, mais également en tant qu'outils de travail théorique et pratique : elles constituent ici objet et méthodologie. Ces « lignes de fuite » qui gardent, avec la « segmentarité », un rapport étroit - étant donné qu'elles y puisent leurs origines -, est une idée que nous pouvons rapprocher de la fonction des « contes-légendes » dans la structure que nous proposons. Tous deux fonctionnent comme « un délire », pour reprendre le terme de Deleuze qui relie un fait, généralement personnel, à une croyance sociale importante pour la communauté.

³⁵ Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, op.cit, p. 11.

³⁶ Nous faisons ici référence à l'imaginaire amazonien, amplement développé dans la deuxième partie de cette recherche : *Les « contes-légendes » et conteurs de l'île de Marajo. Mémoires, transmission et histoire(s) du vécu.*

³⁷ Cours de Gilles DELEUZE du 27/05/80 : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=69 (consulté le 13/08/2016).

Le délirant d'un « conte-légende » amazonien est directement relié à une période ou à des questions sociales et historiques desquelles le conteur a dû s'éloigner, les délirer, pour mieux se les expliquer, les vaincre ou les transformer en création. Ne provoquant quasiment jamais de dichotomie, ces narrations forment un réseau ; elles forment un rhizome capable de proliférer en directions diverses et en chemins inattendus, et qu'elles relient entre elles, mais aussi, avec les lignes de segmentarité correspondant à « l'histoire officielle » de l'île. Nous composons ainsi notre « histoire rhizomatique ».

Dans les propos de Deleuze mentionnés plus haut, les « lignes de fuite » sont notamment étudiées à partir de comportements humains. Néanmoins, dans la suite de son raisonnement, Deleuze élargit sa définition du terme et évoque « une ligne de fuite mortifère » qu'il associe au phénomène spécifique du fascisme³⁸.

En ce qui concerne le conter amazonien, celui-ci va suivre des « lignes de fuite » sociales et individuelles. Sociales, dans le sens où elles vont être partagées par toute une communauté, et individuelles, car elles vont le relier aux personnages historico-imaginaires que les conteurs évoquent : ces narrations ont alors autant un caractère cosmogoniste qu'intime.

*Le Boto*³⁹, par exemple, est un « conte-légende » qui retrace l'histoire d'une jeune femme, connue du conteur ou étant la conteuse elle-même, séduite par un homme-dauphin ; elle se retrouve enceinte de ce dernier et donne vie à un être hybride. Nous sommes donc, là, face à un paradoxe : nous avons, d'une part, une histoire qui est de l'ordre de l'intime et, d'autre part, la naissance d'un être hybride. Ces « lignes de fuites » sont donc diverses : elles peuvent prendre la forme d'une création individuelle (tel le prisonnier américain), ou bien d'une création partagée, tel *Le Boto*. Dans ces perspectives, nous pouvons observer que l'univers conceptuel « des lignes » de Gilles Deleuze et Felix Guattari rejoint notre horizon de réflexion. De cette constatation, émerge l'idée de présenter la contextualisation de notre objet de recherche à partir d'une cartographie des multiplicités dont les démarches sont exposées ci-après.

b. Cartographie et histoire mouvante

Un autre élément auquel nous souhaitons consacrer une attention particulière est celui de la carte, l'un des principes du rhizome que nous avons déjà spécifié selon l'usage des auteurs du concept. Toutefois, celle-ci prend une trajectoire particulière dans notre recherche et il est

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ Ce « conte-légende » est repris à diverses reprises dans cette étude. Il est développé en quatrième partie de la recherche, où il est question de réinvention du récit par les étudiants de l'Université Paris 8.

ici question de la justifier. Selon Anne Sauvagnargues « l'éthique du rhizome » consiste à « traiter les multiplicités comme des cartographies ouvertes, provisoires et fluctuantes »

Dans cette perspective, nous présentons cette région de l'île de Marajo en carte rhizome, qui est en pleine évolution, transmutations, à la fois au sein de cette recherche et au-delà. Penser une forme qui ne soit pas calquée ni figée, mais carte et mouvante, est un exercice difficile ; car nous nous retrouvons face à la confusion de données, aux contradictions entre celles-ci, aux données inattendues, confuses et à une impression constante d'un travail inachevé. Mais il est également important pour nous de concevoir une recherche inachevée, ancrée dans le présent, et donc en mouvement avant, pendant et après ce travail.

La production qui va suivre n'est donc pas une simple traduction. Elle inclut également un commentaire, un parti pris, celui d'un travail qui se veut sans frontières, aussi bien au niveau des disciplines qu'il engage, qu'au niveau de la forme dans la construction de la pensée. Les informations circulent ici comme des électrons libres pouvant se poser à divers endroits selon le besoin et les intuitions de la recherche. C'est le cas de ces « contes-légendes », ils sont ici des lignes de fuite de l'« histoire officielle ». Mais ils prennent une toute autre place lorsqu'ils sont abordés comme pratique traditionnelle locale, comme source d'inspiration dans les pratiques artistiques autochtones comme le *carimbó*, ou comme élément réinventé artistiquement par des étudiants français. L'importance de la carte dans l'élaboration du concept de rhizome, et son opposition à l'idée de l'arbre et de la construction hiérarchisée du savoir, sont des idées que nous observons dans la pensée des auteurs qui nous accompagnent dans ce chapitre. Dans cette perspective, revenons sur quelques mots de Deleuze et Guattari qui abondent dans le sens de notre démonstration :

Toute la logique de l'arbre est une logique du calque et de la reproduction. [...] Elle consiste à décalquer quelque chose qu'on se donne tout fait, à partir d'une structure qui surcode ou d'un axe qui supporte. L'arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles de l'arbre. [...] Tout autre est le rhizome, carte et non pas calque. [...] La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications.⁴⁰

L'idée sur laquelle nous souhaitons nous arrêter ici est celle d'une « carte ouverte » et, en ce sens, celle d'une carte « susceptible de recevoir constamment des modifications » : ainsi se présente la structure des pratiques du conter au Marajo. En effet, ces narrations ont une base commune mais sans cesse modifiables. D'une part, elles s'inscrivent dans le quotidien de celui qui les raconte, elles sont donc attachées à ses expériences personnelles et peuvent prendre

⁴⁰ Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, op.cit., p. 20.

diverses formes. D'autre part, elles sont ancrées dans le présent, retraçant des vécus de ces « conteurs », et cela engendre une constante actualisation de ces traditions orales⁴¹.

Ces processus de transformation, inhérents et constants aux manifestations artistiques traditionnelles, constituent l'un des points centraux de la présente recherche, et nous le développerons tout au long de notre réflexion. Dans cette perspective, ce travail questionne le rapport entre ces changements, les formes traditionnelles, leur sauvegarde et les processus artistiques qu'elles engagent et qu'elles inspirent. Penser comment ces processus de transformation peuvent être intégrés dans la notion de sauvegarde, à partir de la pratique artistique, constitue un point central autour duquel cette recherche s'articule. Cela se justifie, car nous considérons que toute création nouvelle, même dans une « forme traditionnelle », engendre des transformations, non seulement, dans les pratiques d'origine, mais aussi dans les pratiques autres engagées dans la création. Nous allons donc revenir sur cette réflexion et la développer davantage dans des chapitres postérieurs. Néanmoins, il nous semble pertinent de nous arrêter brièvement sur ce questionnement car il constitue – au-delà d'un point d'ancrage du présent travail – une façon de le penser d'une manière plus ample. En d'autres termes, **cette** « mouvance » que nous proposons dans ce chapitre, cette carte, ces lignes et cette résistance à la fixité des choses, qui est nécessaire à l'étude des processus sociaux et artistiques, déterminent et guident toute notre réflexion.

Ce que nous cherchons à faire ici n'est donc pas de calquer notre approche contextuelle de l'île, sur l'une ou l'autre version car cette démarche prendrait nécessairement la forme d'une structure hiérarchisée. Mais nous souhaitons fusionner les « lignes de fuite et de segmentarité » afin qu'elles se transforment en cette carte dont parlent Deleuze et Guattari.

Manola Antonioli, dans la première partie de son article, *Singularités Cartographiques*, aborde le concept de rhizome et nous livre les dangers d'une cartographie construite selon la pensée des auteurs :

Cependant, Deleuze et Guattari ne travaillent jamais à partir d'oppositions binaires, mais s'intéressent aux zones d'interférence entre des concepts à première vue opposés et incompatibles : ainsi, tout comme le rhizome peut toujours se refermer sur une structure arborescente, la carte peut toujours se réduire, tendre vers le calque. Elle peut prétendre être la représentation fidèle et exhaustive d'un territoire, elle peut construire artificiellement une continuité géographique, politique, économique ou culturelle pour ignorer la complexité du réel et pour mettre en évidence des ensembles cohérents (trop cohérents...) sur la surface terrestre.⁴²

⁴¹ Nous reviendrons davantage sur les méandres de cette pratique et de ses acteurs sur l'île dans la deuxième partie de ce travail.

⁴² Manola ANTONIOLI, *Singularités cartographiques*, Revue Trahir, août 2010. <http://www.revuetrahir.net/2010-2/trahir-antonioli-cartographie.pdf> (consulté le 09/02/2017).

Cette citation nous met face aux obstacles pouvant s'opposer à notre démarche. En effet, l'attachement au réel, selon Manola Antonioli, constitue la possibilité de voies échappatoires à une production « artificielle ». Dans notre cas, la problématique s'inverse : immergés dans un espace imaginaire, nous nous confrontons au risque de nous voir dépassés par le regard fantastique et autoréférentiel des narrations. Ce que nous encourons ici est une négligence de la pensée critique. Or, nous devons trouver un équilibre entre l'ouverture nécessaire pour accueillir la parole, souvent extraordinaire, et, de l'autre, la distance essentielle à la production d'une analyse. Le jeu est celui d'un équilibriste car nous devons également respecter le réel de chaque vécu, ainsi que son ajustement à un usage scientifique des données, dans le but de les inclure dans une voie historique faite de multiplicités.

Or, nous constatons que Manola Antonioli fait la part des choses lorsqu'elle souligne le refus « à combler artificiellement les vides » sans oublier le rôle prépondérant des minorités :

Mais, dans l'autre sens, ce qui était initialement un simple calque peut devenir une carte digne d'un grand intérêt quand il renonce à combler artificiellement les vides en construisant à tout prix une fausse continuité spatiale, quand il n'interprète pas la nature géographique d'un territoire de façon déterministe mais comme un des éléments multiples qui coexistent dans sa structure, quand il reconnaît une existence aux groupes, aux clans, aux tribus porteurs de résistance, aux minorités qui revendiquent une place dans un appareil politique ou économique majoritaire.⁴³

Nous rejoignons fortement l'observation de l'auteur, car il s'agit là du chemin que nous prétendons engager. L'idée même de cette forme cartographique dialogue avec la quête d'une voix représentative des rencontres que nous avons pu faire tout au long du travail de terrain, des voix qui sont, également, celles de la résistance et des minorités⁴⁴. Ces voix se mêlent à la nôtre et à celles des penseurs que nous invitons dans cette étude afin de proposer une lecture à l'image que nous venons de poser, un rhizome⁴⁵.

⁴³ *Ibidem*

⁴⁴ Comme nous pouvons l'observer dès l'échantillonnage de la présente étude, les sujets et les collaborateurs de ce travail produisent une forme de résistance par leurs pratiques singulières d'art et leurs manifestations culturelles. Dans la région être artiste constitue, en soi, l'appartenance à une minorité, de plus, les habitants de l'île sont perçus en tant que tel au sein de cette étude. Nous développons ces arguments tout au long du travail.

⁴⁵ Telle la cartographie que nous proposons et l'idée d'un discours aux multiplicités mouvantes, des idées théoriques sur le concept que nous venons d'aborder sont récurrentes dans notre étude. Nous parlons en première partie d'une « histoire rhizomatique » et en deuxième partie d'une « mémoire rhizomatique », à ces moments nous reviendrons sur les mots des auteurs.

c. Témoignages et voi(e)x de résistance à la « mémoire universelle »

Sans trop nous éloigner du concept de rhizome, nous souhaitons ici ouvrir une parenthèse à la critique faite par Gilles Deleuze et Felix Guattari, à ce qu'ils appellent « mémoire universelle », dans leur œuvre *L'anti-Œdipe*. Réfléchir sur cet élément nous permet de poser une ligne de pensée concernant la mémoire rhizomatique, idée que nous développerons dans la deuxième partie de cette thèse⁴⁶. À ce propos, les auteurs nous renvoient aux mots de Nietzsche :

il s'agit de faire à l'homme une mémoire ; et l'homme qui est constitué par une faculté active d'oubli, par un refoulement de la mémoire biologique, doit se faire *une autre* mémoire, qui soit collective, une mémoire de paroles et non plus de choses, une mémoire des signes et non plus des effets.⁴⁷

Les auteurs parlent d'une cruauté dans la construction de cette mémoire dont « les premiers signes sont les signes territoriaux qui plantent leurs drapeaux dans le corps »⁴⁸. Ce système de signes rend possible la parole et, par la suite, la construction d'une mémoire. Nous comprenons, dans le contexte de l'œuvre citée, que les auteurs nomment « territoire » une institution de pouvoir frontalière qui « plante des drapeaux dans la chair »⁴⁹ afin de provoquer un rassemblement autour d'une structure symbolique commune.

Le regard critique porté par Gilles Deleuze et Felix Guattari à « la mémoire universelle » résonne avec la perception d'un contexte historique qui n'est pas seulement attaché à un lieu géographique, territoire frontalier, mais aussi à un espace imaginaire, territoire sensible, et donc universel car humain. Cet espace est d'autant plus difficile à cerner car il est en constante mutation. Il s'agit de la même histoire qui fonctionne comme un corps vivant qui évolue selon les jours, les humeurs, les actualités... En d'autres termes, la mémoire d'un *marajoara* qui raconte une histoire en forme de « conte-légende » est sans cesse changée, dû au caractère évolutif de la mémoire, incluant aussi bien l'oubli que la production de nouvelles facettes de la narration. Ces dissonances mémorielles sont acceptées, et même, recherchées par ces conteurs, devenus, sur l'île, des gardiens, mais aussi, des créateurs d'une histoire collective partagée. Nous poursuivons donc dans cette perspective avec l'analyse des multiples visages du Je, Nous dans ce travail.

⁴⁶ Deuxième partie de cette recherche : Chapitre 2 – La « flânerie » de la méthode : esthétisation, construction et thématiques de l'imaginaire amazonien, p. 192 – 198.

⁴⁷ Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie I*, France, Les éditions de Minuit, 1972, p. 177.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 174.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 176.

2.2 Le *Je* de la recherche et ses divers visages

Ce regard qui observe est le même qui sert de porte d'entrée à l'autre. Il est difficile de penser, au sein de cette recherche, que l'observateur sera déconnecté de l'univers dans lequel il s'immerge, car cette immersion en elle-même constitue la transformation de celui qui observe. Dans la notion de transculturalité, que nous abordons dans cette étude⁵⁰, nous retrouvons l'idée d'un échange réciproque. Cette notion, ainsi que la perspective de cet échange, va nous accompagner tout au long de la présente étude. L'échange réciproque va nous questionner sur les possibles d'une telle rencontre face aux formes de dominations et aux structures sociales mises en place dans la région. En ce sens, nous questionnons la viabilité d'un processus de réciprocité dans l'échange entre celui qui transmet et celui qui reçoit, en sachant que cet ordre est sans cesse inversé. En effet, dans cette étude, le chercheur prend plusieurs « visages ». Parfois nous osons le Je pour que certains passages fassent écho à notre expérience personnelle et vécue. La fragmentation de notre propre identité commence dès ces premières pages à marquer ce travail. En ce sens, nous décidons d'en consacrer quelques lignes au sein même de cette approche méthodologique. Nous poursuivons par l'approche de ce Je, Nous, chercheure, afin de situer le lieu de notre parole.

La position que j'occupe dans cette recherche est assez singulière car ma famille est originaire de la région. Ma grand-mère et ma mère y ont vécu successivement, l'Île de Marajo est donc un lieu que je fréquente depuis mon plus jeune âge. Etudier les transmissions et la pérennité des pratiques, telles que le *carimbó* et les « contes-légendes », fait également référence à un processus qui a eu lieu au sein de nos vécus. Cet élément est aussi décisif dans le rapport que j'ai pu établir avec les habitants, artistes et conteurs de Soure. Beaucoup d'entre eux me connaissaient, et cela a eu des impacts différents selon les attentes et les besoins de la recherche. L'important, ici, n'est pas de faire une énumération de ces points afin de les confronter, mais d'en prendre connaissance, car ils sont repris lorsque nous revenons sur nos rencontres et sur les témoignages collectés.

Toutefois, même si je suis originaire de cette région et qu'elle m'inspire dans mon travail de chercheure et d'artiste, mon parcours est fragmenté entre différentes villes et pays, les moments passés à Soure ne représentent qu'une partie de mon expérience de vie. De plus, je ne suis pas *caribozeira*, ni une conteuse reconnue par les habitants de l'île comme telle. Je suis aussi et parfois, surtout, une universitaire qui, même si elle est originaire de la région, vit

⁵⁰ Troisième partie de cette recherche : Chapitre 2 – Carimbó et le processus d'hybridation. Mouvement social et médiatisation , p. 246 – 249.

en France. Cela a été évident pour moi lors de ma visite à Parauapebas où personne ne me connaissait. J'ai été invitée par l'organisateur du *Festival Folklorique de l'Amitié*⁵¹, Clodoaldo Souza, pour faire une conférence. J'ai pu observer la différence de traitements et la difficulté d'entreprendre un échange réciproque dans un contexte où le savoir est si hiérarchisé. À Soure, c'est un peu différent, d'une part, car certaines des personnes avec lesquels je m'entretiens me connaissent depuis l'enfance, et d'autre part, parce que j'ai commencé à travailler comme artiste dans la région en 2005. Le poids de « l'institution du savoir » s'efface légèrement face à une entente plus réciproque, tout en gardant les proportions de cette « réciprocité idyllique », dont nous aborderons également les limites.

J'intègre le milieu scientifique par mon faire artistique. Ce regard me permet d'entrevoir, en premier lieu, les processus de création suggérés par les pratiques culturelles. Cela oriente la réflexion vers des lieux sensibles et questionne aussi bien les notions que les fragmentations et les hiérarchisations sociales. Un regard centré vers le faire artistique provoque un glissement vers l'observation d'éléments qui ne semblent pas, à première vue, essentiels. Par exemple, l'intérêt porté aux processus créatifs des groupes et de maîtres de *carimbó* - ainsi que la manière dont ils organisent leurs créations – deviennent des matériaux importants afin que l'on puisse mieux comprendre les échanges entre agents sociaux, créateur et environnement et les mouvements de résistance qui se mettent en place. De plus, la position d'artiste nous permet de proposer un travail où les savoirs et les créations sont partagés⁵². Cela permet un échange créatif où toutes les parties s'y retrouvent de manière moins fragmentée.

Chacun de ces visages (chercheure, artiste et autochtone/étrangère) est important et il est également essentiel qu'à tout moment le chercheur ait conscience de ces différents rôles et assume sa place dans la recherche. Cela semble assez évident formulé ainsi, mais il n'en n'est rien. En effet, il y a des moments où le « lâcher prise » est essentiel afin de comprendre ce que l'on vit et paradoxalement pouvoir prendre la distance nécessaire pour l'analyse. Dans cette perspective, nous tentons de maintenir un regard critique aussi bien sur nos productions que sur l'environnement que nous étudions. Nous défendons cette triangulation, entre les différentes fonctions, car elle nous permet d'avoir des moments de créations, formels et informels d'analyse et de vécus, dans ce « jeu des trois visages ». Cette voie, ainsi que la fragmentation à

⁵¹ Ce festival constitue un moment important de notre recherche, il nous a permis d'avoir un regard plus ample sur le *carimbó*. Cependant, n'étant pas spécifiquement relié à la région étudiée, nous ne l'avons pas analysé en profondeur. Il intervient donc à plusieurs moments dans la présente étude comme un marqueur de temps mais aussi par les documents (photos et entretiens) que nous y avons produit.

⁵² En effet, cette recherche inclut des créations artistiques en collaboration avec les artistes autochtones, nous reviendrons là-dessus au moment des dispositifs mis en place.

laquelle elle donne lieu, est assumée. Je suis autochtone et étrangère, artiste et chercheuse, mais ces polarisations sont aussi celles d'un regard marqué par la dichotomie que nous voulons éviter et qui s'oppose à une pensée holistique.

2.3 L'échantillonnage

Tout d'abord, arrêtons-nous sur le sens même du mot échantillon et sur les problématiques de base de ce concept, en reprenant l'étude d'Alvaro Pires, intitulée *Echantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique* :

Au sens strict ou opérationnel, il désigne exclusivement le résultat d'une démarche visant à prélever une partie d'un tout bien déterminé ; au sens large, il désigne le résultat de n'importe quelle opération visant à constituer le corpus empirique d'une recherche. [...] Tout d'abord, le propre de la recherche qualitative est d'être souple et de découvrir- construire ses objets au fur et à mesure que la recherche progresse. Par conséquent, l'échantillon peut parfois se modifier considérablement en cours de route par rapport au devis de recherche. Les stratégies d'échantillonnage sont alors porteuses d'une part plus ou moins grande d'imprévisible.⁵³

Ici, deux idées essentielles sont importantes. La première est de concevoir cet échantillonnage comme « le résultat de n'importe quelle opération visant à constituer le corpus empirique d'une recherche ». C'est dans cette perspective que nous l'entreprenons, afin :

- d'établir les points autour desquels vont s'articuler les collectes de données,
- et de constituer par la suite le micro-cosmos autour duquel vont s'établir les théories et les hypothèses de cette étude.

La deuxième idée, est de remarquer que « les stratégies d'échantillonnage sont alors porteuses d'une part plus ou moins grande d'imprévisible » : cela est important pour nous, car ce corpus est créé au fur et à mesure de l'avancée de la recherche et cette « imprévisibilité » sera aussi porteuse de nombreux constituants de cet échantillonnage. Nous poursuivons en mettant en lumière l'énumération et la délimitation de notre étude par la création de son échantillon.

a. Soure

Soure est le premier échantillonnage de cette recherche, dans le sens où nous avons choisi, ici, « une partie d'un tout bien déterminé »⁵⁴ si nous considérons le Brésil, le Pará, L'île de Marajó puis Soure. La présente étude se concentre donc essentiellement sur ce village, avec

⁵³ Alvaro PIRES, *Echantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique*, Édition numérique réalisée le 9 juillet 2007 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada. http://classiques.uqac.ca/contemporains/pires_alvaro/echantillonnage_recherche_qualitative/echantillon_recherche_qual.pdf (consulté le 28/07/2016).

⁵⁴ *Ibidem*.

quelques rares, mais importantes, exceptions qui nous ont permis d'avoir un regard plus holistique sur les pratiques. Nous avons voulu comprendre les mouvements étudiés de manière plus large. Dans cette perspective, nous avons été amenés à visiter d'autres régions dans l'Etat du Pará, où ces pratiques sont présentes. Même si certaines de ces découvertes nous ont parfois éloigné de notre corpus (Soure), certaines d'entre elles nous ont permis de mieux comprendre les pratiques d'art traditionnel qui nous intéressent. Ainsi, nous avons pu avoir des bases pour de possibles comparaisons entre les pratiques. Nous avons donc établi deux pratiques essentielles et nous avons procédé à l'échantillonnage au sein de chacune d'entre elles, ce que nous exposons ci-dessus.

b. Contes – légendes : conteurs / habitants

En ce qui concerne les « contes-légendes » et leurs présences sur l'île de Marajo, la construction de ce corpus est assurément la plus complexe, dans le sens où ces narrations appartiennent au quotidien des habitants. En effet, nous n'avons pas, sur l'île, la figure du conteur, telle une référence à laquelle nous pouvons nous adresser pour découvrir ces histoires. Néanmoins, après étude, nous avons identifié des personnes référentes dans cette pratique du conter : des gardiens et des passeurs de ces narrations, reconnus en tant que tels par les communautés. Nous en avons sélectionné trois : Seu Raymundo Soares « Preto Velho », Seu Manuel Nazaré dos Santos et Seu Manuel Gonsalves da Silva

Mais il nous restait à aborder la représentation de cette pratique d'une manière plus approfondie. Pour cela, nous avons mis en place une « recherche-action-crédation » afin de constituer un corpus varié et toujours mouvant ; nous y reviendrons *a posteriori*, au moment d'aborder les méthodes de travail appliquées à notre échantillonnage.

c. Groupes de *carimbó*

Pour le Carimbó ce corpus était prédéfini. Il existe quatre groupes déclarés en tant que tels à Soure : *Le Groupe de Traditions Marajoaras*, *Le Cruzeirinho*, *Le Groupe Eco Marajoara*, *Le Groupe Aruãns* et *Le Groupe Tambores do Pacoval*.

Dans chaque groupe, nous interrogeons le(s) coordinateur(s), des musiciens et des danseurs. Ce choix se base sur l'observation des éléments importants dans la formation des

groupes et dans l'idée de comprendre comment sont perçus les points étudiés⁵⁵ par les différents agents de la pratique.

d. Maîtres de *carimbó*

Nous avons aussi échantillonné les « Maîtres de Carimbó » ; nous en choisissons deux : il s'agit de Maître Diquinho et Maître Regatão, identifiés comme les plus traditionnels et anciens maîtres de Soure. Ces « Mestres » sont parfois associés aux groupes mais, la plupart du temps, ils sont indépendants. Dans certains cas, leur figure se confond avec celle des coordinateurs. Ils sont, en général, le « musicien en chef », celui qui compose les partitions et est en charge de transmettre les savoirs musicaux à des « disciples ». Nous avons fait des entretiens avec des maîtres plus jeune de Soure et avec certains d'autres villages. Leurs récits peuvent prendre place dans la présente étude, mais nous décidons d'approfondir notre analyse sur le faire des deux Maîtres que nous avons cités.

e. Coordinateur des groupes : FEST AMIZADE, l'imprévisible

Le FEST AMIZADE (Festival Folklorique de l'amitié) s'insère dans le présent échantillonnage car il nous permet d'avoir, dans le même espace, plusieurs groupes de *carimbó* de diverses régions. Au-delà de ce point, le FEST AMIZADE est aussi un espace créé dans le but d'un échange entre les groupes. Nous pouvons donc observer, aussi, les processus créatifs, comme les préoccupations qui les inquiètent. Des questions d'ordre politique comme les financements publics des groupes, la reconnaissance, les difficultés de survie des groupes, la difficulté de trouver des artistes, mais aussi les questionnements idéologiques liés à la transmission de la tradition et à la création d'une œuvre originale, ainsi que toutes les problématiques intrinsèques à un processus créatif constituent autant de points qui seront d'une haute importance dans ce travail.

⁵⁵ Les processus créatifs, les représentations, l'acceptation au sein de la communauté, l'engagement avec la culture locale et sociopolitique, le travail de mémoire mis en place revendiqué ou non, la transmission des pratiques traditionnelles, sont les points déjà énumérés auxquels nous faisons référence.

2.4 L'approche qualitative

Il est important de définir notre approche qui est qualitative, et les deux méthodes essentielles qui vont conduire l'étude de terrain : l'observation participative et la recherche-action à laquelle nous avons ajouté le terme création, donc la « recherche-action-crédation » ; nous reviendrons sur ce point en détail ultérieurement⁵⁶. L'observation participative et la méthode de « recherche-action-crédation » sont aussi bien utilisées à tour de rôle que de manière hybride afin de répondre aux questionnements que pose notre étude et que pose aussi la production de savoirs à travers l'observation de l'univers étudié.

Cette approche définit la direction de la présente recherche et justifie également l'échantillonnage que nous venons de tracer. En effet, concernant ce point, deux chemins essentiels sont définis dans les approches de recherche pratiquées par les études sociales : la méthode quantitative et la méthode qualitative. Nous prenons le parti d'une approche qualitative selon laquelle l'important est la profondeur des relations établies et non pas le nombre de cas étudiés. Dans l'ouvrage *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Pierre Paillé définit celle-ci :

comme une démarche discursive de reformulation, d'explicitation ou de théorisation de témoignages, d'expériences ou de phénomènes, La logique à l'œuvre participe de la découverte et de la construction de sens. Elle ne nécessite ni comptage ni quantification pour être valide, généreuse et complète, même si elle n'exclut pas de telles pratiques. Son résultat n'est, dans son essence, ni une proportion ni une quantité, c'est une qualité, une dimension, une extension, une conceptualisation de l'objet.⁵⁷

Dans cette approche, nous pouvons déterminer plusieurs méthodes à appliquer lors de la mise en place de chaque étude. Nous travaillerons essentiellement avec : les entretiens (semi-directif / individuel, collectif (focus groupe)), l'observation participative (transmission) et la « recherche-action-crédation ».

Les entretiens, ainsi que certains événements, sont enregistrés afin de pouvoir d'une part, les détailler et les insérer dans le corpus théorique de l'étude – surtout en ce qui concerne les entretiens – et, d'autre part, les utiliser comme support matériel sur lesquels nous pouvons identifier les faits retranscrits dans le travail.

⁵⁶ Dans cette introduction générale : p. 56 – 58. Nous exposerons également cet outil de manière pratique dans la quatrième partie de cette recherche, p. 299.

⁵⁷ Pierre PAILLE ; Alex MUCCHIELLI, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2012. Kindle référence emplacement 303.

a. Dispositifs et méthodes

Nous détaillons maintenant chacun des dispositifs de l'étude pratico-artistique⁵⁸ du *carimbó* et des « contes-légendes ». Les dispositifs sont pensés en accord avec les méthodes appliquées à cette étude. Mais ils vont aussi les interroger, surtout en ce qui concerne la recherche-action que nous déployons en « recherche-action-création ».

Nous avons donc ici une méthode qui s'articule sur deux grandes lignes. La première est en rapport avec les méthodes de recherche ethnologiques et appliquées aux études sociales, telles que l'observation participative et les entretiens. La deuxième met l'acte artistique au premier plan et produit ainsi une collecte de données, que nous souhaitons « ludique ». Les processus et les réceptions originaires des créations que nous mettons en place au sein de cette recherche vont produire les discours analytiques que nous développerons, afin d'interroger notre hypothèse. Dans cette perspective, deux dispositifs-créations sont fabriqués : une pièce de théâtre qui est dédiée plus particulièrement à l'étude des « contes-légendes », *Les Enchantés du Sossego*, et une production audiovisuelle collective qui se concentre davantage sur le *carimbó*, intitulée *Le Manifeste audiovisuel du carimbó*.

b. Entretiens semi-dirigés

Les entretiens avec les pratiquants des formes traditionnelles en question font partie des premiers pas de l'étude de terrain menée à Soure. L'écoute qui inclut cette pratique est la base de tout rapport avec ce qui constitue un univers en découverte. En ce sens, ce premier contact avec les habitants de Soure est riche et essentiel à ce travail. Les entretiens sont pensées de manière semi-dirigée, avec quelques points soulevés à l'avance et avec des questions spécifiques à chaque sujet. Ces rencontres sont également pensées dans l'idée de garder un espace de liberté et de fluidité dans l'échange, surtout avec les « conteurs ».

Pour le *carimbó*, comme nous l'avons déjà souligné, quatre grands groupes sont définis. Chacun de ces groupes mène un travail singulier, aussi bien du point de vue idéologique que du point de vue artistique, ce qui nous permet d'aborder plusieurs axes et diverses problématiques. De manière plus large, nous nous intéressons aux points suivants : les processus créatifs, les représentations, l'acceptation au sein de la communauté, l'engagement

⁵⁸ Le terme qui conviendrait serait celui d'étude de terrain. Ce terme, et les associations qui lui sont propres, ne correspondent pas à ce que l'on pratique dans l'univers étudiée. En effet, nous avons donné le mot d'étude pratico-artistique car elle inclut, au-delà de la mise en pratique de certaines méthodes, la mise en place de processus artistiques à travers lesquels nous analysons nos résultats.

social et politique avec la culture locale, le travail de mémoire mis en place et la transmission de la pratique.

Nous produisons également des entretiens avec les maîtres de *carimbó*, où nous abordons, entre autres, le caractère de « passeurs de tradition », leur titre de « maîtres » et en quoi cela les rattache à la transmission et à la sauvegarde d'un patrimoine. Dans le cadre de l'actualité du *carimbó*, un autre point nous paraît d'une grande importance et est repris dans la plupart des entretiens : il s'agit du processus de patrimonialisation enclenché par le IPHAN (Institut du Patrimoine Historique et Artistique National)⁵⁹ depuis septembre 2014. Cette démarche débute par une revendication de la communauté *carimbozeira*. Cependant, son institutionnalisation produit des effets divers dans le *carimbó marajoara*, et nous tentons de comprendre les méandres de ces glissements à partir de la parole des artistes.

La mise en place des entretiens qui concernent les « contes-légendes » est différente. Étant donné le caractère répandu de cette pratique à Soure, nous tentons tout d'abord d'identifier les personnes qui sont reconnues par la population comme les « gardiens » de cette mémoire. Les entretiens avec eux sont proposés de manière à dépasser les premiers moments qui sont souvent assez stériles dans ce cas de figure. Nous remarquons que notre interlocuteur est généralement réticent à nous livrer son récit, car il comprend que nos croyances en ces faits extraordinaires nous séparent de lui. En effet, lorsque nous demandons aux personnes en question de nous faire part de leurs expériences avec les êtres mythologiques amazoniens, elles manifestent une résistance, car elles entendent que la personne qui est devant elle ne partage pas cet univers. Le premier pas pour moi est donc de partager avec elles les « contes-légendes » que nous connaissons et avons déjà entendu. Il ne s'agit pas ici de constater la véracité des faits, mais de faire un « pacte de vérité » avec son interlocuteur. Ce « pacte » se réfère davantage à l'engagement pris dans le conter, et non à l'exactitude des faits. La confiance établie, nous parvenons à échanger avec une parole davantage déliée.

Ces entretiens sont essentiels en début de recherche car ils sont producteurs de sens. Ils nous permettent de resituer nos questionnements à partir d'un contact avec le « réel » de nos sujets. Cependant, ils ne constituent qu'une partie de notre travail de terrain. En effet, nous tentons, au sein de cette recherche, d'autres formes de collectes de données explicitées ci-après.

⁵⁹ Cet Institut, attaché au Ministère de la Citoyenneté, est responsable de la conservation et de la diffusion des patrimoines matériels et immatériels du pays. Créée en 1937 elle possède aujourd'hui 27 antennes dans tout le pays, afin de couvrir tous les Etats.

2.5 Observation participative

Nous soutenons, au sein de cette recherche, une observation participative, car l'échange entre les pôles produit un savoir commun. Nous quittons donc l'observation pour une « observation participative », et le statut de « voyeur » pour un dialogue réciproque susceptible de changer les deux parties. Selon Bastian Soulé, l'observation participative « implique de la part du chercheur une immersion totale dans son terrain, pour tenter d'en saisir toutes les subtilités, au risque de manquer de recul et de perdre en objectivité »⁶⁰. L'auteur soutient également un accès singulier aux pratiques étudiées, car le chercheur pouvant prendre part aux faits, établit un contact avec des lieux que l'extériorité ne peut permettre. Si nous allons dans le sens de l'auteur, nous comprenons que l'observation participative est essentielle dans l'approche que nous proposons, car elle nous permet d'expérimenter notre idée d'un partage réciproque. Afin de vérifier les possibilités et les limites d'un tel acte, nous avons besoin de briser un certain nombre de barrières. D'ailleurs, leur résistance est aussi une donnée que nous souhaitons analyser. Nous tentons de nous rapprocher, par ces démarches, d'un lieu où l'observateur n'est plus un élément distancié mais un faiseur de cette pratique. Il ne l'est évidemment pas au même titre que les artistes traditionnels, mais il devient, avec le temps, un élément certes, intégré, mais qui finit par faire partie de la structure.

Nous comprenons sans réfutation l'idée qu'un chercheur doit garder un regard externe. Il est producteur des approches critiques et théoriques qu'il produit sur ses champs d'étude. Néanmoins, l'observation participative peut permettre d'agencer à ces perspectives des expériences vécues dans sa corporéité. Nous utilisons le terme corporéité et non corps car, comme l'écrit Sartre, dans *L'Être et le Néant*, « le corps d'autrui ne doit pas être confondu avec son objectivité. L'objectivité d'autrui est sa transcendance comme transcendée. Le corps est la facticité de cette transcendance. Mais corporéité et objectivité d'autrui sont rigoureusement inséparables. »⁶¹. Cette idée est ici importante car elle entrevoit le corps et donc l'individu d'une manière plus holistique, ce que nous souhaitons proposer lors de ce glissement. Cette terminologie, que nous développerons davantage plus loin dans cette étude⁶², permet l'unicité de l'être sans que des fragmentations physiologiques interviennent pour marquer une césure entre corps et conscience. De plus, cette idée redonne à la corporéité son caractère objectif.

⁶⁰ [http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27\(1\)/soule.pdf](http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero27(1)/soule.pdf) (consulté le 06/05/2016)

⁶¹ Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 2008.

⁶² Deuxième partie de cette recherche : Chapitre 2 – La « flânerie » de la méthode : esthétisation, construction et thématiques de l'imaginaire amazonien, p. 192 – 195.

Cette objectivité, souvent mise à l'épreuve quand nous parlons de méthode qualitative, est intrinsèque aux expériences du corps et, de cette manière, elle devient légitime et objective. Remarquons donc que nous ne créons pas une dichotomie, ni une hiérarchisation entre les formes de production de savoirs ; elles sont ici complémentaires et contribuent à soulever les questionnements qui sous-tendent notre recherche.

2.6 « Recherche-action-crédation »

Ici nous arrivons aux dispositifs connus dans le champs des études sociales en tant que « recherche – action ». La démarche est définie par Kurt Lewis comme « une démarche fondamentale dans les sciences de l'homme, qui naît de la rencontre entre une volonté de changement et une intention de recherche. Elle poursuit un objectif dual qui consiste à réussir un projet de changement délibéré et à faire avancer les connaissances fondamentales dans les sciences de l'homme. »⁶³. Christian Gozalez-Laporte ajoute qu' « il s'agit alors d'une « expérimentation dans la vie réelle qui permettra de valider ou infirmer leurs hypothèses de travail »⁶⁴.

Après lecture de ces extraits, nous remarquons des points d'intersection et des divergences entre ce concept et le dispositif que nous proposons. Le lien est celui d'une « rencontre » entre faire acte et faire recherche, en d'autres termes, le lien consiste à transposer la recherche en action. Dans notre cas, il s'agit d'une action artistique. Cependant, le fait de placer la création au centre de notre démarche provoque une rupture entre la définition de la recherche-action (explicitée par Gozalez-Laporte) et ce que nous proposons : c'est bien ce décalage qui nous pousse à utiliser une épistémologie différente, celle de « recherche-action-crédation ». De plus, notre intention n'est pas d'effectuer une collecte unilatérale de données, ni d'observer des éléments afin de « valider ou infirmer nos hypothèses », mais notre travail s'inscrit davantage dans un processus de transformation de l'objet esthétique. En d'autres termes, nous proposons une recherche-action qui vise également une création collective. Nous posons cette idée en considérant tout spectateur comme co-auteur d'une œuvre⁶⁵, mais aussi en proposant des structures ouvertes à la participation, cette participation étant re-structurante ou structurante de la création.

⁶³ Kurt LEWIS (1946) cité par Christian GONZALEZ-LAPORTE in, Christian Gonzalez-Laporte. *Recherche-action participative, collaborative, intervention... Quelles explicitations?*. [Rapport de recherche] Labex ITEM. 2014. hal-01022115

https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/1022115/filename/Recherche-action_participative_collaborative_intervention._Quelles_explicitations.pdf (consulté le 02/08/2016)

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

Nous abordons ici les lignes générales de notre dispositif, il sera longuement étudié, avec les expérimentations à l'appui, dans la quatrième partie de cette étude : *La sauvegarde vivante d'une pratique et sa réinvention artistique et transculturelle*. Rappelons que ces créations sont : une pièce de théâtre, une performance et deux documents audiovisuels. Nous proposons, pour chacune de ces créations, une analyse descriptive et critique. Et les créations prennent ancrage dans un collectif composé d'artistes et de chercheurs des différentes disciplines – que nous avons définies en première partie de cette introduction générale – d'autochtones et de non-autochtones. Elles invitent à des expériences transculturelles et disciplinaires. Ce dispositif est créé afin de questionner l'hypothèse centrale de ce travail, à savoir : la possibilité d'une « sauvegarde vivante » des patrimoines par leurs réinventions artistiques et la rénovation ludique de la mémoire.

Première partie

L'Amazonie – Île de Marajo.

**Lieu géographique, représentations,
histoire(s) et espaces imaginaires**

« Comme c'est beau de connaître l'Île de Marajo
Suivre les rivières dans la terre du *carimbó*
Entendre les cris des *vaqueiros*, les mouettes, les piroguiers
Sentir le vent sur la plage, faire des amis fidèles
Et regarde les premières pluies et les *piracemas*⁶⁶ de janvier »

Mestre Diquinho⁶⁷

« C'est seulement si l'on vit ici, en contact avec la réalité de la vie
quotidienne, qu'il est possible de découvrir ce qu'il y a de
nouveau, de singulier. Non seulement la nature (faune et flore que
l'on peut voir partout) : c'est la relation, une nouvelle dimension,
une sorte de trame de connexions mystérieuses qui associent les
hommes aux choses, formant un monde à part, hors-norme, libre
des catégories fatiguées et habituelles. »

Père Giovanni Gallo⁶⁸

⁶⁶ Période de reproduction des poissons ; ils sont plus nombreux qu'à d'autres périodes de l'année.

⁶⁷ L'extrait de la chanson ci-dessus est de l'auteur-compositeur de Soure, Mestre Diquinho, elle compose aujourd'hui le répertoire du Groupe de Traditions *Marajoaras* le *Cruzeirinho*. « *Como é lindo conhecer a Ilha de Marajó, seguir pelo rio acima na terra do carimbó, ouvir o grito do vaqueiro, gaivotas, canoeiro sentir o vento na praia, fazer amigos companheiros, e olha so as primeiras chuvas e as piracemas de janeiro* ». Traduit par nos soins. Les mots non-traduits, ainsi que les raisons pour lesquelles ils sont maintenus en portugais, se trouvent dans le lexique.

⁶⁸ Gallo, GIOVANNI, *Marajó, a ditadura da água*, Belém, Secult, 1997, p. 18. « *Só vivendo aqui, em contato com a realidade do dia-a-dia, é possível descobrir o que de fato é novo aqui, exclusivo. Não somente a natureza (bichos e flores se encontram em toda a parte) : é o relacionamento, uma dimensão nova, uma espécie de trama de conexões misteriosas que associam homens e coisas, formando um mundo à parte, fora dos padrões, das categorias gastas e habituais.* » Traduit par nos soins.

Introduction

L'Amazonie brésilienne s'étend sur un vaste territoire d'environ 3 300 000 m², constituée d'une dense forêt entrecoupée de fleuves. Sa configuration géographique est souvent mise en avant afin de justifier le difficile accès à de nombreuses localités. La grande majorité des microrégions amazoniennes ne communiquent pas ; elles sont ainsi plongées dans un état d'isolement les unes par rapport aux autres. Les principaux centres du Marajo, par exemple, sont accessibles de Belém. Pour aller d'un lieu à un autre sur l'Île, il faut rejoindre la capitale. Nous ne pouvons nier les conjonctures naturelles singulières à cette région : elles sont présentes dans nos déplacements, dans la connexion que l'on peut établir avec une nature encore maîtresse de son territoire, ou encore, dans les eaux *marajoaras* décrites par différents auteurs⁶⁹. Cependant, nous pouvons remarquer, par l'implantation d'activités extractivistes, par exemple, qu'il est possible d'implanter d'excellentes infrastructures dans la région⁷⁰. La configuration

⁶⁹ Il est important de souligner que nous nous concentrons sur le contexte précis de l'Amazonie des campagnes, des forêts et des zones rurales. Cependant, il est important de souligner qu'il existe une Amazonie urbaine en pleine expansion ; la ville de Belém, entre autres, avec ses 1 393 399 habitants (IBGE 2017), en constitue un exemple. Les travaux d'Edna Castro, dont l'article ci-dessus, en français, développe cette question : Agnès T. Serre, Edna Castro « Chapitre 18. La question urbaine en Amazonie au tournant du 2e millénaire », in Jean-François Tourrand et al., *L'Amazonie*, Editions Quæ « Hors collection », 2010 (), p. 257-268. DOI 10.3917/quæ.doris.2010.01.0257

⁷⁰ Nous avons été à Parauapebas, ville du sud-est du Pará, où est implantée la société minière Vale do Rio Doce, à l'observation des espaces occupés par cette entreprise nous n'avons aucun doute sur les possibilités de bâtir des villes et toutes sortes d'installations nécessaires au bon fonctionnement de l'activité. Nous ne prolongerons pas notre analyse mais nous souhaitons remarquer également, la différence entre la ville de Parauapebas et celle construite et réservée aux hauts fonctionnaires de l'entreprise. L'entreprise occupe un vaste territoire démarqué par un portail. Toute personne, même habitant de Parauapebas, voulant accéder au parc de l'entreprise se doit de demander une autorisation. Une barrière autrement sécurisée marque l'entrée et l'écrasant pouvoir de la société Vale. Ce témoignage nous aide à entrevoir les questions complexes qui entourent cette région et nous permet de comprendre qu'il s'agit davantage d'une problématique sociale que seulement des questions d'ordre environnementales et naturelles.

géographique ne peut donc pas être comprise comme le seul élément de fragmentation de cette région par rapport au reste du pays. En effet, les politiques mises en place dans la région sont au centre de ce processus de ségrégation régionale, poussées par un capital qui ruse de la stratégie de l'oubli. Nous tentons donc d'aborder ces trois piliers :

- les questions géographiques, et là nous voyons émerger aussi un territoire imaginaire important à la présente recherche,
- les questions liées au capital et à la région, commun espace qui gère des ressources, malheureusement, non profitables à son essor social,
- puis, celles des politiques publiques qui sont souvent insuffisantes et mal structurées⁷¹.

De ce fait, il est peu prudent d'aborder cet espace de façon globale, que ce soit du point de vue géographique ou sous ses aspects sociaux et culturels. Il est vrai que les pratiques engagées dans cette étude trouvent écho dans une grande partie du territoire amazonien. Néanmoins, nous mettons en lumière les formes d'art traditionnel circonscrites à l'île de Marajo⁷², plus précisément sur la municipalité de Soure. Cela ne nous restreint pas à d'autres exemples ; en ce sens, des régions distinctes sont analysées, en vue d'enrichir l'argumentation. Nous débutons cette partie par l'introduction de quelques idées fondamentales à la poursuite de notre recherche et l'exposition des partis pris pour contextualiser davantage la région qui nous intéresse. L'argumentaire théorique se confond, dans notre écriture, à des descriptions anthropologiques et mémorielles. Plus loin, les narrations, les récits de vie et les entretiens que nous avons collectés créent un réseau hybride, un rhizome.

Le soleil à peine levé sur la ville de Belém, nous engageons notre voyage vers l'île de Marajo. À l'aube, nous embarquons dans un rustique et imposant bateau qui devient de plus en plus petit, au fur et à mesure que l'immensité des eaux amazoniennes prend place dans le décor. Pendant environ trois heures de voyage, les paysages ont le temps de s'installer et le bateau avance en imposant, dès le trajet d'arrivée, le temps *marajoara*. Un temps étiré, argileux et lourd, à l'exemple, des eaux qui définissent cet espace et « imposent leur dictature »⁷³.

⁷¹ Nous n'annonçons pas un plan, ces questions seront traitées dans un ordre, désordre, différent que celui que nous venons de proposer, elles seront traitées tout au long de ce travail et non pas seulement dans cette partie.

⁷² Située au nord du Brésil, État de Pará, à l'embouchure du fleuve Amazone, cet archipel est composé de seize villes et constitue la plus grande île fluvio-maritime au monde, occupant une superficie de 49606 km². L'île a été nommée aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, d'après l'enregistrement sur les cartes géographiques et des documents manuscrits de publications officielles comme : « Grande Île de Joanes ». Cependant, le nom Marajó a été adopté à la fin du XVIII^{ème} siècle par le Marquis de Pombal, ce, après avoir expulsé les Jésuites et aboli les capitaineries du Brésil.

⁷³ Nous faisons référence à l'ouvrage de Giovani Gallo, *Marajó a ditadura da Água* (Marajo la dictature de l'Eau), *op.cit.*



Fig. 3 Traversée Camará / Belém – Juillet 2015

Si le courant est favorable, nous arrivons à Camará en fin de matinée. Il s'agit d'un petit mais important port de circulation de personnes et de marchandises de l'île. C'est dans ce même port qu'accoste le ferry en provenance d'Icoaraci – village situé à une vingtaine de kilomètres de Belém – transportant des passagers et chargé de voitures et de camions des habitants, de touristes et de commerçants. Ensuite, nous empruntons un bus, dont le trajet est d'environ quarante minutes. Il nous conduit au port de Salvaterra, et un deuxième ferry nous attend et nous amène à Soure. Ce voyage a une durée de cinq à six heures depuis Belém⁷⁴.

Cet archipel est situé en région amazonienne au nord du Brésil, État du Pará, à l'embouchure du fleuve Amazone avec l'Océan Atlantique. D'ailleurs, selon l'anthropologue Denise Pahl Schaan, dans son *Cultura Marajoara*⁷⁶, le mot *marajó* provient du tupi *mbara-yó* pouvant se traduire par « barrière de la mer ». L'Archipel de Marajo est divisé en dix-sept municipalités : Soure⁷⁷, Breves, Ponta de Pedras, Chaves, Cachoeira do Arari, Salvaterra, São

⁷⁴ Dans l'histoire de l'île, diverses ont été les formes d'accès. En ce qui concerne Soure, nous avons eu, pendant une longue période, un moyen de transport de provenance directe de Belém et même d'autres régions du Brésil, avec des bateaux plus confortables et performants. Des années 90 jusqu'en 2016, les personnes voulant se rendre à Soure devaient faire le voyage que nous venons de retranscrire. Depuis l'été 2016, nous avons la possibilité d'emprunter un bateau rapide de départ de Belém et être à Soure en deux heures. Néanmoins la rapidité du voyage représente un coût, la majorité de la population ne peut le couvrir, ce nouveau transport bénéficie donc essentiellement aux touristes et à une petite parcelle plus aisée de la société.

⁷⁵ D'autres photos de la traversée sont proposées en ANNEXE IV – Photographies et documents supplémentaires 2. Photos de la région.

⁷⁶ Denise PAHL SCHAAN, *Cultura Marajoara*, Rio de Janeiro, SENAC, 2009.

⁷⁷ Considérée comme la capitale de l'île, cette ville est aussi le lieu où se concentre la majorité de nos recherches de terrain. Nous y reviendrons en détail.

Sebastião da Boa Vista, Afuá, Muaná, Anajás, Currálinho, Santa Cruz do Arari, Melgaço, Bagre, Gurupa, Oeiras et Portel.

Même si elle très étendue et relativement proche du continent, l'Île de Marajó n'échappe pas à l'idée que nous nous faisons d'une île ; celle d'un lieu isolé où règnent magie, enchantements, faits fantastiques et personnages légendaires tels les pirates et les sirènes.

Faire île, être Île, l'île paradisiaque, celle que nous observons dans le film de Jean Daniel Pollet (1973), *L'ordre*, lieu de ségrégation absolu, où l'on isole les malades, Alcatraz l'île-prison ou encore celle d'Ulysse. Il est vrai qu'une conjoncture sociale et politique complexe est en place, mais, l'état île, ici, n'est pas une exotisation de la région mais son état de fait. En ce sens, nous prenons en compte cette perspective et comprenons que la naissance de l'homme *marajoara*, qui s'intègre à la nature et conçoit son existence comme en faisant partie intrinsèque, présente également une forte correspondance avec l'encerclement de l'eau. Ainsi, il n'est pas surprenant que des êtres hybrides voient le jour, et que le quotidien de la vie aux bords des fleuves se mêle à la magie d'une mythologie en étroite relation à l'imaginaire et aux faits sociaux inhérents à cette communauté. Ces caractéristiques, liées à l'environnement, ne sont pas restreintes au Marajo, mais se répandent sur une grande partie de la région amazonienne.

L'eau est un élément omniprésent, non seulement celle des fleuves qui créent un réseau baignant toutes les terres, mais aussi celle d'une humidité constituant souvent plus de 90% de la composition de l'air. Nous avons aussi la démarcation de deux saisons, celle des pluies et celle de la sécheresse. Elles démarquent ainsi la relation de l'homme *marajoara* avec la présence et l'absence, toutes deux excessives, de cet élément naturel. Pendant l'hiver, essentiellement pendant les mois de février et mars, l'eau est constamment là, les pluies sont intenses et les marées peuvent ensevelir une partie du territoire. Ce phénomène rend impraticable certaines voies, et plus difficile le quotidien des personnes touchées par ce problème. Dans les images ci-dessous, nous pouvons remarquer ces effets de manière concrète sur le paysage et sur les modes de vie des habitants d'une communauté de pêcheurs dans les environs de Soure.



Fig. 4 Communauté de pêcheurs : Céu – juin 2018



Fig. 5 Même endroit en mars 2019

Ces effets de l'eau sont tels que tout chercheur, natif ou pas, s'intéressant à la **région**, est marqué par ses « caprices ». Giovanni Gallo, jésuite et chercheur italien immigré dans la région, en a même fait le titre de l'un de ses ouvrages : *Marajo : la dictature des eaux*⁷⁸. Denise Pahl Schaan nous dit que le géologue Fritz Acker, dans les années 1950, a été impressionné par les phénomènes produits par l'eau, et a décrit la région comme : « une grande assiette rase qu'avec ses bord surélevés, rendait impossible l'écoulement de l'eau de pluie pendant les hivers amazoniens »⁷⁹.

Les analogies sont parfois violentes car les effets sont ravageurs ; cette perception est d'autant plus forte lorsqu'une personne étrangère à la région les observe. Avec les siècles, l'homme *marajoara* s'est adapté à ces changements climatiques extrêmes. Il ne tente pas de subterfuges pour « domestiquer » l'eau, au contraire, c'est tout son mode de vie et de production qui en est transformé⁸⁰. Les fleuves sont pour les *marajoaras* des voies de transit et ils en tirent une grande partie de leur alimentation. Les eaux de « l'île barrière de la mer », comme le chante les *carimbozeiros*⁸¹, sont également le réceptacle d'une production culturelle et d'une beauté naturelle qui devient la fierté de toute la communauté. Ainsi, le Marajó se trouve au croisement de ces arrivées liquides qui constituent les portes fluides d'entrée vers l'univers dans lequel nous nous immergeons à présent.

⁷⁸ Giovanni, GALLO, *Marajó, a ditadura da água*, op.cit.

⁷⁹ Denise PAHL SCHAAN, *Cultura Marajoara*, op.cit., p. 14. « *um grande prato raso que, com seus bordos levantados, impossibilitava o escoamento da água da chuva nos invernos amazônicos.* » Traduit par nos soins.

⁸⁰ Nous parlons ici des fleuves, des eaux qui, par la nature, voient modifier les comportements ; d'autres problématiques davantage politiques, tel qu'un meilleur assainissement des eaux est aussi à remarquer dans une grande partie de ces régions. Nous observerons cet abandon politique un peu plus loin dans cette étude.

⁸¹ Nom donné aux agents du *carimbó*. L'on utilise également ce terme comme attribut de ce qui appartient au *carimbó*, par exemple : communauté *carimbozeira*.

Chapitre 1 – Caractéristiques d’un territoire abandonné : le Marajó et les représentations de son espace et de ses temporalités dans le Brésil d’aujourd’hui.

Comprendre cette région nous mène à une analyse plus ample sur la construction du Brésil, sur sa période coloniale, les phases de son économie et les perceptions politiques et sociales qui se sont construites tout au long de ces siècles. La région en question est constamment mise en relation avec d’autres, afin de comprendre les rapports qu’elle tisse dans les constructions identitaires et politiques du Pays. L’étude de ce réseau est essentielle afin de mettre en lumière les relations qui ont conduit à la structuration de l’archipel tel que nous le connaissons.

Des points fondamentaux conduisent la construction de notre pensée au sein de ce chapitre : les conséquences des études et des périodes coloniales dans l’Amazonie, le « déni de co-temporalité »⁸² et les réflexions des auteurs amazoniens sur les points cités, mais aussi, sur les bases contextuelles de la région. Comprendre les processus de colonisation et de ségrégation au Brésil, et les conséquences dans l’histoire passée et actuelle de cette région, nous permet de poser les premières pierres de cette étude. Même si nous portons un regard critique sur toutes les formes qui peuvent être qualifiées de « coloniales » dans les études sur les populations aujourd’hui, nous sommes contraints de le comprendre pour qu’un pas, vers d’autres pistes épistémologiques, soit fait.

D’autre part, le « déni de co-temporalité » amené par l’anthropologue américain Johannes Fabian nous éclaire sur des rapports entre tradition / modernité et présent / passé qui sont non seulement au cœur de ce chapitre, mais qui constituent aussi, l’un des moteurs de cette étude d’une manière plus ample. Cette réflexion nous pousse vers l’analyse d’un regard qui se construit, depuis la colonisation, en deux temps : celui de l’homme moderne – aujourd’hui, et celui de l’homme traditionnel inscrit dans un autre temps. De ce fait, nous questionnons : de quel temps s’agit-il ? Et pourquoi l’analyse de ces communautés est-elle souvent entreprise comme une étude davantage proche des études archéologiques que de celles qui s’intéressent à une société actant dans le présent et donc soumises à de constantes transmutations ?⁸³

⁸² Terme que nous empruntons de l’anthropologue américain Johannes Fabian, que nous abordons dans la suite de cette étude.

⁸³ Nous posons cette question en rapport étroit avec la relation entre tradition et passé. Les communautés dites traditionnelles souffrent d’un regard figé dans un passé révolu. Nous tentons de le démontrer, tout au long de cette étude, selon les études décoloniales, selon les rapports entre modernité et tradition, selon le processus d’hybridation de Néstor García Canclini, et selon d’autres concepts tel que le « déni de co-temporalité » de Fabian Johannes et les récentes contributions du NAEA sur les peuples amazoniens et leurs engagements dans un présent du social et du capital.

Nous pensons que commencer cette contextualisation par la définition de la place qu'occupe l'Amazonie, et donc l'Île Marajó, ainsi que sa population, matériellement et symboliquement, dans l'échiquier mondial et brésilien, nous permet de mieux penser son contexte historique. Ce premier chapitre est alors une ample toile que l'on tisse à partir de l'actualité, et dont certains fils, davantage explicatifs et détaillés, seront tirés par la suite.

1.1 Le Marajo face à l'effacement du regard colonisateur et à la ségrégation régionale

Dans l'étude du territoire qui nous occupe, il nous semble difficile de fuir des concepts et / ou courants liés aux études coloniales, qui sont ici présents par leurs auteurs. Cependant, nous souhaitons dénoncer une terminologie, qui, nous le pensons, conduit à l'effacement d'un certain nombre de problématiques de la région. Philippe Ardant, dans son ouvrage *Le néo-colonialisme : thème, mythe et réalité*, nous dit que « la doctrine du néo-colonialisme est fondée sur l'idée que la fin de la période de colonisation n'a pas mis un terme à l'oppression et à l'exploitation des anciens territoires colonisés »⁸⁴ et il va de soi que nous ne pouvons pas contester la pensée de cet auteur. Néanmoins, le terme « néo-colonialisme » pose problème en renvoyant les nouvelles formes d'actions du pouvoir à une sorte de « colonisation » patriarcale, rendant par là même invisibles certaines organisations institutionnelles ou civiles qui contribuent, de nos jours, à l'oppression des minorités. La colonisation met en relief, par ses principes de suprématie, l'opposition entre les peuples : les Portugais ont colonisé les Brésiliens, les Anglais les Américains, les Français les Algériens, restons-en là pour ne pas être exhaustif. Cela fait référence à une histoire, certes encore présente, mais qui ne rend plus compte de paramètres qui se sont mis en place dans nos sociétés modernes.

Actuellement, nous sommes face à une domination financière qui se cache derrière les épistémologies que nous continuons à emprunter et qui opposent les nations les unes aux autres, d'où le phénomène d'immatérialité des grands systèmes de pouvoir au détriment de l'intérêt public. Ces systèmes, tel que le FMI – Fonds Monétaire International, ou les grandes multinationales, par exemple, restent protégés compte tenu de l'invisibilité qui est conférée à leurs activités. Cela permet l'introduction massive de ces puissantes structures financières, déguisées en dispositif de développement local, dans les pays en voie de développement contraints de se cadrer selon leurs intérêts monétaires.

⁸⁴ Philippe ARDANT, *Le néo-colonialisme : thème, mythe et réalité*, in : « Revue française de science politique », 15^e année, n°5, 1965, p. 838.

Cela n'est certainement pas nouveau, et nous savons que depuis des décennies les discussions sont orientées vers les dispositifs hégémoniques du pouvoir par le capital. Dans son ouvrage, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*⁸⁵, Gayatri Chakravorty Spivak aborde les dangers d'un sujet (du Tiers-Monde) absent face à la distribution internationale du travail. L'auteure pose le débat d'après un regard critique sur les écrits de ceux qu'elle nomme les « intellectuels de gauche », principalement Foucault et Deleuze. Or, nous pensons que l'effacement du sujet est également conduit par un choix épistémologique qui continue de s'inscrire dans des études dites coloniales, post-coloniales et, la plus récente, décoloniale. Certes, ces courants prennent des chemins de digression et se flexibilisent à des situations diverses, cependant, les voies épistémologiques restent inchangées. Dans cette perspective, nous ne manquons pas de questionner : pourquoi les *Subaltern Studies*, par exemple, deviennent une voie dans les études décoloniales ? Les courants abordant l'étude des minorités est constamment associé à une trajectoire historique, certes indispensable dans toute contextualisation, mais empêchant la visibilité d'un sujet présent et ses problématiques singulières. Cette étude ne propose, en aucun cas, une négation d'un passé où naissent les piliers de notre système actuel. De plus, nous ne proposons pas une solution épistémologique précise au problème, nous pensons que cet engagement n'est pas au centre de notre démarche. Nous nous plions, d'ailleurs, à l'usage de ces formulations car les études que nous y retrouvons font écho à nos lectures. Nous marquons toutefois ce regard critique car il nous pousse vers d'autres terminologies comme la « ségrégation régionale » que nous abordons par la suite.

Comme l'ensemble du territoire amazonien, le Marajó souffre d'une politique violente et oppressive qui émerge à l'intérieur même du pays. Le(s) gouvernement(s), conduit(s) par le capital, impose(nt) à la population des négociations extrêmes, où cette dernière est, la grande majorité du temps, pénalisée. Gayatri Chakravorty Spivak souligne d'ailleurs que « la mobilité de classe est de plus en plus faible dans les zones où opèrent les compradors »⁸⁶. Nous retrouvons en Amazonie l'impact de ce qu'exprime l'auteure. Il s'agit d'une région essentiellement destinée à l'activité d'extraction naturelle - et son système nous fait penser aux anciennes relations de dominations patriarcales issues des réminiscences coloniales-, aujourd'hui conduites par le capital.

⁸⁵ Gayatri CHAKRAVORTY SPIVAK, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2009.

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 55.

Les *ribeirinhos*⁸⁷ sont très souvent identifiés, par une grande partie des brésiliens non-amazoniens, comme ayant une organisation culturelle et sociale différente⁸⁸. N'y aurait-il pas là une démarche concrète vers une invisibilité provoquée ? La mise en place de ce type de relation d'altérité questionne la place et la citoyenneté du peuple amazonien. Nous pouvons aller plus loin et inverser cette affirmation : l'altérité vient du refus de citoyenneté imposé aux peuples amazoniens. Ainsi, les liens à la mémoire et à l'appartenance sont mis en péril et, avec eux, l'idée d'un territoire partagé. De ce fait, les auteurs Edna Castro et Rosa Acevedo, dans une de leurs études sur les communautés noires d'Amazonie, soulignent l'importance de penser le territoire à partir d'une mémoire partagée dans un groupe :

Ainsi émerge comme un point important dans la construction du territoire, l'idée de mobilisation politique, avec la production de mémoire. Cela part d'une perspective qui considère cette construction comme l'invention du groupe. Dans cette identification, constamment exigée, on voit l'émergence d'un élément mobilisateur des communautés noires qu'est l'ancestralité. Cela signifie une dimension sociale et culturelle décryptée à un moment donné, sans tenir compte de son évolution dans le temps.⁸⁹

L'absence d'une mémoire collective partagée dans la construction de son territoire est issue d'une altérité reconnue et provoquée par des relations de domination établies entre les régions. Une histoire d'exploration de la région nord qui fragmente les imaginaires jusqu'à mettre en cause l'idée du territoire brésilien comme on le conçoit aujourd'hui.

En effet, cette fragmentation est telle que des propositions séparatistes, comme diviser le nord et le sud du pays, ont déjà vu le jour à plusieurs reprises. Nous avons également assisté à une série de discussions, surtout défendues par les États-Unis, où il serait question d'entrevoir l'Amazonie comme un espace international étant donné les richesses naturelles qu'elle comporte⁹⁰, richesses qui devraient donc être communes à tous les peuples. Ces propositions-discussions n'aboutissent pas pour le moment, mais elles soulignent la forte ségrégation entre le nord et le sud du Pays. Observons également qu'au sein du discours nationaliste

⁸⁷ Nous appelons *ribeirinhos* les habitants des bords des rivières amazoniennes, ils se distinguent, en ce sens, des populations citadines qui habitent les agglomérations urbaines de la région et des indiens qui ont également une culture particulière.

⁸⁸ Nous n'entrons pas dans la perspective des indigènes, une réalité proche de celle que nous évoquons dans la perspective d'être étranger dans ses terres. Néanmoins, les communautés indigènes d'Amazonie ont des modes singuliers de vie et il n'est pas possible de faire un amalgame de celles-ci.

⁸⁹ Rosa ACEVEDO MARIN ; Edna RAMOS CASTRO, « MOBILIZAÇÃO POLÍTICA DE COMUNIDADES NEGRAS RURAIS », in *Novos Cadernos NAEA* vol. 2, no 2 - dezembro 1999. « *Surge assim como ponto importante à relação da construção do território, a idéia de mobilização política, com a produção da memória. Parte-se de uma perspectiva que vê essa construção como invenção do grupo. Nessa identificação, constantemente requisitada, vemos surgir um elemento mobilizador das comunidades negras que é a ancestralidade. Esta significa e uma dimensão social e cultural decifrada em um determinado momento, sem levar em conta sua evolução no tempo.* » Traduit par nos soins.

⁹⁰ http://www.lemonde.fr/voyage/article/2006/03/21/internationaliser-l-amazonie-une-fausse-bonne-idee_1338922_3546.html (consulté le 05/04 /2017).

d'homogénéisation identitaire, l'Amazonie devient une source de richesses naturelles au détriment de sa richesse culturelle. Des démarches toutes aussi graves, et ayant abouties à des actions concrètes et récentes, voient le jour, telle la vente d'un territoire amazonien protégé par le président substitut Michel Temer en vue d'une exploitation minière, décision révoquée dû à une très grande mobilisation populaire et médiatique en faveur du maintien de la réserve⁹¹.

a. Nord et Sud : la fragmentation et le système de domination

Ce constat démontre que nous ne sommes pas seulement dans une structure courante de domination des puissances financières envers les plus démunis, non-dominants ou pays du tiers-monde. Il s'agit d'un rejet et d'une non-reconnaissance d'une partie du Pays par rapport au reste du territoire. Nous identifions cela comme un « déni de co-temporalité »⁹² et de co-nationalité que les brésiliens établissent entre eux. La problématique que nous voulons souligner ici est celle d'un pays fragmenté où règne l'inégalité sociale, politique et économique entre ses régions. Diverses études produites par le NAEA – Institut de Hautes Études Amazoniennes – nous permettent de faire ce constat. Selon Armando Wilson Tafner Jr. et Fábio Carlos da Silva :

L'État du Pará, deuxième État brésilien en termes de territoire et le plus grand PIB de l'Amazonie, est paradoxalement celui qui connaît les pires conditions sociales de la région Nord, et l'un des pires du Brésil. La colonisation du territoire de *paraense*, depuis la période coloniale jusqu'à présent, continue à conserver dans son essence les mêmes caractéristiques que la période de colonisation portugaise de l'Amazonie, c'est-à-dire l'extraction prédatrice des ressources naturelles, sans valeur ajoutée et transfert de richesse produites dans l'Etat du Pará à des agents externes.⁹³

Ce phénomène n'est pas restreint au rapport entre les puissances mondiales et le Brésil, il est d'autant plus frappant dans le parallèle entre ses régions. La ségrégation se poursuit au sein des états de la région nord, dont les principaux sont le Pará et l'Amazonas, où nous pouvons observer des rapports de force assez évidents, appliqués par les dirigeants, et par des formes de pouvoir oppressant, ancrés dans un inconscient collectif. La population citadine rivalise avec

⁹¹ Cette référence renvoie à un article du journal brésilien : *Carta Capital* et réintègre les propos que nous avons tenu ici. <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/novo-decreto-de-temer-nao-afasta-ameaca-a-amazonia-dizem-especialistas> (consulté le 03/08/2018)

⁹² Ce concept, que l'on retrouve dans l'œuvre de Fabian Johannes : *Le temps et les autres*, sera approfondi dans la suite de notre réflexion.

⁹³ Armando Wilson TAFNER Jr. ; Fábio Carlos SILVA, « Colonização japonesa, história economia e desenvolvimento regional do Estado do Pará », in *Novos Cadernos NAEA*, v.13, n.2, p. 121-152, décembre 2010, ISSN 1516-6481. « *O estado do Pará, segundo maior estado brasileiro em dimensão territorial e detentor do maior PIB da Amazônia, paradoxalmente é o que possui as piores condições sociais da Região Norte e um dos piores do Brasil. A colonização do território paraense, desde o período colonial até o presente, continua mantendo, na sua essência, as mesmas características do período inicial da colonização portuguesa Amazonia, isto é, extrativismo predatório dos recursos naturais, sem agregação de valor e transferência da riqueza gerada no Pará para agentes externos.* » Traduit par nos soins.

les *ribeirinhos*, les populations rurales et indigènes et la première est, en règle générale, favorisée au détriment des deux autres. Silvio de Lima Figueiredo fait un constat similaire par rapport à la ville de Soure, où se concentre la plus grande partie de nos recherches :

Une ville avec des caractéristiques frappantes et des problèmes aussi frappants que ses caractéristiques. La forme de son organisation sociale, économique et politique, l'appauvrissement de ses habitants (rappelés dans tous les entretiens, avec différents segments de classe et groupes sociaux), ou la constante évasion de Soure, une "diaspora" identifiée dans l'œuvre de Cléo Oliveira (1983) et dans un premier contact avec la société locale à travers un travail de recherche antérieur (Figueiredo 1993), ont transformé Soure en une municipalité instable et pauvre, comme la plupart des localités de l'Amazonie.⁹⁴

Nous constatons donc une Amazonie productrice de richesses mais appauvrie et exploitée par le capital. Si nous analysons cela de manière pyramidale, nous avons au sommet une organisation mondiale qui ne nous est pas étrangère et qui se dessine pour la majorité des rapports, qu'ils soient économiques ou d'échanges diplomatiques et politiques dans les relations internationales.

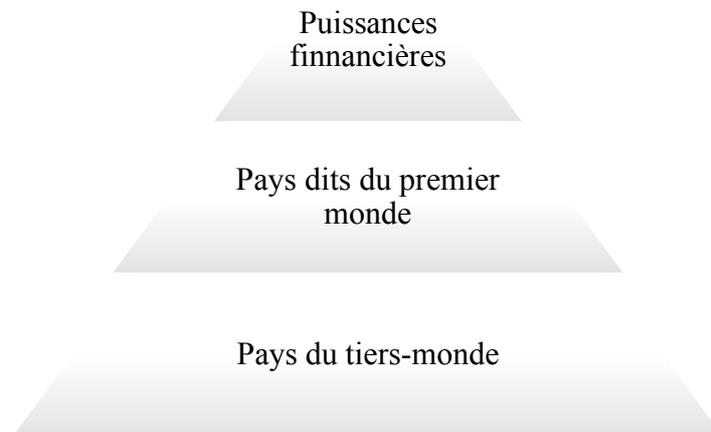


Fig. 6 Organisation pyramidale des systèmes de pouvoir – mondial

Nous appelons ici les « puissances financières » les regroupements financiers politiques comme, par exemple, le FMI, que nous avons déjà cité, ainsi que les grandes entreprises

⁹⁴ Silvio de LIMA FIGUEIREDO, *Ecoturismo festas e rituais na Amazônia*, Belém, Editions NAEA- UFPA, 1999, p. 23. « *Um município com características marcantes e problemas tão marcantes como suas características. A forma de sua organização social, econômica e política, a pauperização de seus moradores (lembrada em todas as entrevistas, com segmentos de classes e grupos sociais), ou a constante migração para fora de Soure, uma « diápora » identificada no trabalho de Cleo Oliveira (1983) e um primeiro contato com a sociedade sourense através de um trabalho de pesquisa anterior (Figueiredo 1993), transformaram a Soure hoje em um município instável e pobre, como a maioria das localidades da Amazônia.* » Traduit par nos soins.

mondiales, privées ou gouvernementales, pouvant intervenir dans les structures financières des pays avec lesquels elles développent leurs activités. Le « pays du premier monde », terminologie empruntée au Pacte de Varsovie, identifie, le cas échéant, les pays à fort poids économique et idéologique dans la sphère mondiale actuelle. Une grande partie de l'Europe, ainsi que les Etats Unis d'Amérique, sont des pays que nous tenons à souligner dans cette catégorie car ils mènent une étroite collaboration avec le Brésil. La base de notre pyramide, « pays du tiers-monde »⁹⁵, nous renvoie aux régions du globe éminemment pauvres et socialement fragiles. Ce sont, en majorité, des territoires qui souffrent encore des réminiscences coloniales et des revers d'une économie féroce d'appropriation des ressources naturelles, où s'insère la région amazonienne. Nous comprenons que cette classification est datée et que de nouvelles formes d'organisations sociales voient le jour et transforment considérablement ces idées préétablies. L'Amazonie, par exemple, est, comme nous l'avons déjà observé, grande productrice de richesse et lieu d'investissement, même si la répartition des richesses reste excessivement inégale, nous y observons une présence croissante des populations locales dans les diverses branches de l'économie.

Le Brésil, que nous situons dans l'ensemble des « pays du tiers monde » selon ce paramètre de classification, reproduit, à l'intérieur du Pays, une organisation pyramidale semblable à celle que nous venons d'observer.

⁹⁵ Cette dénomination a été pensée, en premier lieu, par le démographe français Alfred Sauvy dans son article, *Trois mondes, une planète*, dans L'Observateur, le 14 août 1952. Texte intégral : <http://www.homme-moderne.org/societe/demo/sauvy/3mondes.html> (consulté le 28/04/2018).

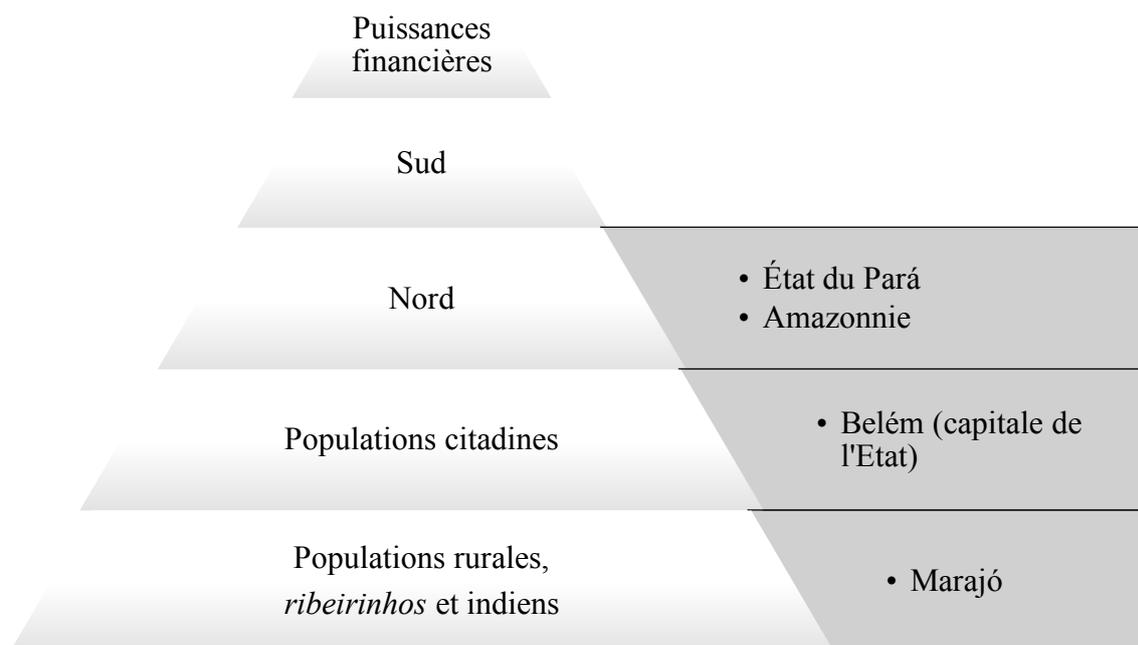


Fig. 7 Organisation pyramidale des systèmes de pouvoir – Brésil

Nous avons ici la répétition de la première composante de l'échelle, les « puissances financières », et dans ce cas de figure, elles sont représentées par celles que nous avons déjà soulignées, en particulier les entreprises qui ont rapport direct avec le Brésil. Nous n'allons pas ici étudier spécifiquement les données quantitatives exhaustives relatives à ces formes d'exploration, mais nous mettons en perspective celles qui sont au cœur des activités économiques de la région qui nous intéresse. Nous avons donc les « bâtisseuses », comme on les appelle : ce sont les entreprises de construction qui participent à des appels d'offre publiques. Ces structures financières sont au premier rang des scandales de corruption et elles jouissent d'un important réseau politique et financier. Nous avons également celles qui travaillent avec l'exploration des ressources naturelles de la région dont nous pouvons souligner les minéraux avec le *Vale do Rio Doce*. Sous les puissances financières figurant dans notre schéma, nous voyons apparaître le Sud du pays où se concentre une grande partie des profits engendrés par les entreprises installées au Brésil. Nous y observons également un gouvernement plus présent et des infrastructures et des services publics plus efficaces. En bas de l'échelle, est représenté le Nord brésilien, une région déjà délaissée mais qui trace, à son tour, son ordre de priorité en commençant par les espaces urbains. Cela place les populations *marajoaras* en bas de l'échelle et marque une presque totale absence d'investissement dans la région.

Comprendre où le Marajó se situe dans l'échelle mondiale et brésilienne devient essentiel dans le constat des difficultés que nous rencontrons tout au long de cette recherche.

Ces obstacles se posent de manière directe en lien à la recherche avec, par exemple, l'absence de référence et de reconnaissance des artistes que nous étudions. Et cette dernière constatation provoque une instabilité dans le terrain, car ces praticiens sont toujours susceptibles d'abandonner leurs activités par manque de moyen. Puis, nous faisons face, également, à des épreuves éthiques dans le rapport aux autochtones et à la misère à laquelle ils sont assujettis. Maître Regatão⁹⁶, emblématique compositeur de *carimbó* que nous étudions dans la suite de ce travail, s'est éteint le 6 avril 2018 après une longue et douloureuse lutte solitaire pour se faire soigner dans la dignité. Cette lutte est marquée par toute sorte de difficultés : manque de médicaments, manque d'assistance santé publique et d'infrastructures de prise en charge. Et cette réalité n'est pas un cas isolé mais un parcours auquel font face nombre de personnes de cette région où l'abandon des services publics se fait gravement sentir.

b. L'abandon d'un peuple : le manquement des pouvoirs publics

Le plus bas IDH⁹⁷, Indice de Développement Humain du Brésil se trouve au Marajo, dans la ville de Melgaço, dont 77% de la population vit dans la zone rurale, sans assainissement de base ni électricité. Ce qui atteste de la « déchéance » de cette région où les politiques publiques nationales et locales ne sont pas appliquées. La santé et l'éducation publiques sont également très précaires. Cet état de fait, par conséquent, ralentit le développement de la région sur le plan social. S'ajoute, à cette situation désolante, l'assimilation des outils de la vie moderne qui s'infiltrant pernicieusement dans les habitudes de ces habitants : l'acquisition de biens de consommation, la nourriture industrialisée et la technologie sont autant d'éléments auxquels nous sommes constamment assujettis. L'Île de Marajó n'échappe pas à la règle.

Toutes ces influences sont, bien entendu, inévitables et voulues. Nous ne sommes absolument pas face à une communauté qui souhaite rester à l'écart de ce qui se passe ailleurs. Au contraire, nous voyons là un imminent besoin, presque vital, de remodeler la réalité dans toutes ses dimensions. Une idée qui rejoint ici la confrontation de différents mondes dont nous parle Johannes Fabian : « la co-temporalité a pour objectif de reconnaître le temps commun

⁹⁶ Nous reviendrons davantage sur la trajectoire de ce compositeur ainsi que sur la dénomination de « Maître » que nous employons. Nous pouvons, cependant, dès lors remarquer qu'il s'agit d'un titre de reconnaissance « délivré » par la communauté dans laquelle l'artiste de *carimbó* développe son travail.

⁹⁷ Le IDH est une moyenne conçue par l'ONU afin d'évaluer la qualité de vie et le développement économique d'une population. De 0 à 1, cette moyenne se base sur trois principaux facteurs : la santé, l'accès à l'éducation et les revenus. Voici le site de l'IBGE institut responsable au Brésil des statistiques liées à la population ou nous pouvons retrouver la moyenne de la ville de Melgaço au Marajó qui est de 0,418. <https://cidades.ibge.gov.br/xtras/temas.php?codmun=150450&idtema=118>

comme la condition d'une véritable confrontation entre les personnes, de même qu'entre les sociétés »⁹⁸. Nous sommes contemporains et donc partie intégrante et indissociable du même temps, et cette société insulaire n'échappe pas à cette symbiose de paradigmes en constante évolution au contact avec d'autres réalités. Seulement, il faut faire attention car ces « arrivages » devraient être accompagnés d'informations et d'actions visant à les intégrer dans les cultures locales, de sorte que l'impact ne soit pas si préjudiciable à la culture autochtone. Or, nous constatons que ces soins ne sont pas une priorité dans la gestion et la préservation du patrimoine culturel de l'île. Silvio de Lima Figueiredo observe différentes étapes dans les activités de production dans la ville de Soure :

Tout d'abord, nous avons l'extraction végétale comme modalité productive de la région, dans le cas du Marajó, l'extraction des drogues du *sertão* et, plus tard, le latex. [...] Les activités agricoles et d'élevage ont eu un rôle important dans le développement de la région, principalement par l'occupation du territoire par des congrégations religieuses représentées par des jésuites. [...] Actuellement, l'élevage de bétail est encore l'une des principales activités productives du Marajó, avec le secteur d'extraction de bois [...] Le centre municipal se sont développer à partir des résidences des propriétaires des terres que, maintenant, composent l'espace social e de pouvoir local. La pêche figure également comme l'une des principales activités de l'île, principalement en ce qui concerne les municipalités de Soure et Salavatterra. Le secteur primaire représente donc 75,4% de la production, le secteur secondaire 7,7% et le tertiaire 16,9% (SUDAM, 1986, p.33). La situation de Soure ne caractérise par la relation intrinsèque de la population locale avec les activités productives. Les familles des intérieurs de l'île et des zones rurales de la municipalité s'articulent entre une agriculture de survie et le travail dans les fazendas⁹⁹, sous la forme de *peões* ou *vaqueiros*. Le pêcheur compose aussi une catégorie sociale singulière du Marajó (et de Soure). Les élites dominantes sont encore représentées par les propriétaires de terre et bétail (voir Loureiro) [...] Depuis environ trois décennies, la situation de Soure commence à changer avec l'arrivée d'une nouvelle activité, qui est la thématique de notre étude : le tourisme.¹⁰⁰

⁹⁸ Johannes FABIAN, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Toulouse, Anarchasis, 2006, p. 252.

⁹⁹ Ce terme désigne une propriété agricole de grand port, où l'on retrouve en général, une demeure principale, et une vaste étendue de terre destinée à l'agriculture ou à l'élevage. Nous décidons de ne pas traduire ce terme car nous ne trouvons pas de correspondance en français en ce qui concerne la taille de ce type de propriété ainsi que les symboles auxquels elle renvoie.

¹⁰⁰ Silvio de LIMA FIGUEIREDO, *Ecoturismo festas e rituais na Amazônia, op.cit.*, p. 81-82. « *Primeiramente temos o extrativismo vegetal como modalidade produtiva da região, no caso de Marajó, a extração de drogas do sertão e, mais tarde, a extração da borracha [...] A agropecuaria teve um papel marcante no desenvolvimento da região, principalmente com a ocupação do território por ordens religiosas representadas pelos jesuítas e mercedários. [...] Atualmente a pecuária continua como principal atividade produtiva da região do Marajó, juntamente com o setor extrativo de madeira [...] A sede municipal foi desenvolvendo-se a partir da instalação de residências de proprietários de latifúndios que agora compõem o espaço social e de poder local. A pesca também aparece como uma das principais atividades da ilha, principalmente para os municípios de Soure et Salavatterra. O setor primário então possui 75,4% da produção, o setor secundário 7,7 % e o setor terciário, 16, 9% (SUDAM, 1986, p. 33). A situação de Soure caracteriza-se pela relação intrínseca da população local com as atividades produtivas. As famílias do interior da ilha e zonas rurais do município baseiam-se na agricultura de subsistência e ou no trabalho para os fazendeiros, sob a forma de peões ou vaqueiros. O pescador também forma uma categoria social caracterizadora do Marajó (e Soure). As elites dominantes continuam a ser representadas pelos latifundiários pecuaristas (ver Loureiro). [...] Há aproximadamente três décadas, a situação de soure começa a mudar com a entrada de uma atividade produtiva nova e que é tema do nosso estudo : o turismo. » Traduit par nos soins.*

Nous observons, dans les propos de Figureiredo, que des changements se sont produits dans les activités productives de la région. Même si les propriétaires de terres restent les figures emblématiques du pouvoir politique et financier de l'île, nous souhaitons ajouter de nouvelles « classes » aujourd'hui représentatives dans la composition de cette élite de la ville de Soure : les entrepreneurs dans le secteur du tourisme et les « grands » commerçants. Ces deux secteurs donnent naissance à un groupe de travailleurs singulier et stimulent l'économie de la région. Dans cette perspective, Edna Castro souligne l'importance du facteur sociale dans les activités économiques :

Mais toutes activités productives possèdent et associe des formes matérielles et symboliques par lesquelles les groupes d'humains agissent sur le territoire. Le travail qui recrée continuellement ces relations réuni des aspects visibles et invisibles, c'est en cela que nous sommes loin d'y voir une réalité exclusivement économique. Dans les sociétés « traditionnelles » et au sein de certains groupes agro-extrativistes, le travail présente des dimensions multiples, et réuni des éléments techniques avec la magie, le rituel, en enfin, le symbolique.¹⁰¹

Cependant, nous observons un changement considérable dans le système de production au profit d'un capital de plus en plus avide : les supermarchés remplacent les petites productions, la pêche et le bétail de l'île sont, en grande partie, destinés à l'exploitation et à la consommation des habitants de Belém, la capitale.

La région en question est considérée comme un espace de consommation et un lieu de rentabilité, comme nous le constatons avec l'extrait ci-dessus. Outre cela, le maintien de la culture locale au sein du quotidien des *marajoaras*, ainsi que leurs besoins vitaux et sociaux ne constituent pas une priorité. Cette conjoncture engendre des problèmes économiques et sociaux : des problèmes économiques avec l'enrichissement d'une classe privilégiée et la pauvreté croissante de la majorité, des problèmes sociaux dûs à un morcellement identitaire entre les autochtones et leurs savoir-faire coduisant à une fragmentation entre l'espace et ses habitants.

Les transformations provoquées dans la région par les intérêts politiques et financiers provoquent aujourd'hui la division d'un espace où géographie et imaginaire sont intrinsèquement liés. Un risque de désarticulation entre les manifestations culturelles et son

¹⁰¹ Edna CASTRO, *TERRITÓRIO, BIODIVERSIDADE E SABERES DE POPULAÇÕES TRADICIONAIS*, papers do NAEA n° 092, Belém, mai 1998. « *Mas todas as atividades produtivas contêm e combinam formas materiais e simbólicas com as quais os grupos humanos agem sobre o território. O trabalho que recria continuamente essas relações reúne aspectos visíveis e invisíveis, daí porque está longe de ser uma realidade simplesmente econômica. Nas sociedades ditas "tradicionais" e no seio de certos grupos agro-extrativos, o trabalho encerra dimensões múltiplas, reunindo elementos técnicos com o mágico, o ritual, e enfim, o simbólico.* » Traduit par nos soins.

appropriation par la population locale est désormais présent. Certaines pratiques culturelles, dont le *carimbó*, sont associées, presque exclusivement, à des représentations faites pour le tourisme. Cela provoque des modifications fondamentales de cet art pour satisfaire le « goût » de l'étranger, de l'« exotique », et cela éloigne aussi la pratique du *carimbó* de la vie courante des autochtones.

Afin d'approfondir les circonstances responsables de ces ruptures que nous venons d'observer, nous poursuivons ce chapitre avec l'étude de la notion de « déni de co-temporalité », selon Johannes Fabian. Nous la mettons en parallèle avec le regard colonisateur porté sur la région, ceci, afin de creuser davantage notre réflexion.

1.2 Le Brésilien et le *Marajoara* sous le regard du « déni de co-temporalité ». Fragmentation temporelle, oubli et construction identitaire.

Le « déni de co-temporalité », tel que nous l'utilisons dans ce travail, est emprunté, comme nous l'avons mentionné plus haut, à l'anthropologue Johannes Fabian qui dit, dans son texte *Le temps et les autres* : « l'étude systématique des tribus « primitives » a été entreprise avant tout dans l'espoir de les utiliser comme des machines à remonter le temps ... d'un passé conçu comme encore plus reculé »¹⁰². Mettre le « primitif » dans un temps passé signifie interrompre le dialogue et le situer selon les critères rigides d'une période révolue. Comment pouvons-nous, par exemple, dialoguer avec une personne ayant vécu à l'époque de la Préhistoire ou même au Moyen-Age ? Devant cette impossibilité, nous construisons leurs histoires selon des déductions, des objets, des textes anciens, des œuvres, des trouvailles archéologiques... Nous ne pouvons pas ouvrir, avec eux, un dialogue. Celui-ci est matériellement impossible. L'étude à distance et distanciée est la seule possibilité d'analyse. Mais pourquoi cette démarche persiste lorsque nous nous intéressons à certaines communautés qui, certes, peuvent être loin physiquement de notre point d'observation, mais ne font, en aucun cas, partie d'un autre temps ? Pourquoi les plaçons-nous à l'écart afin d'essayer de les comprendre ? S'agit-il d'une démarche qui vise la confirmation d'idées reçues plutôt que la découverte de nouvelles perspectives ?

Ces questions nous interrogent depuis que nous nous penchons sur certains textes d'études anthropologiques. Ces textes ne démontraient aucun échange entre les parties concernées que nous pouvons facilement définir comme observateur et observé. Au premier

¹⁰² Johannes FABIAN, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, op.cit., p. 82.

abord, c'est le caractère unilatéral des analyses faites par l'observateur qui nous interpelle davantage. Nous avons l'impression que les personnes observées sont absentes et, pourtant, l'auteur nous le confirme, elles sont là. Ce paradoxe, entre l'étude de la présence et des modes de vie d'un autre et sa disparition dans les textes produits, est une réflexion présentée de façon pertinente par Johannes Fabian :

Il faut sans cesse dissimuler une contradiction fondamentale : nous affirmons dogmatiquement que l'anthropologie doit reposer sur des recherches ethnologiques qui demandent une interaction personnelle et prolongée avec l'Autre, pour finalement produire, à partir de la connaissance engrangée grâce à ses recherches, un discours qui détermine l'Autre en termes de distance, spatiale et temporelle. La présence empirique de l'autre se transforme en une absence théorique, tour de passe-passe exécuté par un ensemble de procédures qui visent toutes à maintenir l'Autre en dehors du temps de l'anthropologie.¹⁰³

Ce que l'anthropologue appelle un « tour de passe-passe » nous renvoie au jeu d'équilibriste du chercheur entre, d'une part, ce qu'il observe et les échanges qu'il produit, et d'autre part, la progressive disparition de ces rapports en vue d'un texte scientifique. La production de cette manière d'écrire critiquée par l'auteur relève d'une forme d'incohérence. En effet, elle propose l'étude de l'empirique tout en le fragmentant au moyen d'une pensée scientifique qui suit des codes particuliers, en quasi contre-sens, avec ceux observés. Nous pensons que cette dialectique provient, en partie, du « déni de co-temporalité » réduisant l'analyse et l'étude d'une communauté en la figeant dans un temps passé et révolu.

a. Le refus d'un temps partagé, un outil dans les relations de pouvoir

Analyser une communauté dans un temps autre que notre présent, équivaut à la soumettre plus facilement à des systèmes de pouvoir. Or, nous remarquons que « l'instance dogmatique sur l'importance de l'enquête de terrain dans laquelle l'ethnologue se devait d'être impliqué personnellement coïncide avec la période virulente de la colonisation »¹⁰⁴. L'ethnologue n'est donc pas, selon l'idée de l'auteur, un chercheur qui viendrait répondre par l'étude de terrain à des lacunes d'une étude distanciée, mais un point de comparaison entre les temps, celui, moderne du chercheur, et celui de l'autochtone ancré dans le passé. La présence de l'ethnologue dans certaines communautés viendrait donc certifier l'écart temporel qui les séparent. Le vécu est donc déformé, les narrations sont presque celles d'un souvenir, les temps sont dissous en plusieurs temporalités qui cohabitent. La notion de ce temps non-partagé fait

¹⁰³ *Ibidem.*, p. 17.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 165.

naître des discours et des démarches qui visent la soumission de ces populations à des modes de vie autres. Si nous examinons l'époque coloniale au Marajó, les jésuites, que nous identifions comme les premiers ethnologues, ont pour mission d'apporter la « civilisation ».

Quand, au cours de l'expansion coloniale, une instance politique occidentale venait à occuper, littéralement, l'espace de l'instance autochtone, un certain nombre d'options étaient imaginées en réponse à cette violation de la règle. La plus simple d'entre elles, si l'on pense à l'Amérique du Nord et à l'Australie, consistait bien sûr à déplacer ou supprimer l'autre corps. Une autre solution était de prétendre que l'espace serait partagé et alloué à des corps distincts. [...] Mais le plus souvent la stratégie privilégiée a simplement été de manipuler l'autre variable – celle du temps. À l'aide de divers procédés permettant le séquençage et la distanciation, on attribue aux populations conquises un Temps *différent*.¹⁰⁵

Ce temps *différent* est, nous le pensons, celui du passé. Les modes de vies modernes, que nous avons construit après des siècles et des siècles de renouvellements et de réifications, sont imposés aux indiens et cela est justifié par la primitivité de leurs systèmes¹⁰⁶. Nous comprenons que l'idée d'évolution qualitative dans le temps, au sein de nos sociétés occidentales, est contestable : prenons, par exemple, nos guerres répétitives et nos systèmes qui s'effondrent cycliquement. Mais celle-ci est encore une pensée présente et pouvant donc servir comme élément de domination.

En outre, nous observons une autre problématique à ce refus du temps partagé, le fait de ne pas signifier les transformations que nous avons subies et celles que nous avons provoquées dans les structures. Ce « déni de co-temporalité » dénote donc de la fermeture d'échange dans le sens d'un échange réciproque où les deux parties sortent transformées. Nous avons là, encore une fois, un comportement que nous pouvons lire comme un héritage des processus de domination, la puissance va donc « aider, donner soutien » celui qui en a besoin. Ce n'est pas conçu comme un échange, l'observé se doit donc d'éprouver de la gratitude et de la fierté d'être objet d'autant d'intérêt, sans pouvoir exposer, à son tour, les idées qui concernent sa propre culture et les changements que l'observateur y a opérés. L'observateur ne peut, à son tour, débattre sur les lignes qu'il a déplacées, sur les mouvements changeants qui provoquent cette rencontre. Comme s'il existait, entre les deux parties, une vitre infranchissable qui isole les participants de l'expérience. Nous identifions cette vitre comme étant celle du « déni de co-temporalité ».

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁶ Il ne s'agit pas de mettre en question ici les études ethnographiques, nous en faisons d'ailleurs usage tout au long de ce travail. Nous ne faisons pas non plus un amalgame et comprenons que d'autres pensées ont émergé au cours de ces dernières années entre autres avec l'ethnoscénologie. Nous souhaitons, néanmoins, comprendre les fractures qu'opère le « déni de co-temporalité » dans l'histoire de ces études, mais aussi avec des héritages dans les études actuelles.

Nous comprenons que les pratiques ont évolué et que beaucoup d'études sont à contre-sens de ce que nous venons de citer, cependant ce temps non-partagé dans la recherche, et dans le sens commun, est l'une des causes d'une association fréquente de la tradition au passé et de son opposition à l'idée de moderne. Cette fissure fragmente aussi la population brésilienne en profondeur et délimite deux temps distincts qui composent deux groupes de personnes, et notre étude s'insère dans cette perspective. Il est important ici de souligner que les idées de l'auteur américain fonctionnent dans cette recherche comme un regard général sur la question d'un temps commun. Nous l'observons dans les cadres d'un paradoxe passé/présent, tradition/modernité ; cette polarisation est un élément que nous pouvons identifier dans une grande partie des cultures mais qui produit des conséquences diverses dans chacune d'entre-elles. En ce sens, s'ajoute donc, à cette pensée, un regard davantage singulier sur les processus latino-américains avec l'idée d'hybridation de Nestor Garcia Canclini¹⁰⁷ et celles de l'amazonien João de Jesus Paes Loureiro^{108 109}.

b. Des luttes face à l'idéalisation conciliatrice : le cas des *quilombos*

Comme tous les peuples, et davantage les colonisés, le Brésilien est assujettis à divers clichés, souvent paradoxaux car ils sont chargés des préjugés issus, soit de la culture dominatrice mondiale, soit de la pensée colonisatrice. Nous soulignons ici que ce phénomène déclenche des points marquants dans la construction identitaire des Brésiliens, particulièrement de l'Amazonien *marajoara* et cela nous aide à comprendre les héritages coloniaux dans ce processus de transculturation¹¹⁰.

Nous, Brésiliens/*Marajoaras*, gardons des marques profondes d'une colonisation violente qui peut nous éloigner d'un regard positif sur notre production culturelle traditionnelle. De ce fait, le « brésilien moderne » veut se démarquer de l'Indigène-soumis et de l'Africain rendu esclave par la négation de sa propre histoire. Une négation d'ailleurs responsable, en

¹⁰⁷ Dans la partie consacrée au *carimbó* nous travaillons les méandres des processus d'hybridation du sociologue argentin à partir de son ouvrage : *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité* (2010). Dans le contexte de cette danse traditionnelle, les points soulevés par Nestor Garcia Canclini trouvent des échos avec les structures sociales de l'île.

¹⁰⁸ Cet auteur est ici engagé afin que l'on puisse comprendre la *mytopoétique* de l'espace que nous abordons. Nous verrons qu'il s'agit d'un univers particulier où les notions de caractère social et cosmique sont intrinsèquement liées.

¹⁰⁹ La transculturalité est également une notion que nous travaillons dans l'idée d'un processus d'hybridation des cultures. Cependant, nous la comprenons davantage dans les méandres des créations artistiques que comporte cette recherche.

¹¹⁰ Ce terme est emprunté à l'ethnologue Fernando Ortiz. Nous l'utilisons dans cette étude dans son évolution épistémologique : transculturel. Nous explorons de manière plus détaillée la notion dans le deuxième chapitre de la troisième partie : *L'hybride et le transculturel : pour une tradition impure*.

grande partie, de la méconnaissance de notre histoire et qui rend parfois stérile notre quête identitaire. En effet, l'imaginaire occidental¹¹¹ a peint l'image du « bon sauvage ». Il n'est pas rare de voir des représentations de l'Indien comme être docile et résigné. Le roman *l'Atala* de Châteaubriand (1801), où l'Indien Chactas est invité à se convertir au christianisme par amour et le tableau de José Maria de Meideiros, *Iracema* (1881) sont des exemples de cette caractérisation du peuple indigène.



Fig. 8 *Iracema* - José Maria de Meideiros - Peinture à l'huile - 1881 - 168,3 / 255 cm.
Musée National des Beaux Arts de Rio de Janeiro

Cette idéalisation s'oppose à la réalité de ces populations autochtones que les Portugais n'ont pas réussi à soumettre complètement au régime de travail forcé. De plus, cette image pseudo-réconciliatrice pouvait varier selon les intérêts des colons ; nous avons également des représentations de tributs cannibales dont l'exemple marquant est Hans Staden. Par cette dualité, nous comprenons que ces images sont, en effet, soumises davantage à un intérêt politique qu'à l'idée de représenter la réalité des faits observés. Il est important de souligner, que la résistance des autochtones au travail forcé constitue l'une des raisons de l'arrivée de la force de travail africaine, importée en Amazonie.

Si ce territoire hostile, dont la forêt et son immense étendue difficiles à braver, est totalement inconnu des africains, ces terres et leurs mystères sont intrinsèquement familières à

¹¹¹ Edward W. SAID, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Editions Seuil, 1994. L'auteur montre comment l'Orient a été réinventé par l'Occident, une idée nous renvoie incontestablement à cette démarche universelle qui caractérise l'anéantissement d'une culture par l'action d'un peuple qui se place en position de suprématie par rapport à ce qui lui est étrange et inconnu, et donc nécessaire d'être civilisé.

ces autochtones d'Amazonie. Néanmoins, les Africains rendus esclaves dans cette région ont engagé un certain nombre de processus pour préserver leur identité. La forte représentativité de leurs manifestations culturelles dans les traditions amazoniennes, et brésiliennes en générale, atteste du bon essor des pratiques mis en œuvre.

La formation des communautés *quilombolas* résultent, au Marajó comme dans d'autres régions du Brésil, d'actions de résistance des esclaves. Celles-ci sont formées par les esclaves qui fuient la captivité et parviennent à fonder des lieux de refuge enfouis dans la forêt, les *quilombos*.

Le mot *quilombo* est d'origine bantoue et signifie : campement ou forteresse. C'était un terme utilisé par les Portugais pour désigner les villages construits par des esclaves échappés de la captivité. Au Brésil, ces espaces ont été appelés des *arranchementos*, *mocambos* ou *quilombos* et leurs membres étaient connus comme *Callombolas*, *quilombolas* ou *mocambeiros*. Les *quilombos* étaient nombreux et ils n'étaient pas homogènes, variaient de lieu, taille, population, forme d'organisation, membres et « jouaient un rôle important dans le tissu social complexe qu'est le système brésilien d'esclavage ». ¹¹²

Ce mouvement naît comme une opposition au système de pouvoir de l'époque, grandement contrôlé par les esclavagistes de la région, mais aussi comme une association des populations assujetties.

Les « fazendas » esclavagistes, des dix-huitièmes et dix-neuvièmes siècles, ont continué à faire largement usage de la main d'œuvre esclave et des indiens. Dans les *fazendas* de bovins et de buffles, les esclaves et les hommes libres étaient utilisés comme force de travail, ces derniers indigènes et métisses. La résistance à l'esclavage a entraîné des fuites et la formation de *quilombos* et de *mocambos* dans les différentes régions de l'archipel. Basé sur des documents historiques, il est démontré qu'au cours du XVIIIe siècle, il y avait beaucoup de situations et de mouvements d'évasions de la population asservie, composée à la fois par les Noirs et les Indiens. Il convient de noter qu'en 1823, la population de Noirs, d'Indiens et de métis de l'île correspondait à plus de 80% de la population locale. ¹¹³

¹¹² Silva, G. S., ; da Silva, V. J. 2015. *Quilombos Brasileiros: alguns aspectos da trajetória do negro no Brasil*. Mosaico, 7(2): 191-200. « A palavra « quilombo » é de origem banto e quer dizer: acampamento ou fortaleza. Foi um termo usado pelos portugueses para designar as povoações construídas pelos escravos fugidos do cativeiro. No Brasil, esses espaços eram chamados de arranchementos, mocambos ou quilombos e seus membros eram conhecidos como Callombolas, quilombolas ou mocambeiros. Os quilombos foram muitos e não eram unidades homogêneas, ou seja, variava de lugar, tamanho, população, forma de organização, integrantes e « desempenharam um importante papel no complexo tecido social que era o sistema brasileiro da escravidão » (RAMOS, 1996, p. 165). » Traduit par nos soins.

¹¹³ UFPA – Relatório Analítico do território do Marajó. Belém 2012. « As fazendas e engenhos do século XVIII e XIX continuaram a utilizar-se largamente do trabalho de escravos e indígenas. Nas fazendas de gados e búfalos era utilizada como força de trabalho tanto escravos quanto homens livres, estes últimos indígenas e mestiços. A resistência à escravidão mediante fugas deu origem à formação dos quilombos e mocambos nas várias regiões do arquipélago. Baseado em documentos históricos, mostra-se que no decorrer do século XVIII foram muitas as situações e movimentos de fugas da população escravizada, composta tanto por negros quanto por índios. Ressalta-se que por volta de 1823, a população de negros, indígenas e mestiços na ilha correspondia a mais de 80% da população local. » Traduit par nos soins.

Les Noirs-Africains sont, comme les Indigènes, soumis à un ordre établi. Ils prennent des airs conciliateurs, face à ce travail forcé, dans les représentations de l'époque¹¹⁴. Mais observons que la formation de ces communautés territoriales et symboliques constitue, dès l'origine, une résistance :

Les conflits et les rébellions ont explosé malgré le contrôle et la domination de la société esclavagiste, ou les fuites silencieuses tiraient parti des connaissances qu'ils tissaient des ressources de la forêt et des cours d'eau. Cela a engendré les nombreuses missions de capture qui traversent toute la Province, visant freiner la résistance à l'esclavage, l'évasion et la formation de *quilombos* - champ miné de tensions et de conflits qui trouvent leur grande expression avec l'explosion du mouvement *Cabanagem* - depuis le début du dix-huitième siècle, comme attestent les registres officiels et la correspondance coloniale. [...] Avec ses points fortifiés par les milices, le territoire a été gardé, d'une part afin d'identifier d'autres colons, d'autre part, pour surveiller les mouvements de fuite des esclaves et l'émergence de nouveaux refuges noirs.¹¹⁵

Nous accentuons ici l'histoire des Indiens et des Africains car ce sont des cultures « fondatrices » de l'histoire du peuple brésilien qui, pourtant, se voient encore fortement rejetées. Ce rejet remet en question non seulement ces cultures mais aussi le fondement même de tout ce qui représente ce peuple. En effet, quand le Brésilien rejette une partie de ses racines, il perd son identité et se trouve conséquemment coupé de ce qui pourrait alors représenter sa « fierté », son référentiel de culture. L'oubli des luttes et l'idéalisation conciliatrice que nous pouvons véhiculer à ces populations les rendent d'autant plus vulnérables face à l'écrasante force du pouvoir dominant. De plus, cela les exclut de la progression sociale du pays car les acquis et les avancées engendrés par ces luttes sont également effacés.

Les travaux de Rosa de Acevedo et Edna Castro accentuent également l'importance de la mémoire dans la construction des territoires *quilombolas* :

D'une manière générale, chacune de ces zones répond singulièrement aux menaces et aux pressions exercées sur les terres occupées par les ancêtres. Les récits ont eu recours à la mémoire pour retracer en détail les formes matérielles et symboliques du territoire, noter l'arrivée de

¹¹⁴ Nous abordons davantage les relations de travail dans la région au sein de cette partie : Chapitre 4 – *Le vaqueiro et les Amazonas. Penser, en réseau, l'imaginaire et les relations du quotidien.*

¹¹⁵ Rosa ACEVEDO MARIN ; Edna RAMOS CASTRO, « MOBILIZAÇÃO POLÍTICA DE COMUNIDADES NEGRAS RURAIS », in *Novos Cadernos NAEA* vol. 2, no 2 - dezembro 1999. « *Conflitos e rebeldias estouravam à revelia do controle e da dominação da sociedade escravocrata, ou ainda as fugas silenciosas aproveitando-se de um conhecimento que se tecia sobre os recursos da mata e dos cursos d'água. Motivo das inúmeras missões de captura que atravessam toda a Província, para freiar a resistência à escravidão, a fuga e a constituição dos quilombos - campo minado de tensões e conflitos que encontrariam expressão maior com a explosão do movimento da Cabanagem -, desde os primórdios do século XVIII, como fazem prova os registros cartoriais e a correspondência colonial. De Belém, subindo o rio com seus afluentes principais, o Acará, o Mojú e o Capim, e outros dessa extensa rede hidrográfica conformadora da região e ilhas do delta do estuário amazônico, concentrava-se a mais expressiva presença da colonização, ao lado da costa nordeste da Província. Com seus pontos fortificados por milícias, o território era vigiado seja para identificar colonizadores de outras bandeiras, seja movimentos de fuga de escravos e surgimento de novos lugares de preto, refúgios ou mocambos.* » Traduit par nos soins.

chaque nouveau groupe ou personnage, les faits qui ont donné une identité aux lieux et configuré les relations sociales et politiques. Dans cette ligne, il était possible de comprendre le lien étroit du territoire avec la mémoire, en ce sens que le territoire est *le lieu passage* de la mémoire sociale, car en lui sont imprimées les images fortes des lieux.¹¹⁶

Il est vrai que ces sentiments de fragmentation et d'effacement de la mémoire ne sont pas partagés par tous, comme nous l'observons tout au long de ce travail, et qu'ils résident dans une histoire que nous, brésiliens, soutenons passée. Cependant, jusqu'à nos jours, ce panorama se produit de façon récurrente dans la société brésilienne et provoque des fissures profondes au sein de sa population. Les auteures citées ci-dessus souligne que « Dans le Pará, où l'on retrouve une importante quantité de communautés noires rurales, seulement 11 zones ont été reconnues, ce qui démontre la lenteur de ces procédures. »¹¹⁷ La non-reconnaissance de ces communautés comme des « lieux de mémoire » qui témoignent de luttes diverses, est défavorable à une prise de conscience des acquis sociaux et des avancées d'une population minoritaire. Et cela ne peut qu'engendrer un état d'abandon dans lequel ces communautés amazoniennes sont plongées.

¹¹⁶ *Ibidem.* « Em termos gerais, cada uma dessas áreas expressa uma resposta singular às ameaças e às pressões sobre a terra ocupada pelos antepassados. As narrativas recorreram à memória para traçar com detalhes as formas materiais e simbólicas do território, anotar a chegada de cada novo grupo ou personagem, os fatos que imprimiram identidade aos lugares e configuraram as relações sociais e políticas. Nessa linha, foi possível entender a estreita vinculação do território à memória, no sentido de que o território é a passagem da memória social, pois nele estão impressas as imagens fortes dos lugares. » Traduit par nos soins.

¹¹⁷ *Ibid.* « No Pará, onde se encontra uma grande quantidade de comunidades negras rurais, apenas 11 áreas foram tituladas, o que demonstra a lentidão desses procedimentos. » Traduit par nos soins.

Chapitre 2 : Imaginaires et histoire rhizomatique. Deux voies pour la construction d'un territoire *marajoara*

Après avoir abordé les éléments liés à la contextualisation de la région, à ses représentations idéologiques et à la construction identitaire du Brésilien, nous souhaitons relier ce regard à une approche plus particulière sur la construction de l'espace *marajoara*. Pour ce faire, nous prenons le parti de croiser plusieurs sources, scientifiques et empiriques, afin, entre autres, de donner une place importante à la tradition orale dans la contextualisation historique. Car nous comprenons que l'imaginaire *marajoara*, établi ici à travers les histoires racontées et les « récits de vie » collectés sur l'île, devient dans notre travail, le fil conducteur de la mémoire et de l'identité populaire au Marajo.

Nous proposons de mettre en lumière les particularités d'un territoire en partant d'une composante intrinsèque aux productions culturelles et artistiques de ce dernier : l'entremêlement entre espaces imaginaire et géographique. L'imaginaire, que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises, représente, dans le contexte de cette étude, la part de commun dans les représentations sociales. Dans le cadre de la région que nous étudions, il s'avère, nous le voyons par la suite, que cela prend souvent une connotation surnaturelle. Michel Maffesoli soutient « que l'existence est une création commune, c'est parce qu'elle est faite de créations minuscules et anonymes, que l'on peut voir ponctuellement éclore des œuvres d'art »¹¹⁸. Observons que cette existence, entrevue comme une « création commune », prend la forme de récits divers au Marajo. Ces prises de paroles sont engagées en tant que témoignages historiques et formes d'expressions artistiques, essentiellement, des poèmes et des chansons. Elles sont l'aboutissement d'une création qui se veut, à tour de rôle, individuelle et collective mais toujours avec un fort ancrage dans les mythologies amazoniennes.

Nous faisons le choix de concevoir les sources dites non-scientifiques de la même manière que celles apportées par des bibliographies scientifiques. Cela se justifie par l'approche que nous proposons en méthodologie, à partir du concept de rhizome de Gilles Deleuze et Felix Guattari. Nous associons celui-ci au territoire *marajoara*, aux récits collectés et à la construction d'une contextualisation historique rhizomatique.

¹¹⁸ Michel MAFFESOLI, *L'ombre de Dionysos*, Paris, Livre de Poche, 1991, p. 21.

2.1 L'imaginaire : une composante du récit mémoriel au Marajo

Pendant l'interview avec M. Raymundo, conteur de la ville de Soure¹¹⁹, je me rends compte qu'il a un discours très distancié. Il nous fait part des récits sans s'engager comme « personnage » à l'intérieur de ceux-ci. Cela cause immédiatement un effet d'étrangeté, car il n'est pas courant que ces conteurs narrent les histoires comme des légendes, des mythes lointains. Au contraire, en général tout ce qui est raconté dans ces prises de parole est relié à un vécu souvent intime. Mais dans les premiers instants de cet échange, M. Raymundo semble vouloir cacher son implication dans toutes les histoires qu'il raconte. Son vécu est effacé, il soutient que nombre de personnes peuvent témoigner de ces « légendes » mais que celles-ci ne semblent pas faire partie de sa réalité.

Il est important de souligner qu'avant M. Raymundo j'échange uniquement avec des personnes de mon entourage ; celles-ci ne me voyant pas comme une étrangère, ni comme une fille de la ville, ni comme une personne ne pouvant pas connaître et comprendre ces vécus. De ce fait, ces personnes se livrent volontiers, les conversations naissent de manière naturelle et il faut même rester attentive car soudain, parfois sans le rendre compte, je me retrouve à parler de choses précieuses pour l'analyse. Les histoires commencent toujours de la même manière : « J'ai vu... », « Un jour mon père... », « J'avais un cousin... », ces narrations sont proches de celui qui les livre. Mais M. Raymundo, lui, commence par : « Sur l'île, on raconte... », « Il y a une histoire que tout le monde connaît... »¹²⁰, jusqu'au moment où je décide d'intervenir : « Et vous M. Raymundo, vous avez déjà vécu ces choses-là ? Ça vous est déjà arrivé de voir ces êtres enchantés ? »

Un grand silence s'installe. Il me fixe mais ne répond pas. Il y a un semblant de doute sur son visage. Puis il dit qu'il n'allait tout de même pas se mettre à me raconter plein d'histoires auxquelles je ne croyais pas. Sur le moment, je me sens exclue de son univers, et cet univers qu'il ouvre volontiers à une dizaine de personnes assises devant sa porte le soir, il me le ferme. À ce moment-là, je prends conscience de l'importance que ces narrations ont dans la construction d'un imaginaire collectif, duquel, à ce moment précis, il m'exclut. Ce qu'il me

¹¹⁹ M. Raymundo est un habitant de Soure, plus connu comme « Preto velho », « le vieux noir », cette dénomination fait référence aux religions afro-indigènes et aux esprits des caboclos de l'île, nous percevons dès lors des points qui le relient à une ancestralité. Il s'agit d'une personne importante dans la mémoire vivante de son quartier appelé « le nouveau quartier ». Au-delà de son quartier, il est une référence mémorielle pour la ville de Soure car il assume cette parole et la transmission d'une histoire vécue. ANNEXE I – Entretiens.

¹²⁰ Il y a néanmoins des particularités, des formes qui émergent dans cette pratique, nous reviendrons de manière plus détaillée sur cette pratique du « conteur amazonien » plus loin dans notre recherche. Ici, il s'agit seulement de transcrire un vécu. Nous ne développerons donc pas ce sujet mais il est important de signaler son importance.

livre, ce sont des histoires que nous pouvons retrouver dans les livres, mais pas ce qu'elles représentent vraiment pour lui, pour son histoire de vie personnelle.

Dans un élan de surprise et de spontanéité, je commence à lui raconter les histoires de ma grand-mère, celles que j'ai vécu sur l'île quand j'étais enfant. Puis je témoigne de mon besoin de revenir sur ces récits. Car il fut un temps où j'avais le sentiment de perdre mes racines. Dès lors, il commence à me parler autrement : il m'accepte. Il me livre alors l'intime de son vécu. Les narrations sont immédiatement plus « vraies », plus dures aussi. Mais, ce n'est qu'à ce moment que je peux percevoir l'homme qui les raconte. C'est-à-dire qu'au début des échanges, il s'agit bien de M. Raymundo, vieux monsieur que l'on m'a conseillé d'aller voir car il est grand connaisseur des « contes-légendes » de l'île et, dû à son âge avancé, il a vécu et entendu beaucoup de choses. Mais, au fur et à mesure des histoires, je commence à voir ses peurs, ses rêves, les problèmes qu'il a surmontés et ceux qui sont encore là. Cela prend la forme d'une confession, mais pas seulement, car par ces narrations, les « anciens » livrent aussi de précieuses informations sur l'histoire et la géographie de l'île. Ces informations sont parfois en désaccord avec les sources bibliographiques que je consulte, et, à d'autres moments, les informations sont en harmonie et se complètent. Puis, il arrive aussi que ces récits soient le seul registre d'un événement ou de la transformation territoriale d'un quartier par exemple. C'est en cela que je relève l'importance de croiser ces imaginaires et de leur donner une place privilégiée dans la construction théorique et scientifique de cette étude.

Dans la plupart des approches sur la région, nous pouvons observer une fragmentation entre l'espace imaginaire et celui de l'histoire et la géographie de l'espace physique. Le parti est souvent pris d'entrevoir un chemin uni pour retracer une analyse historico-géographique, ou bien, des pratiques culturelles. Néanmoins, il semble que ces deux chemins sont ici indissociables, car nous observons que ces deux lignes n'en forment qu'une dans le discours et dans l'imaginaire des autochtones. L'histoire, ainsi que la géographie de l'île, sont intrinsèquement liées aux récits de vies et aux témoignages des *marajoaras*.

La présence marquante d'une histoire en construction peut s'observer dans les divergences historiques que nous retrouvons au sein des témoignages, certes, mais aussi dans le cadre de références dites officielles. Prenons l'exemple de la provenance des buffles. L'association brésilienne d'éleveurs de buffles nous informe que : « les chroniques racontent que les premiers buffles sont entrés en Amazonie en 1890 ou 1895, amenés par des prisonniers en fuite des Guyanes Françaises sur un bateau ayant accosté sur le côté nord de l'île de

Marajó. »¹²¹ Alors que Marcello Monteiro Gabbay soutient que, selon les habitants, « les premiers buffles à être arrivés sur l'île se seraient échappés d'une embarcation provenant du Cap-Vert. Ils seraient parvenus sur les plages *marajoaras* par la nage et leur propre compte. »¹²² Les témoignages auxquels nous avons eu accès sur l'île rejoignent davantage la version de Marcello M. Gabbay. Ce même auteur met en lumière, d'ailleurs, l'importance de la voix populaire dans la construction du récit historique de la région lorsqu'il commence son propos par : « les habitants racontent ».

Contextualiser ces lieux, en prenant en compte ces spécificités, nous ouvre la possibilité d'un discours où nous pouvons avoir une « licence poétique » et introduire, dans la démarche historiographique, la pratique des conteurs *marajoaras*. Cette voie d'analyse suscite des questionnements : comment les espaces se transforment et transforment l'imaginaire ? Comment l'imaginaire, à son tour, transforme l'espace et le temps ? Identifier et mettre en perspectives les histoires pertinentes racontées par les autochtones, nous permettra également :

- de cibler les éléments marquants pour la communauté locale
- et de leur attribuer une parole légitime au sein de notre étude.

La place conséquente qu'occupent les traditions orales dans la construction de la mémoire collective au sein de la communauté que nous étudions a été l'une de nos premières observations lorsque nous avons démarré cette étude. Nous rejoignons la pensée de Maurice Halbwachs pour situer ce que nous entendons par mémoire collective. Dans son ouvrage, *La mémoire collective*, l'auteur nous dit que :

Tout se passe comme si nous confrontions plusieurs témoignages. C'est parce qu'ils s'accordent pour l'essentiel, malgré certaines divergences, que nous pouvons reconstruire un ensemble de souvenirs de façon à la reconnaître. [...] Mais nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'événements auxquels nous seuls avons été mêlés, et d'objets que nous seuls avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls.¹²³

L'idée d'un homme qui n'est jamais seul et de confrontation de témoignages dans la construction d'une mémoire sociale partagée et reconstructrice de liens soutient notre volonté de transposer la pratique du conter dans cette étude, en ce sens, nous décidons de proposer l'idée d'une « histoire rhizomatique ». Nous proposons ceci comme une résistance aux processus de

¹²¹ http://www.bufalo.com.br/info_criador/historico_bufalos.pdf (consulté le 8/05/2018). « *Narram as crônicas que os primeiros Búfalos teriam entrado na Amazônia, em 1890 ou 1895, trazidos por condenados foragidos da Guiana Francesa em um barco que aportou na cota norte da Ilha do Marajó.* » Traduit par nos soins.

¹²² Marcello MONTEIRO GABBAY, *Comunicação poética e música popular. Uma história do carimbó no Marajó*, Curitiba, Appris, 2017, p. 37. « *os primeiros búfalos que chagaram à ilha teriam escapado de uma embarcação provavelmente originária de Cabo Verde chagando à praia marajoara a nado e por conta própria.* » Traduit par nos soins.

¹²³ Maurice HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Albin Miche, 1997, p. 51-52.

construction d'un discours historique arborisant. Nous poursuivons notre étude en développant les aspects, davantage singuliers, qui déterminent ce choix épistémologique dans le cadre de l'étude du contexte *marajoara*.

2.2 Marajo, un territoire pour l'histoire rhizomatique

Les références particulières de notre objet d'étude révèlent, essentiellement, trois formes d'écriture, dont nous traçons les lignes générales :

- Une écriture diagnostique qui s'intéresse fondamentalement aux contextes historique, social, économique et écologique de la région. Nous retrouvons ce type d'analyse, par exemple, dans divers articles et ouvrages du NAEA – Institut de Hautes Études Amazoniennes. Ainsi que dans des ouvrages d'expert comme ceux de Silvio de Lima Figueiredo.
- Une écriture littéraire : tel les romans de Dalcidio Jurandir et les poésies d'auteurs autochtones, Mestre Thomas¹²⁴ étant un représentant significatif dans la ville de Soure.
- Une écriture mixte (expert / imaginaire) : cette dernière comprend les imaginaires, les mythologies amazoniennes, comme éléments formateurs de la structure sociale en place, tel que les écrits de Josebel Fares.

Après cette observation, il est question de trouver un chemin pouvant relier ces approches, toutes aussi essentielles, à la présente recherche. Nous décidons de faire dialoguer des références diverses afin d'entreprendre une lecture davantage holistique de la région. L'histoire est pensée à travers les histoires, écrites ou contées, qui témoignent d'éléments pouvant nous conduire à une meilleure perception des réalités physiques et culturelles de la région qui nous occupe.

Le choix de penser l'histoire à travers les histoires est aussi bien un parti pris, naissant du travail de documentation, qu'une voie esthétique évidente lorsque l'on découvre la vie quotidienne sur l'île et son univers onirique. Ces deux pôles y sont intrinsèquement liés et il semble difficile d'approcher cet univers sans que l'éventail des « contes-légendes », noyau même des interactions sociales des autochtones mais aussi des productions artistiques de l'île, ne soit en amont mis en évidence.

¹²⁴ Nous reviendrons plus longuement sur ce personnage, poète et conteur de l'île mais il est important de souligner qu'il nous a transmis beaucoup d'histoires de l'île. Nos souvenirs ainsi que ses narrations se sont mêlés et ont donné naissance à une mémoire singulière qui est la nôtre mais qui est grandement influencé par Mestre Thomas. Ceci est le cas pour beaucoup d'habitants de l'île car il était de son vivant un réceptacle des « contes-légendes » de l'île.

C'est également dans l'idée de fuir un « rationalisme étriqué »¹²⁵ dont parle Maffesoli et, non loin des idées liées à une étude ethnologique¹²⁶, que nous proposons une histoire ancrée dans le présent de celui qui la raconte et dont nous faisons entièrement partie. Nous proposons d'entreprendre ce parcours historique à partir des « contes-légendes » de l'île.

Le corpus utilisé pour cette étude part d'une recherche de terrain composée d'une période d'observation participative et de démarches de « recherche-action-crédation »¹²⁷. À ce cadre, davantage scientifique, nous mêlons souvenirs personnels, construits depuis l'enfance, ainsi que ceux des artistes et témoins rencontrés depuis 2005, lors du tournage du documentaire-fiction, *Le peuple raconte*. Nous invitons ces parts au dialogue, tout en articulant, autour de ces mémoires, une approche théorique nécessaire à la mise en place de l'étude que nous proposons. La *marajoara* et la chercheuse, que nous sommes, composent ici la dualité de notre regard. D'une part, nous sommes face à des réminiscences et, d'autre part, face à un objet d'étude scientifique. Il est judicieux de penser le personnel car la pratique du conter sur l'île est directement rattachée à l'individu et aux expériences qu'il a pu vivre. En effet, comme nous l'observons plus loin dans cette étude, il n'existe pas une unique version concernant chaque personnage-mythique, mais autant d'histoires que de personnes qui les transmettent, car lors de ces transmissions le caractère du vécu est un trait essentiel du conter¹²⁸.

Nous portons ainsi trois regards au sein de cette étude : ceux de l'autochtone, de l'artiste et de la chercheuse. Nous l'exposons en méthodologie, mais nous le rappelons ici, afin de souligner cette triangulation comme base et moteur d'un grand nombre de nos réflexions ; elle est en nous et inévitable. Elle marque également l'engagement et le caractère holistique de la présente recherche, ainsi que l'attachement à l'idée de rhizome. Les souvenirs¹²⁹, les références théoriques et le corpus qui appuient ce travail sont imbriqués de manière à lever le voile sur le Marajo, aussi bien par ses données géographiques, historiques et sociales, que par son univers

¹²⁵ Michel MAFFESOLI, *L'ombre de Dionysos*, *op.cit.*, p. 22.

¹²⁶ Nous avons déjà abordé un certain nombre d'éléments justifiant l'utilisation de cette méthode de recherche. Ici nous utilisons ce terme afin de signifier l'importance des études de terrains et de la composition du corpus dans la création d'un discours historique partagé.

¹²⁷ Nous abordons ce dispositif en méthodologie du travail.

¹²⁸ Nous développerons davantage ces questions dans la deuxième partie, dédiée à l'exploration de ces concepts liés aux contes et conteurs de l'Île : *Les « contes-légendes » et conteurs de l'Île de Marajo. Mémoires, transmission et histoire(s) du vécu*.

¹²⁹ Nous faisons référence ici à nos propres souvenirs, dont le texte dramatique, en ANNEXE II – *Les Enchantés du Sossego*, en est le plus fort accomplissement, mais nous retrouvons également, tout au long de ce travail, des textes que nous avons construits à partir d'un travail de mémoire, que nous enclenchons dès le début de notre recherche. Ainsi que les entretiens, faisant également appel à des réminiscences, que nous avons produit tout au long de la recherche.

onirique et imaginaire. Ces deux points constituent des pôles souvent fragmentés, nous tentons également, par cette démarche, de les réintégrer.

Notre méthode de travail pose donc un contexte historique où la véracité des faits n'est pas la seule voie d'analyse. Nous revendiquons ainsi l'importance de considérer le caractère fictionnel de leur évocation, ceci, afin que subsistent les espaces sensibles du caché et du donné à voir. Cela nous mène à une lecture de région au cœur des croisements et propose une contextualisation historique qui n'omet pas les couches synesthésiques du corpus, mais aussi, les différentes sources et les théories travaillées.

L'une des premières ambitions de ce travail consiste à prendre les « contes-légendes » de la région uniquement comme objet d'étude, puis comme éléments de création pour la pratique artistique attachée à cette recherche¹³⁰. Néanmoins, nous proposons ici de l'entrevoir comme source historico-géographique, les « contes-légendes » deviennent ainsi un composant essentiel de cette contextualisation. Placer les « contes-légendes » – histoires contées par les autochtones et issues des répertoires mythologiques amazoniens – au centre des démarches de présentation de cet espace, met en relief une approche où la tradition orale prend toute sa place. Car si nous la pensons au sein d'un discours historique, nous ouvrons le dialogue à l'histoire qui est en cours dans les prises de paroles des habitants. Nous évitons ainsi de retranscrire uniquement les faits historiques « banalisés » et de rendre compte d'une période figée dans un contexte particulier et révolu.

De plus, comme le dit Francisco Carnaval : « tout comme les sociétés modernes se pensent comme le résultat d'une histoire, les sociétés traditionnelles ne sauraient s'expliquer à elles-mêmes que comme le résultat d'une série d'événements mythiques dont les protagonistes ont été ces dieux fondateurs que le mythe érige en modèles à imiter. »¹³¹ Dans cette perspective, il est indispensable que les différentes sources soient mêlées, dans l'objectif d'un échange réciproque et non-hiérarchisant entre les sources. Mais aussi dans le souci de procéder à une étude qui prend en compte les détails, l'invisible, l'histoire furtive et changeante d'un peuple qui ne cesse de la raconter et, par conséquent, de la réinviter.

Observons le fait que nous ne sommes pas pionnière dans la démarche et que de nombreuses recherches, essentiellement dans les champs de l'anthropologie et des études

¹³⁰ Cette approche n'est pas abandonnée, l'étude des pratiques, des « contes-légendes » et les réinventions artistiques que nous proposons en résonance constituent la quatrième partie de notre étude.

¹³¹ Francisco CAMPUZANO CARNAVAL, « Du mythe à la mythification », *In : Figures de la mythification dans l'Espagne du xxe siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007 (généré le 09 mars 2018). Disponible sur Internet : <<http://accesdistant.bu.univ-paris8.fr:3783/pulm/622>>. ISBN : 9782367810874. DOI : 10.4000/books.pulm.622.

sociales, font usage des « récits de vie », des productions artistiques, des textes littéraires... dans la composition de leur approche contextuelle d'un peuple. En ce qui concerne la réalité *marajoara*, cette démarche prend une ampleur considérable car c'est par le conte que l'autobiographie et l'histoire collective se forment. La pratique quotidienne du conter et les divergences dans les références bibliographiques nous poussent à porter une attention singulière aux questions de mémoire et d'histoire au Marajo ; et c'est en cela, que nous tentons de redéfinir l'argument de notre pensée à partir de l'idée de rhizome. Ces divergences dans les références bibliographiques, que nous soulignons à plusieurs reprises, n'ont pas ici une connotation péjorative. Au contraire, elles sont le reflet de la perméabilité des événements sur l'« île barrière de la mer ».

Par la quête d'une cartographie multiple, nous poursuivons cette étude et présentons le discours contextuel de la région dans un rapport intrinsèque aux récits de vie collectés et à la mythologie de l'île. Chaque chapitre qui va suivre met donc en relation des contes-légende, (re)construits par diverses sources, comme nous l'avons indiqué. Nos souvenirs, les entretiens avec les conteurs, les livres de poètes autochtones se mêlent aux références scientifiques dans la composition de la « carte-rhizome » que nous recherchons.

Chapitre 3 : *La Femme Parfumée*¹³² : un éventail des figures de l'histoire. L'être *marajoara*, du colonial à nos jours.

La Femme Parfumée est une femme européenne. Certains disent qu'elle est française, mariée à un portugais qui s'est installé sur l'île pour travailler la terre et le bétail. Le *fazendeiro* installe sa femme dans une belle demeure au centre-ville et part quotidiennement travailler dans les champs reculés de son domaine. Cette femme, que l'on dit très belle et toujours très bien apprêtée, n'emprunte jamais avec lui les routes très inconfortables qui mènent aux lointaines étendues de terres où l'on élève le bétail.

Au début, son mari rentre tous les soirs et elle l'attend devant leur demeure, belle, soignée et, surtout, parfumée. Mais avec le temps les retours du mari s'espacent et l'on peut voir sa femme patienter en vain devant la porte. Une fois tous les trois jours, puis une fois par semaine, puis une par mois... puis des longs mois peuvent s'écouler sans que l'on aperçoive le mari. Certains disent qu'il est tombé amoureux d'une *cabocla* et qu'il a même fondé une famille avec elle. Néanmoins, il n'abandonne pas totalement son épouse : un de ses employés vient régulièrement lui apporter de l'argent, des provisions et des correspondances. C'est sa seule visite l'apogée d'une attente de tous les jours, sous la pluie ou sous le soleil, elle se pose devant sa maison et attend l'arrivée de celui, qu'au fur et à mesure du temps, elle ne peut plus appeler mari.

Elle est morte de tristesse, dit-on dans l'attente d'un éternel retour et aujourd'hui son âme erre dans les rues de Soure et hante les hommes qui comme son époux sont loin de leurs familles. Elle les séduit avec un parfum envoutant et irrésistible et les emmènent dans la forêt quand ils sont totalement perdus elle disparaît et les victimes peuvent mettre des jours à se retrouver.

Il s'agit là d'une retranscription du conte que nous avons retrouvé tel un « patchwork » dans notre mémoire. Ce texte fait état de réminiscences, il présente l'une des formes dans laquelle ces souvenirs sont présentés. Ces récits sont ceux qui m'ont été transmis dans mon enfance, quand nous nous asseyions devant la maison de ma grand-mère afin de profiter de la lumière de la lune et se réunir autour d'histoires, de récits de vies. Aujourd'hui, ces rencontres autour des « contes-légendes », sont plus rares. Toutefois, il est encore possible d'entendre

¹³² Ce titre est celui que l'on associe à cette structure narrative : une femme séduisant les hommes par son parfum afin de leur jouer des tours. Les titres des « contes-légendes » sont prédéfinis et en étroite lien avec les personnages mythologiques auxquels ils font référence.

parler de la *Femme Parfumée* par les conteurs de Soure. Nous la retrouvons également en vers, sous la plume de Maître Tomaz :

Ce cas est véridique,
Pour certains elle continue d'apparaître,
Ce n'est pas pour tout le monde
C'est pour ceux qui le mérite
Interpelé des femmes le soir
C'est ce qui arrive

C'était un parfum si fort
Ça le rendait fou,
Indépendamment d'où il allait
Il devait oublier
Il la trouvait belle
Et voulais se montrer¹³³

Nous retrouvons *La femme parfumée* également dans les récits de vie de plusieurs autochtones, où la narration d'un fait raconté et vécu, nous renvoie à cette figure mythique de la région¹³⁴. Mais comment ces figures de la mythologie amazonienne¹³⁵, particulièrement celle de la *Femme Parfumée*, peuvent-elles révéler des éléments sur les modes de vies, l'espace géographique et imaginaire et le contexte historique de la région ?

Après avoir entendu ce « conte-légende », très répandu dans la culture orale du Marajó, nous pouvons observer qu'il reproduit certains codes culturels de l'île ainsi que des événements historiques. Certains sont répertoriés par les ouvrages et les publications de référence, et d'autres deviennent réels uniquement par la force de l'oralité. Ce qui va donc nous occuper ici est de comprendre comment le peuple *marajoara* réinvente son histoire collective par les histoires personnelles de vécus partagés.

Nous souhaitons analyser ce « conte-légende » sous trois axes qui paraissent essentiels. Le premier est la figure du colonisateur, le Portugais, les systèmes de pouvoir qu'il tente

¹³³ Tomaz BARBOSA DA CRUZ – Mestre Tomaz, *Verso em Rima de Prosa*, Soure, Edition de l'auteur, 1992, p. 15. « Este caso foi verídico, para uns ainda aparece, também não é para todos, é para aqueles que mercem, mexer om mulher de noite é isso que acontece. Era um perfume tao forte que fazia enlouquecer, fosses ele para onde fosse ele tinha que esquecer, achava que era bonita e queria logo se aparecer. » Traduit par nos soins. Il est important de signaler ici que cette traduction fait figure d'élément de construction du travail de recherche et ne revendique pas une traduction qui rende compte de la poésie de Mestre Thomaz. Cette poésie a des caractéristiques de langage très particulières qui représentent une grande difficulté pour la traduction ; nous aborderons davantage ce point dans le chapitre dédié aux conteurs de l'île.

¹³⁴ Nous travaillerons la pratique du conteur et les concepts associés plus loin dans le présent travail.

¹³⁵ Nous concevons la mythologie amazonienne comme l'ensemble des mythes produits par les populations de cette région. Nous développerons ces notions dans la deuxième partie de ce travail, *Les « contes-légendes » et conteurs de l'île de Marajo. Mémoires, transmission et histoire(s) du vécu*, où il est question pour nous de soutenir l'argumentaire théorique de ces épistémologies.

d'imposer, les échanges et comment se crée la relation entre colonisateur et colonisé. Puis, les figures féminines, deux essentiellement dans le « conte-légende » : la *cabocla* et *La Femme Parfumée* (française). Nous portons un regard critique sur la position de la femme dans ces sociétés et nous discutons également les transitions vécues par les figures féminines de la mythologie amazonienne. Enfin, nous exposerons les idées de « morales » implicites dans ces narrations. L'étude des règles sociales que ces pratiques orales organisent et produisent est indispensable pour penser les modes de vies et leur évolution, cela peut s'observer dans les transformations des histoires racontées par les autochtones.

3.1 L'homme blanc et l'économie colonisatrice dans les *fazendas* du Marajo

La Femme Parfumée amène la figure du portugais colonisateur dont nous avons déjà abordé certains aspects. L'« homme blanc » va représenter, pendant des siècles et pouvons-nous peut-être dire, jusqu'à nos jours, tout un système de pouvoir aussi bien en ce qui concerne le genre qu'en ce qui concerne les populations. Pendant la période coloniale, il est alors celui qui arrive sur l'île afin de l'exploiter et d'asservir les autochtones. La figure de ce colonisateur, à la fois bourreau et sauveur, est transposée dans ce récit. En effet, il est celui qui abandonne son épouse, celui qui possède un grand nombre des terres et du bétail, il est la figure de celui qui punit, mais il va être également, dans cette société paternaliste, le sauveur, celui qui nourrit, qui donne du travail et qui protège.

Il est courant, au Brésil, que les détenteurs de terre construisent une relation affective avec leurs employés. Ils sont souvent « parrains » (ou « marraines ») des enfants et il est courant d'entendre, de la part des patrons : « cette personne (se référant à un employé) est de la famille ». Dans le cas de la *Femme Parfumée*, le mari pousse ce rapprochement à l'extrême et va jusqu'à délaisser son ancienne culture en proie à sa « nouvelle », sa femme française en proie d'une *cabocla* de la région.

Ce fait banal dans une « histoire de cœur », est soulevé par notre analyse car il s'agit là d'un geste d'acceptation du portugais comme une figure locale. Nous pouvons observer que l'étranger a dû faire acte d'abandon pour pouvoir figurer dans l'imaginaire collectif. Il y a l'intégration de la figure du portugais dans l'imaginaire des *marajoaras*, même si nous observons le besoin de l'abandon de ses propres références en proie de celles de l'île pour l'intégrer de fait¹³⁶.

¹³⁶ Observons ici que nous prenons pour exemple le cas de figure particulier à ce conte-légende car il nous conduit à ce que l'on souhaite aborder : la présence colonisatrice dans la région. Nous constatons, cependant, que ce cas

Cela explique un certain nombre de points dans les relations entre les *fazendeiros*, détenteurs des terres, et les autochtones, en général, leurs employés. Nous observons sans grande difficulté, en arrivant sur l'île, comme dans tout le Brésil d'ailleurs, que les classes sont bien démarquées. Ainsi, en haut de l'échelle, nous avons les *fazendeiros* ; une demi-douzaine de familles, concernant les alentours de Soure, se partagent une énorme étendue de terre où l'élevage de bétail est l'activité la plus importante, même si nous retrouvons aujourd'hui des plantations, ainsi que quelques exploitations de bois.

La plupart de ces familles sont arrivées dans les débuts des années 1900 et se sont vues attribuer gracieusement des terres par les institutions religieuses installées sur place. Nous voyons se reproduire les mêmes faits que dans les années 1610 où les portugais étaient bien décidés à reprendre les terres amazoniennes à d'autres européens – dont les français et les hollandais. Les colonisateurs s'étaient en effet imposés aux tribus indiennes de manière virulente. En effet, la colonisation, dans cette région, ainsi que dans le reste du Brésil, consistait à prendre, détruire, piller, soumettre. Pour ce faire, il fallait parfois imposer une manière de penser, ce qui a été fortement fait par les jésuites.

Après maints conflits et une quasi extermination des indiens de la région, une société s'est créée : le *caboclo* en est la figure centrale. Le *caboclo* devient donc l'autochtone et l'économie de l'île se constitue autour de la pêche et de la plantation. Ces familles, dont la plupart n'avaient pas de lien avec la région, se voyait attribuer des terres, pour les raisons les plus diverses, mais la plupart du temps pour des raisons politiques et/ou financières. De plus, jointe aux terres, nous avions une main d'œuvre, à l'époque esclave, qui était incluse, ce qui renforçait le système de pouvoir dominant de l'époque et ce qui a encore beaucoup de conséquences dans le milieu du travail en Amazonie de nos jours.

La non acceptation de ces formes d'asservissement occasionne de nombreuses révoltes et de nombreux mouvements de résistance face à l'esclavage, un esclavage assumé à l'époque, et voilé de nos jours. Cependant, nous pouvons également observer qu'au fur et à mesure que se construit une histoire commune au Brésil, les prises de pouvoir rencontrent moins de résistances. Une histoire commune, ainsi qu'une cohabitation qui a rapproché nos modes de vies ont, en même temps, assis les systèmes de pouvoir.

Nous comprenons aujourd'hui cette intégration dans l'imaginaire amazonien de cet homme de pouvoir. Mais cette cohabitation, bien qu'apparemment moins violente, ne se veut

de figure, l'amour entre « simple mortelle » et être enchanté est repris dans un grand nombre de récits et donc d'histoires de vie. Nous analyserons plus loin le récit d'un habitant de l'île avec une *Matinta Pereira*, figure féminine de l'univers onirique amazonien.

pas pour autant paisible. Comme dans toute relation de pouvoir, nous observons des forces contraires qui passent par des processus difficiles en vue de défendre des intérêts divers ; celui qui, au sein de cette relation, s'est fait soumettre n'est pas pour autant passif, et ses efforts sont souvent effacés dans une histoire qui est construite par les « vainqueurs ». De ce fait, les indiens et les afro-brésiliens rendus esclaves, après tant de combats, sont encore associés à une certaine docilité.

La *Cabanagem*, révolte menée par les indiens, noirs et cabocles, entre 1835 et 1840, a débuté à Belém. Mais elle a pris une grande ampleur dans toute la région amazonienne, ainsi qu'à l'étranger. La communauté des « cabanos », appelés ainsi car ils habitaient des cabanes au bord des fleuves, était la parcelle la plus pauvre de la population travaillant, pour la majorité, sous un régime esclavagiste dans le domaine de l'extraction. De meilleures conditions de vie ont poussé cette population à entreprendre une telle révolte, qui fit de nombreux morts, aussi bien au sein de la population locale que dans l'élite de la région, essentiellement des portugais plus fortunés qui constituaient leur principale cible. Nous observons pourtant encore aujourd'hui que cet héritage est très fort et l'exploitation de la main d'œuvre est encore un grand chantier à propos duquel débattre en Amazonie.

Le récit de la *Femme Parfumée* pose donc certains conflits que nous observons dans l'histoire passée et actuelle de la région, mais également, dans les espaces de représentation communs aux peuples engagés dans cette rencontre. Nous observons ainsi, le non-retour du mari, de l'étranger, qui abandonne donc sa femme, étrangère elle aussi, car il est épris d'une *cabocla*, d'une beauté du Marajó. Les *marajoras* sont très fiers de leur île de beautés, desquelles ils chantent souvent les louanges dans les musiques de *carimbó*. Le portugais se prend de passion pour cette femme qui représente l'île elle-même et décide de vivre une vie précaire et difficile, mais aussi proche de la nature et épanouie qu'un *vaqueiro*¹³⁷. Il peut donc intégrer cet imaginaire, non pas comme une figure étrangère, mais comme un élément qui compose l'identité de l'île. Le portugais est incorporé dans l'imaginaire local après un processus d'intégration entre refus et acceptations des symboliques, sans faire abstraction des rapports de force présents et dont nous avons commencé à entrevoir les méandres : dans ce cas précis ce portugais est *marajoara*.

Un élément important à observer, et qui ouvre nos perspectives vers la suite de cette étude, est le fait que l'existence des figures féminines de la narration existent par l'articulation des désirs et des actions de l'homme. Les mythes, étant rattachées aux structures sociales, font

¹³⁷ La figure du « vaqueiro » - homme qui travaille avec le bétail – est donc centrale dans la région et nous la traiterons davantage, ainsi que son environnement et ses relations sociales dans le chapitre qui suit.

état du silence féminin, historiquement présent dans la région. Cette observation nous pousse à reprendre les mots de Gayatri Chakravorty Spivak : « Si, dans le contexte de la production coloniale, les subalternes n'ont pas d'histoire et ne peuvent pas parler, les subalternes en tant que femmes sont encore plus profondément dans l'ombre »¹³⁸. Dans la suite de ces pages, nous donnons la parole à ces figures féminines de la mythologie. Nous croyons, en gardant les limites du possible, que les « contes-légendes » sont des formes où des voix multiples peuvent davantage s'exprimer. Les récits révèlent ces absences et peuvent, de ce fait, interroger les méandres d'une présence empêchée¹³⁹.

3.2 Les figures de la mythologie et leurs représentations sociales

Nous abordons, essentiellement ici, des perspectives de la figure féminine *marajoara* dont le « conte-légende » de la *Femme Parfumée* nous trace les lignes générales : celle de l'étrangère qui, comme nous le verrons, s'intègre profondément dans l'imaginaire *marajoaras* en devenant un symbole important de la culture locale ; puis la figure de la *cabocla*, celle-ci est au centre de la majorité des « contes-légendes » de l'île. Nous traitons, également au sein de cette partie, son homonyme masculin, afin de produire une vision plus ample des représentations par lesquelles le peuple est pensé comme une totalité. Les figures sont traitées en rapport étroit avec leurs représentations dans l'imaginaire de la région, ainsi que dans l'histoire et la construction identitaire de l'île. La voix de la femme dans cette région étant encore fragile, nous tentons de comprendre, plus tard dans cette recherche, les incidences que cela peut produire dans les manifestations artistiques et culturelles que nous étudions.

¹³⁸ Gayatri CHAKRAVORTY SPIVAK, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, op.cit., p. 53.

¹³⁹ Les questions relatives à la figure de la femme dans la région et dans les pratiques étudiées est un sujet récurrent dans la présente étude.

a. L'étrangère *marajoara* : la naissance anthropophagique du mythe

La figure féminine de l'étrangère donne le nom au « conte-légende », *La femme parfumée*, ses senteurs, ainsi que ses coutumes, sont atypiques pour la région. Cette femme est décrite ayant la peau blanche, les yeux et cheveux clairs et elle constitue une figure importante dans la construction de l'imaginaire *marajoara*. Sa trajectoire débute dans des ailleurs lointains mais pose un fort ancrage sur l'île. Son arrivée sur le territoire fait écho à une histoire à la croisée des cultures. Nous retrouvons, jusqu'à nos jours, des références constantes à ce personnages. Elle est, dans l'image ci-contre, mise en scène dans un parcours qu'une *fazenda* propose aux touristes.



Fig. 9 Statuette de la Femme Parfumée dans le parcours des visiteurs – Fazenda Saint Jerônimo / Décembre 2018

Il n'est pas rare de rencontrer, dans l'univers mythique amazonien des figures de ce genre, « Dona Mariana », par exemple. C'est une princesse turque qui intègre aussi les pratiques amazoniennes. Il s'agit d'une entité reliée à des rituels religieux qui sont, eux aussi, issus de la forte hybridation des trois axes que nous avons déjà cités : l'Africain ici représenté par les pratiques du *condomblé* et de l'*umbanda*, l'Indien avec la *pajelancia* et les catholiques ibériens. Agenor Sarraf Pacheco signale que :

Si le champ des religions constitue historiquement un espace d'intense persécution, des pouvoirs ecclésiastiques et civils contre les rituels afro-indiens, en contre sens, ils deviennent des territoires où les pratiquants de ces univers ont pu protéger et réaffirmer leur religiosité reliée aux divinités adorées par leurs ancêtres. Dans les astuces, pensées pour contourner les contrôles et intolérances, les nations indiennes et africaines ont refait des espaces du sacré, ont insérées d'autres répertoires et d'oracles de matrices culturelles diverses. Certains afin d'attendre des emprunts et influence réciproque et, d'autres, dans le but d'utiliser l'arme dominante et ne pas se faire prendre.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Agenor SARRAF PACHECO, « *Encantarias Afroindígenas na Amazônia Marajoara: Narrativas, Práticas de Cura e (In)tolerâncias Religiosas* », in *Dossiê: Biodiversidade, Política e Religião*, Belo Horizonte, 2010. « *Se o campo da religião constituiu-se, historicamente, em espaço de intensa perseguição por parte dos poderes eclesiásticos e civis contra rituais afroindígenas, na contramão tornaram-se também territórios onde praticantes desses universos puderam resguardar e reafirmar suas religiosidades interligadas a divindades cultuadas por seus ancestrais. Nas artimanhas desenhadas para burlar controles e intolerâncias, nações indígenas e africanas refizeram espaços do sagrado, inseriram outros repertórios e oráculos de matrizes culturais diversas, alguns para enlaçar empréstimos e influências recíprocas, outros para usar a arma dominante e não se deixar encapsular.* » Traduit par nos soins.

D'autres études, comme celles menées par Raymundo Heraldo Maués, composent un panorama important sur les discussions autour des confluences donnant naissance à certaines pratiques religieuses en Amazonie. L'auteur précité souligne d'ailleurs les dangers de stéréotype des célébrations à caractère rituel dans la région et, présente l'importance de l'œuvre de Eduardo Galvão, *Santos e Visagens : um estudo da vida religiosa de Itá, Amazonas*¹⁴¹. Cette référence, publiée pour la première fois en 1955, révèle une discussion d'actualité où il est question de comprendre l'hybridation religieuse, dans certaines régions d'Amazonie, que Galvão appelle le « catholicisme caboclo ».

Notre étude étant située au Marajo, précisément dans la ville de Soure, il est essentiel de remarquer le travail de la *Pajé* Zeneida Lima pour qui, « le *Pajeísmo*, c'est la rencontre de l'homme avec les énergies de la Nature, les Enchantés ou les *Caruanas*. Le *Pajé* n'est rien de plus qu'un instrument [...] Il rend possible la venue des Enchantés sur Terre afin de porter secours aux vivants dans leurs maladies ou difficultés »¹⁴². Après des années de pratique de la *pajelancia* dans la région, elle dirige actuellement un institut de formation qui intègre les savoirs traditionnels à d'autres contenus. Nous pouvons citer l'apprentissage de la géométrie par le graphisme ancestral des céramiques *marajoara*¹⁴³. Inquiète de la disparition des pratiques qu'elle conduit, elle décide d'écrire son premier ouvrage : *O mundo místico dos Caruanas da Ilha do Marajó*¹⁴⁴, où elle aborde également l'hybridation de ces croyances, et la trajectoire entre « enchantements » et quotidien d'une femme *pajé* dans la région amazonienne.

Dans ce contexte hybride, au croisement complexe de diverses croyances et de modes de les exercer, naît « Dona Mariana » ou « A cabocla Mariana », comme inspiration dans les pratiques artistiques *marajoara*, tel le *carimbó*.

Faisant partie d'un code religieux afro-brésilien précis, cette figure de l'*umbanda* revient dans les représentations *marajoaras*. Les entités des religions afro-brésiliennes, les saints catholiques, ainsi que, la *pajelancia*, et les êtres surnaturels qui lui sont associés, composent l'éventail de l'imaginaire amazonien et marquent les productions artistiques, sociales et culturelles¹⁴⁵.

¹⁴¹ Raymundo Heraldo MAUES, *Outra Amazônia: os santos e o catolicismo popular*, in Norte Ciência, vol. 2, n. 1, p. 1-26, 2011.

¹⁴² <http://www.caruanasdomarajo.com.br/novo/pagina/sec/141/sel/gp> (consulté le 04/04/2018).

« *O Pajeísmo, é o encontro do homem com as energias da Natureza, os Encantados ou Caruanas. O Pajé nada mais é que um instrumento [...] ele que propicia a vinda dos Encantados em Terra para auxiliar os viventes em suas doenças ou dificuldades* », traduit par nos soins.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ Zeneida LIMA, *O Mundo místico dos Caruanas da Ilha do Marajó*, Editora CEJUP – 6^o edição, 2002.

¹⁴⁵ Nous travaillerons davantage cette idée quand nous aborderons le *carimbó* car c'est à partir de cette pratique artistique que nous allons aborder la question avec des exemples qui appuieront notre thèse.

Nous découvrons cette figure féminine dans une parole de *carimbó* composée par Maître Diquinho :



Fig. 10 Image récurrente de Dona Mariana ou Cabocla Mariana

Belle demoiselle, telle la Princesse Mariana
Ses yeux bleus, tous deux de la couleur de la mer
Dance mon *carimbó*
Viens Apprendre avec moi
Pour enseigner ailleurs
Ce que tu as appris au Marajó¹⁴⁶

Les paroles de la chanson viennent ici illustrer les syncrétismes religieux présents sur l'île par l'association des figures de l'*umbanda* aux formes artistiques. La culture locale s'empare de codes divers et compose le panorama mythologique amazonien par l'assemblage des références qui ont, à un certain moment de l'histoire, dessiné une trajectoire, plus ou moins longue dans la région. En d'autres termes, les éléments, auparavant étrangers, ont aujourd'hui une représentation différente. Elles sont, avant tout, des symboliques qui leur appartiennent et par lesquelles les autochtones s'expriment.

Mais revenons à la figure de l'« étrangère », dans notre cas, cette femme qui reste seule, abandonnée dans la ville de Soure. Délaissée, cette femme parfumée devient alors un être monstrueux car nous n'avons plus de codes pour la déchiffrer. L'histoire d'amour entre le portugais et la *cabocla* crée un monstre issu de la douleur de la perte. C'est donc l'amour hybride entre étranger et *cabocla* qui donne naissance au mythe de l'étrangère assoiffée de vengeance.

Cette naissance douloureuse renvoie à *Macunaima*, notre héros brésilien, personnage central du texte écrit par Mario de Andrade en 1928. *Macunaima* naît noir, dans de terribles douleurs, d'une mère indienne. Puis, au cours de sa vie, il devient blanc. Ce texte, qui marque un tournant dans la littérature brésilienne, crée un contre-héros en mettant à jour les caractéristiques complexes d'un brésilien et de cet homme dans la modernité.

¹⁴⁶ Maître Diquinho. Septembre 2016. « *Moça bonita, tal Princesa Mariana / Seus olhos azuis todinhos da cor do mar / dança meu Carimbó / Vem aprender comigo / Pra ti ensinar la fora / O que aprendeu no Marajó* », Traduit par nos soins.

Le mouvement dont est issu Mario de Andrade, le modernisme brésilien, est le même qui produit le *Manifeste de l'Anthropophagie*, cette fois-ci sous la plume de Oswald de Andrade. Le manifeste défend une anthropophagie par les brésiliens de ce qui est européen, à l'exemple des indiens qui mangeaient leurs ennemis afin d'en garder leurs qualités. « Anthropophagie. Absorption de l'ennemi sacré. Pour le transformer en totem. L'aventure humaine. La finalité terrienne. »¹⁴⁷ Nous avons là un processus similaire à celui de *Macunaima*, en proie à des transformations ; il absorbe et rejette violement les singularités de personnes qu'il rencontre. Même si nous parlons là d'une production qui date des années 1920, nous retrouvons, encore aujourd'hui, des questions similaires dans la quête identitaire et les soucis de reconnaissance au Brésil.

L'écho que nous proposons là revient à penser que *La femme parfumée*, aussi bien que *Macunaima* ou le processus anthropophage, font allusion à une douleur profonde et à un rejet avant de devenir authentiquement brésiliens. Ces processus prennent des chemins divers et parfois contradictoires. Cependant nous y observons un point d'intersection, celui d'une transformation vers un être monstrueux, dans ce qu'il a de non-identifiable, de non classable et de transgressifs vis-à-vis des codes sociaux préétablis.

b. Le Brésilien, ou la création d'un monstre.

Loin de l'idée négative du monstre, nous voulons ici l'aborder dans la perspective de cet être qui se situe entre le réel et la fantaisie, le quotidien et l'extraordinaire. Cet être qui, au-delà d'être inclassable socialement, se situe dans une limite entre le conscient et l'inconscient des habitants de l'île. La production imaginaire est une forme de reconnaissance identitaire et, en ce sens, la création de ces « monstres » est aussi un regard que nous portons sur nous-même.

La théorie psychanalytique freudienne a mis en évidence une « variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier » : il s'agit de l'inquiétante étrangeté ou *étrangeté familière*. Est étrangement inquiétant le rappel d'un aspect de soi que l'on refuse d'accepter malgré sa familiarité, qui vient s'immiscer dans ce que l'on croit parfaitement établi et met en péril la quotidienneté. L'étrangement familier signe le retour de quelque chose de bien connu que l'on aurait préféré passer sous silence, laisser reposer en soi sous le sceau du secret.¹⁴⁸

Ce qui nous intéresse ici est d'observer ce monstre qui se crée à partir des « rejets » d'un aspect de soi. Nous retrouvons, dans beaucoup de manifestations artistiques et populaire

¹⁴⁷ <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> (consulté le 22/02/2017) « Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. » Traduit par nos soins.

¹⁴⁸ Pierre ANCET, « IV. L'inquiétante familiarité et la confusion entre le réel et l'imaginaire », in *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, « Science, histoire et société », p. 83-118, 2006.

au Brésil, le rejet de l'européen il peut être assumé, - comme est le cas du *Manifeste Anthropophage*-, ou pas, tel *La femme parfumée*. Néanmoins, toutes deux créent le monstrueux à partir de l'influence de l'européen qui est aussi la figure de l'opresseur, du colonisateur, faisant partie d'une histoire refoulée et faite d'asservissements. Pour le *marajoara*, cela est d'autant plus fort car les « clichés » l'associant à un peuple asservi sont encore très présents au sein même du Brésil, comme nous l'avons déjà abordé auparavant dans cette recherche. Ce refoulement nous le comprenons comme un acte de résistance à la période de colonisation et au néo-colonialisme, malheureusement, encore actuel, même s'il prend aujourd'hui une toute autre forme. Or, nier les influences portugaises dans la construction de la culture traditionnelle dans la région que nous étudions serait nier des traits importants de ces traditions.

L'histoire fait souvent des africains et des indiens des complices qui, en luttant pour la survie de leurs identités, se sont unis dans des pratiques culturelles communes en excluant totalement l'opresseur portugais. D'ailleurs, le terme afro-indien, que nous retrouvons très souvent dans les publications, identifie des pratiques qui ont également des points d'ancrage avec la culture portugaise. Même si nous comprenons que cette perspective est porteuse d'une vérité et d'un acte politique engagé, nous ne pouvons pas exclure les rapports d'échanges culturels qui se produisent dans toute rencontre. L'échange s'enclenche, et ceci, malgré le fait qu'il soit régi par un système de pouvoir oppresseur, comme c'était le cas pendant la colonisation envers les minorités. Ces peuples sont rendus esclaves pour les africains, et transformés en main d'œuvre ou/et en informateurs pour les indiens. Les insoumis n'avaient d'autre choix que l'isolement, la fuite, la lutte induisant parfois la dissémination de toute une tribu ; néanmoins, l'échange s'est produit et les manifestations culturelles en laissent une marque. Observons dans l'extrait à suivre le niveau d'échange auquel nous sommes confrontés :

Les indiens profitaient de la rivalité entre les européens, en soutenant l'un ou l'autre, ça dépendait des avantages qu'ils pouvaient obtenir avec ces alliances. Cependant, les autochtones étaient les plus grandes victimes. Des villages entiers étaient abandonnés et des centaines d'indiens relogés dans des logements construits par les religieux ou l'administration coloniale. Des communautés étaient rendues à l'esclavage et les maladies exterminaient des familles entières partout. (...) Étant donnée sa localisation stratégique, l'île de Marajó était au centre des disputes entre les nations européennes. Dans des cartes de l'époque nous pouvons identifier les forts militaires et les tributs connus. Le nom « nation des Joanes » ou seulement « Joanes », dans le nord et nord-est de l'île, indiquait la nation la plus nombreuse, et c'est pour cela que l'île a été connue pendant les premiers siècles de colonisation comme « île Grande des Joanes ». Les indiens de Joanes, ou Juioanas, comme ils sont dénommés dans certains documents, auraient habité le centre de l'île, en particulier les collines qui restaient libres des eaux pendant les grandes périodes de pluies, raison pour laquelle elles sont fréquemment appelées d'île. De là elles seraient parties vers les côtes pour fuir les Aruãs (qui rentraient dans le territoire à partir

du nord) et les Tupinambás (qui aidèrent les portugais dans leurs expéditions de capture, en entrant par le sud et sud-est)¹⁴⁹

Les relations sont multiples, en ce qui concerne les indiens, alors que certaines tribus résistent jusqu'à la mort, d'autres collaborent et tentent de tirer profit de la relation avec les européens. Ces « visiteurs » sont majoritairement portugais mais, comme nous avons déjà pu le voir, pas seulement, car des nations comme la France, l'Hollande et l'Angleterre se disputent des espaces du grand « gâteau vert ». En d'autres termes, même si de telles relations de subordination influencent, de manière évidente, un échange, en ce cas, aucunement réciproque mais basés sur des relations de pouvoir complexes, il n'en demeure pas moins que les échanges produisent des territoires communs.

La culture *marajora* se situe donc dans cette confluence, et nous renvoie à la figure du monstre, celui qui ne peut pas être classifié, identifié, catégorisé. Cette hybridité souligne d'autant plus la complexité d'étudier la figure du *caboclo* qu'il est difficile de définir ses prédominances culturelles. L'étude doit donc se faire à partir de cette conjoncture transculturelle. Cependant, une autre difficulté se pose parce que les représentations associées à l'Amazonien sont encore, dans nombre de récits, attachées à une vision eurocentrée. Dans la suite de l'étude, nous proposons d'entrevoir l'exotisme qui, malgré tous les efforts fournis (notamment par les penseurs) pour le déconstruire, poursuit à habiter le et la *cabocla*.

c. Entre clichés et appartenances

« Soure est une femme séductrice » nous confie la poétesse Angela Benasoud¹⁵⁰. Dans ses propos, nous retrouvons l'idée d'une femme qui est, à l'exemple de Soure, la capitale de l'île, emplie d'un grand pouvoir d'attraction. L'image de la femme est ancrée dans ce territoire

¹⁴⁹ Denise PAHL SCHAAN, *Cultura Marajoara*, op.cit., p. 30.

« Os índios aproveitavam-se da rivalidade entre os europeus, apoiando ora um lado ora outro, dependendo das vantagens que pudessem obter com as alianças. Mesmo assim, os nativos eram as maiores vítimas. Aldeias inteiras eram abandonadas e centenas de índios remanejados para as reduções construídas por religiosos e pela administração colonial. Povoações eram escravizadas e as doenças exterminavam famílias inteiras por toda parte. (...) Por sua localização estratégica, a Ilha de Marajó estava no centro da disputa entre as nações europeias. Em mapas da época, se veem identificados as fortificações militares e os grupos indígenas conhecidos. O nome « nação dos Joanes » ou somente « Joanes », no norte e nordeste da ilha, indicava a nação mais numerosa, por cujo o nome a Ilha ficou conhecida nos primeiros séculos de colonização : Ilha Grande dos Joanes. Os índios de Joanes, ou Juioanas, como são mencionados em alguns documentos, teriam habitado o centro da ilha, especialmente as colinas que permanecem livres d'água na época da cheia, motivo pelo qual são frequentemente chamadas de ilhas. De lá teriam partido para a costa, fugindo da perseguição dos Aruãs (que penetravam no território à partir do norte) e dos Tupinambás (que auxiliam os portugueses em suas expedições de captura, entrando pelo sul e sudeste). » Traduit par nos soins.

¹⁵⁰ Monique Sobral de Boutteville, *Le peuple raconte*, Soure, 2005. Partie 1 : <https://www.youtube.com/watch?v=VW0tnpB48mQ>, partie 2 : <https://www.youtube.com/watch?v=PjA7YXKnA8Y> (consulté le 14/12/2017)

et dans ses pratiques artistiques et manifestations culturelles. Elle est associée également aux espaces géographiques ; nous retrouvons souvent dans la région des noms de plages, de rivières, de villes qui font référence à des adjectifs féminins. La figure féminine, comme nous l'avons vu, est aussi très puissante dans la construction mythologique de la région. Néanmoins, ces traits et cette puissance dans les représentations n'épargnent pas la femme d'une situation de précarité dans ses droits et sa parité avec l'homme dans la région. Nous évoquerons davantage ce point lorsque nous aborderons le chapitre sur le *carimbó* où la représentativité de la femme est forte en nombre mais complexe, ceci au regard des rôles qu'elle peut assumer dans la structure sociale.

Cette femme séductrice, Soure, est aussi la femme autochtone, la *cabocla*, celle à qui l'on attribue la sexualité, la passion. Elle incarne également l'image de la femme travailleuse et de la « femme bonne ». Dans le contexte du conte-légende qui nous occupe, elle est aussi celle qui conduit la femme européenne à sa perte. Si nous comprenons que ces représentations de la *marajoara* sont produites au sein même de son peuple, nous observons que les traits identitaires de cette population sont construits par le regard étranger. Notamment dans les discours du tourisme et des médias, où l'Amazonien est représenté comme ayant un mode de vie détaché de l'urbanisme, docile, amical, en accord avec la nature, solidaire, vivant dans un système « à l'ancienne » plus proche d'une idée de l'humanité produite, encore une fois, par celui qui le regarde. Ces représentations peuvent également ouvrir à d'autres clichés, comme ceux observés par Raymundo Heraldo Maués :

L'une de ces versions stéréotypées présente des caractéristiques plus ou moins érudites. L'Amazonie est essentiellement perçue en ce qui concerne ses aspects humains et sociaux, comme une région essentiellement habitée par des Indiens et, également, des populations néo-brésiliennes hostiles aux Indiens. Ainsi que par des occupants motivés par des intérêts étranges, liés pour la plupart à de « grands projets », nocifs pour la nature et menaçant l'équilibre écologique de la grande région, mais dont les effets peuvent se propager dans le monde entier, avec des conséquences désastreuses pour l'humanité¹⁵¹.

L'auteur poursuit en signalant qu'il y a, dans tout stéréotype, des vérités sous-jacentes, mais que cela révèle la méconnaissance des cultures locales. La non-(re)connaissance de l'espace de l'autre et de sa réalité produit des « clichés » que nous retrouvons, avec récurrence,

¹⁵¹ Raymundo Heraldo MAUES, *Outra Amazônia: os santos e o catolicismo popular, op.cit.*

« Uma dessas versões estereotipadas tem características mais ou menos eruditas. Nela, a Amazônia é pensada, basicamente, no que diz respeito a seus aspectos humanos e sociais, como área essencialmente indígena e habitada, também, por populações neobrasileiras hostis a esses índios, assim como por ocupantes motivados por interesses alienígenas, muitos deles vinculados a "grandes projetos", perniciosos à natureza e ameaçadores do equilíbrio ecológico na grande região, mas cujos efeitos poderão se espalhar pelo mundo todo, com consequências calamitosas para a humanidade ». Traduit par nos soins.

dans les discours balisés, mais aussi dans les productions artistiques, littéraires, ainsi que dans certaines constructions intellectuelles. Ce phénomène ne se développe pas à sens unique : les habitants du Marajo, par exemple, sont également producteurs de clichés et, par leurs méconnaissances, ils vont également produire des réseaux symboliques équivoques.

Dans cette perspective de la création de clichés, la « Française » est une femme parfumée, rattachée donc à la notoriété des eaux de toilettes françaises. Dans *La comédie humaine* de Balzac¹⁵², le Brésilien est un homme viril et exotique. Nous retrouvons également, entre autres stéréotypes, des références plus larges, des chansons comme celle, très célèbre, du chanteur franco-arménien Charles Aznavour, par exemple, dont le texte dit : « Emmenez-moi au bout de la terre / Emmenez-moi au pays des merveilles / Il me semble que la misère / Serait moins pénible au soleil »¹⁵³, chanson dans laquelle nous retrouvons l'idée que, dans un environnement tempéré comme celui de l'Amazonie, « la misère serait moins pénible ».

Ces clichés nous guettent encore aujourd'hui même si nous sommes déjà conscients des maladies, des difficultés de vie dû à l'isolement, aux faits naturels souvent imprévisibles et dévastateurs de certaines régions. Divers courants de pensées soutiennent que ces idées reçues se créent par des discours associés à des relations de pouvoir. L'*Orientalisme* d'Edward Saïd¹⁵⁴ est une référence incontournable. En effet, de la même manière que l'Europe a créé l'Orient, elle a aussi créé l'Amérique Latine, aujourd'hui « recrée », en partie, par les Etats-Unis. Ce processus Tzvetan Todorov le définit très bien dans la préface consacrée au livre d'Edward Saïd:

On peint donc le portrait de l'autre en projetant sur lui nos propres faiblesses ; il nous est à la fois semblable et inférieur. Ce qu'on lui a refusé avant tout c'est d'être différent : ni inférieur, ni (même) supérieur, mais autre justement. La condamnation d'autrui s'accommode aussi bien du modèle social hiérarchique (les barbares assimilés deviennent esclaves) que de la démocratie et de l'égalitarisme : les autres nous sont inférieurs parce qu'on les juge, dans le meilleur des cas, par les critères qu'on applique à soi-même. (...) Dire à quelqu'un : « je possède la vérité sur toi » n'informe pas seulement sur la nature de mes connaissances, mais instaure entre nous un rapport où « je » domine et l'autre est dominé.¹⁵⁵

Cet extrait en dit beaucoup sur la construction du savoir dans la prise de pouvoir. La prétention d'un savoir sur l'autre est une affirmation que nous voyons tout au long de la colonisation. Le pouvoir dominant atteste connaître les besoins, les envies, les voies religieuses

¹⁵² Tome 7 – Il s'agit du personnage Baron Henri MONTES DE MONTEJANOS, dans *La cousine Bette*.

¹⁵³ <https://paroles2chansons.lemonde.fr/paroles-charles-aznavour/paroles-emmenez-moi.html> (consulté le 04/04/2019)

¹⁵⁴ Nous n'allons pas ici entrer davantage dans les idées de l'Orientalisme après découverte du concept proposé par E.W. Saïd. La référence que nous allons, dans la suite de cette recherche, approfondir, dans cette idée de la construction identitaire par rapport au regard de l'autre, est *Le temps et les autres*, de F. Johanes. Néanmoins cette lecture nous aide dans l'élaboration du présent chapitre.

¹⁵⁵ Edward W. SAÏD, *L'Orientalisme, op.cit.*, p. 8.

qui permettraient au peuple qu'il souhaite soumettre d'avoir un essor social et financier. Cette démarche, certes datée, est encore largement engagée dans les politiques mises en place dans le Marajo, et non seulement, des puissances étrangères mais, aussi et surtout, par le gouvernement brésilien lui-même, dont nous avons déjà abordé l'asservissement au capital.

d. Les *caboclas et caboclos* : une identité construite par l'Autre

Des politiciens décident, à Brasilia, où il n'y a pas de représentativité de la communauté, des chemins à prendre pour le Marajo ; sont appliqués donc des codes qui ne conviennent pas à la réalité du lieu. Les politiques pensées pour l'île peuvent échouer dû à un manque de connaissance de la région. Prenons un exemple : quand nous arrivons dans les villes comme Soure ou Salva-Terra, nous constatons que les rues sont toujours en très mauvais état. Pourtant, les gouverneurs insistent sur le fait que des fonds importants sont destinés à la remise en état des rues, un des plus gros budgets de la région. Nous avons toujours pensé qu'il s'agissait exclusivement d'un abandon des pouvoirs publics ou/et de la corruption, comme c'est si souvent le cas dans la région, et en partie ça l'est¹⁵⁶. Mais un jour, un taxi de Soure, nous apporte un nouveau regard. Il nous confie que ce n'est pas possible de mettre du goudron sur les rues de la ville, que cela ne sert à rien. D'une part, parce que les changements climatiques sont trop importants, avec des pluies très violentes et des chaleurs très élevées. Il est, de même, important de signaler qu'il fait une parenthèse et nous livre que la qualité du goudron et sa quantité sont toutes les deux insuffisantes, et là nous retrouvons la part de responsabilité de l'administration. Tous ces facteurs réunis rendent donc ce travail inutile et très cher pour la région. D'autre part, il ajoute que les buffles, qui vivent en liberté dans les rues de Soure, en souffrent beaucoup. Cet exemple démontre combien il est complexe de penser une région, d'une part, quand nous n'y avons pas vécu et, d'autre part, quand nous ne disposons pas d'une administration à l'écoute de tous les agents sociaux.

Nous retrouvons les mêmes erreurs dans les politiques culturelles et sociales ; point que nous observons dans la patrimonialisation du *carimbó*, par exemple, et qui sera développé plus loin dans cette recherche. La région a donc du mal à se développer car les rares indicatives

¹⁵⁶ Nous n'entrons pas, au sein de cette étude, dans les méandres de la corruption au Brésil. Il va de soi, qu'il s'agit d'une structure politique complexe qu'il est difficile d'entreprendre superficiellement. Ce que nous pouvons, néanmoins, affirmer c'est que le pays reproduit, depuis des siècles des comportements, qui conduisent à des dépenses non-justifiées de l'argent public, à des détournements et à des échanges de faveurs. Ce à quoi s'ajoute une manipulation médiatique importante qui recrée diverses réalités adaptées aux intérêts de certains. Cette structure se reproduit en petites échelles dans les relations quotidiennes et devient un éléments à prendre en considération dans l'étude du pays.

publiques sont souvent mal-adaptées, ce qui accroît ce sentiment d'infériorité évoqué en amont et vu avec la référence de Todorov. Silvio de Lima Figueiredo souligne d'ailleurs que « les programmes de développement, visant l'insérer (l'Amazonie) dans le circuit d'échange du pays et la faire participer aux relations sociales et économiques brésiliennes, ont été peut-être, tout au long de l'histoire, la source d'autant d'événements questionnables »¹⁵⁷.

Le *marajoara* est donc défini et pensé par d'autres, par les européens pendant la colonisation, de nos jours, par la formalisation touristique¹⁵⁸ des pratiques traditionnelles et par des compatriotes qui vivent un autre Brésil. Bien entendu, l'île a des élus, un Maire, des conseillers, des fonctionnaires spécialisés, ainsi que des représentants dans les institutions politiques de la capitale du pays, des députés, sénateurs et toute la structure gouvernementale de l'Etat du Para. Cependant, nous nous questionnons sur l'efficacité et la représentativité effective de ces délégués car nous faisons encore face, dans la région, à une forte invisibilité et à un manque frappant de démarches visant l'essor social des populations. Les déplacements du gouvernement Fédéral sur l'Île est quasiment nul et cela affecte non seulement l'état d'isolement des autochtones, mais crée aussi un état semi-indépendant où les règles ne sont pas les mêmes que dans le reste du pays. En ce sens, penser ces peuples en les dissociant des courants modernes et des perspectives nationales et mondiales de développement, les excluent d'autant plus et les soumet à un espace de non-droit.

Concernant la naissance de ces mythes sur l'identité des Amazoniens nous retrouvons, entre autres, la figure de la femme *cabocla*, celle d'une femme sexualisée, porteuse d'un exotisme aguicheur face à l'européen. Ces représentations sont si fortes que le *marajoara* lui-même emprunte cette vision de la femme autochtone, et fait de son quotidien un « folklore » pour le regard de l'autre. Dans le cas du changement des tenues vestimentaires des danseuses de *carimbó*¹⁵⁹, portant par exemple un chemisier plus court qui dévoile une grande partie du ventre des danseuses, nous observons cela très clairement. Mais nous pouvons aller encore plus loin, en démontrant ces idées se sont intégrées dans l'imaginaire d'une partie de la société. Gardons l'exemple des vêtements, ils sont souvent très légers dû au climat mais aussi, et surtout, aux traits culturels que nous héritons des indiens. Néanmoins, nous observons actuellement un

¹⁵⁷ Silvio LIMA FIGUEIREDO, *Ecoturismo festas e rituais na Amazônia, op.cit.*, p. 21. « os programa e desenvolvimento, objetivando inseri-la no circuito de trocas do país e fazê-la (a Amazônia) participar das relações sociais e econômicas brasileiras, talvez seja a razão de tantos acontecimentos questionáveis durante sua história. » Traduit par nos soins.

¹⁵⁸ Cette idée sera une des thématiques centrales quand nous aborderons l'actualité de la pratique de Carimbó sur l'île.

¹⁵⁹ Nous analyserons en détail cette transformation vestimentaire et ses déploiements dans le chapitre dédié au *carimbó*.

important changement d'habitude vestimentaire sur l'île. La montée de l'Eglise Evangélique peut être vue comme un des forts facteurs de transformation de ces pratiques vestimentaires. En effet, les femmes pratiquantes de cette religion sont invitées à ne porter que des jupes en dessous des genoux et des chemises assez couvrantes. Les hommes ont aussi un code vestimentaire – pantalon autre que le jeans et la chemise – un accoutrement assez peu conventionnel pour la région. Ces habitudes vestimentaires soulignent, au-delà d'une fragmentation entre l'environnement et les autochtones, la naissance d'un « nouvel » ordre dans les représentations sociales liées à la « morale » et aux « bonnes coutumes » sur l'île. Ces nouveaux systèmes symboliques, qui vont radicalement à l'encontre des manifestations traditionnelles de la région, posent problèmes. En effet, certaines des pratiques que nous travaillons sont directement impactées par un jugement violent. Il en est de même en ce qui concerne les pratiques d'aspect religieux de plus en plus critiquées par un grand nombre de la population, partisane aujourd'hui d'une « morale » imposée par une église évangéliste de plus en plus influente.

Nous poursuivons en tentant de construire un rhizome. Le chapitre qui suit donne une suite à la contextualisation, mais rompt avec une partie des idées que nous avons produites. Nous débordons dans les relations de travail introduites par le « conte-légende » d'un *vaqueiro marajoara*. Mais nous reviendrons, telle des tubercules spontanés suivant une ligne organique de pensée, à des figures féminines et à leurs places dans les constructions et relations dans le devenir amazonien.

Chapitre 4 – Le *vaqueiro* et les *Amazones*. Penser, en réseau, l’imaginaire et les relations du quotidien.

Différemment du chapitre précédant, qui, à lui seul génère de nombreuses représentations, ici nous décidons de travailler davantage par thématique et, de ce fait, nous abordons deux récits qui mettent en scène des figures représentatives du Marajo le *vaqueiro* et l’*Amazonie*. L’analyse est conduite avec un double regard, d’une part nous nous penchons sur les représentations symboliques et, d’autre part, sur les relations du quotidien que nous approchons dans une perspective historique et actuelle.

Le *Vaqueiro Boaventura*, premier « conte-légende » soulevé, nous révèle les traits historiques des relations de travail dans les *fazendas marajoaras*, ainsi que ses déploiements. Nous ouvrons, également, à une réflexion plus ample sur les travailleurs en Amazonie et sur l’état actuel d’un système capitaliste qui soumet ces individus à des modes de vie en contraction avec les *habitus* de la région.

Puis nous aborderons les *Amazones*. Il s’agit là d’un parallèle entre les figures mythologiques occidentales, grecques, et celles que l’on peut retrouver en Amazonie. Nous engageons également dans cette partie un regard sur la situation de la femme, sur la création des figures amazoniennes dans l’hybridation des imaginaires. En d’autres termes, le croisement de ces imaginaires rend possible une lecture singulière que nous tentons de mettre en lumière.

C’est une pensée en réseau¹⁶⁰, en toile, que nous articulons ici ; les connections entre l’univers mythologique amazonien et les faits du quotidien sont intrinsèquement liés. Les allers / retours temporels sont ainsi construits afin de donner une certaine liberté aux lignes de fuites, afin qu’elles puissent être des composantes de la carte mouvante dont nous avons déjà tiré les traits principaux. Nous donnons ainsi à voir des structures sociales par les traits de la mythologie et de l’onirique *marajoara*.

4.1 *Vaqueiro Boaventura* : paternalisme et modernité dans les champs *marajoaras*

Le *vaqueiro*, mot d’ailleurs pour lequel nous n’avons pas pu trouver de traduction, désigne un métier qui consiste à gérer le bétail sur des grandes étendues de terre, les *fazendas*. Même si c’est un métier en voie de disparition dans un grand nombre de pays et, dans beaucoup

¹⁶⁰ Nous reprendrons, plus loin, l’idée d’un réseau transculturel et nous développerons davantage ce concept.

de régions du Brésil, il reste encore très présent dans le Marajo. Cette disparition est due aux nouveaux modes de commercialisation de la viande. Mais la région possède un des plus grands élevages de bétail à ciel ouvert ce qui justifie l'existence encore importante du métier.

Le *vaqueiro* et le pêcheur sont les deux métiers les plus représentés dans la région. Ce sont également des fonctions qui exigent des isolements répétitifs et prolongés, en ce sens, ils sont souvent au cœur des histoires d'« enchantement » de l'île. Le conte-légende du *Vaqueiro Boaventura* raconte l'histoire d'un enchanté qui aide d'autres collègues face à une difficulté avec le bétail. En guise de remerciement le *vaqueiro*, à qui il porte secours, lui laisse, devant sa porte, une carafe de *cachaça*¹⁶¹. Le lendemain, la bouteille est vide. Maître Thomaz le représente également dans ses vers :

Merar était un homme
Qui aimait beaucoup boire,
Il a rencontré Boaventura
Et ils ont pu faire connaissance
Parfois ils étaient sur un seul cheval
Beaucoup de gens ont pu voir

Monsieur Feliciano m'a raconté un cas,
Qui lui est arrivé,
Il a emmené le bétail à l'aurore
Et un des veaux a disparu,
Il s'est dit oh mon Dieu
Où ce veau s'est-il caché.

Il a dit Boaventura mon ami
Avec toi je veux parler
Aide-moi à retrouver mon veau
Qu'une eau de vie je vais te donner,
Le lendemain très tôt
Le veau était là.¹⁶²

Nous pouvons, à partir des vers de Maître Thomaz, tracer l'univers enchanté de ce personnage mais ils nous dévoilent aussi certains points sur l'organisation du travail dans les fazendas. En effet, ce conte-légende ouvre la voie d'analyse d'une filière économique de la région sur laquelle nous voulons nous pencher, car elle apporte un regard sur les conditions de travail, mais aussi sur les rapports politiques et économiques entre les détenteurs des terres et

¹⁶¹ Boisson alcoolisée : eau de vie brésilienne.

¹⁶² Thomaz BARBOSA DA CRUZ – Mestre Thomaz, *Verso em Rima de Prosa*, op.cit., p. 19. « Merar era um homem / que gostava muito de beber, / encontrou com Boaventura / e pudeam se conhecer / às vezes andavam num cavalo / muita gente pode ver. / Seu Feliciano me contou um caso / que com ele aconteceu, / ele levou gado da matinadas / e um dos bezerros desapareceu, / falou consigo o meu Deus / aonde este bezerro se escondeu. / Ele disse Boaventura meu amigo / contigo eu quero falar / me ajuda encontrar o bezerro / que uma cana eu vou te dar, / no outro dia bem cedo / o bezerro estava lá. », traduit par nos soins.

ceux qui y travaillent. Cette relation en dit beaucoup sur la construction sociale de la région, sa compréhension est donc fondamentale pour la suite de notre travail.

Le *Vaqueiro Boaventura* aide les hommes désespérés qui ont, pour la plupart, perdu un animal ; le fait de faire appel à des êtres « magiques » témoigne de leur peur de rentrer sans l'une de ces bêtes. Cela commence à nous dévoiler la relation qui nous intéresse. Avoir peur de son patron est quelque chose que l'on retrouve assez couramment dans diverses cultures, ce qui nous interroge là est le degré de cette peur qui conduit au contact avec des êtres surnaturels. Josebel Akel Fares, dans son article *A épica do Vaqueiro Marajoara : (auto)biografia de Juvencio Amador e cartografias de saberes no Marajó*, nous dit que :

La relation patron-employé et les conditions de travail des « vaqueiros » changent avec le temps. Le pouvoir émanait de la « grande maison », il dépendait des patrons, le « vaqueiro » et sa famille vivaient de leurs volontés, sans carte de travail signée¹⁶³, ils recevaient leurs dû par des accords oraux, différemment de la situation actuelle, même si il existe encore le « paternalisme »¹⁶⁴

L'auteur poursuit en citant Giovanni Gallo que nous avons déjà abordé :

Il y a encore quelques années la situation sociale du vaqueiro était très précaire, car la plupart n'avait pas de carte signée et recevaient comme paiement les provisions du mois. Ce n'était nécessairement une mauvaise situation, ça dépendait du propriétaire, qui pouvait aussi bien le traiter comme un membre de sa famille, dans le cas d'une maladie, ou comme un esclave. Néanmoins, il était toujours dans une situation critique et risquée, dans la difficile situation de celui qui ne dispose pas d'argent pour répondre à ses besoins [...] Maintenant le « vaqueiro » connaît ses droits, même si parfois, il reste victime de parrains qui les exploitent au lieu de les défendre.¹⁶⁵

L'auteur met en évidence, au sein de cet extrait, un mouvement dichotomique. D'une part, les relations « paternalistes » sont encore bien présentes, et d'autre part, une dynamique vers un lieu de droit se met en place. Les relations de travail entre les *fazendeiros* et les *vaqueiros* sont complexes car le système en vigueur lors des années de colonisation n'est pas encore irradié. Néanmoins, les *vaqueiros* avancent, même discrètement, vers une

¹⁶³ La carte de travail est le document que le Brésilien utilise pour se faire engager de manière officielle. Quand cette carte n'est pas signée le travailleur est en situation de travail illégal.

¹⁶⁴ Josebel Akel FARES, *A épica do Vaqueiro Marajoara : (auto)biografia de Juvencio Amador e cartografias de saberes no Marajó*, In « Cartografias marajoaras : cultura, oralidade, comunicação », pas de pagination, Thèse en Communication et sémiotique, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

« *A relação patrão-empregado e situação trabalhista dos vaqueiros alteram-se com a mudança dos tempos. O poder era emanado da casa grande, dependia dos patrões, o vaqueiro e sua família viviam da vontade de outrem, sem carteira assinada, recebendo os provimentos, acordados oralmente, diferente da situação atual, ainda que subsista o "paternalismo"* ». », traduit par nos soins.

¹⁶⁵ *Ibidem*. « *Até uns anos atrás a situação social do vaqueiro era bastante precária, porque a maioria deles não tinha carteira assinada e recebia como pagamento o rancho do mês. Não necessariamente era uma situação ruim, dependia do dono, que de fato podia tratá-lo como um membro da família, em caso de doença, ou como um escravo. Sempre, porém, ele estava numa situação crítica e arriscada, na incômoda situação de quem não pode dispor de dinheiro para as suas necessidades [...] Agora o vaqueiro conhece seus direitos, apesar de que às vezes, ele fique vítima de padrinhos que o explore em lugar de defendê-lo* », traduit par nos soins.

amélioration de leur condition de vie, si ce n'est pas le cas, vers une prise de conscience de leur rôle de citoyen. Le dualisme dans ce type de relation n'est pas nouveau au Brésil, il prend ses origines dans les périodes coloniales, et conduit un grand nombre de représentations sociales dans cette région. Dans la suite de cette étude nous tentons donc de mieux comprendre les relations de travail, et donc de pouvoir, au sein des étendues de terres au Marajo.

a. Terres amazoniennes et système patriarcal

Gilberto Freyre aborde, dans plusieurs de ses ouvrages, ce qu'il appelle « la société patriarcale » ; cette organisation, qui est régie par le patriarche, fonctionne comme un « état totalitaire » ou « la force s'est concentrée dans les mains des grands seigneurs ruraux. Propriétaires des terres. Propriétaires des hommes. Propriétaires des femmes. Leurs maisons représentent cet immense pouvoir féodal. « Moches et fortes » »¹⁶⁶. Même si l'auteur porte un regard critique sur cette forme d'organisation, sa pensée soutient, également, que la structure patriarcale est à l'origine d'un grand nombre de démonstrations positives de la société brésilienne.

Le métissage, par exemple, est un point que Freire voit comme positif. De nos jours, des auteurs, l'argentin Néstor Garcia Canclini par exemple et dont nous reprendrons les idées plus loin, poussent ces discussions vers d'autres terminologies et y apportent un regard critique. L'auteur propose une étude sur les processus d'hybridation dans les sociétés d'Amérique Latine exposées au flux migratoire. Les analyses ouvrent vers la richesse de ce type de relation. Néanmoins, ces idées prennent une ampleur critique lorsque Nestor Garcia Canclini met en lumière les sphères du pouvoir dominant. Les débats font avancer les discussions et les traits de reconnaissance des territoires, ainsi que les relations conflictuelles inhérentes aux sociétés. Diverses critiques s'opposent au texte *Casa Grande Senzala* comme une référence incontournable et novatrice de l'époque. Selon Henrique Cunha Junior :

Les affirmations et les pondérations trouvées dans le classique « Casa Grande e Senzala » peuvent être mises en question pour différentes raisons : premièrement, parce qu'il ne représente pas le cœur du système criminel de production esclavagiste. [...] La réalité de la production a une complexité non traitée dans la relation entre le quartier des esclaves et la grande maison dans la production criminelle de sucre dans le nord-est du Brésil; et nous ne pouvons l'utiliser comme référence pour penser le Brésil dans son immense diversité humaine, de produits, régions, organisations de production et périodes de l'histoire. Une autre grande erreur d'interprétation du livre est établie en le considérant comme un modèle décrivant les relations esclavagistes brésiliennes et la formation des familles patriarcales de toute la nation, alors qu'il

¹⁶⁶ Gilberto FREYRE, *Casa Grande e Senzal*, 4^eed, Recife, Global, 2003, p. 38. « *A força concentrou-se nas mãos dos senhores rurais. Donos das terras. Donos dos homens. Donos das mulheres. Suas casas representam esse imenso poderio feudal. « Feias e Fortes » »*. Traduit par nos soins.

ne décrit même pas systématiquement le mode de vie, le logement et les relations de la production de sucre en tant que système de production au nord-est.¹⁶⁷

L'extrait pointe une partie des critiques faites à ce texte, dont l'absence de faits qui attestent le degré des violences subies par les esclaves à cette époque. Il fait état également de la complexité de traiter le pays d'une manière globalisante et questionne ainsi le fait de prendre ce texte comme un regard pouvant inclure toutes relations esclavagistes de l'époque. Toutefois, si nous replaçons l'ouvrage de Freire dans le contexte de son époque, celui des années 20, nombreuses personnes soutenaient des idées racistes qui allaient à l'encontre de la récente abolition de l'esclavage dans le pays. *Casa Grande et Senzala* représente un tournant car il rend « louables », même de manière parfois romantique, les « ethnies » africaines et indiennes dans la formation de ce qui caractérise le brésilien. Dans cette partie de notre recherche, notre regard sur l'œuvre de l'auteur en question est assez critique car, selon notre approche, elle contribue à un maintien de la précarité dans les relations de travail rural au Brésil, et en Amazonie plus précisément. Néanmoins, cette recherche n'est pas en totale contradiction avec les idées de Freire, et elle retrouve des points d'ancrage dans certaines des pensées de l'auteur quand entendues dans leurs contextes, surtout en ce qui concerne la notion de transculturalité

Le regard « positif » sur la structure esclavagiste, que Freire laisse sous-entendre dans ses écrits, est repris et accepté par un grand nombre de la population à son époque, mais cela se produit encore de nos jours, en particulier dans la région que nous étudions. En effet, dans le Marajó et plus particulièrement les environs de Soure¹⁶⁸, les terres appartiennent à quelques puissantes familles. Celles-ci sont encore constituées selon un modèle « patriarcal » et n'inclut donc pas seulement les personnes qui ont un lien de sang. En d'autres termes, elles fonctionnent comme des organisations où nous retrouvons au centre de la « famille principale », les détenteurs des terres et des biens – les patrons – mais aussi les personnes qui travaillent pour eux. Sergio Buarque de Hollande explique que :

¹⁶⁷ Henrique CUNHA JUNIOR, *Criticas ao pensamento das senzalas e casa grande*, in Revista Espaço Acadêmico – N° 150, Novembro 2013.

« *As afirmações e ponderações encontradas no clássico "Casa Grande e Senzala" podem ser questionadas por diferentes razões: inicialmente porque não representa o cerne do sistema de produção escravista criminoso. [...] A realidade da produção abriga uma complexidade não tratada na relação das senzalas com a casa grande na produção escravista criminoso do açúcar no nordeste brasileiro; muito menos serve de referência para pensar o Brasil na sua imensa diversidade humana, de produtos, regiões, organizações da produção e de tempos históricos. Outro grande erro de interpretação do livro se estabelece em pensá-lo como um modelo que descreve as relações escravistas brasileiras e a formação das famílias patriarcais de toda a nação, quando não descreve nem mesmo de maneira sistemática a forma de vida e de habitação e relações sociais da fazenda de produção de açúcar como sistema produtivo do nordeste.* » Traduit par nos soins.

¹⁶⁸ Ces constats peuvent aussi se produire dans d'autres régions du Marajó et de l'Amazonie mais pour éviter les généralités nous nous concentrons sur la « microrégion » dans laquelle nous avons été immergés et que nous avons pu observer.

Dans les domaines ruraux, les familles sont organisées selon les normes classiques du vieux droit romano-canonique, maintenu dans la péninsule Ibérique à travers les nombreuses générations, elles prévalent comme la base et le centre de toute organisation. Les esclaves des plantations et des maisons, et non seulement les esclaves, mais aussi les agrées à la famille, dilatent le cercle familial et, par conséquent, l'immense autorité du pater-famille. Ce noyau familial se comporte comme son modèle de l'Antiquité, dans lequel le mot « famille » lui-même, dérivé de *famulus*, se voit étroitement lié à l'idée d'esclavage, dans laquelle même les enfants sont les membres libres du vaste corpus, entièrement subordonné au patriarche, les *liberi*. Des divers secteurs de notre société coloniale, c'est sans doute dans la sphère de la vie domestique où le principe d'autorité moins accessible s'est montré les forces corrosives qui attaquaient de tous côtés. Toujours immergé en soi-même, ne tolérant aucune pression de l'extérieur, le groupe familial se maintient immune à toutes restrictions ou commotion. Dans son discret isolement il a pu dédaigné n'importe quel principe supérieur qui cherchait à le perturber ou l'oppresser.¹⁶⁹

L'auteur aborde ici la période coloniale, en ce sens, parler d'esclave n'est pas une référence idéologique mais bien une réalité de l'époque. Néanmoins, cet extrait converge, en divers points, vers la structure actuelle d'organisation dans les étendues *marajoaras*. Par l'analyse de cette formation « familiale », nous levons le voile sur la formation de ces relations « paternalistes » qui n'est autre que l'héritage de cette société régie par « les pères », autorités suprêmes dans les oligarchies familiales depuis la colonisation.

b. Travailleurs amazoniens : le capital et l'invisibilité

Plus récemment au sein d'une étude faite à l'UFPA – Université Fédérale du Pará – sur le travail esclave dans les *fazendas* de la région, nous observons les mêmes constats avec des chiffres alarmants en ce qui concerne l'Etat du Pará :

Les spécialistes de l'esclavage contemporain identifient dans cette forme d'immobilisation de la main-d'œuvre les mécanismes propres de recrutement et de sélection des travailleurs et les stratégies particulières de revitalisation par rapport aux dispositions de l'ordre public. Différemment de ce que l'on dit communément, l'esclavage dans le monde contemporain n'est pas toujours lié à un *fazendeiro* à l'esprit archaïque, mais est généralement un processus conduit par de grandes entreprises capitalistes, des entreprises privées qui ont reçu un soutien direct ou indirect de l'État. Au Brésil, selon Martins (1995), la revitalisation de l'esclavage par la dette

¹⁶⁹ Sergio BUARQUE DE HOLLANDA, *Raizes do Brasil*, ed. 26, Sao Paulo, Companhia das letras, 1995, p. 81. « *Nos domínios rurais é o tipo de família organizada segundo as normas clássicas do velho direito romano-canônico, mantidas na península Ibérica através de inúmeras gerações, que prevalece como base e centro de toda a organização. Os escravos das plantações e das casas, e não somente escravos, como os agregados, dilatam o círculo familiar e, com ele, a autoridade imensa do pater-famílias. Esse núcleo bem característico em tudo se comporta como seu modelo da Antiguidade, em que a própria palavra "família", derivada de famulus, se acha estreitamente vinculada à idéia de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca, os liberi. Dos vários setores de nossa sociedade colonial, foi sem dúvida a esfera da vida doméstica aquela onde o princípio de autoridade menos acessível se mostrou às forças corrosivas que de todos os lados o atacavam. Sempre imerso em si mesmo, não tolerando nenhuma pressão de fora, o grupo familiar mantém-se imune de qualquer resrição ou abalo. Em seu recatado isolamento pode desprezar qual quer princípio superior que procure perturbá-lo ou oprimi-lo.* »

s'est produite avec l'expansion capitaliste dans la région amazonienne pendant le régime militaire, et a endetté l'élément qui produit et reproduit la captivité du travailleur impliqué dans ces relations. Il y a donc dans la pratique de l'esclavage une rationalité qui résulte de la recherche incessante de moyens de réduire les coûts et d'être plus compétitifs dans un marché de plus en plus moderne et mondialisé. Mais il y a aussi une irrationalité, qui crée des obstacles à son expansion en vertu de la non-marchandisation de tous les facteurs impliqués, y compris la force de travail. Bien que le travail forcé ait été identifié dans tout le Brésil, la plupart des cas enregistrés sont dans l'État du Pará (70%), Maranhão (10%) et Mato Grosso (10%), selon les données traitées par la Commission pastorale. (CPT) et par le groupe spécial d'inspection mobile du ministère du Travail et de l'Emploi (MTE), de 1995 à 2002.¹⁷⁰

Cette citation ouvre le champ des questionnements tels qu'ils se présentent de nos jours, nous avons là donc un troisième élément, également présent historiquement, le capital. Celui-ci soumet également les travailleurs amazoniens, cette fois-ci non pas au régime d'un « *fazendeiro* archaïque », mais au capital lui-même. Les Amazoniens sont donc, comme toutes personnes contemporaines, soumis au capitalisme ayant pour objectif l'efficacité et la rentabilité par la marchandisation de tout bien qui puisse être porteur d'un marché. Dans le cas des régions amazoniennes, ce sont les ressources naturelles qui font l'objet de convoitises et d'importantes installations, afin d'extraire minéraux et gaz naturel par exemple.

L'invisibilité de ces travailleurs, ainsi que la non reconnaissance de leurs territoires – imaginaires et géographiques –, accentue les dispositifs de soumission entre les employés et les « patrons ». En ce qui concerne les grandes entreprises d'extraction, nous avons étudié le cas de la Vale do Rio Doce et nous avons observé les ségrégations produites par l'exploitation des terres et de la main-d'œuvre locale. Nous pouvons également l'observer au sein du travail dans les *fazendas* ; celles-ci représentent des étendues considérables de terres, non-habitables, dans lesquelles se perdent des campements plus ou moins corrects destinés aux travailleurs¹⁷¹.

¹⁷⁰ Luciana Sá FERNANDES; Rosa Elizabeth Acevedo MARIN, *Trabalho Escravo nas fazendas do estado do Pará*, Novos Cadernos NAEA, [S.l.], v. 10, n. 1, dez. 2008. ISSN 2179-7536. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/72/104> (consulté le 14/12/2017) Acesso em: 14 dez. 2017. « *Os estudiosos da escravidão contemporânea identificam nessa forma de imobilização da força de trabalho mecanismos próprios de recrutamento e seleção de trabalhadores e estratégias particulares de revigoração em relação às disposições de ordem pública. Diferentemente do que é dito correntemente, a escravidão observada no mundo contemporâneo nem sempre está relacionada com um fazendeiro de mentalidade arcaica, mas geralmente é um processo conduzido pelas grandes empresas capitalistas, empreendimentos privados que tiveram apoio direto ou indireto do Estado. No Brasil, conforme Martins (1995), o revigoração da escravidão por dívida deuse com a expansão capitalista na região amazônica durante o regime militar, e tem na dívida o elemento que produz e reproduz o cativo do trabalhador (peão) envolvido nessas relações. Existe, portanto, na prática de trabalho escravo uma racionalidade, que decorre da busca incessante de meios para reduzir custos e ser mais competitivo no mercado, cada vez mais moderno e globalizado. Mas existe também uma irracionalidade, que cria empecilhos para sua expansão em virtude da não mercantilização de todos os fatores envolvidos, inclusive a força de trabalho. Embora o trabalho escravo tenha sido identificado em todo o Brasil, a maioria dos casos registrados encontra-se no Estado do Pará (70%), no Maranhão (10%) e no Mato Grosso (10%), conforme dados processados pela Comissão Pastoral da Terra (CPT) e pelo Grupo Especial de Fiscalização Móvel, do Ministério do Trabalho e Emprego (MTE), no período de 1995 a 2002.* »

¹⁷¹ Les campements sont régis sous les mêmes critères que les salaires et les conditions de travail. Ils dépendent des « bons vouloirs » des propriétaires. Certains sont donc très convenable, avec des écoles, poste de santé, lieux

Parfois l'on compte en journées de voyage les trajets d'un campement vers le village le plus proche. C'est donc toute une population qui est tenue à l'écart de la société, dans des conditions de dépendance financière, à l'égard de leurs patrons.

Au début de ces recherches, et même s'il s'agit d'une région que nous fréquentons depuis l'enfance, nous n'avions qu'une conscience lointaine des travailleurs ruraux. En effet, nous savons que les *vaqueiros* habitent les fazendas avec leurs familles, mais nos connaissances sur les conditions et modes de vie étaient assez restreintes.

En septembre 2016, lors de l'une des recherches de terrain destinée à la présente étude, alors que nous nous trouvions à Soure, la campagne politique pour l'élection du Maire de la ville battait son plein. Je marchais dans les rues de la ville quand je vis un camion, devant un des candidats et derrière, dans la remorque en plein air, un grand nombre de personnes portaient de leurs voix fortes, leur soutien au politicien en question. Je me suis approchée, curieuse de voir cette situation aussi peu commune. J'ai regardé de plus près et aucun visage ne m'était familier, cela est rare sur l'île. J'ai demandé alors au candidat d'où il venait et qui étaient ces personnes. Il m'a répondu que ce sont les « gens des *fazendas* ». Les « gens des *fazendas* », ce terme m'a questionné, il s'agit des travailleurs des champs. Ces personnes sont plongées, comme nous l'avons déjà abordé, dans des problématiques complexes liées à l'absence de politiques publiques, mais pendant les campagnes, ils deviennent des sujets (votes) convoités par les politiciens locaux. Faire porter la voix de cette communauté sur un camion et en tant que geste politique clairement intéressé, nous montre bien l'abandon par l'Etat de cette partie de la société locale. Cela nous renvoie donc, encore une fois, à ce « paternalisme » que nous retrouvons dans les relations de travail mais aussi dans la sphère sociale de ces rapports entre patrons – détenteurs des terres – et leurs employés. La figure du *fazendeiro* et/ou du patron est la seule, pour beaucoup, vers laquelle ils peuvent se tourner, étant donné cet abandon quasi total du gouvernement et des politiques publiques visant cette population.

de divertissement... Il n'en demeure pas moins que la situation d'isolement est toujours la même, ainsi que la fragmentation de la famille. En effet, dû à l'isolement et au manque d'accès aux écoles (car même si certains campements offre ce service il s'agit souvent à peine d'une école primaire constituée d'une unique enseignante qui a pour premier but, et quasiment seul but, l'alphabétisation), les enfants sont souvent séparés de leurs parents et vivent chez un parent éloigné dans une ville ou village proche afin d'aller à l'école.

c. Les changements : les nouvelles technologies, nouveaux discours

Néanmoins, nous pouvons observer des changements dans ces relations, entre autres, avec la signature de la carte de travail. Même si nous avons vu que cette démarche n'est pas totalement efficace dans la perspective d'une réelle transformation en ce qui concerne la qualité de vie des personnes concernées, elle reste un acte vers l'institutionnalisation et la règlementation de ces métiers.

Un autre point important qui contribue à la visibilité ainsi qu'à la prise de conscience des droits des travailleurs des *fazendas* sont les nouveaux moyens de communication. En effet, la modernité est un paradoxe dans nos mondes apportant à chaque univers dans lequel elle s'insère des points positifs et négatifs. Pour Josebel Akel Fares :

Les transmutations qui ont eu lieu, si d'une part ont appauvri l'expérience de l'échange, d'autre part elle a contribué aux avancées concernant les exigences des droits de l'homme. L'insertion de la télévision - les antennes paraboliques font déjà partie du paysage -, des services de téléphonie - les antennes de téléphone portable sont fréquentes - et d'internet changent les processus. L'individu dans sa solitude est souvent empêché d'échanger, ou n'a aucun moyen de partager ses connaissances et d'en construire de nouvelles. La coexistence du traditionnel et du moderne est une réalité exprimée dans la voix des narrateurs, qui discutent de la nature, de la culture et de la technologie contemporaine, et se réfèrent à la culture du « je suis de l'intérieur » comme résistance.¹⁷²

Cette citation nous indique que les lieux les plus reculés sont insérés dans un processus de modernité donnant lieu à de nouveaux échanges et à l'affirmation d'une réalité qui leur est propre. S'il est vrai que les nouvelles technologies fragmentent les *vaqueiros* de certaines de leurs pratiques, par exemple, les moments de loisirs, auparavant, partagés avec son environnement et accentuant ainsi son rapport à la nature, sont aujourd'hui très fortement influencés par la télévision. Il est vrai aussi que l'internet reste un espace d'expression où il est encore possible de prendre parole, d'exposer ses modes de vie et de revendiquer, publiquement, une identité à laquelle nous sommes attachés. Nous voyons, par la suite, que les artistes de *carimbó* utilisent grandement les réseaux sociaux afin de diffuser les informations liées à leurs concerts, mais aussi, dans le but d'affirmer, au sein des toiles, des idées qui leurs sont chères et

¹⁷² Josebel AKEL FARES, *A épica do Vaqueiro Marajoara : (auto)biografia de Juvencio Amador e cartografias de saberes no Marajó*, op.cit.

« As transmutações ocorridas, se por um lado empobrecem a troca experiência, por outro avanço em relação às exigências dos direitos humanos. A inserção da televisão - as parabólicas já fazem parte da paisagem -, dos serviços de telefonia - antenas de celular são frequentes -, de internet alteram os processos. O indivíduo na sua solidão, muitas vezes, fica impedido da troca, ou não tem como repartir seus saberes e construir novos. A coexistência do tradicional e do moderno é realidade expressa na voz dos narradores, que discutem natureza, cultura e tecnologia contemporânea, e referendam a cultura do "sou do interior", como resistência. » Traduit par nos soins.

délimitent une communauté, *Les carimbozeiros*. Il n'est donc plus question de préserver ou pas les modes de vies et les patrimoines par l'isolement, étant donné que toutes ces communautés sont insérées dans des processus contemporains de communication et des nouvelles technologies. Ce qu'il reste, néanmoins, important de questionner, c'est la place de ces outils en ce qui concerne la parole des minorités ; dans quelle mesure pouvons-nous contribuer à cela ?

La modernité voit naître aussi un certain nombre de nouveaux discours concernant l'environnement. L'Amazonie est un territoire fertile pour ce type de discussion qui prend des tournures multiples et complexes. Ce qui nous intéresse, dans ce cas précis, est de comprendre comment ces discours provoquent des changements dans les rapports entre *les vaqueiros* et leurs milieux. Le premier point est celui d'une intense médiatisation. En effet, l'Amazonie est maintenant le lieu de divers reportages télévisés, articles journalistiques et recherches académiques, cela donne premièrement une visibilité à la région. Ces productions constituent aussi un regard externe sur un groupe de personnes auparavant isolés. Ce regard peut être porté à un plus grand nombre, et nous avons là un moyen de pression plus fort quand il est question du respect des droits de l'homme et du travail, même si, aujourd'hui, comme nous l'avons observé, ces droits sont encore bafoués. Néanmoins, nous pensons que la visibilité et l'échage contribuent à la reconnaissance de chaque individu et éveillent le sentiment d'appartenance, ainsi cela peut promouvoir des rassemblements autour d'idées partagées.

4.2 – *Les Amazones* : imaginaires qui voyagent pour représenter l'histoire

Nous souhaitons compléter ce quatrième chapitre par le mythe qui a été à l'origine même de la naissance épistémologique actuelle de la région amazonienne, *Les Amazones*. L'idée de cette partie est de comprendre comment se forment les mythologies à partir du voyage physique et imaginaire des histoires de chaque peuple. Les prémices fondamentales, qui seront aussi les axes étudiés dans cette partie, répondent à notre méthodologie et à la construction d'un savoir à références rhizomatiques. D'une part, car nous observons un dialogue dense et fructueux entre la mythologie grecque et amazonienne, l'étude de ces croisements nous permet une compréhension singulière de la construction de ces mythologies et de leurs « lignes de fuites ». Et d'autre part, car nous tentons de développer une correspondance entre les « fortes » figures féminines intrinsèques à ces deux univers. Nous avons donc diverses sources non-hiérarchisées et tentons une cartographie de ces références et figures, afin de mieux comprendre les représentations qui entourent le territoire que nous tentons de circonscrire. D'autre part, construit en tubercules, le texte peut se connecter avec des parties qui ne se succèdent pas,

chaque fragment peut être relié à un autre sans l'obéissance d'une norme, mais en nous rattachant à un choix de fluidité de la pensée. De ce fait, les pages qui suivent peuvent être mises en relation avec le chapitre trois de la présente partie : *La Femme Parfumée : un éventail des figures de l'histoire. L'être marajoara du colonial à nos jours*. Surtout en ce qui concerne la place de la femme dans les structures de pouvoirs coloniales et post-coloniales.

a. Quand les Grecs s'invitent en Amazonie : la naissance d'une mythologie hybride

La forêt amazonienne a été « officiellement connue des Européens en 1541, quand l'espagnol Francisco de Orellana a parcouru et décrit pour la première fois le gigantesque fleuve qu'il a nommé « des Amazones », en faisant référence au mythe grec des guerrières qui portaient le même nom »¹⁷³. Dès lors, nous comprenons que les espaces imaginaires ont une ample circulation et nous pouvons mesurer combien ces rencontres peuvent être fructueuses. Ici, la Grèce Antique arrive donc en Amazonie par l'imaginaire d'un espagnol, ayant tout au long de son parcours, dans la région, rencontré des femmes guerrières ou confondu les indiens au cheveux longs avec des femmes. Les deux théories subsistent. On peut observer que le mythe des *Amazones* forge l'histoire de cette région dès ses origines. Dans les récits mythologiques grecs « les Amazones, habiles cavalières, armées d'arc et de flèches, se trouvent confrontées aux héros les plus fabuleux »¹⁷⁴. Cette femme guerrière à laquelle l'espagnol associe la région qu'il découvre marque aussi la vision que nous avons de cette forêt. En effet, l'Amazonie est une femme, jeune, puissante et impétueuse telle les *Amazones* qui sont « les filles et les prêtresses d'une déesse lunaire, identifiée à Artémis »¹⁷⁵. Ce territoire produit ainsi un imaginaire mythologique à son image et résiste, par les indiens ou par la force de la nature, au pouvoir dominant des colons. L'auteure amazonienne Josebel Akel Fares l'atteste également :

Le pays imaginaire descend de l'image féminine des amazones, qui méprise le mâle, mais profite de lui pour fonder la nation. Les femmes guerrières font usage de l'arc et flèche, amputent un sein et méprisent les enfants nés garçons. Dans la mythologie gréco-romaine, les filles d'Arès, dieu de la guerre et de la nymphe Harmonia, inaugurent un règne belliqueux composé, presque exclusivement, par des femmes, et si, par hasard il existait des hommes, ils étaient destinés à servir, perpétuer et développer la communauté. Les récits divins et héroïques enseignent la vie, se sont les oracles des temps immémoriaux. Dans le mythe classique, ainsi que dans le tropical, l'on crée des règnes belliqueux, des temples secrets. Les récits des voyageurs étrangers qui sont passés par l'Amazonie, dans des époques antérieures ou postérieures

¹⁷³ Denise PHAL SCHAAN, *Cultura Marajoara*, op.cit., p. 22.

¹⁷⁴ Helene D'ALMEIDA – TOPOR, *Les Amazones*, Paris, Éditions Rochevigne. 1984, p. 12.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

à la découverte du Brésil, amènent un large matériel de recherche sur le thème. Ces récits de matrice indigène, européenne ou afro s'hybrident.¹⁷⁶

L'arrivée massive des portugais colons, africains rendu esclaves, mais aussi des français et des hollandais, commerçants de la région avant même la colonisation, établit des rapports de pouvoir complexes au sein desquels les autochtones se sont souvent retrouvés destitués de leurs espaces physiques et imaginaires. Néanmoins, cela a permis la floraison d'une société qui met, au centre de ses manifestations artistiques et culturelles, une transculturalité expressive et riche. Ces populations cultivent des pratiques traditionnelles issues des peuples qui les ont précédés et sont à la base de leur formation culturelle. Il s'agit de pratiques qui mêlent les trois références culturelles majeures que nous avons citées ci-dessus dans une fusion telle qu'il est parfois difficile de démarquer les différentes influences.

Plusieurs des figures mythiques amazoniennes, dont nous pouvons citer *Mapinguari*, *Iara*, *Cobra-grande*, *Boto*, *Femme Parfumée* et *Matinta Pereira*, présentent des singularités qui traduisent les « processus d'hybridation » de la culture locale. Le sociologue argentin Nestor Garcia Canclini entend par hybridation « des processus socioculturels dans lesquels des structures ou des pratiques discrètes, qui existaient de façon séparée, se combinent pour engendrer de nouvelles structures, de nouveaux objets de nouvelles pratiques »¹⁷⁷. Nous avons déjà mis en lumière cela avec l'exemple de la *Femme Parfumée*, où les identités culturelles sont très bien démarquées au sein de la narration, mais nous pouvons aussi citer *Iara*, mythe dans lequel nous observons une forte similitude avec les sirènes de la mythologie grecque. Nous avons ici une correspondance évidente entre ces deux univers, sirènes, enchanteresses d'hommes et musiciennes. Dans cette perspective, nous observons la naissance d'une *mytho-poétique*¹⁷⁸ hybride et partagée, où « le mythe assume cette condition guidée par une dominante

¹⁷⁶ Josebel AKEL FARES, *Voices cartographam a amémoria da amazônia marajoara*, in « Cartographias marajoaras : cultura, oralidade, comunicação », pas de pagination, Thèse en Communication et sémiotique, Pontificia Universidade Catolica de São Paulo, 2003.

« O país imaginário descende da imagem feminina das amazonas, que desdenha o macho, mas que se aproveita dele para gestar a nação. As mulheres guerreiras manejam arcos, amputam um seio e desprezam os filhos homens. Na mitologia greco-romana, as amazonas filha de Ares, deus da guerra e da ninfa Harmonia, inauguram um reino belicoso composto, quase que exclusivamente, por mulheres, e, se por ventura existissem homens era para trabalhos servis e para perpetuar e ampliar a comunidade. Os relatos divinos e heróicos ensinam a vida, são oráculos dos tempos imemórias. No mito clássico ou no tropical, criam-se reinos belicosos, templos secretos. Naarativas dos viajantes estrangeiros que passam pela Amazônia em épocas anteriores e posteriores ao descobrimento do Brasil trazem farto material de pesquisa sobre o tema. Esses relatos de matriz indígena, europeia ou afro se ibridizam. » Traduit par nos soins.

¹⁷⁷ Nestor Garcia CANCLINI, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 19.

¹⁷⁸ Nous développons cette notion plus loin dans ce travail en deuxième partie : *Chapitre 2 – La « flânerie » de la méthode : esthétisation, construction et thématiques de l'imaginaire amazonien*.

esthétique, quand traduit d'une culture à une autre, ou déplacé d'un espace à un autre, même si dans la même culture »¹⁷⁹.

b. Le féminin enchanté amazonien

La femme amazonienne prend tout son envol dans les liens transculturels qu'elle tisse, l'Amazone issue de la mythologie grecque, la sirène, la guerrière, la magicienne, l'enchanteresse et l'enchantée. Josebel Akel Fares écrit :

Le Marajó comme toute l'Amazonie est enchanté, on a l'habitude de dire que nous les amazoniennes sommes nées par la force du mythe, le mythe des Amazones, cela est pensé dans toute la région amazonienne, et dans le Pará, en particulier au Marajó. Comment cet univers mythique se forme sur l'île de Marajó ? Nous avons les légendes de Soure, qui sont bien démarquées et connues par les habitants de la ville. Vous pouvez demander à n'importe quel habitant de Soure quelles sont les histoires ? Quelles sont les légendes de la ville ? Ils vont vouloir les démarquer [...]. Donc cette région des champs est bien délimitée différemment des régions de l'île, car lorsque vous demandez aux autochtones de la région des îles s'ils ont des histoires ou des légendes à raconter, ils vous répondent que non, car pour eux ce ne sont pas des légendes mais quelque chose qui fait partie de leurs vies.¹⁸⁰

Au-delà des questions importantes liées à la place du mythe mais aussi aux rapports entre imaginaire et réalité, que nous développons dans le premier chapitre de la deuxième partie de ce travail, *Univers mythologique amazonien entre légende et conte*, ce passage souligne un espace « enchanté ». Il abrite des femmes et des hommes, également « enchantés », ou co-habitant avec ces formes imaginaires. Ce lieu est le même que celui que les artistes de la région interprètent, en lui rendant toute la puissance créative et esthétique amazonienne, en dialogue avec d'autres univers tout en gardant ses singularités. Telle les rivières, qui, tout en communiquant, deviennent labyrinthes, les productions artistiques amazoniennes sont des réseaux complexes à analyser, car il est difficile de tirer une ligne unique à partir de laquelle les influences s'articulent.

¹⁷⁹ João de Jesus PAES LOUREIRO, *Mitopoéticas e imaginários*, in *Obras reunidas*, São Paulo, Escrituras, 2000, p. 322.

¹⁸⁰ Professeure et chercheuse Josebel Akel Fares, Extrait du documentaire *Le Peuple Raconte* de Monique Deboutteville, 2006, Pará, Brésil. « *O Marajo como toda a Amazônia é encantado, a gente sabe, a gente discute que nos nascemos, nos amazonidas, nascemos pela força do mito, que é o mito das amazonas. Isso acontece em todas as outras regiões da Amazônia e nesse caso na região do Para, que é o Marajo. Bom, como é que esse mito se forma e o que que nos temos como motivo nesse repertório mítico do Marajo. Então a gente tem por exemplo Soure em que as histórias são bem delimitadas, você pode perguntar pra qualquer morador de Soure, quais são as histórias, quais são as lendas da cidade, eles vão saber demarcar. [...]. Então essa região dos campos é bem demarcada, diferente da região das ilhas, mesmo por que quando a gente chega na região das ilhas e pergunta : vc tem história para contar ? Eles te dizem não por que na verdade eles compreendem que aquilo que eles vão contar não são histórias, fazem parte da vida deles.* » Traduit du portugais par nos soins.

Elieni Tenorio, par exemple, artiste peintre a retranscrit dans son œuvre l'univers de la femme amazonienne et transgresse les codes et les archétypes. Elle produit des images où la femme est érotisme et souffrance, sans jamais représenter clairement l'espace de vie, elle parvient à y mettre l'empreinte amazonienne. Et au regard de ses tableaux, nous pouvons observer une forte correspondance avec des représentations picturales de figures de la mythologie grecque.



Fig. 11 Tableau d'Elieni Tenorio
Exposition : *Coração periférico* / 2000



Fig. 12 Tableau Elieni Tenorio
Exposition : *Volupia* / 2013



Fig. 13 *Médée* de Eugène Delacroix – 1838

Sans pousser l'analyse des œuvres, nous pouvons remarquer la place donnée aux seins, la fois symbole de la mère et de la femme, de la nourriture et de la perte, de la pitié et de la

sensualité. Cette femme capable d'aimer est la même pouvant se délecter dans une mare de sang. La sensualité chez Elieni Tenorio est rouge sang et marque, dès lors aussi, une critique à cette sexualisation de la femme *cabocla*. L'amour et l'échange sombre avec l'être aimé nous font observer également, de manière assez évidente, les possibles rapprochements avec les images que l'on pourrait associer aux thématiques grecques de l'amour impossible, du dédoublement de la femme et de sa sexualisation.

Ces figures féminines, que l'on retrouve dans les mythologies, ont, au fil du temps, nourri divers récits construits autour de leurs images de femmes, sorcières et gardiennes de pouvoirs surnaturels. Elles se sont révoltées contre les conditions de vie qui leur étaient imposées en leurs temps. Ainsi, elles continuent de se réinventer, mais portent le stigmate d'avoir subi des persécutions, de la mort précoce de leurs enfants ou de leur infertilité, d'avoir cherché la vengeance et d'avoir été grandement punies pour cela, d'être les porteuses de malheur, d'être à l'origine même du péché judéo-chrétien. Pourtant, elles ne sont pas considérées comme des victimes de leurs histoires, mais plutôt comme des femmes, dont les choix faits et assumés ont été leurs forces, même si, souvent, cette puissance est associée à une « aura » maléfique. Cette « prise de pouvoir » est donc interprétée socialement, et jusqu'à nos jours, comme un « acte maléfique » ou objet de réprobation sociale.

Nous observons après ces quelques pages, que les identités sont donc construites par une forte imbrication entre les références locales et celles des territoires par lesquels elles sont (re)visitées. Dans cette idée, nous souhaitons soulever, au sein de la présente recherche, un autre aspect que nous pensons complémentaire à la contextualisation du Marajo. Il s'agit de penser les relations d'hybridation de ce territoire avec d'autres à travers les représentations muséales des objets et œuvres issues des cultures *marajoaras*. De plus, les pages qui suivent accentuent également notre étude sur les fouilles et les trouvailles archéologiques de la région, ainsi que sur la pratique, encore présente, de la céramique, et elles s'intéressent également aux représentations que l'on associe aux cultures traditionnelles.

Nous poursuivons donc notre démarche rhizomatique, où le rhizome, d'après les termes de Deleuze et Guattari « se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite »¹⁸¹. De ce fait, penser l'espace muséal comme porte d'entrée pour poursuivre la contextualisation du Marajo et les représentations des cultures de la région, respecte la vision holistique que nous soutenons.

¹⁸¹ Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, op.cit., p. 32.

Chapitre 5 : Représentations muséales et les rapports aux temps et à l'identité

Le « déni de co-temporalité », ainsi que des pensées héritées de l'époque coloniale, marquent, comme nous venons de le voir, d'une forte empreinte, l'identité amazonienne, et posent diverses problématiques pour l'essor de la culture traditionnelle et la reconnaissance de ses artistes. Nous souhaitons ici soulever des exemples concernant les représentations muséales. En effet, au Brésil, ainsi qu'en France, nous observons divers musées et leurs méthodes d'exposition d'œuvres et/ou d'ustensiles de la vie quotidienne de certaines communautés amazoniennes, encore vivantes, ceci, afin de comprendre et de comparer les divers regards dans la reconstruction des univers.

Nous portons notre analyse sur deux musées qui exposent des objets / œuvres de la région qui nous intéresse : le Musée du Quai de Branly, ici l'on conçoit la région de manière plus ample, l'Amazonie, et le Musée National de Rio de Janeiro (UFRJ), où les objets archéologiques proviennent de l'île de Marajo¹⁸². Il s'agit de mettre en relief les idées que nous abordons dans une étude pratique et esthétique de la contextualisation de la région. Une démarche qui articule processus esthétiques et données scientifiques et qui est reprise à divers moments dans la présente recherche.

Avant d'introduire cette analyse, il est important de signaler les questionnements et les expérimentations à l'origine de la réflexion sur l'espace muséal et ses formes de représentations. En effet, dès le début de ce travail, nous sommes également engagés dans un projet du Labex Arts-H2H, mené par notre équipe de recherche et dirigé par le Professeure et Docteure Katia Légeret : *La performance théâtrale au musée : une médiation transculturelle ?* Au sein de ce projet, nous engageons une réflexion sur la médiation par une approche sensible des œuvres. En ce sens, nous pouvons observer, dans l'argumentaire du projet, l'objectif poursuivi, dévoilant une partie de la propédeutique qu'il propose :

L'objectif est d'expérimenter et d'analyser en milieu muséal les modes de réception des collections permanentes lorsque le public est impliqué activement dans une performance théâtrale produite *in situ*, devant les œuvres et par des artistes du spectacle vivant. Les œuvres plastiques choisies seront inséparables, dans leur culture d'origine, d'autres pratiques artistiques, toujours vivantes.¹⁸³

¹⁸² En quatrième partie de ce travail nous présentons un travail fait au Musée du Marajo, seul musée de l'île, cette partie s'intéresse donc à l'exposition de la culture marajoara hors du Marajo.

¹⁸³ <http://www.labex-arts-h2h.fr/la-performance-theatrale-au-musee.html> (consulté le 10/01/2017).

Ce projet nous a permis de soulever un certain nombre de questions et de les expérimenter par des performances *in situ* dans certains musées et salles expositions, aussi bien au Brésil qu'en France. Cela ouvre, au-delà des interrogations liées à l'espace muséal et aux médiations, un vaste champ concernant les glissements culturels impliqués dans les processus de création autour des œuvres et de leur réception également.

La création artistique est perçue, au sein de ce projet ainsi que dans ce travail, comme un territoire sans frontières capable de créer des ponts sensibles entre les temps et les cultures. Il ne s'agit pas ici de peindre un contexte idyllique, où l'art est réduit à un « discours de réconciliation planétaire »¹⁸⁴, comme nous le fait remarquer Nestor Garcia Canclini, mais de penser qu'elle pourrait contribuer à la déstructuration des binarités – « tradition-modernité, nord-sud, local-global »¹⁸⁵. Celles-ci, selon l'auteur cité, influencent grandement l'étude des populations. Une revisite est donc demandée, afin de s'adapter davantage aux formes de la modernité. Ces notions naissent en réponse à un système qui se dit globalisant et qui tente, par cet argument, l'homogénéisation que le capital requiert.

Même si nous comprenons que les idées liées à un purisme étriqué sont de plus en plus désuètes, l'homme constitue, nous l'observons depuis les périodes de l'histoire les plus reculées, des systèmes d'appartenance qui fonctionnent souvent par des processus d'exclusion. Ne pas être est souvent bien plus efficace dans la construction de l'identité qu'être. C'est dans cette perspective que nous allons donc passer aux études de cas citées plus haut : comment se donne la représentation des œuvres / objets *marajoras* dans ces différents musées ? Et en quoi cela interroge « les mises-en-scènes identitaires », aussi bien de l'exposé que de celui qui expose ?

5.1 Le Musée du Quai de Branly et la mise en scène d'univers

Prenons, pour débiter, un exemple en France, pays où se développe une large partie de nos recherches et expérimentations. Le musée en question est le Musée du Quai de Branly – Jacques Chirac, le choix se porte sur le fait qu'il s'agit du seul musée à Paris qui accueille des œuvres/objets issus du Marajó. D'après le texte de présentation que nous avons recueilli sur son site :

300.000 œuvres d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques constituent la collection que le musée a pour mission de conserver, de documenter et d'enrichir. La collection abritée par le

¹⁸⁴ Néstor García CANCLINI, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, op.cit., p. 39

¹⁸⁵ *Ibidem.*, p. 17

musée du Quai Branly - Jacques Chirac est très diverse, tant dans ses régions (Afrique, Asie, Océanie, Amériques) que dans sa composition (photographies, textiles, sculptures, masques...). Elle est le résultat d'une histoire, depuis le néolithique, en passant par les rois de France jusqu'aux explorateurs et grands ethnologues du 20^{ème} siècle.¹⁸⁶

Lors de notre visite, nous constatons que le parcours a, selon notre perception, un point très positif : nous circulons entre les temps et les espaces avec une certaine fluidité. Dans une ambiance qui s'installe dans la pénombre, le jeu de lumière nous attire tantôt vers une œuvre, tantôt vers une histoire, un masque, un textile... en nous conduisant à transiter dans les différents univers proposés par le musée. D'ailleurs les communicants du musée eux-mêmes le souligne : « De l'Océanie à l'Asie, de l'Afrique aux Amériques, le plateau des collections permanentes présente 3.500 œuvres selon un parcours géographique sans cloisonnement. La proximité de ces œuvres permet un dialogue inédit entre les cultures des quatre continents »¹⁸⁷. L'étude de ce « parcours inédit » nous intéresse et c'est par cette approche que nous souhaitons poursuivre notre réflexion.

a. Une scénographie pour penser l'identité et le temps de l'Autre

Les dispositifs, que le musée en question, propose afin de nous « séduire » par sa visite, nous renvoient à une mise-en-scène plus proche des spectacles que des dispositions muséales récurrentes. C'est dans ce musée que l'idée d'une mise-en-scène identitaire est venue, et plus précisément, une mise en scène de l'identité-temps de l'Autre. En ce sens, nous souhaitons revenir sur cette proposition épistémologique afin de la traduire en pensée. En effet, nous pouvons observer, dans ce musée, un parti pris assumé dans la volonté d'une composition davantage pensée en lien avec les dispositifs de visite que pensée pour les œuvres en elles-mêmes. En d'autres termes, les œuvres et objets exposés sont noyés dans un décor travaillé, recherché ; ainsi la scénographie prend ici une place, nous osons dire, presque aussi importante que l'objet lui-même. Dans son article, *Du musée de l'Homme au musée du quai Branly : la régression culturelle*, Bernard Sergent cite Stéphane Martin, président du musée, en apportant un regard critique aux paroles du haut fonctionnaire :

« le rapport du visiteur a changé. Avec le musée de l'Homme, c'était une leçon universelle, encyclopédique. Aujourd'hui, le visiteur n'est plus passif. Il n'attend pas de leçon magistrale, mais un dialogue qu'il établit au long cours ». Lorenzo Brutti, ethnologue de la maison, explique que « des programmes, qui conjuguent forme et contenu scientifique, ont été élaborés. Ils sont disponibles sur des bornes interactives dans la mezzanine ». Évidemment, on n'est pas obligé de croire le monsieur qui dit que les visiteurs d'un musée ne « sont plus » passifs. Je suppose

¹⁸⁶ <http://www.quaibrantly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/le-musee-du-quai-branly/> (consulté le 16/01/2016).

¹⁸⁷ *Ibidem*.

que le dit monsieur n'est jamais entré dans un musée de peinture ou de sculpture, sinon il n'oserait pas soutenir que la « passivité » devant une œuvre d'art est abolie par des bornes interactives.¹⁸⁸

Sans entrer dans le complexe débat sur la passivité des visiteurs dans les musées, nous souhaitons souligner ici la volonté assumée des dirigeants et collaborateurs du Musée du Quai de Branly de penser des « artifices » qui rompent avec l'idée d'une visite « encyclopédique ». La critique portée par Sergent à l'encontre de ces mots est aussi à remarquer car elle marque la contradiction dans le fait de sous-entendre que des dispositifs pourraient « abolir » la passivité du visiteur. Nous travaillons des dispositifs qui peuvent être pensés comme médiateurs ; dans notre cas il s'agit de faire intervenir les arts du spectacle afin de proposer aux visiteurs des liens sensibles¹⁸⁹ aux œuvres¹⁹⁰. De ce fait, nous ne sommes pas dans le refus d'étudier d'autres formes d'approche des œuvres dans les musées. Toutefois, nous pensons que cette démarche devrait être assujettie aux œuvres et aux objets exposés. En ce qui concerne ce musée, ces deux perspectives – œuvres et dispositifs de visite – nous semblent se fragmenter. Nous le remarquons dès l'entrée de l'établissement avec l'impressionnante réserve d'instruments musicaux ouverte qui nous permet d'entrevoir les archives. Toutefois, l'on ne peut approcher les objets, aussi bien physiquement que dans leurs contextes respectifs.

Fig. 14 La réserve des Instruments de musique du Musée du Quai de Branly¹⁹¹



L'architecture moderne contraste avec les objets exposés dont nous pouvons entrevoir les siècles qui les ont traversés. Opposer ces deux univers temporels pourrait stimuler des curiosités sur les identités de chacun, mais dans ce cas, nous pensons que le nonaccès aux informations et aux contextes relatifs aux objets les coupent des trajectoires et des cultures

¹⁸⁸ Bernard SERGENT, « Du musée de l'Homme au musée du quai Branly : la régression culturelle », Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique [En ligne], 101 | 2007, mis en ligne le 01 avril 2010, consulté le 06 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/1268>

¹⁸⁹ Nous définirons ce que nous entendons par le sensible, terme que nous utilisons à diverses reprises et que nous reprendrons selon les idées du philosophe Jacques Rancière.

¹⁹⁰ Cette démarche est davantage exposée dans la quatrième partie de ce travail, *La sauvegarde vivante d'une pratique et sa réinvention artistique et culturelle*, où il est question d'explorer les dispositifs artistiques que nous avons mis en place et qui constituent les matériaux de cette recherche.

¹⁹¹ <https://twitter.com/quaibrantly/status/715455389613953025> , (consulté le 16/04/2019).

auxquels ils sont reliés. Beaucoup de ces objets sont encore présents dans la vie des populations ; les exposer de manière mortifère, par une polarisation évidente des temps, semble produire un effacement des contextes qui peut nuire à la rencontre avec le visiteur.

Dans les salles, les lumières et l'ambiance contemporaine mettent les céramiques *marajoaras*, les textiles indien ancestraux, les masques des théâtres de l'Asie... au « goût du visiteur ». Autrement dit, nous ne sommes pas face à des reliques archéologiques, des objets d'usage singuliers à une culture¹⁹², mais face à des objets qui nous parlent davantage, étant donné, que la conception même du lieu nous rapproche temporellement de ce qu'il expose. L'identité et le temps de l'autre sont ici exposés de façon à ce que les visiteurs aient une rencontre permettant un voyage « exotique » dans l'imaginaire de l'autre. En effet, la rencontre esthétique avec l'objet ou l'œuvre, sans exploration du contexte, donne lieu par la suite à une rencontre imaginaire. Par la scénographie et les quelques informations proposées par le musée, le visiteur est invité à (re)construire la trajectoire de ce qu'il voit en lui proposant une « histoire », c'est cela que nous appelons une rencontre « imaginaire exotique ».

Cette trajectoire est moins propice quand l'exposition est construite de manière chronologique et fragmentée au niveau de la sélection exposée. Quand nous entrons, par exemple, dans les chambres Égyptiennes du Louvre nous savons en amont la période et le lieu d'où viennent la collection, et nous n'allons pas, dans un moment de distraction, être face à un tableau de la Renaissance. Même si le visiteur a une « rencontre imaginaire » avec ce qui lui est proposé elle est motivée par ses connaissances ou/et fantasmes personnels liés aux objets exposés et non pas par une conception de l'espace propice au développement de cette narration intérieure.

La possibilité, donnée aux visiteurs, de (re)construire l'histoire d'autrui par une « mise-en-scène » de ses espaces et de ses temps de vie, nous questionne sur la place attribuée au sein de ce musée à l'histoire des peuples. D'ailleurs, nous découvrons, dans l'article de Jean-Pierre Digard, *Musée du quai Branly Dialogue des cultures ou monologue ?*, lorsqu'il cite Germian

¹⁹² Terminologie fortement employée dans cette étude. Nous tenterons ici d'en tracer les limites en ce qui concerne notre usage. Sa définition dans le *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles* propose un extrait que nous rejoignons : « Les sociologues pour leur part se sont consacrés, ainsi que l'observait déjà Guy Rocher dans le premier volume de son *Introduction* (Rocher, 1970, p. 111), à l'étude des « manières de penser, de sentir et d'agir plus au moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une façon à la fois objective et symbolique, à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte ». Cette « normalisation » ne rend cependant pas semblable tous les individus. Par les marges de manœuvre dont ils disposent, ceux-ci peuvent se forger des convictions, qui leur sont propres et s'identifier à des modèles plus ou moins inédits ». Cette définition oriente notre usage du mot dans la perspective des études sociales. De plus, elle met en lumière une donnée importante dans cette analyse, celle de l'individu, fondamentale au sein des pratiques que nous proposons. Les cultures sont ici rattachées aux individus qui les portent et de ce fait engagent des paramètres qui leurs sont propres.

Viatte, présenté par l'auteur comme « l'une des chevilles ouvrières du musée du quai Branly », que ces démarches sont assumées par le musée :

alors que les ethnologues s'efforçaient de veiller à ce que les collectes auxquelles ils procédaient soient représentatives des cultures qu'ils étudiaient, le nouveau musée entend au contraire privilégier l'unicité, la rareté des œuvres. De même, sur le plan muséographique, Germain Viatte insiste sur l'hostilité de l'équipe du musée du quai Branly « à toute tentative de reconstitution du contexte, [...] toujours fallacieux », et sur son choix, « en revanche, extrêmement stimulant pour le visiteur, de souligner dans la clarté de la présentation l'intelligence et la beauté des solutions techniques, du “design”, et de répondre aux orientations et préoccupations du monde contemporain » – objectif pour le moins impérialiste !¹⁹³

Nous croyons qu'une grande majorité des musées font face actuellement à une dialectique complexe : proposer un certain nombre d'informations à ses visiteurs tout en leur permettant d'avoir accès à la contemplation et au plaisir esthétique. Ces deux données ne sont pas faciles à concilier et nous observons que les musées sont souvent amenés à étudier différentes formes de médiation muséale, afin de ne pas perdre un de ces deux éléments fondamentaux dans les structures d'exposition. Néanmoins, en ce qui concerne le Musée du Quai Branly, une attention prononcée à la scénographie permet la naissance d'une nouvelle donnée qui s'ajoute aux deux autres citées auparavant, celle de la composition d'une trajectoire personnelle. Alors que, dans la plupart des lieux d'exposition, le sens de la visite est bien démarqué, ici il est à peine suggéré ; les très grands couloirs se croisent formant d'énormes carrefours, ce qui laisse assez peu de place pour l'élaboration d'un parcours structuré.

b. Productions *amazoniennes* : l'exposition d'une culture cachée

La fluidité de la visite donne place, à certains moments, à une marche illustrée. Car nous avançons et voyons les objets / œuvres mais nous ne comprenons pas leurs contextes : des ustensiles pour le travail de la terre sont par exemple exposés tels, et à côté, d'œuvres. Les communautés et/ou tribus desquelles proviennent ces ustensiles produisent des œuvres qui portent également un regard sur le monde et qui ne nous sont pas dévoilées. En ce qui concerne l'exposition des objets provenant des régions de l'Amazonie brésilienne, ils contribuent à la compréhension de certains aspects de la vie pragmatique, mais ne nous permettent pas d'en découvrir davantage sur la région et l'ancrage culturel de l'*amazonien* en rapport à ces productions. La fragmentation d'œuvres et le manque d'attention accordé aux images décoratives présentes sur les objets nous orientent vers un regard fort limité sur ces

¹⁹³ Jean-Pierre DIGARD, « Musée du quai Branly », L'Homme [En ligne], 185-186 | 2008, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 06 avril 2019. URL : <http://accessdistant.bu.univ-paris8.fr:2060/lhomme/24220> ; DOI : 10.4000/lhomme.24220

communautés. Les ustensiles, par exemple, ne nous renvoient guère à leur contexte environnemental, ils sont détachés de leur usage, comme si l’empreinte de l’homme n’existait pas dans la conception de l’objet. Le sociologue argentin Nestor Garcia Canclini souligne que les œuvres d’art fragmentées de leur représentation symbolique reflètent des « espaces neutres », dont le rapport esthétique entre ces objets muséaux ne peut être qu’arbitraire :

Les objets anciens sont séparés des rapports sociaux pour lesquels ils ont été produits ; on impose à des cultures qui intégraient l’art à la religion, à la politique et à l’économie, les critères d’automatisation des sculptures et des tableaux inaugurés par l’esthétique moderne ; les objets deviennent des *œuvres* dans cet espace neutre, apparemment en dehors de l’histoire qu’est le musée. Détachés des références sémantiques et pragmatiques, ces pièces sont vues selon le sens que leurs attribuent les rapports esthétiques établis entre elles par la syntaxe arbitraire du programme de l’exposition.¹⁹⁴

Pour reprendre les mots de Nestor Garcia Canclini, cette « muséologie esthétisante » conduit à un dépouillement de l’objet qui devient un simple élément de décor dans un environnement aseptisé, elle « n’exclut pas le cérémonialisme du musée. Elle crée un autre type de rituel, non pas celui qui donnait un sens social à ces pièces, mais celui de ces temples laïques fondés pour célébrer la suprématie du regard cultivé »¹⁹⁵. La visite se poursuit et la rencontre se fait davantage avec les éléments de décor et l’articulation des œuvres entre elles de façon arbitraire compte tenu de l’absence du référentiel de culture. Bogumil Jewsiewicki souligne ces aspects dans le numéro, *Le moment Branly*, de la revue *Le Débat* :

À condition d’accepter l’impératif esthétique, de ne pas mettre en question le parti de fusionner l’aménagement du site, le bâtiment et l’exposition, l’œuvre de Jean Nouvel mérite une visite, même un voyage transatlantique. L’univers architectural séduisant est rempli de très beaux objets dont l’exposition maximise l’attrait esthétique. Elle valorise l’aménagement intérieur du bâtiment, et le visiteur sort ébloui par le spectacle de la diversité d’un si beau monde. [...] La décontextualisation (une déhistoricisation, surtout) guide la transformation des objets en œuvres à exposer (incidemment aussi à vendre sur le marché spécialisé). [...] On m’objectera que c’est le prix à payer pour rendre accessibles aux visiteurs les objets lointains, pour leur permettre de découvrir et d’apprécier le patrimoine esthétique de l’humanité. Pourtant, le mode d’acquisition, puis l’histoire de l’objet dans des collections font partie de son identité, de son récit de vie.¹⁹⁶

Les dispositifs mis en place au Musée du Quai de Branly semblent vouloir déclencher « une extrême stimulation du visiteur », pour faire allusion aux mots de Germain Viatte. Néanmoins, il nous semble qu’il y a là une action qui valorise essentiellement les rapports visuels. Nous dirions que l’« univers » reconstitué dans ce musée est à l’image de notre monde

¹⁹⁴ Nestor Garcia CANCLINI, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, op.cit., p. 187.

¹⁹⁵ *Ibidem.*, p. 188.

¹⁹⁶ Jewsiewicki Bogumil, « La mémoire est-elle soluble dans l’esthétique ? », *Le Débat*, 2007/5 (n° 147), p. 174-177. DOI : 10.3917/deba.147.0174. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2007-5-page-174.htm>

virtuel – sans cloisons, coloré, attractif et accessible – mais très souvent, vide d’identité, sans mémoire collective.

Mais est-il encore pertinent de parler d’identité, de mémoire collective ? Ces réseaux d’échanges aussi rapides qu’efficaces contribueraient-ils à des effacements identitaires ? Sommes-nous « en marche » vers l’idée d’une identité virtuelle où nos spécificités culturelles sont-ils davantage des artefacts à faire valoir que des pratiques quotidiennes ? Or, le seul musée en France qui expose des éléments de la culture *marajoara* propose à ses visiteurs des objets dont l’écart spatial et temporel paraît rompre avec la perspective d’une compréhension de cette culture dans le présent.

L’invisibilité de l’Amazonie, que nous avons déjà abordée, est ici bien présente et effective : comme si la ligne de continuité de la durée dans l’histoire du temps n’était pas, dans cet échange, le produit de la mémoire collective transmise de génération en génération ; comme si nous avions là tout simplement la représentation déplacée d’une mémoire révolue. La fragmentation des temps, qui se produit ici, par l’extrême esthétisation de l’espace et le manque de référence de culture au fil de l’histoire de la production artistique, peut être constatée dans d’autres espaces d’exposition que nous avons observé, l’analyse qui suit met en lumière un exemple au Brésil.

5.2 Musée National de Rio de Janeiro¹⁹⁷ et la polarité des temps

En juin 2015, nous sommes arrivés au Brésil pour la première étude de terrain de la présente recherche. Nous avons fait un arrêt à Rio de Janeiro, ce qui devait être seulement transitoire s'est révélé nourrissant pour ce début de terrain. En effet, nous avons vite découvert qu'un musée, le Musée National de Rio de Janeiro, expose un bon nombre de céramiques *marajoaras*. Il nous semble donc important de le visiter et de commenter l'organisation mise en place dans cet espace muséal. En arrivant nous avons pu, grâce aux descriptifs, comprendre qu'il s'agissait d'un musée d'histoire naturelle et d'anthropologie ; d'ailleurs, nous retrouvons ces termes dans la description même du site du lieu. En entrant nous nous dirigeons donc vers la partie d'ethnographie brésilienne, où nous avons un échantillonnage important de céramiques du Marajo. Les céramiques sont exposées derrière des vitrines à fond blanc et certaines s'accompagnent d'une note explicative.



Fig. 15 Urne marajoara exposée au Musée de National de Rio de Janeiro

¹⁹⁷ <http://www.museunacional.ufrj.br/dir/omuseu/omuseu.html> (consulté le 19/01/2016).

« Le Musée National / UFRJ est rattaché au Ministère de l'Éducation. C'est la plus ancienne institution scientifique brésilienne et le plus grand musée d'histoire naturelle et anthropologique de l'Amérique Latine. Créé par Don Pedro VI, le 6 juin 1818 et, initialement, située en Campo de Sant'Ana, il a servi aux intérêts de diffusion du progrès culturel et économique du pays.

Le Musée Royal a été associé à l'Université du Brésil en 1946. Actuellement, le Musée fait partie de la structure académique de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro.

Le musée se situe au Paço de São Cristóvão, depuis 1892, lieu de résidence de la Famille Impériale Brésilienne jusqu'en 1889 – a rendu au Musée un trait singulier en comparaison aux autres institutions de ce genre. Étant situé dans le même lieu qui a servi de logement pendant plusieurs années (où D. Pedro II est né et la 1^{ère} Assemblée Constituante Républicaine a eu lieu), aujourd'hui il opère dans l'interface entre la mémoire et la production scientifique. », Traduit du Portugais par nos soins.

« *Museu Nacional/UFRJ está vinculado ao Ministério da Educação. É a mais antiga instituição científica do Brasil e o maior museu de história natural e antropológica da América Latina. Criado por D. João VI, em 06 de junho de 1818 e, inicialmente, sediado no Campo de Sant'Anna, serviu para atender aos interesses de promoção do progresso cultural e econômico no país.*

Originalmente denominado de Museu Real, foi incorporado à Universidade do Brasil em 1946. Atualmente o Museu integra a estrutura acadêmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Alojar-se no Paço de São Cristóvão, a partir de 1892 - residência da Família Imperial brasileira até 1889 - deu ao Museu um caráter ímpar frente às outras instituições do gênero. Por estar situado no mesmo local que serviu de moradia a família real por vários anos (onde nasceu D. Pedro II e se realizou a 1^a Assembléia Constituinte Republicana), hoje, atua na interface memória e produção científica. »

Jusque-là, nous n'avions rien observé qui puisse contribuer à une analyse enrichissante pour le présent travail. D'une part, les céramiques exposées sont quasi les mêmes que celles que nous pouvons retrouver dans des Musées à Belém et, d'autre part, rien de nouveau en ce qui concerne la conception de l'exposition. Néanmoins, après les céramiques et les objets archéologiques brésiliens, suit une exposition sur les dinosaures. Ces deux réalités se succèdent de manière fluide et sans grande distinction entre l'une et l'autre. Ce qui attire tout de suite notre attention et notre regard de visitant-investigateur repose sur la question soulevée plus haut sur les choix stratégiques fragmentaires de ces expositions.

En effet, observer des objets archéologiques *marajoaras* comme la céramique, des artefacts indiens, encore utilisés de nos jours, et une exposition sur les dinosaures, tout cela quasiment dans le même espace, comme faisant partie d'un même temps, semblait en dire beaucoup sur les méthodes d'approche de la part de ceux qui, ainsi, les exposent¹⁹⁸. Il y a, par cette disposition, un « déni de co-temporalité », pour reprendre à nouveau les termes de Johannes Fabian. Nous pouvons considérer d'emblée que cet agencement véhicule l'idée d'une pratique tellement lointaine du contemporain, jusqu'à mettre en cause le souci de faire émerger l'humain propre à toute création. Car rien n'empêche de voir ces deux expositions liées, même par leur seule succession, en s'ouvrant à la lecture d'un espace imaginaire commun entre les dinosaures et les indiens brésiliens. Et nous nous posons la question de savoir en quoi l'exposition éclaire le rôle de la céramique dans la formation culturelle et sociale de la région, une perspective sur laquelle nous insistons dans les pages suivantes.

a. La céramique *marajoara* : entre objet archéologique et pratique du présent

Il est vrai, que les céramiques exposées sont issues de fouilles archéologiques et datent donc d'une « époque révolue » qui se situe, selon l'archéologue Denise Pahl Schaan, entre les années 1500 a.C., et 1500 de notre ère. Les recherches archéologiques menées ont conduit à la trouvaille d'un certain nombre d'éléments et ont permis la construction du parcours historique de la région, l'auteur l'indique dans son ouvrage *Cultura Marajoara* :

À la fin des années 1940, l'arrivée d'un couple d'archéologues nord-américains au Brésil va influencer, de manière décisive, le développement de l'archéologie dans le pays. Il s'agissait de Betty Meggers et Clifford Evans, des jeunes étudiants de l'Université de Columbia, qui sont venus faire leurs recherches de doctorat dans le delta amazonien. [...] A Rio de Janeiro, ils ont reçu le soutien de Dr. Héloïsa Alberto Torres, directrice du Musée National. [...] Jusqu'alors,

¹⁹⁸ <http://www.malainquieta.com.br/mundo-giovanna-conhecendo-o-museu-nacional-quinta-da-boa-vista/> (consulté le 2/08/2018), dans cette vidéo tirée du site ci-dessus nous pouvons observer l'exposition dont nous parlons. Nous ne partageons pas le regard apporté dans ce document mais il nous sert à situer l'espace dont nous faisons référence.

l'on pensait que la culture marajoara était la seule à avoir existé sur l'île. [...] C'est seulement après l'étude réalisé par Meggers e Evans, que nous avons connu d'autres cultures archéologiques, antérieures et postérieures à celle qu'on appelait phase Marajoara. [...] Les datations obtenues sur ces sites montrent que l'île a été occupée, de 1500 à 900 avant Christ (phases Ananatuba e Mangueiras). Après un intervalle d'environ 800 ans, elle a été à nouveau occupée, au début de l'ère chrétienne par les populations de la phase Formiga, qui ont survécu jusqu'au années 800 de notre ère. La fin de la phase Formiga, selon Meggers et Evans, se donne à cause de la domination de la culture marajoara. A la fin de la recherche, Meggers et Evans ont partagé le matériel collecté, lors de fouilles, en plusieurs « collections-type », ils ont laissé certaines dans des musées au Brésil (Musée Goeldi, Musée Territorial de Marapa, Musée National), et d'autres, ont été envoyées à des musées nord-américains.¹⁹⁹

L'extrait témoigne ici de l'origine des pièces que nous pouvons retrouver dans le Musée National de Rio. Les archéologues nord-américains sont donc à l'origine de ces donations. Il est important également de souligner que « les arguments écologiques de Meggers et Evans sont critiqués, depuis la fin des années 1950, par des scientifiques qui détiendraient une forte projection dans le champ des études amazoniennes »²⁰⁰. Le point le plus marquant de cette critique tient aux aspects de production locale : la pauvreté du sol, et il tient au fait, qu'auparavant, comme l'ont démontré Donald Lathrap et William Denevan, les cultures agricoles étaient largement développées dans la région. Les vastes étendus de soja sont aujourd'hui responsables de cette réalité. Ces constats sont à l'origine de la découverte de ces fouilles archéologiques et dont les objets tracent l'histoire de ce territoire. Les exposer de manière mortifère en contact avec des espèces exterminés et, en limitant les informations, car très peu d'indications sont disponibles, produit également une négation de l'histoire et, par conséquent, de l'état actuel de cette population.

En effet, si d'une part les éléments archéologiques marquent les temps d'une histoire passée, d'autre part, ils sont sources d'inspiration du présent de certains artistes autochtones,

¹⁹⁹ Denise PAHL SCHAAN, *Cultura Marajoara*, op.cit. p. 136-144.

« No final da década de 1940, a vinda de um casal de arqueólogos norte-americanos ao Brasil influenciaria decisivamente o desenvolvimentoda arqueologia no país. Eram eles Betty Meggers e Clifford Evans, jovens estudantes da Universidade de Colúmbia, que vieram fazer suas pesquisas de doutoramento no delta amazônico. [...] No Rio de Janeiro, receberam o apoio da Dra. Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional. [...] Até então, pensava-se que a cultura marajoara seria a única que teria existido na Ilha. [...] Foi somente com o estudo realizado por Meggers e Evans que se passou a conhecer outras culturas arqueológicas, anteriores e posteriores aquela que chamavam de fase Marajoara. [...] As datações obtidas nesses sítios mostram que a ilha foi ocupada de 1500 a 900 antes de Cristo (fases Ananatuba e Mangueiras). Depois de um intervalo de cerca de 800 anos, voltou a ser ocupada já no início da era Cristã pelas populações relacionadas à fase Formiga, que sobreviveram até o ano 800 da nossa era. O término da fase Formiga, segundo Meggers e Evans, se deu por causa do domínio da cultura marajoara. Ao final da pesquisa, Meggers e Evans dividiram o material coletado nas escavações em varias « coleções-tipo », que deixaram em museus do Brasil (Museu Goeldi, Museu Territorial de Macapá, Museu Nacional), além de ter sido enviadas para museus norte-americanos ». Traduit par nos soins.

²⁰⁰ *Ibidem.*, p.163 « os argumentos ecológicos de Meggers e Evans eram criticados, desde o final da década de 1950, por cinetistas que viriam a ter uma grande projeção no campo de estudos amazônicos. » Traduit par nos soins.

car la production de céramique est encore très présente dans la culture *marajoara*. Les ornements que nous pouvons observer dans les trouvailles archéologiques sont, encore de nos jours, des symboles repris par les céramistes contemporains. Nous pouvons l'observer, par exemple, dans les œuvres de Ronaldo Guedes²⁰¹, céramiste *marajoara* en exercice.



Fig. 16 Atelier du céramiste Ronaldo Guedes – Soure aout 2015

Quand nous questionnons l'artiste sur sa relation avec cette pratique ancestrale il nous répond :

Pour moi, la céramique représente beaucoup. [...] Je travaillais avec d'autres matières premières et je ne connaissais pas la richesse et l'importance de la céramique dans nos vies, en particulier dans la mienne. Au début, j'ai découvert que ça fait partie de nos origines. [...] C'est une histoire longue, riche et belle et c'est ce qui m'a fasciné dans la céramique, de pouvoir comprendre les modes de vie d'une population qui a vécu si longtemps ici, a appris à faire face au climat et aux adversités de l'île, et a construit une société et développé des formes d'art. Je crois qu'il y a une relation très intime entre le travail que je fais aujourd'hui et nos ancêtres. On ne peut pas aujourd'hui produire de l'art, ici à Marajo, sans avoir la référence de cette céramique, car c'est ce que nous avons de plus concret en termes d'art visuel et d'expression artistique sur l'île. Beaucoup de choses ont probablement été faites dans d'autres matériaux, mais celui qui a résisté au temps pour raconter un peu de cette histoire c'est la céramique²⁰².

²⁰¹ Cet artiste, et grand collaborateur de la présente recherche, est une figure importante de l'île. Son travail artistique est accompagné d'un travail social important dans son quartier, *Pacoval*. Nous reviendrons sur ce point plus loin quand nous aborderons le *carimbó* car, c'est également une pratique à travers laquelle l'artiste s'exprime.

²⁰² Entretien avec Ronaldo Guedes à Soure – Aout 2015. « *Pra mim a cerâmica representa muita coisa. [...] Eu trabalhava com outra matéria prima e desconhecia a riqueza e a importância que a cerâmica tem pras nossas vidas, principalmente pra minha. Eu fui descobrindo primeiro que isso faz parte das nossas origens. [...] É uma historia longa, rica, bonita e foi isso que me encantou na cerâmica, justamente a gente poder entender como foi a forma de vida de uma população que habitou tanto tempo aqui aprendeu a lidar com o clima com as adversidades da Ilha, que construí uma sociedade aqui e que desenvolveu essa arte. Eu considero que exista uma relação muito íntima entre o trabalho que eu faço hoje e nossos antepassados. Então não tem como hoje a gente produzir arte aqui no Marajó sem a gente ter a referencia dessa cerâmica porque é o que a gente tem de mais concreto em termos de arte visual e de expressão artística na Ilha é a cerâmica. Provavelmente, muitas coisas*

Les mots de l'artiste attestent d'une relation singulière entre lui, contemporain, et ses ancêtres. En la qualifiant d'intime, il met en évidence cette interdépendance que tout être humain construit avec son histoire et, il souligne l'importance d'une reconnaissance de celle-ci dans son identité actuelle. En d'autres mots, l'homme *marajoara* réinvente les traits d'un temps passé afin de se penser en tant qu'être moderne, il réintègre ainsi l'idée d'une histoire mouvante aux bords et frontières non délimitées.

Les productions de Ronaldo Guedes nous renvoient à celles du Musée National de Rio. Cependant, nous ne retrouvons pas, dans ce musée, des liens indiquant les évolutions de ces pratiques au sein de leurs cultures d'origine. Nous observons donc que des outils de la vie quotidienne de certaines tribus indiennes, ainsi que les céramiques *marajoaras*, sont exposés tels des reliques archéologiques, faisant partie d'un temps révolu et n'ayant aucune incidence sur le présent des populations auxquelles elles appartiennent. Après cette observation, la question que nous nous posons est la suivante : comment sortir la culture *marajoara*, dans ce cas précis, de la céramique, de cet état mortifère ? Afin de tenter une voie de réponse nous poursuivons l'étude avec un exemple de résistance à ce type d'exposition des cultures dites traditionnelles.

b. La performance ou résister au mortifère. Le cas de James Luna

Nous souhaitons ici répondre à la question que nous venons de poser, en mettant l'art vivant au centre de notre analyse. En effet, nous pensons que c'est en confrontant les éléments archéologiques, ou dits du passé, à des actions artistiques, que nous les rendons vivants et nous défendons l'actualité de cette pratique dans la culture *marajoara*. Afin d'illustrer nos propos, prenons l'exemple du performer amérindien James Luna, « l'un des pionniers de l'art-action autochtone, la performance permet au créateur amérindien de s'exprimer en tant que sujet tout en s'inscrivant également dans une histoire culturelle »²⁰³. Ce dernier défend un acte créatif libre, et le non-cloisonnement de sa pratique au seul fait qu'il est amérindien. Il fait usage de plusieurs technologies dans ses performances, et il estompe, aussi bien dans sa pratique que dans son discours, la polarité entre le traditionnel et le moderne, le passé et le présent. Se

foram feitas em outros materiais, mas o que resistiu ao tempo para contar um pouco dessa historia foi a cerâmica. »

²⁰³ Jonathan LAMY BEAUPRE, « Action-crétion : l'art de performance amérindien au Québec », *Itinéraires* [En ligne], 2015-1 | 2015, mis en ligne le 18 décembre 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://itinéraires.revues.org/2737> ; DOI : 10.4000/itinéraires.2737

produisant souvent dans des espaces muséaux, il provoque, avec cela, un glissement et rend actuel les éléments mortifièrent exposés²⁰⁴.

La performance devient alors pour l'artiste une voie d'affirmation de son individualité, de sa contemporanéité et de sa culture. Cette dernière, sous l'acte artistique de Luna, n'est pas mortifière, au contraire : elle est marquée de son passé mais ancrée dans son présent. Dans son article, *Action-crédation : l'art de performance amérindien au Québec*, Jonathan Lamy Beaupré cite l'artiste en question :

Dans un article paru en 1991 dans lequel il décrit sa démarche, le performeur luiseno affirme : « J'ai la conviction que le travail artistique en art de performance et en installation offre une opportunité à nulle autre pareille pour les Amérindiens d'exprimer des formes d'art traditionnelles comme les cérémonies, les danses et les traditions orales à travers une pensée contemporaine, et ce, sans compromis. » (Luna 1991 : 46) Le propos de l'artiste nous invite à surmonter l'opposition entre les traditions autochtones et les modes d'expression et de création soi-disant contemporains et occidentaux (comme si peindre une toile ou écrire un poème ne pouvaient être des pratiques « authentiquement » amérindiennes). Il nous amène également à considérer les liens entre des formes d'art traditionnelles et des formes d'art performatives.²⁰⁵

Ce qui nous importe ici, dans le travail de ce performer est de comprendre comment il déplace le temps et expose l'actualité de sa culture par l'acte performatif. En ce qui concerne le Marajo nous n'avons pas, à ma connaissance, cette figure du performeur qui propose ce genre d'intervention et que l'on pourrait inviter dans les musées exposant les céramiques *marajoaras*. Mais nous avons d'importants céramistes en activité qu'il serait important de citer, ou peut-être d'inviter, afin de comprendre que ces objets archéologiques ne sont pas seulement reliés à un passé mais font partie d'une culture qui ne cesse d'évoluer et de se transformer.

Comme nous avons pu l'observer, avec l'exemple du céramiste Ronaldo Guedes, les traditions dans les pratiques artistiques au Marajo sont marquées par le regard contemporain d'hommes et de femmes actant dans le présent. Nous avons là un artisan-artiste « co-temporel » qui poursuit et fait évoluer cette céramique trouvée par les archéologues et attestant d'un passé lointain. Il continue de produire des mouvements dans la terre cuite, des dessins qui n'ont jamais quitté certaines pratiques *marajoaras*, et il s'inscrit dans une construction du temps présent, plutôt que dans les traces archéologiques d'un passé révolu. Cependant, le Marajo est un espace complexe en ce qui concerne le lien à ses patrimoines ; c'est cela que nous tentons de déceler dans les prochaines parties de ce travail.

²⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=iLKRohvCMx0> (consulté le 01/02). Nous renvoyons ici à une des performances de James Luna, *REAL FACES: JAMES LUNA: LA NOSTALGIA: THE ARTIFACT*, qui illustre très bien les propos que nous avons soulevés.

²⁰⁵ Jonathan LAMY BEAUPRE, « Action-crédation : l'art de performance amérindien au Québec », *Itinéraires* [En ligne], 2015-1 | 2015, mis en ligne le 18 décembre 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://itineraires.revues.org/2737> ; DOI : 10.4000/itineraires.2737

Conclusion : la création d'un contexte hybride

À la fin de cette première partie, nous nous rendons compte de l'importance donnée au contexte de la région. Redécouvrir cet espace nous permet de mieux le percevoir, mais aussi de mieux comprendre les questionnements qui lui sont inhérents. L'approche cartographique, en tubercule, rhizomatique, pour reprendre les références que nous développons, par laquelle nous fabriquons cette partie, rend possible une certaine liberté qui interroge notre regard.

Nous observons donc en effet, comme nous avons pu l'annoncer, que notre approche méthodologique propose un espace où peuvent émerger des axes non définis en amont. Dans ce contexte, nous voyons naître un contexte hybride marqué par une histoire et un parcours complexe et souvent paradoxal, où l'histoire collective se dessine par des récits de vie intimes, des grandes lignes de pensée et des faits historiques marquants. Ainsi, il nous semble avoir tracer un parcours au croisement des récits : récits scientifiques, récits des conteurs et récits de nos propres réminiscences. Sans les hiérarchiser, nous avons tenté de les faire communiquer les uns avec les autres afin de produire un discours qui répond aux exigences de la rigueur académique et à l'hybridité vers laquelle nous pousse le Marajo.

Nous sommes forcés de constater que les héritages des périodes coloniales sont encore présents dans cette région de l'Amazonie. La figure féminine, par exemple, prend un rôle important au sein des discussions et des relations de pouvoir analysées. Les lignes mouvantes de cette contextualisation orientent notre regard et donnent les contours de notre approche. Elles nous dévoilent un territoire à la croisée des cultures et des intérêts économiques, habité par un peuple conduit à une invisibilité provoquée. Les prochains chapitres font état des manifestations culturelles, « conte-légende » et *carimbó*, que nous entendons comme des moyens de lutter contre l'effacement culturel engendré dans cette région.

Deuxième partie

**Les « contes-légendes » et conteurs
de l'île de Marajo.**

Mémoires, transmission et histoire(s) du vécu

*En Amazonie, nous inventons nos mythes,
trempés de poésie, afin de pouvoir vivre dans
l'immensité de la solitude des fleuves et des
forêts.*²⁰⁶

João de Jesus P. Loureiro

*Les cultures populaires ne sont pas éteintes
mais il faut les chercher ailleurs ou nulle part.*²⁰⁷

Néstor Gracia Claclini

²⁰⁶ João de Jesus PAES LOUREIRO, « Mitopoéticas e Imaginário » in *Obras reunidas, op.cit.*, p. 325. « *Na Amazônia, inventamos nossos mitos, encharcados de poesia para podermos viver na desmedida solidão de rios e florestas* ». Traduit par nos soins.

« *Num esboço, o Eldorado / Obra-prima, Marajó / Terra de lendas e sonhos* ». Traduit par nos soins.

²⁰⁷ Néstor García CANCLINI, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité, op.cit.*, p. 35.

Introduction

Les « contes-légendes »²⁰⁸ réunissent et rendent compte, par l'exercice de l'oralité, des passions, des espaces imaginaires et géographiques communs aux *marajoaras*. Mais comment s'implante, dans le Marajo, la naissance de ces récits ? Et comment ils perdurent dans le temps, par la pratique du conter, en devenant ainsi témoin de l'histoire de ce lieu ? Un témoin actant, par la force même de ses narrations, transforme et, parfois même, forge sa propre histoire, comme nous l'avons déjà observé en amont dans cette étude. Dans cette partie, il est question de comprendre les formes que peuvent prendre ces « contes-légendes » ainsi que les manières par lesquelles elles s'expriment dans les traditions *marajoaras*. Le « conte-légende » étant l'une des deux pratiques que nous travaillons artistiquement et, que nous soumettons à l'hypothèse centrale de cette étude²⁰⁹, il est important de le comprendre dans son contexte et dans le faire des *marajoaras*.

Encore aujourd'hui, il n'est pas rare que des autochtones témoignent de leurs expériences et de leurs rencontres avec ce qu'ils appellent les « enchantés », des êtres surnaturels qui habitent la forêt et qui composent la mythologie amazonienne. Il est important de souligner que toute agglomération de l'archipel de Marajó se situe proche de zones forestières. De cette manière, ces figures issues des légendes continuent à faire partie de la vie quotidienne des autochtones car la grande majorité de ces personnages mythologiques, comme nous le racontent les habitants eux-mêmes, transitent entre les zones forestières, les rivières qui baignent la région et les villages aux alentours.

²⁰⁸ Nous justifierons le choix de cette terminologie plus loin dans cette partie.

²⁰⁹ Nous faisons référence ici à la quatrième partie de la recherche, où l'on analyse les expérimentations en rapport étroit avec l'hypothèse d'une sauvegarde d'un patrimoine immatériel par sa réinvention artistique.

En ce sens, faisons une courte parenthèse qui donne place à un récit de vie témoignant de l'attachement des autochtones envers les « enchantés ». Je suis à Soure et, comme de coutume, je prends mon vélo pour aller jusqu'au centre-ville. De mon lieu de résidence je passe nécessairement devant l'hôpital. D'habitude très calme, ce jour-là la petite structure est en pleine ébullition. Des personnes visiblement excitées se bousculent à l'entrée, d'autres, pour la plupart fonctionnaires de l'établissement, essayent, tant bien que mal, de rétablir l'ordre. Je m'arrête et j'interroge certains manifestants sur l'objet de ce tumulte. Selon eux, il y a là une *Matinta* et ils ne veulent pas qu'elle soit prise en charge par les soignants. Ils ont dans l'idée d'accéder à la chambre de la *Matinta* afin de bloquer tout soin et qu'ainsi elle puisse rencontrer la mort qui lui est destinée. L'histoire m'intrigue et je cherche à avoir plus de détails. Selon le médecin, non-autochtone, et d'autres habitants, il s'agit d'une vieille dame malade qui a grand besoin de calme et de soin afin de se rétablir d'une chute ²¹⁰.

Ce témoignage donne l'ampleur de la croyance et de la force des mythes dans le quotidien des habitants de l'île. Il est important de le souligner car lorsque ces êtres mythiques deviennent inspiration première de productions artistiques locales, on doit savoir qu'ils sont omniprésents dans le « réel » d'un grand nombre d'Amazoniens. Les « êtres enchantés » d'Amazonie sont présents dans les récits de la population comme des êtres en chair et en os. Néanmoins, ils diffèrent de l'homme commun puisqu'ils ont un pouvoir surnaturel, d'où la dénomination : « être enchanté » : par leurs pouvoirs ils « enchantent » les personnes. Il existe une forte relation d'identification, et ainsi, la mythologie traditionnelle de ces populations a ses vérités confondues avec les faits de la « vie réelle ». Nous employons ici le mot réel comme faisant partie d'un vécu témoigné. Nous pouvons également observer le déplacement de ces limites dans le témoignage du Colonel Dourado chef, en 2006, de la Police Militaire :

C'est une région de légendes, superstitions, mystères et plaisanteries. Où les gens dansent beaucoup, parfois, il y a des événements très étranges dans notre île. Récemment on entendait parler d'un certain « pied en tissus » qui surprenait les habitants la nuit les incitant à appeler la police, totalement désespérés. Nous avons fait plusieurs opérations nocturnes pour attraper cet être étrange, sans aucun succès, et ce qui nous a étonnés c'était de voir les gens âgés de plus de 80 ans enfermés chez eux de peur que quelque chose leur arrive. Nous respectons les croyances des Marajoaras de l'île, ses mystères, ses légendes, nous les vivons, sans savoir vraiment si le mythe de *Matinta Pereira* ou encore *Boto*, *Petit noir de la Bacabeira*, *Femme Parfumée* et d'autres histoires merveilleuses existent. Nous, les policiers, sommes prêt à se trouver à tout moment devant une nouvelle situation surprenante. ²¹¹

²¹⁰ Il s'agit d'un témoignage personnel. Cela a eu lieu en juillet 2016 lors d'une de nos études de terrain dans la région. Mais il s'agit ici de prendre également une licence poétique afin de présenter ce témoignage non-archivé comme fait véridique. Ce « véridique » est par la suite questionné dans ce travail par l'idée même que les Amazoniens ont du réel.

²¹¹ Coronel Dourado, autorité militaire sur l'île de Marajó en 2006. Extrait du documentaire *Le Peuple Raconte* de Monique Deboutteville, 2006, Para, Brasil. . « *Aqui é uma região de credices, de lendas, de mistérios, de*

Le rapport avec les « enchantés », et donc avec les récits les impliquant, témoigne de sentiments contradictoires, ce qui démontre leur rôle actif dans la construction des identités des populations locales. Ces récits mythologiques ne sont pas considérés comme une manifestation abstraite d'un univers fantastique et invisible, ils sont ancrés dans le quotidien des conteurs *marajoaras*, sous la forme de ce que nous appelons les « contes-légendes ». Avant d'entrer dans les particularités des « contes-légendes » produits par les conteurs et de l'univers des mythes amazoniens, nous poursuivons par un détour conceptuel, afin de justifier et d'éclaircir les partis pris épistémologiques.

Le *Marajoara* est multiple dans la construction de son histoire, mais aussi dans ses références à l'identité. Cette multiplicité se traduit dans ses relations sociales, son économie, et sa construction identitaire comme nous l'avons, précédemment, observé. Les manifestations culturelles de l'île sont imprégnées de cette hybridité et se construisent dans un rapport direct aux vécus des habitants. La multiplicité, le rhizome, l'hybride deviennent dans les créations esthétiques des autochtones une unité créative et complexe. Les symboles, les formes de transmission, les codes, les manières de faire sont variées et changeantes. Nous mettons en lumière, au sein de cette partie, les méandres de la pratique du conteur *marajoara*.

pavulagem, onde se pratica bastante dança. De vez em quando surgem coisas estranhas na nossa ilha. Uma recentemente apareceu o tal pé de pano, que as pessoas ficaram em situação, apavoradas, não sabendo a quem recorrer obtivemos inumeras ligações, executamos vários policiamentos, patrulhamentos, com a finalidade de capturar o tal pé de pano. O que no impressionava era a atitude das pessoas principalmente as pessoas de uma fahetaria elevada, mais de 80 anos que não conseguiam dormir, nem sequer sair de casa para o trabalho, preocupadas com o pé de pano, que pudesse acontecer alguma coisa que viesse a colocar em risco a integridade das pessoas ou dos seus bens. Então aqui na ilha de Marajó essa é uma situação que nós respeitamos, essa crença das pessoas esses mistérios, essas lendas Marajoaras e vivemos, levamos a vida assim dessa forma. Não sabemos realmente se existe a Matinta Pereira, tantas lendas bonitas : O Boto, Pretinho da Bacabeira, A mulher cheirosa, tantas outras coisas maravilhosas, que nos deixa assim nos como comandante da policia militar, vivenciando situações novas. » Traduit par nos soins.

Chapitre 1 : Un univers mythologique amazonien entre légende et conte.

Un éventail de définitions s'offre à nous lorsqu'il est question d'étudier les mythologies. Car ces termes sont grandement discutés par des théoriciens de diverses disciplines, en particulier la « pensée mythique » du structuraliste Claude Lévi-Strauss et le « mythe-parole » du sémiologue Roland Barthes. A ces idées, plus vaste de mythologie, nous associons les légendes et les contes.

Nous avons ici trois niveaux d'analyse : le mythe, qui se réfère à la « pensée mythique » ou à un système de signifiants. Ce premier point est donc « macro », il définit de manière plus ample le contexte conceptuel dans lequel nous nous trouvons. En d'autres termes, quand nous utilisons les terminologies propres à la mythologie – mythe et mythique, par exemple – nous sommes dans le premier niveau de l'analyse. Le deuxième, est la légende que nous aborderons sous son aspect merveilleux. Le choix de ce terme est orienté par son utilisation courante dans la région, aussi bien par les autochtones que par les chercheurs. Le troisième niveau est le conte ; et ici nous voulons marquer la pratique du conteur. Le regard que nous portons sur cette pratique nous conduit à associer ce terme à celui de légende, pour définir le mythe dans la pratique du conteur amazonien. Le « conte-légende », terme que nous proposons, vient donc répondre au besoin d'inclure la pratique du conteur dans un récit qui contient le caractère merveilleux de la légende. Nous offrons ici une analyse en plusieurs « couches » qui nous conduit à la définition du « conte-légende ».

1.1 Le mythe : la conceptualisation d'une parole trans-générationnelle

Avant d'aborder l'univers mythologique amazonien, nous tentons de comprendre de manière plus large, la notion de mythe. Partons d'une définition du mythe, extraite des *Trésors de la Langue Française* comme un « récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social »²¹². Le récit établit donc le partage, la transmission et fait référence au mythe lorsqu'il est déjà construit en tant que tel. Chez Roland Barthes « le mythe est une parole »²¹³, « un système de communication, c'est un message. On voit par-là que le mythe ne saurait être un objet, un

²¹² <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3810318885> (consulté le 9/03/2018)

²¹³ Roland BARTHES, *Mythologies*, France, Seuil, 1957, p. 211.

concept, une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme »²¹⁴. Nous observons de nouveau que le sémiologue part du mythe comme une forme déjà aboutie. Néanmoins, nous pensons que l'auteur fait allusion à l'importance du vécu dans la construction du récit, ce qu'il aborde plus loin dans ce même texte, lorsqu'il nous dit que tout peut être mythe « car l'univers est infiniment suggestif »²¹⁵. Nous le comprenons de cette manière car cet « univers infiniment suggestif » pourrait-être celui qui prend forme dans les expériences du vécu.

Dans l'idée de comprendre ce qu'engage la définition d'un tel terme, nous constatons que le mythe souffre, lui-même, d'un processus de mystification :

En nous référant aux catégories saussuriennes de « langue » et « parole », si souvent invoquées par ailleurs par les mythologues, on pourrait en inférer que la mythification est au mythe ce que l'actualisation est à la langue, c'est-à-dire le passage du système de la langue (ou du mythe) à la réalité de la parole (ou du discours mythifiant). La mythification serait ainsi le mythe actualisé en discours.²¹⁶

Après ce processus de mystification et étant passé par tant d'analyses, de constructions schématiques, structurelles et de discussions nous n'avons néanmoins pas épuisé les déploiements qu'il nous propose. Cela est dû à son pouvoir de retranscrire des singularités qui deviennent communes à force de répétition.

a. Parole mythique et êtres surnaturels

Mircea Eliade, après avoir alerté sur la difficulté de trouver une définition au mythe « qui soit acceptée par tous les savants et soit en même temps accessible aux non-spécialistes »²¹⁷, livre l'interprétation suivante :

le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*.²¹⁸

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 212.

²¹⁶ Francisco CAMPUZANO CARVAJAL. Du mythe à la mythification In : Figures de la mythification dans l'Espagne du xxe siècle [en ligne]. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2007 (généré le 09 mars 2018). Disponible sur Internet : <<http://accesdistant.bu.univ-paris8.fr:3783/pulm/622>>. ISBN : 9782367810874. DOI : 10.4000/books.pulm.622.

²¹⁷ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, France, Folio Essais, 2015, p.16.

²¹⁸ *Ibidem.*, p. 16 – 17

L'auteur nous livre ici des éléments importants dans la compréhension du mythe. Le premier est celui de « raconter une histoire », nous revenons ici à l'idée d'une parole et ce point est à souligner. En effet, nous soutenons que le mythe, lorsque nous le traitons dans le contexte précis du Marajo, est indissociable des idées de prise de parole et de transmission.

Selon Eliade, le mythe prend ses origines dans les « commencements », comme l'acte créateur, ou plus précisément, « le récit d'une création ». Cette idée trouve de nombreux échos dans la mythologie amazonienne. Par exemple, le nénuphar, dit en portugais *vitória-régia*, plante très présente en Amazonie, est née par la force du mythe. Celui d'une très belle indigène séduite par la beauté de la lune, qui, projetée dans les eaux noires de la rivière, plonge et nage sans fin pour atteindre celle qui l'enchant. Elle ne reviendra jamais, mais la lune, peinée, la transforme en *une* magnifique *Vitória-Régia*.

En ce qui concerne les « comportements humains » originaires de la force du mythe, nous pourrions en citer plusieurs dont : *La Femme Parfumée*, qui détermine les agissements des hommes envers les femmes, une fois la nuit venue. Le *Curupira* prévient les hommes et les alertes sur leur rapport avec la nature, il est le protecteur de celle-ci pouvant prendre la forme d'un être démoniaque si cette dernière est menacée. Le *Grand Serpent* ou le *Toco* peuvent, tous deux, être le présage de mort ; ils conduisent les hommes à faire très attention quand ils naviguent dans les eaux périlleuses, mais bienveillantes, de l'Amazonie²¹⁹. Sans nous prolonger davantage dans les exemples, nous voyons ici que la mythologie amazonienne rejoint l'idée de l'auteur, précédemment cité, étant donné que les récits fondateurs et créateurs de « réalités » surgissent dans le dialogue avec un monde autre, « fabuleux » comme le soutient l'auteur.

Dans cette recherche, nous présentons le recueil des mythes de la région comme des récits créateurs d'histoires et des vécus propres aux marajoaras. En effet, la première partie de cette recherche, *L'Amazonie – île de Marajo. Lieu géographique, représentations, histoire(s) et espaces imaginaires*, entend, par sa démarche méthodologique, le mythe comme créateur de savoirs et non pas seulement comme objet d'étude.

L'approche d'Eliade nous permet également d'interroger les personnages mythiques de la région qui nous concerne. Sous sa plume, ils prennent la forme d'*Êtres Surnaturels*, « connus surtout par ce qu'ils ont fait dans les temps prestigieux des « commencements ». Les mythes

²¹⁹ La mythologie amazonienne a la particularité de ne pas être cataloguée. Nous ne pouvons citer une source unique pour tous ces récits. Nous y avons eu accès depuis l'enfance par l'oralité. Ils sont racontés à l'école ou bien dans notre vie sociale – famille et amis. Des chercheurs, dont João de Jesus Paes Loureiro et Josebel Fares, que nous abordons dans cette recherche ont travaillé ces récits, mais ont également accentué cette variété de versions. Des poètes marajoaras que nous travaillons également les ont mis en vers et en prose, nous pouvons ici souligner les travaux de Maître Tomaz. Cependant, nous ne pouvons relier ces structures à des références précises comme attestant d'une version officielle de ces récits.

révèlent donc leur activité créatrice et dévoile la sacralité (ou simplement la « surnaturalité ») de leurs œuvres »²²⁰. Dans la région amazonienne, nous les appelons les *Enchantés*, terme utilisé pour identifier les personnages du panorama mythologique amazonien. Ce terme naît du fait que tous ces « êtres surnaturels » étaient des hommes « communs », qui, par des phénomènes divers se sont enchantés. Une douleur d'amour, un cri dans la nuit, être né dans une famille en particulier, un mauvais sort ou même le fait de tomber enceinte peuvent être autant de déclencheurs d'un enchantement. Tout personnage mythique n'est pas issu de cet enchantement : pour certains nous ne pouvons plus identifier à quel moment ou pour quelles raisons il a subi l'enchantement, mais toute personne peut devenir personnage mythique et s'enchanter.

Nous comprenons également, même si cela n'est pas une idée défendue par l'auteur à qui nous empruntons les mots, que le temps « fabuleux des commencements » n'appartient pas forcément à un passé, mais se situe là où le mythe prend forme. Cela peut donc se faire dans le présent, et nous élargirons le concept de mythe vers son usage courant.

b. Le mythe : un élément du présent *marajoara*

Le mythe procède ainsi d'un usage courant qui le place dans le présent, et non pas comme un récit témoignant des « commencements ». Donc le mythe n'est pas à associer, uniquement, aux cultures traditionnelles. Il s'agit, d'un processus inhérent à toute société, car le mythe puise son origine dans l'expérience vécue puis partagée de chaque individu social.

L'idée de personnages mythologiques qui se renouvellent et, d'un possible temps mythique du présent, sont deux points essentiels pour la compréhension du phénomène sur l'île de Marajo. En effet, certaines études portant sur le mythe le conçoivent comme un état de fait où les personnages, les temps et les récits sont déjà délimités. Issues de la tradition orale ou écrite, les histoires mythologiques renvoient couramment au passé d'un peuple. Ainsi la transmission se fait pour partager ce passé ou valoriser les ancêtres. Dans le cadre de la pratique du conteur *marajoara*, cela ne se vérifie pas complètement, car les vécus transforment le mythe. En effet, la sauvegarde de la mémoire est une donnée importante et nous avons un éventail mythologique dont les structures de base des récits sont connues d'un grand nombre de *marajoara*. Cependant, la démarche du conter et la formation des mythologies sont basées sur le vécu. Les hommes s'« enchantent » et leurs expériences provoquent des glissements dans les

²²⁰ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe, op.cit.*, p. 17.

personnages mythiques déjà construits et en créent de nouveaux. Observons, par exemple, que plusieurs *Boto(s)*, figures de la mythologie amazonienne, peuvent être identifiés dans les narrations ; certains sont pure douceur de séduction, et d'autres, sont d'une violence telle, qu'ils peuvent aller jusqu'à tuer.

Dans cette perspective, nous nous demandons comment ces personnalités aussi différentes peuvent être reliées au même personnage mythologique. La mythologie n'est donc pas perçue comme un élément de la culture passée mais bien comme un récit du quotidien. La rencontre des autochtones avec les « enchantés » démultiplie les récits et rend mouvant le panorama mythologique de la région. Afin de mieux le comprendre ce phénomène, il est important de le conceptualiser.

1.2 Le processus singulier d'une mythologie du vécu

Comme le rappelle Mircea Eliade, il est maladroit de tenter d'aborder le mythe d'une manière globale. En ce sens, nous ne prétendons pas définir de façon exhaustive le mythe en tant que concept, mais nous souhaitons plutôt le comprendre dans la réalité qui nous intéresse. Cette réalité est celle d'une culture dite traditionnelle :

En tant que récit relatant comment « une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment », le mythe est toujours une explication du monde. Nous parlons des sociétés traditionnelles, où le mythe n'est nullement perçu comme une fiction, une histoire inventée, mais tout au contraire comme une histoire dont la véracité ne saurait être sujette à caution car le faire reviendrait à nier le réel. Le mythe est une construction culturelle à travers laquelle les hommes des sociétés traditionnelles, confrontés à un réel en apparence contradictoire et illogique, se représentent ce réel dans un ordonnancement qui fait sens. Le mythe fonde donc le réel en le rendant signifiant; ainsi on peut dire que tout mythe est le récit d'une fondation. Au-delà de cela, il rend aussi signifiante l'action des individus sur ce réel, car, comme l'établit Mircea Eliade, le mythe « fournit des modèles pour la conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l'existence humaine ». On perçoit dès lors la place qu'occupe le mythe dans la culture des sociétés traditionnelles : elle est centrale. On en conviendra aisément si l'on veut bien admettre avec Clifford Geertz que la culture est constituée des toiles de signification que l'homme a lui-même tissées. Le mythe fonde le réel, avons-nous dit ; autant dire qu'il fonde, en lui donnant un sens, le rapport de l'homme à son environnement, qui n'est autre que la société dans laquelle il vit. Peut-être serait-il alors plus exact de dire que le mythe fonde culturellement la société et, à partir de là, l'ordre qui la régit.²²¹

²²¹ Francisco CAMPUZANO CARVAJAL, « Du mythe à la mythification » In : *Figures de la mythification dans l'Espagne du xxe siècle* [en ligne]. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2007 (généré le 09 mars 2018). Disponible sur Internet : <<http://accesdistant.bu.univ-paris8.fr:3783/pulm/622>>. ISBN : 9782367810874. DOI : 10.4000/books.pulm.622.

Francisco Carvajal, auteur du passage que nous venons de citer, situe la symbolique du mythe dans les sociétés traditionnelles et souligne l'importance de la vraisemblance du phénomène mythique dans ces communautés. Nous pouvons également souligner dans cet extrait le fait que le mythe donne des « modèles » de conduite et rend signifiant le rapport de l'homme avec son environnement. L'île de Marajó n'échappe pas à ces idées et, la réalité que nous avons pu étudier, est en accord avec la plupart des éléments avancés par l'auteur. Par-là, nous pouvons, d'une part, observer que le mythe peut prétendre à une approche plus générale et, d'autre part, trouver dans celle-ci des points qui relient plusieurs cultures autour d'une idée conceptuelle de l'objet. Néanmoins, nous soutenons que le processus de construction des mythes et de l'univers qui se développe autour de ces narrations, est singulier à chaque tradition et constitue un élément relevant de la formation des imaginaires et des quêtes identitaires d'un peuple.

En d'autres termes, nous pouvons trouver d'innombrables résonances entre des univers mythiques totalement différents, en ce qui concerne leurs espace-temps de création. Prenons la mythologie grecque, il n'est pas difficile de tracer des thématiques communes à la mythologie amazonienne. La figure de la femme par exemple, la magicienne, celle qui séduit est la même qui punit, celle qui donne offre au monde un enfant. Le fratricide, les être hybrides qui prennent des formes diverses, qui sont à la fois animaux, divinités et hommes. L'amour comme acte extrême menant à la mort, à l'exil, à la folie et à la dépossession de soi par l'autre. Nous avons vu certaines de ces relations dans la première partie de cette étude, sous partie du quatrième chapitre : *Les Amazones : imaginaires qui voyage pour représenter l'histoire*. Les expérimentations artistiques que nous menons révèlent également des croisements thématiques entre les récits mythologiques amazoniens et certaines épopées mythiques d'Inde. Nous les analysons dans le deuxième chapitre de la quatrième partie de l'étude : *Arts traditionnels amazoniens : comment créer des résonances transculturelles ?*

Ces divers échanges ont rendu possible des études sur le mythe qui visent une structuration ou une analyse davantage expansive qui se basent sur ces correspondances. Le partage de lieux communs est donc devenu une ligne de recherche dans laquelle l'étude du mythe s'est présentée comme la formulation d'un éventail des mythologies duquel se dégage les « théories » et / ou « définitions » sur ce qui peut constituer le mythe, sa pensée ou son système de signifiant. En ce sens, une définition ne pourra faire l'unanimité car nous ne pourrions pas apporter un regard accompli sur la toile « infinie » et complexe des mythes dans le monde.

En effet, Claude Lévi-Strauss témoigne, à la fin de son œuvre titanesque *Mythologies*, de l'impossibilité d'un échantillonnage représentatif du fait de la complexité de son étude et du choix des mythes qu'il a entrepris de travailler :

On m'a reproché de fonder mes analyses sur des résumés de mythes dont je n'aurais pas fait d'abord la critique textuelle. Commençons par ce second point. Il n'aura échappé à personne ayant quelque connaissance de ces matières qu'en dépit de l'énormité du matériel mis en œuvre, celui-ci ne représente qu'une très petite fraction des mythes provenant des deux Amériques que j'aurais pu utiliser. Croit-on que j'ai choisi mes documents au hasard ou par convenance personnelle? Derrière les quelques mille mythes ou variantes de mythes soumis à l'exégèse, beaucoup plus se profilent, que j'ai dépouillés, sommairement analysés et que j'ai pas retenu pour des questions très diverses où la critique de texte avait sa place, mais tenue en lisière par la conviction que, sauf preuve criantes à l'appui, il n'existe pas de « bonnes » versions d'un mythe et des « mauvaises » ; en tout cas, qu'il n'appartient pas à l'analyste d'en décider en fonction de critères étrangers à la matière de son étude : ce sont plutôt les mythes qui se critiquent eux-mêmes et se choisissent, ouvrant, dans la masse confuse du corpus, certains itinéraires qui n'eussent pas été les mêmes si tel mythe au lieu d'un autre avait d'abord émergé.²²²

L'anthropologue, justifiant des critiques portées à son œuvre, livre la complexité de son étude. Même si nous comprenons les critiques qui émergent de l'œuvre en question, telles que celles faites sur le choix des textes et l'ambition d'une structure qui pourrait communiquer à un ensemble de cultures très éloignées, nous observons également que l'auteur pose des points essentiels à l'étude du mythe. La première est la composition du corpus ; il est difficile de constituer un corpus lorsque l'ambition est celle d'élaborer un panorama large. En effet, l'auteur peut éprouver une frustration liée à l'impossibilité, même après des milliers de mythes étudiés, d'un échantillonnage quantitatif réellement représentatif. Puis Claude Lévi-Strauss nous reconforte dans l'idée qu'il n'existe pas de « bonnes » ou de « mauvaises » version d'un mythe, idée que nous rejoignons. Et pour finir, il est question, pour nous, de penser le corpus comme une masse mouvante sur laquelle l'auteur a une emprise limitée. En effet, l'exercice de la composition du corpus est parfois complexe car le jeu doit s'articuler entre la perte et la reprise d'un contrôle furtif.

a. Récit mythologique : entre transmission et geste esthétique

Après ces considérations, il va de soi, que nous ne tentons ni de comprendre les multiples résonances entre les mythes, ni de formuler une structure basée sur des corpus quantitatifs. Mais plutôt, la manière dont le mythe et l'univers mythique se construisent dans le lieu qui nous occupe, le Marajó. Cette analyse nous la travaillons sur deux axes : comme

²²² Claude LEVI-STRAUSS, *Mythologies, L'homme Nu*, Paris, Plon, 2009, p. 565.

processus social, c'est-à-dire en répondant à un environnement précis ; mais aussi comme processus esthétique, où la création du geste et de la parole artistique prennent une place importante.

Dans cette perspective, chaque société n'a pas seulement son éventail de mythes mais elle le construit de manières différentes. Si, dans certaines traditions, le mythe prend une forte empreinte cosmogoniste, dans d'autres, il tend à marquer davantage la relation de l'homme avec son environnement en mettant en scène des êtres chimériques et une nature imposante et dense. Dans le cas du Marajó, l'univers mythique se crée à partir du mythe vécu, c'est une rêverie qui fait que le personnage mythologique entre dans le quotidien des habitants de l'île. Nous employons le mot rêverie non pas pour remettre en question la réalité des faits, soutenue par les témoins de la rencontre, mais dans le sens d'un état spécifique de notre propre corps que nous expérimentons dans ces régions, et cela indépendamment de la rencontre avec les « enchantés ». Nous expérimentons ce phénomène dès l'arrivée sur l'île, dans les sueurs qui émanent de nos corps, dans l'intense humidité, sous la chaleur des douze heures tapantes, sous la brise aux odeurs de verdure et d'humus qui nous soulage la nuit venue. Tous ces éléments créent cet "état de corps", nous prépare à un imaginaire onirique, nous envoûte et provoque par les sensations du corps l'ouverture de l'esprit.

Le Boto, *la Femme Parfumée*, *le Grand Serpent du Sossego* entraînent dans notre imaginaire par l'oralité et par le système linguistique codifié, mais aussi et surtout, par les pores ; chaque pore de notre peau était en alerte, en extase, et en résistance. Nous avons peur car des êtres hybrides composent le socle des narrations, des êtres pouvant aimer ou tuer. Nous restions suspendus au souffle de la conteuse ; dans mon enfance, il s'agissait essentiellement de ma grand-mère et d'un(e) ami(e) qu'elle invitait à l'occasion et qui pouvait témoigner de la rencontre avec l' « enchanté ». Le mythe devenait alors histoire vécue, ou est-ce le contraire ? Peut-être s'agit-il du moment précis de la mystification où l'histoire vécue devient mythe.

Dans ces régions amazoniennes, le mythe s'emploie à transmettre l'histoire des populations, mais aussi l'histoire de cette forêt qui, sans hiérarchisation, est perçue par les autochtones comme un être, à la même hauteur que l'homme. Rares sont les histoires se référant à la cosmogonie planétaire, il est question de l'avènement de l'homme amazonien enfanté par la force de son mythe. Comme nous l'avons exprimé, il n'y a pas de fixité absolue dans les récits, mais nous avons, pour certains mythes, une structure de base. Cette dernière nous indique les caractéristiques physiques du personnage central et les lieux où les faits se produisent, nous permettant ainsi d'identifier des lieux enchantés à l'intérieur du mythe. Par exemple, *la Femme Parfumée* est une femme qui exhale un fort et très bon parfum, elle est toute de blanc vêtue, elle

a la peau et les cheveux clairs et c'est une belle femme. Le *Boto*, dauphin qui se transforme en homme les soirs de pleine lune, après transformation en homme, devient irrésistible, il porte un costume blanc soigné et un chapeau de paille. Le *Grand Serpent du Sossego* donne par son énonciation la base même des narrations qu'il va inspirer, l'animal chimérique qu'il représente, le grand serpent, et son lieu de vie et d'action, *Sossego*. Nous arrêtons là les exemples. L'objectif étant d'observer ces basses qui sont moindre par rapport aux histoires qui vont s'en dégager. Ici la trajectoire du mythe est mouvante et, même si des ouvrages ont produit des écritures afin de répertorier ces mythologies, aucun d'entre eux ne peut s'attribuer le fait originel. La naissance du mythe est ici perdue dans ses successives réinventions et ne peut être consultée que par la présence des corps à l'écoute des vécus.

b. Le vécu, la répétition et le partage : le cycle du mythe au Marajo

Afin de comprendre le phénomène mythologique dans la région qui nous intéresse, ainsi que les pensées qui participent à sa construction, nous proposons de l'envisager comme un processus en trois étapes : le vécu, la répétition et le partage. Elles composent une structure cyclique, tel que nous pouvons l'observer dans le schéma ci-dessous :

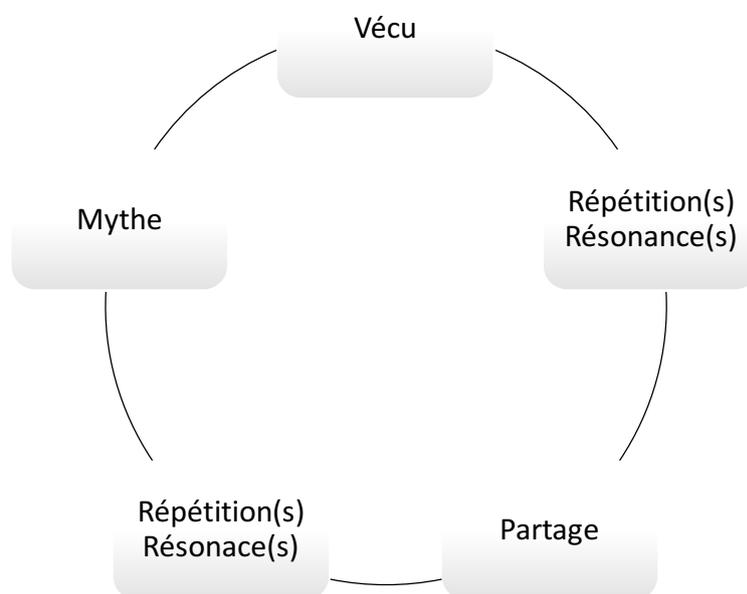


Fig. 17 Cycle du phénomène mythologique amazonien

En premier lieu nous partons du vécu, la rencontre avec l'être ou l'espace enchanté comme nous l'avons déjà précisé. Puis la répétition ou la résonance, c'est-à-dire que l'individu trouve dans d'autres vécus des répétitions ou des résonances avec les faits qu'il expérimente. Cela le mène vers le troisième point, celui du partage avec d'autres et donc à la construction de son récit. Avant de devenir mythe, au sens d'un mythe partagé par une communauté, nous retrouvons de nouveau la répétition, qui diffère ici de la première par son caractère plus large. En d'autres termes, il ne s'agit plus de résonances sensibles poussant l'émetteur à un partage de son expérience, mais davantage à la vérification d'une quantité considérable de répétitions transformant la narration en mythe par la constance à laquelle les récits surviennent. Le mythe se rétro-alimente car devenu récit courant celui-ci va, nous le pensons, orienter le vécu des insulaires *marajoaras*.

Poursuivons donc en détaillant chacune de ces étapes :

- **Le vécu**

La première étape de notre processus est donc le vécu. Nous constatons dans les narrations mythologiques auxquelles nous avons eu accès, de 2006²²³ jusqu'en septembre 2018 date de notre dernière étude de terrain, que celles-ci démarrent par le témoignage d'un vécu. L'expérience de la rencontre avec un être ou un espace enchanté est la porte d'entrée pour le développement de la narration chez les conteurs que nous rencontrons et, en ce sens, le premier pas vers la construction du mythe.

- **Répétitions et résonances**

Les résonances interviennent chez le conteur comme la confirmation de l'existence de ce monde autre. Souvent dans les récits les conteurs nous donnent des exemples d'autres personnes ayant eu une expérience similaire : « mon père l'a vu aussi... », « j'ai un cousin à qui il est arrivé la même chose... », « c'est arrivé à plusieurs personnes dont moi... ». Cela permet au conteur de créer la vraisemblance des faits par l'expérience partagée. « Je ne suis pas le seul », est un argument qui soutient la vérité des faits racontés. Cela est également important pour lui afin qu'il puisse en faire part car nous pouvons observer qu'à certains moments le conteur peut se confronter à une pudeur dû au fait qu'il comprend la possible incrédulité de son interlocuteur.

Puis nous comprenons les répétitions ici de manière davantage quantitative. C'est, dans la construction du mythe *marajoara*, une étape primordiale. Il s'agit de vérifier la répétition des

²²³ Cette date marque le début de notre intérêt de sauvegarde de ces narrations, il s'agit de la date à laquelle nous avons produit notre premier document sur le sujet : le documentaire fiction que nous avons réalisé, *Le peuple raconte*.

mêmes histoires, incluant les mêmes êtres et espaces « enchantés ». Bon nombre de narrations fantastiques et merveilleuses subsistent mais toutes n'aboutissent pas à la formation d'un mythe car elles ne sont pas expérimentées par un plus grand nombre et dans la durée. Si je suis la seule à avoir vu la *Femme Parfumée*, cela reste un vécu personnel et ne devient pas mythe.

- **Le partage :**

Nous apportons à l'abord de cette troisième étape un témoignage qui nous oriente dans sa compréhension. Lors de mes premiers échanges avec Monsieur Raymundo Soares, conteur de l'île et, avant de commencer notre entretien, il me demande le pourquoi de ma venue ; il me demande aussi pourquoi ses histoires peuvent m'intéresser. Je lui parle de la présente recherche et lui exprime le souhait d'entendre ses expériences avec les enchantés de l'île. Il n'est pas convaincu et me demande pourquoi je souhaite entendre toutes ces histoires auxquelles je ne crois pas. Je ressens donc la maladresse de ma présentation ; je lui livre alors les réminiscences d'une enfance passée à Soure et les diverses expériences que j'ai eu à l'écoute de ces contes. Cela a été nécessaire afin de créer avec ce conteur un lien autre. Ce n'est qu'à ce moment, qu'il me fait confiance, afin de me livrer ses histoires de vie qui sont souvent, nous le verrons, de l'ordre de l'intime. En effet, le partage de ces narrations est tout d'abord un acte de confiance, surtout de nos jours, où les faits dits « surnaturels » ou fantastiques sont d'autant plus contestables que les rêveries et les soirs d'ennuis, propices au développement des imaginations, ont été remplacés par toutes sortes de divertissements d'écrans et d'images. Le « partage » est, dans la structure que nous proposons, la dernière étape car nous revenons ensuite à l'idée de « répétitions / résonances » et observons la rétro-alimentation de la structure. En d'autres mots, la structure est cyclique, le mythe est le premier élément mais aussi le dernier, car il est construit par le vécu, les répétitions et la résonance, puis par le partage des histoires qui renouvellent le cycle. Ce que nous appelons ici « partage » est la formulation d'un discours, essentiellement oral, qui sert de support à l'échange. Le vécu devient discours à partir du moment où naît le besoin de partager l'expérience avec d'autres. Nous permettons la naissance du mythe lorsque nous ouvrons au collectif une expérience de l'intime.

c. Le mythe *marajoara* : quand un fragment de l'intime devient collectif

Le mythe *marajoara* est donc provoqué par l'exposition de l'histoire d'un individu, d'un fragment de sa vie « cachée ». Dans un élan de courage, motivé par son insoutenable envie de communiquer, le conteur parvient à le livrer. Le mythe se forge par l'un des traits marquant du *caboclo* : c'est un « bon parleur ».

Claude Lévi-Strauss parle de ce passage de l'individuel vers le collectif dans la formation du mythe :

Admettons que toute création littéraire, orale ou écrite, ne puisse être au départ qu'individuelle. Pour autant qu'elle sera aussitôt livrée à la tradition orale comme cela se produit chez les peuples sans écriture, seuls les niveaux structurés qui reposent sur les fondations communes resteront stables, tandis que les niveaux probabilistes manifesteront une extrême variabilité, elle-même fonction de la personnalité des narrateurs successifs. Cependant, au cours du processus de la transmission orale, ces niveaux probabilistes se heurtent les uns aux autres. Ils s'érodent aussi les uns contre les autres, dégageant progressivement de l'ensemble du discours ce que l'on pourrait appeler ses parties cristallines. Les œuvres individuelles sont toutes des mythes en puissance, mais c'est leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur « mythisme ».²²⁴

Néanmoins cette « adoption sur le mode collectif » n'est pas immuable, ces références partagées sont également assujetties, dans les pratiques qui nous intéressent, à des changements inhérents. De cette manière, nous observons un éventail de mythes sans cesse en recomposition. Actuellement par exemple, nous entendons beaucoup d'histoires sur le *Pretinho da Bacabeira*, alors que d'autres sont dans l'oubli, comme la *Femme Parfumée* qui nous vient uniquement dans les narrations qui font appel à des mémoires lointaines.

En ce sens, Lévi-Strauss défend également que :

On ne peut dire parlant que des sujets, et tout mythe doit en dernier essor prendre son origine dans une création individuelle. Cela est vrai sans doute mais pour passer à l'état de mythe, il faut précisément qu'une création ne reste pas individuelle et perde au cours de cette promotion, l'essentiel des facteurs dus à la probabilité qui la pénétrait au départ et qu'on pouvait attribuer au tempérament, au talent, à l'imagination et à l'expérience personnelle de son auteur.²²⁵

Nous partageons avec l'auteur l'idée que toute œuvre, tout récit, tout vécu individuel comporte des orientations qui permettent le devenir collectif. Dans le cas de l'Amazonie *marajoara*, ce cas de figure prend toute sa puissance car les récits mythologiques sont originaires d'expériences vécues et deviennent collectives par la transmission orale. Néanmoins, les traits de l'auteur, que nous voulons ici nommer conteur ou passeur, ne sont pas effacés, ils sont, au contraire, dans la démarche même de construction de la mythologie de la région. Dans certains mythes, le conteur va jusqu'à devenir référence par l'intimité partagée avec l'être mythologique, le conteur parfois devient mythe²²⁶.

²²⁴ Claude LEVI-STRAUSS, *Mythologies, L'homme Nu, op.cit.*, p. 560.

²²⁵ *Ibidem.*, p. 560.

²²⁶ Nous reviendrons sur cette idée en faisant une étude comparative entre deux conteurs un peu plus loin dans cette recherche.

Le panorama mythologique du Marajo offre donc une forte résistance à se laisser délimiter car il fait état d'une forme vivante en construction et établit un rapport direct à l'individualité des hommes qui la composent. C'est dans la prise de conscience de cette mouvance, indispensable et intrinsèque à la tradition marajoara, que ce travail est pensé. Il est question pour nous de comprendre de quelle manière ces phénomènes de réinvention, déjà présents chez les autochtones, peuvent devenir des démarches autour desquelles s'articulent la pensée de la sauvegarde de leurs patrimoines.

1.3 Le « conte-légende » ou les enchantés amazoniens dans la pratique du conter

Après ce lever de voile sur les limites et les possibilités de compréhension du mythe orienté vers la région amazonienne, plus précisément l'île de Marajo, il nous paraît pertinent de trouver une terminologie pour inclure, dans le processus que nous avons décrit, la pratique du conte. En effet, si le mythe et l'univers mythologique, - nous le comprenons de manière assez large -, interviennent dans diverses cultures, le « conte-légende » a, lui, nous le pensons, une caractéristique davantage singulière. Cette épistémologie ne nie pas celle du mythe, elle fonctionne comme une « couche », une pratique particulière dans le discours mythologique. C'est le faire des conteurs *marajoaras* que nous voulons définir par « conte-légende » et ainsi reconnaître cette pratique comme une des composantes de ce discours mythologique. Cette démarche interroge des termes globalisants et nous semble bénéfique dans l'expression de la singularité de la manifestation mythologique en Amazonie.

En premier lieu, nous souhaitons définir distinctement et de manière assez brève ce que nous entendons par conte et par légende, puis justifier notre choix de « conte-légende » pour identifier la pratique des conteurs *marajoaras*.

a. Le conte : une expression de la mythologie marajoara

Quand nous pensons au conte, la première question qui nous vient est celle de la confusion entre le genre littéraire et la pratique de l'oralité. Il est difficile pour nous de trancher mais nous partons de la prérogative selon laquelle tout conte est en premier lieu une histoire racontée, qu'elle soit écrite, orale, gestuelle ou énoncée par tout autre moyen, le conte reste un récit partagé.

Quand nous découvrons, chez Edgar Allan Poe, sous le plancher d'une chambre, l'acte meurtrier du personnage²²⁷, quand nous traversons les rues du Leme dans les profondeurs des sentiments confus de Clarice Lispector²²⁸, quand nous retrouvons les nuits « paulistas » de Caio Fernando Abreu²²⁹, nous pouvons observer que l'idée première est celle de raconter une histoire, de la transmettre et d'établir avec son interlocuteur un effet de vérité, même si celle-ci n'engage en rien la réalité des faits.

Cette réflexion nous ramène directement à la pratique du conteur amazonien qui cherche à établir, dans la construction de son récit, un rapport au vécu. Si nous n'étions pas interpellés par ces vécus, le conte n'aurait pas lieu d'être. Le conte, nous le pensons, ne provoque pas une « écoute tranquille », mais déclenche le désir de connaître l'intimité de l'autre. Dans cette perspective, Julio Costázar nous dit que :

Si nous n'avons pas une idée vive de ce qui est le conte, nous aurions perdu du temps, car le conte en sa dernière analyse se mouvant dans cette sphère de l'homme où la vie et l'expression écrite de cette vie mène une bataille infernale, si je peux me permettre le terme ; et le résultat de cette bataille est le conte lui-même, une synthèse vivante et en même temps une vie synthétisée, quelque chose comme un ouragan dans un cristal, fuite dans la permanence. Il n'y a que par les images que l'on peut transmettre cette alchimie secrète qui explique la profonde résonance qu'un grand conte provoque en nous, et qui explique aussi pourquoi il y a si peu de grands contes.²³⁰

Chez l'auteur, l'idée d'un conte se construit comme le « résultat d'une bataille » qui fragmente écritures et histoires de vie. Chez le *marajoara*, il est important de signaler que seule l'oralité est dans cette démarche de construction, l'écriture n'est pas courante, d'ailleurs, elle est quasi inexistante dans la production des récits locaux. Maître Tomaz, conteur de l'île qui a laissé un nombre considérable d'écrits, a été alphabétisé à un âge avancé, il a entrepris cette démarche dans le but de retenir ses contes qu'il oubliait peu à peu. L'écriture représente pour ce conteur la « sauvegarde » de ses souvenirs et lui impose une trajectoire difficile, celle de l'apprentissage d'un langage, l'écriture²³¹. Nous voulons souligner, dans cet exemple, que ce conteur comprend qu'il est le seul à pouvoir préserver sa parole et, pour cela, il réinvente sa

²²⁷ Alberto BRECCIA ; Edgar A. POE, *Le cœur révélateur : et autres histoires extraordinaires*, Paris, Rackham, 2018.

²²⁸ Clarice LISPECTOR, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

²²⁹ Caio Fernando ABREU, *Petite épiphanies*, Paris, Librairie José Corti, 2000.

²³⁰ Julio CORTAZAR, *Valise de Cronopio*, Sao Paulo, Perspectiva, 2006, p.149.

²³¹ Nous reviendrons plus loin sur les méandres des productions de Maître Tomaz.

pratique par l'écriture²³². En rejoignant l'idée de Cortázar, le conte est ici le « résultat d'une bataille » que Maître Tomaz vainc contre l'oubli.

Pour revenir à l'extrait cité ci-dessus, l'auteur décrit également une force à laquelle se combine une fragilité toutes deux présentes simultanément dans le conte. La combinaison de ces deux sphères, que ce soit dans le genre littéraire ou dans la pratique de l'oralité, est un trait que nous pouvons observer dans la région amazonienne. L'auteur utilise l'analogie : « un ouragan dans du cristal » ; cela fait écho aux contes *marajoaras*, lorsque la puissance mythologique d'un serpent chimérique visite l'intime d'un pêcheur dans sa pirogue un soir de pleine lune.

L'expérience de vie, les mythes et l'intime du *marajoara* deviennent récit et prennent la forme d'un conte et ne peuvent être dissociés du conter, même si ce dernier passe par le dessin de ces mots sur un papier dans le cas de Maître Tomaz. Mythe et conte trouvent ici un lieu de dialogue qui place la prise de parole au centre de leur croisement, nous entendons, de ce fait, le conte comme une voie d'expression du mythe et de l'univers qui l'entourent. En effet, tout conte n'est pas un mythe et tout mythe ne prend pas la forme d'un conte, cependant, par sa polyphonie, il reste une voie d'expression. Tel le mythe, il pose des questionnements, nous retrouvons une contradiction, par exemple, dans les idées référentes à la véracité des faits dont il fait le récit. Observons la définition du terme dans *Les trésors de la langue française*²³³ :

A. *Vieilli*. Action de rapporter à quelqu'un un fait réel. Faire le conte de; faire le conte d'une aventure :

1. ... la prêcheuse impitoyable lui refaisait tout le conte de leurs amours et de leur égarement, celui aussi de son propre retour à la vertu.

GUÉHENNO, Jean-Jacques, *Roman et vérité*, 1950, p. 173.

B. Récit d'aventures imaginaires destiné à distraire, à instruire en amusant. Conte de fées

2. Il savait aussi toutes sortes de contes, des contes venus des temps anciens, d'une saveur agreste et sauvage, où l'esprit de la race avait accumulé des trésors d'observation, où revivait un peu le terroir lorrain,...

MOSELLY, *Terres lorraines*, 1907, p. 141.

C. P. ext. Récit, propos invraisemblables auxquels il n'est pas raisonnable de croire. Conte bleu, conte à dormir debout. Ah! Il peut, en pleines assises, répéter ce conte, il n'arrivera pas à soulever le scandale cherché!... ZOLA, *La Bête humaine*, 1890, p. 272

Observons ces trois propositions pour la définition du conte : alors que dans la définition A il s'agit d'un fait réel, la B souligne des faits imaginaires et, dans la C les propos sont devenus

²³² La démarche de Maître Tomaz rejoint une idée centrale de cette étude qui est celle d'une démarche de réinvention d'une pratique en vue de sa sauvegarde, cette idée à laquelle nous consacrerons toute une partie traverse néanmoins les écrits et elle reste le fil conducteur de notre pensée.

²³³ *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (consulté le 9/04/2019)

« invraisemblables auxquels il n'est pas raisonnable de croire ». Cette trajectoire marque également l'évolution du conte vers sa conception plus contemporaine. En effet, auparavant le conte était pensé comme un récit de vie, une histoire « réelle ». Mais cette idée, comme le dictionnaire va lui-même le remarquer, est *vieillie*. D'après les théories sur le conte d'Edgar Allan Poe, les études des communautés traditionnelles exerçant la pratique du conter, ainsi que la figure du conteur dans l'acte de mise-en scène, le conte se rapproche davantage de la définition B. De cette manière, ce dernier n'a pas l'engagement ni la démarche, esthétique ou sociale, de rapporter des faits réels, historiques ou de l'ordre du vécu.

Toutefois, les contes tendent à prendre la forme de témoignages ayant une empreinte personnelle. Baudelaire, parlant de l'œuvre de Edgar Allan Poe, nous livre la remarque suivante : « Tous les contes d'Edgar Poe sont pour ainsi dire biographiques. On trouve l'homme dans l'œuvre. Les personnages et les incidents sont le cadre et la draperie de ses souvenirs »²³⁴²³⁵. Dans cette perspective, il est difficile de tirer un fil définitif qui définirait les limites entre le conte et son producteur. Ils sont interconnectés et cette démarche passe par le besoin de communiquer une partie de soi. Un récit de vie n'ayant pas de fidélité à un fait, mais tente d'établir avec son interlocuteur un « effet de réel ». Le conte produit un récit-fictif, mais le conteur, ayant l'intention d'établir un « pacte de vérité » avec son interlocuteur, crée une idée de vraisemblance pouvant induire de la confusion. Nous souhaitons partir de cet élément afin de poursuivre notre démarche vers le concept de légende puis, de « conte-légende ».

b. Le « conte-légende » : un croisement pour une pratique singulière

À la différence du conte, la légende ne trouve pas son homologue dans les genres littéraires, mais est davantage reconnue dans son rapport aux faits historiques. Une légende naît d'un événement marquant et se construit afin de pérenniser sa mémoire. Nous pouvons penser ici aux « héros » qui sont devenus légende : Jeanne d'Arc, Alexandre le Grand, Le Roi Arthur et tant d'autres. Le conte et la légende marquent ici leurs différences dans le rapport à l'autre et à l'événement historique. Le conte, tel que nous l'avons entrepris, est une fraction de vie, un récit davantage intime qui met l'interlocuteur dans la confiance, c'est presque une intimité

²³⁴ Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 254.

²³⁵ L'auteur américain E. Allan Poe est une importante figure de conteur. Dans *Le cœur révélateur*, par exemple, le narrateur est totalement intra-diégétique, nous sommes plongés dans un univers étrange et, à aucun moment, il n'est possible d'en sortir, ce qui donne son impact à l'œuvre. Poe commence son œuvre en tenant le lecteur comme témoin de l'histoire qu'il s'apprête à raconter : « Vrai ! Je suis très nerveux, épouvantablement nerveux, je l'ai toujours été ; mais pourquoi prétendez-vous que je suis fou ? » Nous pouvons observer que le « conteur » interroge son interlocuteur, il établit avec lui un rapport direct que nous pouvons, sans difficultés, rapprocher d'une pratique du conteur. Il y a un lien de confiance qui se crée grâce au dévoilement, aux confidences qui sont faites.

volée-dévoilée. La légende fonctionne de manière davantage extra-diégétique, l'émetteur du message peut ne pas être participant du récit.

João de Jesus Paes Loureiro, auteur amazonien, nous explique la « découverte » de l'Amérique par une traversée, non seulement des mers, mais aussi d'un imaginaire : « le mythe a servi de guide à la boussole de l'imaginaire et au désir de richesse des conquistadors, c'était la recherche du paradis terrestre et, en celui-ci le *El Dorado*. » Cette phrase peut nous aider à tracer des limites, toujours fuyantes, entre le mythe et la légende. Le mythe est, selon notre lecture, le récit des conquêtes, des croyances en un monde meilleur, du *Nouveau monde*, lieu de tous les possibles. La légende c'est l'*El Dorado*, elle n'est ici ni récit, ni promesse mais l'objet même autour duquel s'articule l'imaginaire. Mais pouvons-nous identifier la légende comme une composante du mythe ? Pas complètement, car la légende peut également prendre la forme d'un récit mythologique, ce qui va néanmoins marquer leur différence, c'est le rapport spatio-temporel. Dans une légende, nous comprenons un lieu et un temps qui existent ou dont nous pouvons attester l'existence passée. Le mythe ne l'exige pas, il circule dans un temps autre. Pour Eliade le « temps des commencements » ne demande aucune attache au réel matériel, son rapport au sacré lui suffit pour se légitimer. La force du mythe peut donner naissance à une légende si le mythe prend son avènement dans un moment précis et identifiable dans l'espace matériel des hommes. Au Marajo les mythes peuvent donner naissance aux légendes : le mythe *De la Maison du Sossego*, par exemple, donne naissance à la légende du *Grand Serpent* dans le cadre particulier d'un récit de vie. En d'autres termes, le mythe est le récit qui donne naissance à la légende. Leurs trajectoires épistémologiques et symboliques se croisent sur la toile mythologique amazonienne car l'inventaire des légendes se construit à partir du vécu et est marqué dans un espace-temps précis.

Ainsi, en région amazonienne, nous retrouvons le terme légende très couramment employé pour faire référence aux mythes. Pour le *marajoara*, légende et mythe sont des synonymes. Les deux termes servent à désigner la partie commune, la fraction fixe dont nous avons déjà parlé. Mais lorsque l'autochtone entreprend de raconter un vécu, il va le signifier, non pas comme un mythe ou une légende, mais comme une histoire de vie. Ils identifient le *Boto*, par exemple, comme une légende, mais l'histoire qui les unit à l'enchante ne l'est pas. Ils recréent la légende à partir de leurs contacts avec celle-ci et transforment, par conséquent, le mythe dans sa totalité en le réinventant. Nous entreprenons donc la légende ici comme cette part du mythe qui est soumise au vécu, même si celui-ci est intrinsèquement lié à un imaginaire populaire en constant devenir. Il ne s'agit pas de dire que la légende, dans ce cas, révèle une

donnée communément constatée, mais elle est entreprise comme une réalité pour ceux qui l'a racontent.

Nous arrivons au questionnement central de cette partie : pourquoi associons-nous les deux termes, conte et légende, pour parler des récits de *marajoaras* ? Observons, au sein des récits que nous abordons, que le conteur produit un discours relié, d'une part à un vécu, et d'autre part, aux personnages mythologiques qu'il rattache à un espace-temps précis. Le conte crée l'espace du récit et du rapport à l'interlocuteur, alors que la légende relie cela à l'idée de réel dans un rapport intrinsèque à la mythologie régionale. Nous décidons d'entrevoir une épistémologie composée, étant donné que l'absence de l'un de ces éléments ferait défaut à notre analyse. Nous ne pouvions pas garder uniquement le concept de légende, - terme que nous retrouvons dans l'usage courant et dans certains travaux scientifiques -, ni uniquement celui de conte, sans faire allusion à tout cet univers mythologique que la légende dessine.

Certains travaux, comme ceux de Josel Akel Fares, proposent le terme de « narration orale ». Néanmoins, cette dénomination pose problème. D'une part, pour des questions de traduction ; différemment du portugais, en français, ce terme porte à confusion, car sorti de son contexte, ce terme devient général. D'autre part, cette terminologie ne mentionne pas l'univers onirique des narrations légendaires. Chez un auteur amazonien et dans les textes produits et destinés à cette région, cette conceptualisation est possible car l'univers mythologique de ces narrations est une donnée reconnue en amont. En effet, les abondantes explications que nous sommes contraints de faire dans une étude francophone de la région, sont parfois désuètes chez les auteurs de la région. Toutefois, cette discussion conceptuelle sur le procédé narratif du conteur *marajoara* reste un vaste champ de recherche, car celui-ci compose un domaine de connaissance peu débattu. En effet, nous ne trouvons pas de références qui propose une définition sans équivoque et qui ait été reprise à divers moments. Nous trouvons seulement des essais qui tentent de comprendre le phénomène et qui proposent des lectures théoriques à partir d'une observation du faire. C'est également dans cette démarche que nous nous incluons, toutes cette réflexion étant nées de l'observation et de notre pratique artistique du conter.

Chapitre 2 : La « flânerie » de la méthode : esthétisation, construction et thématiques de l'imaginaire amazonien.

Après ces quelques pages conceptuelles concernant l'univers mythologique et les « contes-légendes » du Marajo, nous souhaitons faire une analyse plus profonde concernant ce que nous appelons imaginaire amazonien. Pour ce faire, nous souhaitons interroger les concepts proposés par certains auteurs de la région, dont les écrits composent un panorama significatif sur le sujet, aussi bien d'un point de vue esthétique, que sociologique.

Comment naissent les « mythopoétiques » marajoaras ? C'est une réponse inversée que nous donnent ici Josebel Akel Fares, lorsqu'elle nous dit que l' « Amazonie naît de la force des *mythopoétiques* et se fonde par le regard étranger »²³⁶. Comme nous l'indiquons en première partie de ce travail, et comme l'affirme également l'auteur cité ci-dessus, l'idée que nous avons de la région amazonienne est hybride et se construit à partir des récits sur les expéditions européennes.

Mais comment cet imaginaire, initialement hybride, se traduit en poétiques *marajoaras* ? Comment les narrations se forgent à travers les eaux et les forêts en prenant les chemins les plus divers ? João de Jesus Paes Loureiro nous accompagne dans la traversée de ces questionnements par, comme il le défend lui-même, une « flânerie » méthodologique, à ce sujet :

L'imaginaire est un rêveur assumé et a son expression sensible dans la « mytopoétique ». C'est un thème que nous aborderons dans ce texte, dans la bref inquiétude d'une « flânerie » méthodologique. La relation intercurrente du « mythopoétique » à l'imaginaire sera analysée de façon plus métaphorique et ouverte que par la clarté distincte du raisonnement logique.²³⁷

Cet extrait nous livre des éléments importants pour la compréhension de l'imaginaire amazonien. Le premier étant la liberté de s'éloigner d'une logique commune et partagée en quête d'une conception plus métaphorique. En effet, il est difficile d'étudier la mythologie amazonienne en tentant de trouver une structure autour de laquelle pourraient s'articuler les narrations, cela est dû au fait qu'elles se créent dans un rapport direct aux imaginaires

²³⁶ Josebel AKEL FARES, *Vozes cartographam a amémoria da amazônia marajoara*, in : « *Cartographias marajoaras : cultura, oralidade, comunicação* », Thèse en Communication et Sémiotique, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2003, pas de pagination.

« *A Amazônia nasce da força das mitopoéticas e se funda pelo olhar estrangeiro* » Traduit par nos soins.

²³⁷ João de Jesus PAES LOUREIRO, *Mitopoéticas e Imadinário*, *op.cit.*, p. 317.

« *O imaginário é um devane*

ador assumido e tem nas mitopoéticas a sua expressão sensível. E um tema que abordaremos nesse texto, na brevidade inquieta de uma « flânerie » metodologica. A relação intercorrente das mitopoéticas com o imaginário será analisada de um modo mais metafórico e aberto do que pela distinta clareza do raciocínio logico. » Traduit par nos soins.

individuels de chacun. Même si nous retrouvons des lignes communes dans la « mythopoétique » amazonienne, elles sont éclatées et désordonnées car elles sont construites à partir des mémoires et des transmissions orales. Elles deviennent des mémoires en forme de poésie qui retranscrivent l'intime sensible de celui qui les racontent. Ainsi, João de Jesus Paes Loureiro établit la relation entre mythe et poésie :

Bien sûr, en valorisant le sens mythique, nous ne disons pas que le mythe et la poésie ne font qu'un. Mais nous reconnaissons la dimension poétique du mythe, dans la mesure où, même ayant la primauté de l'intuition sémantique, le mythe révèle aussi une configuration formelle significative, qui est le principe essentiel de la conscience poétique, en utilisant le métalangage des symboles et en essayant (comme le remarque à juste titre Gilbert Durand dans l'étude du mythe et de la poésie), une sorte de persuasion éclairante, le mythe ne fait d'autre parcours que celui d'anthropologue de la poétique.²³⁸

Cette comparaison entre mythe et poésie est significative dans notre étude car elle inclut l'esthétique dans les processus de construction des narrations amazoniennes. Claude Lévi-Strauss nous présente la pensée mythique comme un procédé qui implique « la prise de conscience de certaines oppositions et tend à leur médiation progressive », ou encore, « l'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction »²³⁹. Mais nous tentons également d'inclure, dans ce faire, l'acte artistique d'une mise en scène-récit de dévoilement(s) et de partage de l'intime²⁴⁰. Nous comprenons, dès lors, les potentialités créatives dans la construction du mythe « quand le mythe, ne part plus d'états de fait naturels ou sociaux, en cherchant à réitérer le sens, passe à se construire à partir d'une symbolique métaphorique, allégorique, d'une image, d'une fiction, d'un mode éruptif révélateur de l'instant »²⁴¹.

²³⁸ *Ibidem.*, p. 320.

« Evidentemente, valorizando o sentido mítico, não dizemos que mito e poesia sejam uma coisa só. Mas reconhecemos a dimensão poética do mito, na medida em que, mesmo tendo o primado da intuição semântica, o mito também revela uma configuração formal significante, que é o princípio essencial da consciência poética. Utilizando a metalinguagem dos símbolos e tentando criar, por sucessivas aproximações (como bem observa Gilbert Durand, ao estudar mito e poesia), uma sorte de persuasão iluminante, o mito não faz outro percurso que não seja o de antropólogo para o poético. », traduit par nos soins.

²³⁹ Claude LEVI-STRAUSS, *La Potière jalouse*, Paris, Plon, 1985, p. 227.

²⁴⁰ Nous définissons plus loin l'idée d'intime et celle de « partage du sensible ».

²⁴¹ João de Jesus PAES LOUREIRO, *Mitopoéticas e Imadinário*, *op.cit.*, p. 321.

« quando o mito, deixando de ser algo que parte de estados de fatos naturais ou sociais, buscando a reiteração do sentido, passa a se construir numa significação metafórica, alégorica, numa imagem, numa ficção, num modo irruptivo do instante revelador » Traduit par nos soins.

2.1 Conter au Marajó : un acte esthétique

La construction de la mythologie prend une voie créative d'autant plus forte dans la région amazonienne que le protagoniste est celui qui révèle son « sensible » au sein d'une construction fragmentée et, parfois fictive, de sa mémoire. « Le mythe, je le pense, comme poésie naît, d'une certaine manière, du parleur, [...], de celui qui confère une forme signifiante à sa parole, qui éloignée d'une insertion dans la réalité sociale, passe du caractère normé à l'expressif »²⁴².

Nous comprenons le terme d'esthétique telle que l'exprime Katia Légeret, pour qui, l'esthétique « dans le sens grec du mot *aesthesis* : implique la recherche des conditions sensibles d'apparition de l'œuvre, ne séparant jamais la théorie de la pratique »²⁴³. Or l'esthétique a toute sa place dans la construction de ces imaginaires mythologiques amazoniens.

Il ne s'agit pas de dire que toute manifestation sociale prend le caractère d'œuvre, mais nous pouvons observer qu'une partie considérable de celles qui sont en rapport à la revendication d'une identité amazonienne, engendrent des processus de création semblables au processus de création d'une œuvre en ce qui concerne l'extériorisation d'une intériorité. Nous retrouvons cette idée sous la plume de João de Jesus Paes Loureiro :

Sans désigner une forme de pan-esthétisation, la fonction esthétique dans la culture amazonienne occupe un champ de large amplitude, dépassant les limites des expressions symboliques proprement artistiques qui y sont produites. La visualité, la relation avec la rivière et la forêt, la contemplation active et productrice de symboles et autres éléments, tous sont devenus des porteurs de la fonction esthétique, qui émerge dans le champ dialectique des fonctions, avec une dominante parfois intensionnelle, parfois expressive. Tout ne comporte pas, évidemment, les mêmes degrés de dominance esthétique. Il y a une intensité singulière dans les œuvres d'arts produites, qui sont les détentrices privilégiées de cette expression. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas de distinction entre la fonction esthétique et les autres fonctions, ni que celles-ci soient des variantes de celle-là. Il existe une délimitation impossible à préciser. Il est évident que l'impossibilité logique à démarquer les limites entre les fonctions esthétiques et extra-esthétiques, ainsi que la possibilité de manifestation de la fonction esthétique présente dans les objets et leurs relations avec la réalité, ne sont pas des privilèges de la culture amazonienne. Ce qu'il y a en elle de particulier c'est la prédominance de cette fonction esthétique sur les autres, cela est le résultat des relations particulières entre le *caboclo* et sa réalité – baignant dans les rêveries – que l'on considère comme une espèce de *sfumato* qui élimine et poétise les limites entre le réel et l'imaginaire.²⁴⁴

²⁴² *Ibidem*. « O mito, penso, como poesia, nasce, de certa maneira, do falador, como nessa canção, daquele que confere uma forma significativa à sua fala que, distanciada de uma inserção na realidade social, passa do caráter normativo para o expressivo. » , traduit par nos soins.

²⁴³ Katia LEGERET-MANOCHHAYA, *Esthétique de la danse sacrée. Inde traditionnelle et Art contemporain*, Paris, Geuthner, 2001, p. 25.

²⁴⁴ João de Jesus PAES LOUREIRO, *Mitopoéticas e Imadinário*, op.cit., p. 331. « Sem significar uma forma de pan-esteticidade, a função estética na cultura amazônica ocupa um campo de grande amplitude, ultrapassando os limites das expressões simbólicas propriamente artísticas nela produzidas. A visualidade, a relação com o rio

Cet extrait va déterminer une bonne partie des considérations à venir. Il sera question pour nous d'exemplifier cette « intrusion » esthétique dans la pratique du conter. Dans les « contes-légendes » que nous avons collecté, lors des études de terrains dans la ville de Soure, l'esthétisation de ces récits apparaît comme l'un des piliers dans la construction de l'imaginaire marajoara. Il est question pour nous de comprendre comment ces fonctions esthétiques font irruption dans le quotidien *caboclo* et déplacent les limites du réel en y insérant le merveilleux. Cette idée renvoie aux notions de réinventions auxquelles nous sommes attachés dans cette étude en vue des réinventions artistiques. Dans les « contes-légendes », le « passeur » est aussi acteur et transforme le mythe. Il s'agit d'une des particularités des mythologies amazoniennes : elles se transforment également par des vécus et non seulement par la temporalité et les glissements inhérents à l'oralité. Dans la suite de cette recherche nous constatons que la structure même des récits met en évidence des choix dans le style du discours produit.

Les éléments que nous souhaitons souligner dans l'approche des « contes-légendes » sont le caractère dramatique dans la construction du récit, la répétition et les nombreux détails que les conteurs fournissent. Observons un extrait du récit de *La Femme Parfumée* de M. Raymundo :

Mon beau-père était gardien d'une maison éloignée et je devais y aller pour prendre du lait le matin. Le lendemain, le cousin n'était pas rentré, j'ai dit à ma femme :

- Nazaré le cousin n'est pas revenu
- Il aime faire la fête il doit être dans le coin, avec une femme et tout...
- Oui, ça doit être ça.

Mais j'ai pensé à l'affaire... Alors je me suis habillé j'ai mis le chapeau sur la tête, j'ai pris la carafe et je suis parti prendre le lait chez mon beau père. Je vais être sincère avec vous, vous avez déjà entendu parler du terre-plein *Saint Domingos* ? Un terre-plein qu'il y a là-haut, on met au moins une heure à pied pour y aller. Alors mon beau-père habitait de l'autre côté au milieu du lac. Quand je suis arrivé à la *fazenda* il était en train de traire les vaches. Il m'a dit que mon cousin était là-bas dès l'aube, sous le manguier, en train de dormir. Je lui ai dit : mais ici ? Il y avait des manguiers au bord du lac. Il a dit : oui il est là-bas, tout nu, largué. Je me suis dit : mince ce n'est pas possible. Je me suis inquiété parce qu'il avait un bon argent sur lui, je me suis inquiété de ça. Alors j'y suis allé avec l'un de mes beaux-frères et il était là en train de dormir

e a floresta, a contemplação ativa e produtora de símbolos e outros elementos, tudo se foi tornado portador de função estética, a qual emerge no campo dialético das funções, com uma dominância ora intensiva, ora extensiva. Não há, em tudo, evidentemente, o mesmo grau de dominância do estético. Há uma intensidade especial nas obras de arte produzidas, que são as detentoras privilegiadas dessa expressão. Isto não significa que haja uma indistinção entre a função estética e as outras funções, e nem que estas sejam meras variantes daquela. Há uma delimitação impossível de ser precisada. Evidentemente que a indermacabilidade lógica de limites entre a função estética e as funções extra-estéticas, e também a possibilidade de manifestação da função estética presente nos objetos e relações com a realidade não são privilégios da cultura amazônica. O que há nela de específico é a prevalência da função estética sobre as outras, em decorréncia das peculiares relações entre o caboclo e sua realidade – permeadas pelo desvanio – que concederamos uma espécie de sfumato que elimina e poetiza os limites entre o real e o imaginário », traduit par nos soins.

tout nu. Totalement étourdi alors je l'ai appelé, il s'est réveillé, s'est assis et a commencé à regarder²⁴⁵.

La répétition est, d'une part, un élément récurrent dans le discours oral et, d'autre part, une empreinte de la manière de parler des *marajoaras*. Il n'est pas rare que la personne répète plusieurs fois les données qu'elle juge importantes dans l'histoire afin de marquer les espaces, ses sentiments, ou encore, pour souligner l'absurdité des faits. M. Raymundo nous signifie à diverses reprises l'éloignement de la *fazenda*. Par là, il veut nous faire comprendre que son cousin a traversé une très grande étendue de terre avec *La Femme Parfumée*. Il ne l'aurait jamais fait s'il était « sain d'esprit », s'il n'était pas enchanté. Le *marajoara* marque aussi, dans ces répétitions, son rapport au temps. Nous sommes éloignés d'un rapport au temps lié à l'efficacité d'un système capitaliste tel que nous pouvons l'observer dans les capitales amazoniennes²⁴⁶.

Si nous prenons en compte les particularités marajoaras, dont les « contes-légendes » témoignent, tel le rapport au temps, - facteur déterminant dans une société -, nous sommes confrontés à des problèmes dans la transcription, puis dans la traduction, de ces narrations. En effet, quand nous procédons à une transcription d'un discours parlé à une trace écrite, nous sommes en train de l'adapter, si nous concevons que l'adaptation est l'action de transposer un objet dans un autre langage, différent de celui à travers lequel il a été créé. Cette définition s'emploie davantage pour les œuvres d'arts : adapter un film au théâtre, un roman à la scène, par exemple. Mais si nous décidons, comme c'est le cas dans cette recherche, d'entrevoir l'acte de conter comme acte performatif et donc engageant des codes que l'on peut relier à l'esthétique et aux processus de création, nous pouvons valider cette définition à l'égard de la transcription du conte. L'adaptation questionne directement les limites de la fidélité à l'« œuvre original » et, en ce sens, certaines questions nous sont apparues. Comment rester fidèle à cette dynamique du conter, à son langage, à ses trous, à ses incohérences, tout en rendant le texte accessible à la lecture ? C'est d'autant plus complexe que nous engageons un deuxième processus qui est celui

²⁴⁵ Entretien avec Seu Raymundo, habitant de Soure, le 7/7/2015. « *O meu sogro tomava conta de um retiro aqui em cima e eu tinha que pegar um leite lá de manhã. Amanheceu e ele não chegou, aí eu falei Nazaré o primo não apareceu. Ele gosta de farrã deve estar por aí, deve tá com uma mulher tudo... é deve ser isso mesmo. Mas pensei no caso, pensei no caso. Ai me arrumei, botei o chapéu na cabeça, peguei a jarra e fui embora, meu sogro falou pega um leite lá amanhã. Olhe eu lhe digo com sinceridade não se você já ouviu falar do aterro do São Domingo, um aterro que tem aqui em cima, a gente gasta daqui pra lá uma hora e pouca a pé, né? Então meu sogro morava do outro lado do lago e assim no meio do lago tem um aterro que atravessa. Quando cheguei lá na fazenda meu sogro tava tirando leite. Ai ele disse olhe seu primo amanheceu ali embaixo da mangueira, dormindo. Eu disse, mas aqui? Ai tinha umas mangueiras assim pra beira do lago. Diz ele tá, ele tá lá dormindo, tá nu, tá largado lá. Eu disse eras não pode ser. Agora eu me preocupei que ele tava com um bom dinheiro, eu me preocupei com isso. Ai eu peguei e fui logo lá, aí foi eu e um cunhado meu, e ele tava lá dormindo pelado. Todo atolado Ai eu chamei, ele acordou e sentou começou a olhar. Rapaz como foi já você vir pra cá ? » Traduit par nos soins.*

²⁴⁶ La notion de temps sera reprise et analysée plus loin.

de la traduction en français ; il est donc important que ce texte ait, également, une « cohérence » linguistique.

Nous sommes là dans un double processus de transcription-adaptation et de traduction. André Bazin trace un rapport commun entre ces deux procédures quand il affirme que « pour les mêmes raisons qui font que la traduction mot à mot ne vaut rien, que la traduction trop libre nous paraît condamnable, la bonne adaptation doit parvenir à restituer l'essentiel de la lettre et le l'esprit »²⁴⁷. Garder « l'esprit » de ces récits, tout en le rendant recevable par un public académicien et francophone compose l'une des fortes difficultés que nous rencontrons. En premier lieu, nous tentons de créer une structure en parallèle avec le texte dramatique, nous reconstruisons certains passages. Nous transformons en narration certains dialogues qui nous paraissent confus ou qui ont besoin du mouvement du conteur à ce moment précis pour être compréhensible. Puis nous procédons à la traduction qui, nous pensons, prend des formes adaptatives lorsqu'elle est aussi commentaire.

Les langues sont des systèmes complexes où le rôle du social n'est pas moindre dans la construction linguistique. Ferdinand de Saussure²⁴⁸ l'affirme et, depuis, les études menées sur ces champs ne l'ont pas démenti. Dans cette perspective, penser ces narrations en français les transforment car elles vont être également adaptées à un univers culturel autre. C'est lors de la traduction que certains questionnements nous sont venus concernant, par exemple, la véracité des faits ou la violence de certains témoignages. Nous avons l'impression que la langue française ne comportait pas ces structures, ces fabulations. Après traduction, les récits nous ont paru durs, parfois cruels, nous avons donc tenté un travail, par les mots, qui questionne au-delà du sens, un accord du signifiant changeant. Il n'était pas question d'« adoucir » les narrations mais de les rendre assimilable à un public francophone. Non pas dans le sens de les aseptiser, mais avec l'objectif de transmettre les idées centrales du discours, tel qu'elles nous sont parvenues.

En outre, le *marajoara* a un style très particulier de transmission, tout d'abord nous observons des trous ; il construit sa narration par des unités de sens parfois totalement déconnectées. La narration n'est pas linéaire, le conteur fait des allers-retours constants dans le temps, afin de démarquer, nous le croyons, l'espace de sa mémoire et de son appartenance. Observons-le dans la suite du récit de M. Raymundo :

²⁴⁷ André BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Ed. Cerf, 1976, p. 84.

²⁴⁸ Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot et Rivages, 2016.

- Garçon, comment tu as fait pour atterrir ici ? Lèves-toi !

J'ai demandé à mon beau-frère d'aller chercher des vêtements. Alors il regardait comme ça... et alors après il m'a raconté : après que tu sois parti la femme a réapparue. Je me souviens lui avoir dit que j'allais passer chez moi et elle m'a dit qu'elle allait m'accompagner, mais après il ne se souvenait plus où il avait été avec elle. Je sais juste qu'après cette confusion je suis resté un peu préoccupé avec cette femme qui fait des canular comme ça dans les rues avec les gens le soir, c'était elle (la *Femme parfumée*).

- Mince, dans mon pantalon, il a dit, il y avait un bon argent.

- Oui c'est vrai tu avais un bon argent.

Alors l'un des gars a pris son cheval et est parti et il a retrouvé son pantalon, l'argent était là tout mouillé. De l'autre côté il y avait une paire de chaussure, l'autre on ne l'a pas trouvé, de la boue partout et on s'est demandé comment il a fait pour atterrir là. Dans cette fazenda où habitait mon beau-père.

- Tu es venu ici avec l'intention de venir voir mon beau-père

- Non cousin je ne me souviens de rien, je sais juste que je me suis réveillé en-dessous de ce manguier et de vous en train de m'appeler, sans vêtements, sans rien.

C'était elle. Il y a même un gars qui est venu faire un travail de « pajelancia » avec mon beau-père et qui a raconté une histoire. La même chose s'était passée avec lui. Alors on est resté là, pensifs... Ici il y a déjà eu beaucoup d'histoires, Soure a beaucoup changé, ici c'était difficile le soir.²⁴⁹

Le fait que la perte de l'argent prenne une place aussi importante met en lumière, d'une part, la situation financière des personnes engagées dans ce « conte-légende », et d'autre part, la banalité des faits « surnaturels ». Le conteur nous affirme à plusieurs reprises que ces événements étaient courants dans la région à l'époque. C'est le souvenir d'un événement, un

²⁴⁹ Entretien avec Seu Raymundo, habitant de Soure, le 7/7/2015. « *Ai tudo bem. Ai vim embora pra casa, quando eu vim só eu, chegando aqui ela passou de ovo como quem volta pra festa, aí eu olhei, ela parou, ficou me olhando mas eu não liguei, segui minha viagem. Ele (o primo) ficou a e ela voltou pra lá. O meu sogro tomava conta de um retiro aqui em cima e eu tinha que pegar um leite lá de manhã. Amanheceu e ele não chegou, aí eu falei Nazaré o primo não apareceu. Ele gosta de farrá deve estar por aí, deve tá com uma mulher tudo... é deve ser isso mesmo. Mas pensei no caso, pensei no caso. Ai me arrumei, botei o chapéu na cabeça, peguei a jarra e fui embora, meu sogro falou pega um leite lá amanhã. Olhe eu lhe digo com sinceridade não se você já ouviu falar do aterro do São Domingo, um aterro que tem aqui em cima, a gente gasta daqui pra lá uma hora e pouca a pé, né? Então meu sogro morava do outro lado do lago e assim no meio do lago tem um aterro que atravessa. Quando cheguei lá na fazenda meu sogro tava tirando leite. Ai ele disse olhe seu primo amanheceu ali embaixo da mangueira, dormindo. Eu disse, mas aqui? Ai tinha umas mangueiras assim pra beira do lago. Diz ele tá, ele tá lá dormindo, tá nu, tá largado lá. Eu disse eras não pode ser. Agora eu me preocupei que ele tava com um bom dinheiro, eu me preocupei com isso. Ai eu peguei e fui logo lá, aí foi eu e um cunhado meu, e ele tava lá dormindo pelado. Todo atolado Ai eu chamei, ele acordou e sentou começou a olhar. Rapaz como foi já pra você vir pra cá? Levante, disse pro meu cunhado Carlinhos vai lá pegar uma roupa. Eu disse pega a sua roupa? Ai ele olhava assim... aí depois ele contou : depois que você veio a mulher me apareceu lá. Eu me lembro primo que nós saímos na quarta rua, eu disse que eu ia lá em casa ai ela disse : ah eu vou contigo. Ai ela acompanhou, só que diz ele que depois que acompanhou ela ele não se lembra mais por onde andou com ela. Só sei que depois dessa confusão eu fiquei assim meio preocupado com essa mulher que anda fazendo bandalheira aí na rua, com o povo de noite, foi ela. Poca na minha roupa ele disse, tinha um bom dinheirinho. Tinha sim você tinha um bom dinheirinho. Ai nós saímos o rapaz montou no cavalo e saiu assim, aí achou a calça dele, o dinheiro todo molhado, aí quando ele atravessou o lago tva só um lado do sapato, o outro não tava. Atravessou o lago no meio da lama e acabou lá, mas nós ficávamos pensando como foi pra ele bater pra lá? Lá pra essa fazenda onde meu sogro morava? Você veio aqui com a intenção de vir pra cá onde meu sogro morava? Não meu primo não lembro de nada, eu só sei que eu amanheci aqui embaixo dessa mangueira e vcs estão aqui me chamando, sem roupa, sem nada. Foi ela, aí tem um camarada, passou uns dois dias, foi fazer um trabalho de pajelancia lá com meu sogro, contou a história. Porque tinha acontecido isso com ele, aí nós ficamos tudo assim mesmo pensando... Aqui já houve muita coisa, Soure mudou muito, aqui era difícil a noite. » Traduit par nos soins.*

trait de sa mémoire, les conteurs nous livrent ces récits sans la mise en avant de faits extraordinaires.

La Femme Parfumée enclenche ici une mémoire enfouie, telle la figure de sa protagoniste, dans ces régions et d'autant plus à l'époque de ces souvenirs. En ce sens Josebel Akel Fares nous livre une importante réflexion sur la reconstitution de ces mémoires marajoaras :

La mémoire conte et « raconte », additionne et soustrait des éléments dans une même narration, dite en temps différents. La narration orale préserve l'histoire. Dans les commencements, la Mémoire ou Mnémosyne est la déesse mère des muses et comme telle inspiratrice des poètes, se lie aux processus de création, aux rhapsodies, au prétérite. Le passé gardé par les « vaqueiros » sont des représentation collectives d'un mode de vie.²⁵⁰

Ce passage est l'extrait d'un article où l'auteur fait état de ses divers entretiens avec un « vaqueiro » très connu de l'île : *Preto Juvencio*. Néanmoins, nous pouvons retrouver cette idée de mémoire également dans les paroles des conteurs de l'île, essentiellement de ceux qui garde un rapport étroit avec ces narrations et qui sont, de ce fait, reconnus sur l'île comme les gardiens du « passé ». D'ailleurs, beaucoup d'entre eux sont des *vaqueiros*, des travailleurs des *fazendas* ou des pêcheurs et qui expliquent leurs savoirs par les divers voyages qu'ils ont été, ou, sont amenés à faire. Dans leurs longs périple, à travers le fleuve, la forêt et les plaines inondées du Marajó, dans l'attente immuable du pêcheur, dans la contemplation, dans la solitude et l'isolement, l'imaginaire se libère. Il se donne à voir, se « matérialise », dans cette réflexion lente et profonde du corps face à l'immensité de la nature et de l'autre monde qui l'abrite²⁵¹. De ce rapport, naît des thématiques que nous voyons se répéter dans les divers témoignages, nous poursuivons en abordant certaines d'entre elles.

²⁵⁰ Josebel AKEL FARES, *Vozes cartographam a amémoria da amazônia marajoara*, op.cit.

« A memória conta e reconta, acrescenta e subtrai elementos em uma mesma narrativa, dita em tempos diferentes. A narrativa oral guarda a história. Nas origens, a Memória ou Mnemosyne é a deusa mãe das musas e como tal inspiradora dos poetas, liga-se aos processos de criação, aos rapsodos, ao pretérito. O passado guardado pelos vaqueiros marajoaras são representações coletivas de um modo de vida. », traduit par nos soins.

²⁵¹ L'acte de contempler est, d'ailleurs, un élément très important dans la construction de ces imaginaires et des pratiques artistiques qui le compose, nous reviendrons là-dessus dans le chapitre sur le *carimbó*.

2.2 Les devenirs des thématiques du conter au Marajo

Les thématiques récurrentes dans les « contes-légendes » sont vastes. Nous proposons ici un bref échantillonnage de celles qui ont davantage marquées nos recherches de terrain et nos recherches bibliographiques : la mort, la femme et la métamorphose. Ces trois aspects attestent également de l'approche rhizomatique que nous proposons en méthodologie. En effet, ils dessinent, à partir des témoignages collectés, les limites de notre étude. Les récits font émerger les thématiques et vont donc guider une approche hybride, où les récits de vie prennent une place déterminante. Il ne s'agit donc pas de construire une théorie justifiée par les narrations, mais de comprendre ces narrations comme le lieu même de la production de savoir. Nous ne faisons pas ici une introduction exhaustive car nous pensons que chacune d'entre-elles naît et dialogue avec l'univers de ces conteurs de manière singulière.

a. *La mort dans le « conte-légende » marajoara. Entre réconfort et violence*

La mort, nous le savons, est une thématique récurrente dans les arts. La perte, l'arrêt de la vie, la violence de l'assassin, la fin d'une vie, la fin d'une histoire, la fin comme le début d'un autre monde auquel nous n'aurons jamais accès. Toutefois, nous pouvons l'expérimenter par le récit ou en défiant la mortalité de notre corps. La mort des amoureux dans *Roméo et Juliette*, la mort violente d'Edgar Allan Poe, les morts poétiques de Baudelaire qui ose même un *Mort Joyeux*. Dans les arts plastiques, nous pouvons nous perdre entre *La Mort de Marat* de Jacques Louis David et *Guernica* de Picasso.

Dans les mythologies vernaculaires, ainsi que celles des sociétés traditionnelles, il en est de même. Car ici le mythe prend toute sa fonction : celle d'organiser l'intervalle de la vie. Toute rencontre avec un être mythologique fait référence aux limites du corps mortel de l'homme, ne serait-ce que par la prise de conscience de sa propre finitude. En ce qui concerne les vécus des *marajoras*, ce n'est pas différent. Les expériences partagées avec les *enchantés* sont souvent reliées à la mort, comme thématique ou comme fait, sous-tendu par la rencontre avec l'être surnaturel. La légende du *Toco* est l'exemple même de ce rapport : un tronc d'arbre qui court les rivières dans le sens inverse du courant et annonce, par son passage, une noyade future. Rita Abdon, habitante de Soure, nous livre son « conte-légende » sur le *Toco* :

Mon père est pêcheur mais aujourd'hui il est à la retraite. En 1982, il est arrivé à la maison en racontant à ma mère que le *Toco* était passé et qu'il fallait faire attention aux enfants à la plage. Deux jours plus tard, mon frère est allé à la plage du Garote et a disparu. Quatre heures après, l'on a trouvé son corps. Après l'enterrement, mon père parlait à ma mère sur le *Toco*. En lui

disant que, malgré les évidences, il y a encore beaucoup de gens qui ne croit pas à la légende du *Toco*. Jusqu'à aujourd'hui on y croit encore à cette histoire.²⁵²

Rita, âgée à l'époque de l'entretien d'une soixantaine d'années, vit avec l'ombre de cette rencontre qui a conduit à la mort de son frère. Le père, ayant vu le *Toco*, tente de prendre des précautions mais malgré cela, « rien » ne peut empêcher la perte de l'un de ses fils. Nous avons là un cas de figure récurrent dans l'île. Le réconfort de la perte vient de la fatalité du mythe. Il en est de même, par exemple, lorsqu'une jeune femme rencontre le *Boto*, il n'est pas possible de résister ; arrivant enceinte et sans père pour son enfant, elle ne peut que clamer l'ensorcellement, et le « conte-légende » vient de nouveau soulager la réalité des faits. Comme nous avons pu l'observer tout au long des pages qui ont précédé, entre théorie et extrait de récits, nous pouvons comprendre que cet univers mythologique a une fonction sociale. La perte d'un être cher et bien portant peut-être vu, au sein de cette population croyante, comme une « punition » et engendre des explications d'un autre ordre. Ne pouvant pas le justifier autrement que par : « votre fils, frère, s'est noyé » la famille de Rita a besoin de tracer une histoire de l'inconscient, une voie vraie et implacable. Cet exemple nous renvoie aussi à cette idée de vérité car nous pouvons observer dans les images que la femme porte encore la douleur de cette perte et la conviction que celle-ci a été engendrée par le *Toco*.

Le récit auquel nous nous intéressons à présent est assez différent ; ici, la mort intervient de manière tragique et cruelle, et l'espace mythique n'apporte pas de réconfort mais justifie l'acte de tuer.

Ici à Salva Terra, il y avait un frère et une sœur, c'est Noratinho et le nom de la sœur je ne m'en souviens plus. Mais je me souviens de Noratinho, ils étaient de Salvaterra et ils s'étaient enchantés. Il prenait l'apparence d'un très grand serpent et elle aussi. Tu vois à la fin, il a fini par la tuer. Parce qu'elle était très mauvaise, elle voyait une embarcation et la coulait, elle tuait des gens et tout. Et c'est pour ça qu'ils ont eu une très grosse dispute, lui et sa sœur, elle devenait une *giboia* et lui un grand *juçuri* et il l'a tué. Après ça il s'est désenchanté et ne s'est plus jamais enchanté. Mais quand une personne s'enchanté, quand elle se désenchanté et ne s'enchanté plus, le maximum qu'elle dure c'est sept ans. C'est ce qui lui est arrivé, sept ans après il est mort. Mais cela s'est passé avec un couple très ancien de Salva Terra. Pour vous dire combien ancien ils étaient, moi j'ai 79 ans et quand j'ai vu ça j'étais un garçon, que j'entendais ces histoires et tout... alors regarde le temps que ça fait.²⁵³

²⁵² Rita Abdon, habitante de l'île de Marajó. Extrait du documentaire : *Le Peuple Raconte* de Monique Deboutteville, 2006, Para, Brésil. « *Meu pai é pescador, só que hoje ele não está mais na ativa, tá aposentado. Na época de 1982, ele estava vindo pra casa quando ele chegou contando pra minha mãe que o toco tinha passado, que era pra minha mãe ter cuidado com os meninos negócio de praia, aí passado dois dias, meu irmão foi pra praia, próximo ao garrote, e sumiu. Passado mais 4 horas acharam o corpo dele aí teve aquela programação velório, essas coisas... no outro dia ele comentou com a minha mãe disse : « Olha Nazarete, tu tá vendo só como é, O Toco mesmo é uma coisa que as pessoas num acredito, mas... » Aí a minha mãe perguntou dele, é porque há uns três dias o Toco passou, aí até hoje a gente acredita muito nessa história do Toco.* » Traduit par nos soins.

²⁵³ Entretien Raymundo Soares, ANNEXE I « *Aqui em Salva Terra tinha um irmão e uma irmã era o Noratinho e o nome dela eu já não me lembro. Mas eu me lembro do Noratinho, eles eram de Salva Terra e eles se encantaram. Ele aparecia virado numa cobra muito grande e ela também. Olhe depois acabou ele matando ela.*

Après l'écoute de ce « conte-légende », je suis un peu troublée : un homme avait tué sa sœur, rien n'avait été fait, alors qu'aujourd'hui M. Raymundo nous raconte cette histoire dont la victime est l'homme. Que s'est-il passé ? Quelle trajectoire de vie et mythologique a pu conduire à la mort de cette femme ? Dans quel contexte ? Dans un passage de son ouvrage *Aspects du mythe*, Mircea Eliade nous renvoie à ce besoin de comprendre les récits reliés au mythe plutôt que de les juger :

Ce qui nous importe avant tout, c'est de saisir le sens de ces conduites étranges, de comprendre la cause et la justification de ces excès. Car les comprendre cela équivaut à les reconnaître en tant que faits humains, faits de culture, création de l'esprit - et non pas irruption pathologique des instincts, bestialité ou enfantillage. Il n'y a pas d'autre alternative : ou bien on s'efforce de nier, minimiser ou oublier de tels excès, en les considérant comme des cas isolés de « sauvagerie », qui disparaîtront tout à fait, lorsque les tributs seront « civilisées » ; ou bien on se donne la peine de comprendre les antécédents mythiques qui expliquent, justifient des excès de ce genre et leur confère une valeur religieuse. Cette dernière attitude est, à notre avis, la seule qui méritent d'être retenue. C'est uniquement dans une perspective socio religieuse que des conduites pareilles sont susceptibles de se révéler en tant que faits de culture et perdent leurs caractères aberrant ou monstrueux de jeu enfantin ou acte purement instinctif.²⁵⁴

Il est important de souligner que l'auteur fait ici référence à une pratique congolaise, où il n'était pas question de la mort de quelqu'un par les mains d'un autre. Cela nous mène à nous questionner sur la pertinence de l'association de cet extrait avec l'exemple que nous venons de citer. S'agirait-il, la « fratrie-serpent », d'un « cas isolé de « sauvagerie » » ? Si nous partons de l'histoire seule, peut-être pourrions-nous la qualifier ainsi, néanmoins sous les mots de M. Raymundo cela prend un autre sens. En effet, en nous livrant cette anecdote, en prenant clairement le parti de *Noratinho* – frère, serpent, tueur – nous nous rendons compte que l'analyse est plus complexe. Même s'il s'agit d'un acte d'une extrême violence, par la narration, elle prend la forme d'un événement social régi sous des codes particuliers à une population qui ne voit pas cet acte comme l'expression d'une « sauvagerie », ni même d'une violence. Elle est perçue, au contraire, comme un acte de courage et de bonté du frère qui tue sa sœur pour l'empêcher de nuire aux autres habitants. De même, nous pouvons revenir sur l'incident de l'hôpital où les habitants de Soure exigeaient la mort d'une vieille dame, car pour eux, il s'agit d'une *Matinta Pereira*.

Por que ela era muita ruim, enxergava uma embarcação levava pro fundo matava gente e tudo. E por isso eles tiveram uma briga muito forte, ele com a irmã, ela se virava numa giboia e ele num jucuri, e ele matou ela. Depois disso ele se desencantou, ai não se encantou mais aindo chegou a vir pra Salva Terra. So que quando a pessoa que se encanta quando se desencanta se ele não se encantar de novo o máximo que ele dura é 7 anos. Foi o que aconteceu com ele uando completou sete anos ele morreu. Mas isso aconteceu um casal antigo, muito antigo, ali de Salva Terra. Pra lhe dizer que é muito antigo que eu to com 79 anos e com eu via isso eu era molecote que eu ouvia essas coisas e tudo... então olha a temporada que faz.» Traduit par nos soins.

²⁵⁴ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, op.cit., p. 14.

Quand nous travaillons sur l'écoute de ces récits, nous devons faire un exercice d'abstraction de nos propres convictions afin de les accueillir et de les analyser de manière plus cohérente avec le milieu dans lequel ils se développent et prennent forme. Même si j'ai vécu une partie de ma vie sur l'île, cet exercice est parfois difficile dû à l'hybridité de ces communautés. Nous ne sommes pas face à des groupes isolés. Ils ont et font usage des mêmes sources d'information que la plupart des brésiliens – télévision, journaux et internet. Pourtant, il existe cette couche de mysticisme qui invite les événements surnaturels dans leurs vies et qui change le rapport au monde tel que nous pouvons le percevoir sous une logique occidentale-contemporaine. L'auteur amazonien Agenor Sarraf Pacheco nous l'affirme :

Le monde mystique brésilien de l'enchantement a, dans l'Amazonie marajoara, un de ses plus importants focus d'existence. Région culturellement enfantée au sein de confluences des matrices indiennes, européennes et africaines, les marajoaras des champs et des forêts, sont proches des croyances dans les pouvoirs de « pajés », bénisseurs, curateurs, pères de saint, ils insistent à soigner leurs corps, et ceux de leurs égales, par la force de ces savoirs dits traditionnels. Ainsi ils continuent de perturber la logique rationnel/cartésienne, qui oriente les projets qui visent à matérialiser en cultures locales une conception de la vie et de la religiosité monolithique et euro centré.²⁵⁵

Les éléments que nous abordons ici suivent donc une trajectoire particulière car ils incluent des croyances qui peuvent nous questionner dans ce que nous avons établi comme « norme ». Ces « projets », dont parle Agenor Sarraf Pacheco, sont ces diverses lectures de la région à partir d'un regard étranger, d'une formation de la pensée qui part des références européennes établies comme base de discussion pour l'analyse des cultures. Ces croyances dans les espaces imaginaires d'une vie autre permettent aussi aux marajoaras de concevoir la mort d'une manière différente ; en ce sens, elle peut aussi être salvatrice. Lors d'une conversation informelle avec Chico Braga, maître de *carimbó* sur l'île de Maiandeuá²⁵⁶, il nous confie qu'il ne mourrait jamais, mais qu'il s'enchanterait et, qu'il resterait sur cette île pour l'éternité²⁵⁷.

²⁵⁵ Agenor SARRAF PACHECO, *Encantarias Afroindígenas na Amazônia Marajoara: Narrativas, Práticas de Cura e (Int)tolerâncias Religiosas*, in Dossiê: Biodiversidade, Política e Religião - DOI – 10.5752/P.2175-5841.2010v8n17p88. Belo Horizonte. Avril/juin 2010. « *O mundo místico da encantaria brasileira tem, na Amazônia marajoara, 2 um de seus maiores locus de existência. Região culturalmente gestada na confluência de matrizes indígenas, europeias e africanas, os marajoaras de campos e florestas, em seus modos de conviver com crenças nos poderes dos pajés, benzedores, curandeiros, pais de santo, ao insistirem em curar seus corpos e os de seus iguais na força desses saberes ditos tradicionais, continuam a perturbar a lógica racional/cartesiana, que orienta projetos globais a materializarem em culturas locais uma concepção de vida e religiosidade monolítica e europocêntrica.* », traduit par nos soins.

²⁵⁶ Il s'agit d'une île du Pará dépendant de la municipalité de Maracanã. Elle est connue, entre autres, pour être une référence dans la pratique du *carimbó*. Nous avons mené quelques jours de recherche sur cette île afin de l'entreprendre comme exemple autre que le Marajó. Nous reviendrons sur l'analyse des matériaux collectés un peu plus loin.

²⁵⁷ Deux jours après cet entretien Chico Braga est mort. Nous avions prévu d'enregistrer l'entretien, mais à son arrivée, son état, clairement altéré par l'alcool et la colère dont il nous a fait part, nous ont conduit à y renoncer. Sa

b. Les femmes amazoniennes : entre sublimation et dépossession

La femme et ses multiples visages, le dédoublement de la femme, la femme sorcière, la femme ensorceleuse, la femme et la beauté, la femme et la douleur, la femme qui crée, qui engendre et l'inépuisable inspiration qu'elle suscite chez les hommes mais aussi chez ses égales.

Roland Barthes contredit Baudelaire qui croit qu'il existe des « objets fatalement suggestifs »²⁵⁸ tel que la femme. Le sémiologue, nous dit que « lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la « nature » des choses »²⁵⁹. En effet, nous remarquons que le mythe prend ses racines dans des « événements de la vie » et cela se vérifie d'autant plus dans la mythologie *Marajoara*. Mais comment peut-on expliquer la récurrence de certaines thématiques ? La réponse n'est peut-être pas, en effet, dans la « nature » des choses ; mais nous pouvons nous demander comment ces « natures » entrent en dialogue ?

La femme a inspiré et inspire encore de nos jours les artistes de toutes disciplines, les écrivains et également les mythologies. Les représentations de la femme dans les sociétés que nous abordons sont attachées à une part de mystère, à une part cachée, ceci étant dû, non pas, à une volonté de la femme, mais à l'invisibilité sociale dont elle a été victime pendant des siècles, et dont elle est encore victime aujourd'hui à bien des égards. Cette femme qui trouve son pouvoir dans les profondeurs, dans les interstices, dans les dieux, dans la création, est la même à qui l'on hôte le droit d'exister. Médée, Antigone, Pénélope, La femme parfumée, Iara... sont toutes premièrement des femmes bafouées, qui ont eu recours à ces lieux où l'homme n'est plus dominant. Ces lieux se situent au croisement des imaginaires, des croyances, il s'agit d'un espace où s'exprime la contradiction : l'originelle, celle qui crée, est la même que l'on prive du pouvoir qui incombe au créateur.

La femme n'est pas un être vouée à l'inspiration masculine, elle est un être de l'obscurité. Elle éveille les curiosités telle la chimère, les étoiles, l'univers cosmique, la marginalité, les forêts... toutes ces « choses » que nous ne pouvons comprendre, parce qu'elles sont inaccessibles ou parce qu'elles sont cachées. Il ne s'agit donc pas de voir la femme comme une inspiration sublime mais comme une inspiration qui suit un processus historique dans les

colère était celle d'un homme ayant donné sa vie à l'art et se retrouvant ensuite dans la misère. Un homme qui a composé des chansons, donné des interviews, qui a été sujet de divers documentaires et émissions et qui n'a pas eu de retour financier pour cela. La colère vient donc de cette non-reconnaissance, aussi financière, de sa production. Nous avons pensé à ce moment qu'il ne serait pas judicieux et éthique de le filmer dans cet état. En ce sens, nous n'avons pas d'annexe pour attester de nos propos, reste notre mémoire des faits.

²⁵⁸ Roland BARTHES, *Mythologies*, Londrai, Seuil, 2014, p. 212.

²⁵⁹ *Ibidem*.

imaginaires. La démarche de sublimation, ou de destruction de l'image de la femme rend compte d'états de fait graves dans notre histoire ; le concevoir de manière naïve ne nous permet pas de faire avancer ces questionnements.

Il est d'autant plus important de le penser dans des régions amazoniennes où la situation de la femme, en tant qu'être social, est fragile. Les récits mythologiques de la région peuvent délimiter parfois un territoire hostile pour la figure féminine. Les juges, Elinay Melo et Nubia Guedes, avancent cet argument sur le *Boto* :

Après tout, en analysant avec plus d'attention, nous réalisons que la légende du boto renforce deux aspects d'une culture qui, bien que intrinsèque à la réalité *ribeirinha*, décrit comment a été forgée l'histoire de notre pays, l'asservissement de la femme et l'objectification de sa sexualité, fruit d'une société patriarcal, extrêmement sexiste et misogyne. Un des reflets de cela, chez l'« homme-Boto » décrit dans la légende, est la relation sexuelle qui se produit pour lui donner du plaisir et générer un fils de l'« enchanté ». Cet aspect est totalement sans importance pour la fille avec qui il couche, aussi bien que cet « homme-Boto » qui ne revient plus, renforçant le portrait d'une femme *ribeirinha* soumise dont la sexualité ne sert que de simple instrument pour satisfaire le désir de cet homme-boto, héros de l'imaginaire *ribeirinho*.²⁶⁰

Même si tous les contes-légende n'imposent pas à la femme une situation de soumission, telle que nous pouvons l'observer dans la lecture des auteures précitées, il est vrai que la sublimation de la femme passe par sa transformation en un être hybride et non-social. Dans le « conte-légende » de *La femme parfumée*, la femme devient celle qui soumet l'homme à ses volontés, mais elle est également maléfique et fantasmagorique. Nous proposons d'aborder cette figure à partir des mots de M. Raymundo, conteur de l'île qui atteste l'avoir rencontré :

La Femme parfumée, une fois j'avais un cousin, il est déjà mort aussi, alors il était de Belém et il venait toujours passer un peu de temps avec moi, il connaissait Soure. Il est allé à une fête ici dans la quatrième rue, chez le défunt Chiquinho, il a été à une fête là-bas et une certaine heure il est venu me chercher : Alors tu viens ? / Oui, mais je vais prendre une douche encore, attends-moi là-bas, j'arrive. Il a dit d'accord et est reparti, et il était déjà dix, onze heures du soir. J'ai pris ma douche et j'y suis allé, quand je suis arrivé là-bas il était assis avec une femme, j'ai regardé : c'est qui cette femme ? Je ne la connais pas. Je l'ai regardé, elle m'a regardé et a baissé la tête, bon d'accord. Alors j'ai pris mon cousin dans un coin et je lui ai demandé qui était cette femme. Alors il a dit : tu vois, je sortais de maison Brésil cette demoiselle sortait de l'obscurité sur l'avenue, toute de blanc vêtue, alors je me suis arrêté et j'ai discuté avec elle, je l'ai invité à

²⁶⁰ Elinay MELO ; Nubia GUEDES, *Não foi boto sinha : violencia contra a mulher ribeirinha*. <http://justificando.cartacapital.com.br/2017/02/01/nao-foi-boto-sinha-violencia-contra-mulher-ribeirinha/> (consulté le 14/06/2017) « *Afinal, analisando com mais cuidado, perceberemos que a lenda do boto reforça dois aspectos de uma cultura que, ainda que entronizada pela realidade ribeira, delinea como foi forjada a história de nosso país, escravizando a mulher e coisificando sua sexualidade, fruto de uma sociedade patriarcal, extremamente machista e misógina. Reflexo disso é que, para o "homem-boto", narrado na lenda, a relação sexual ocorre para lhe dar prazer e gerar um filho desse "encantado". Sendo irrelevante esse aspecto para a moça com quem se deita, tanto que esse "homem-boto" não mais retorna, reforçando o retrato de uma mulher ribeirinha submissa, cuja sexualidade serve apenas de mero instrumento para satisfazer o desejo desse homem-boto, um herói no imaginário ribeirinho.* » Traduit par nos soins.

venir à la fête et elle est là. Je lui ai dit : fait attention ! Et soudain elle a disparu. On est resté là tous les deux. La femme était comme un courant d'air, elle s'est levée a dit je reviens et a disparu. Alors j'ai dit : Cousin et cette femme ? C'est quoi cette histoire ? Je me suis méfié de suite parce que à cette époque elle (la *Femme Parfumée*) apparaissait beaucoup, mais vraiment beaucoup, elle a abandonné mon beau-frère qui était malade au milieu de la mangrove, il est revenu des heures et des heures après. Alors nous sommes restés là et rien. J'ai ma femme qui aime pas que je rentre tard alors je lui ai dit que je m'en allais : tu es célibataire mais fais attention à cette femme. « Pourquoi ? » Il m'a demandé. « Non, parce que je connais toutes ces femmes de la vie, mais celle-là est apparu soudain, une jolie femme comme ça... »²⁶¹

Nous observons donc ici que M. Raymundo nous livre, par son récit, des particularités de la vie à Soure à cette époque, mais aussi, concernant la situation des femmes. Une femme seule le soir est donc une femme de la « vie ». Dans la région, c'est le nom que l'on donne aux prostituées et aux femmes jugées de « mœurs légères ». La femme est ici inspirée par son « non-lieu » dans la société, et non pas par la sublimation de son être femme. Observons également que la beauté est marquée d'un mauvais présage, dans une région où, encore de nos jours, les viols atteignent des chiffres importants.

D'autre part, le fait que M. Raymundo souligne la beauté de la *Femme Parfumée* pique notre curiosité car, après tant de récits recueillis, nous n'avons jamais pu avoir une description de cette femme enchantée. Nous lui posons donc la question de comment était-elle, ce à quoi il nous répond :

Elle était claire, une silhouette que l'on peut comparer à la vôtre. Mais il y avait un truc, qu'importe où elle passait, si elle passait là dans la rue, il y avait ce parfum qui était partout. C'est pour ça qu'on l'appelle la *Femme Parfumée*.²⁶²

Nous nous sommes dit que nous n'aurions pas notre description aujourd'hui. Tous les hommes ayant rencontré la femme parfumée disent la même chose : c'est une femme très belle, qui sent très bon. Mais aucun d'eux n'est capable de donner une description plus claire. Elle a

²⁶¹ Entretien Raymundo Soares, ANNEXE I, « *A Mulher Cheirosa uma vez eu tinha um primo, já é morto também, então ele era de Belém e vinha e passava dias comigo ai, mas ele conhecia aqui em Soure. Ele foi pra uma festa aqui na quarta rua, no finado Chiquinho, foi pra uma festa lá, aí quando foi uma horas ele veio me chamar : ei você não vai lá? Vou sim, mas ainda vou tomar um banho me espere lá na festa que daqui a pouco eu vou. Disse ta bem ai voltou pra lá isso já era umas dez pra onze horas da noite. Eu tomei um banho e fui, quando eu cheguei lá, ele tava sentado com uma mulher na banca, eu olhei quem é essa mulher, eu não conheço essa mulher não, eu olhei pra ela ela olhou pra mim e baixou a cabeça, tá bom. Ai eu chamei ele de parte assim e perguntei e essa mulher ai, ai ele disse olha eu fui ali na casa Brasil ai quando eu sai essa dama vinha saindo assim do escuro na travessa, toda de branco, ai eu parei conversei com ela e chamei ela pra vir pra festa me acompanhou, ta ai. Eu a ele, olhe lá. Ai de repente ela sumiu. Nós ficamos ali nos dois. A mulher parecia um vento levantou falou vou ali e sumiu. Ai eu disse primo e a mulher? Que diabo de arrumação é essa? Ai eu cisme logo porque nesses tempos ela (a Mulher Cheirosa) aparecia muito, mas muito mesmo, deixou o meu cunhado que tava doente ai pro meio do mangal que saiu uma horas do dia. Ai nós ficamos ali e nada. Ai eu tenho a minha mulher que não gostava que eu ficasse muito, ai eu disse olhe eu já vou indo embora, você é solteiro mas cuidado com aquela mulher, eu ainda disse assim pra ele. Ele disse porque? Não porque eu conheço essas mulher tudo ai da vida, mas essa mulher surgiu ai de repente, uma mulher bonita dessa. », traduit par nos soins.*

²⁶² *Ibidem*. « Clara, uma estatura assim comparada com a senhora quase. Agora tinha uma coisa onde ela passava, passava aqui na rua aquele perfume abraçava era por isso que chamava mulher cheirosa. » Traduit par nos soins.

un visage fuyant, il semble. Décrire trop précisément un être surnaturel semble être quelque chose de tabou pour les amazoniens, comme si cela les rapprochait de cet état d'enchanté. Lorsque nous posons la question, la conversation tourne toujours court et nous n'obtenons jamais une réponse satisfaisante. Cela n'est pas seulement restreint au « conte-légende » de la *Femme Parfumée*, c'est aussi vrai pour d'autres. Comme si cette description représentait un danger, un rapprochement périlleux avec l'état d'enchanté. Comme si elle signalait l'intimité de la rencontre et pouvait nous amener peut-être à des questions qu'ils refusent de dévoiler. Il semble qu'ils s'interdisent cette intimité, d'autant plus avec des femme-sorcières, ces *Méduses* qui peuvent, en un regard, les transformer.

Ces « contes-légendes » en disent beaucoup sur l'île, sur les comportements et sur la manière dont la population locale articule faits surnaturels et vie quotidienne, mythologie et vie sociale. La forme vivante qu'ils prennent nous ouvrent vers des analyses contemporaines d'une société qui reconstruit sans cesse son « histoire » par l'expérience du vécu.

c. La métamorphose ou devenir « enchanté »

Le *Boto*, la *Femme Parfumée*, la « fratrie-serpent », ou comme nous venons de voir, la *Matinta Pereira*, sont autant de « contes-légendes » où la métamorphose est au centre du récit. Josebel Akel Fares identifie trois processus de métamorphose dans la mythologie *marajoara*. Elle propose une épistémologie à ce phénomène : « *vira e desvira* » que nous avons traduit par « devenir et redevenir ». Voici les trois transformations que l'auteur observe :

Je reconnais trois alternatives dans le devenir et redevenir *marajoara*. Dans une des formes, comme chez le loup-garou, la personne devient un animal pendant une nuit ou quelques heures et la condition humaine est rétablie à l'aube ; dans une autre l'être humain est emprisonné dans la peau d'un animal pendant très longtemps et il existe des conditions pour le désenchantement, mais il n'intervient pas ; et encore une troisième forme est celle de la métamorphose pour toute la vie : on ne connaît pas les conditions pour le désenchantement.²⁶³

En ce qui concerne la *Matinta Pereira*, pour reprendre l'exemple déjà cité, elle opère sur les deux premières formes. Elle est une femme « lambda » la plus grande partie du temps et, devient *Matinta* quelques heures, le plus souvent les soirs de pleine lune. Mais comme nous le

²⁶³ Josebel AKEL FARES, *Metamorfoses em mitos marajoaras*, In « Cartographias marajoaras : cultura, oralidade, comunicação », pas de pagination, Thèse en Communication et sémiotique, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

« Reconheço três alternâncias no *vira e desvira marajoara*. Em uma das formas como o lobisomem, a pessoa *vira algum animal por uma noite ou por algumas horas e a condição humana é restabelecida pela luz do sol ; em outra, o humano está encarcerado na pele de algum animal por muito tempo e tem condições para o desencante, porém ele não acontece ; ainda outra forma é a da metamorfose para a vida toda : se desconhecem as condições para o desencante.* », traduit par nos soins.

verrons avec le récit de M. Raymundo, cela peut se produire en pleine journée. La *Matinta* prend possession totale du corps de la femme après la transformation, la laissant parfois face à des situations compliquées. Cette forme de métamorphose rend l'être surnaturel plus dangereux, aux yeux de la population. Une femme qui ne contrôle plus sa *Matinta* peut nuire à d'autres membres de la société.

Ensuite, l'auteur cite trois aspects singuliers à la construction de la culture marajoara en rapport étroit avec la pratique du conter :

- Les espaces enchantés,
- La durée de l'enchantement,
- Les métamorphoses.

D'après les éléments précités, nous identifions des particularités entre les différentes localités du Marajó. De ce fait, à Soure, la métamorphose, même courante, ne constitue pas une donnée essentielle à la construction du « conte-légende ». Nous retrouvons un certain nombre de personnages mythiques qui ne sont pas dans la dynamique du « devenir / redevenir ». Le *Petit noir de la Bacabeira*, par exemple, est en amont reconnu comme être enchanté, nous ne retrouvons pas la métamorphose au sein des récits le concernant. Nous pouvons aussi citer le *Grand Serpent du Sossego*, différemment des « frère-sœur serpents » de M. Raymundo, le *Serpent du Sossego* est depuis « les commencements » un serpent, certes chimérique, mais ne vivant pas de processus métaphorique pour prendre son aspect animal.

Les deux exemples que nous venons de soulever sont des figures importantes et représentatives de l'imaginaire des habitants de Soure. La métamorphose n'est donc pas, d'après notre analyse, un aspect essentiel à la composition des « contes-légendes ».

Les deux points sur lesquels nous rejoignons, néanmoins, l'auteur, est « l'espace enchanté » et « la durée de l'enchantement ». À cette dernière, nous ajoutons la notion d'instant : « l'instant et la durée de l'enchantement ». En effet, la plupart des « contes-légendes » que nous collectons marquent, également, l'instant de l'événement qui se situe entre la réalité des faits et la part créative du conter, de la narration. L'instant marque ici le moment précis de l'avènement et la durée, l'écoulement du temps, la période.

Chez les femmes la métamorphose est davantage synonyme d'obscurité. Cependant, chez les hommes et les animaux, les dualités font souvent référence à une part cachée de soi. Une part obscure que l'on ne veut admettre mais qui prend possession des corps par l'invocation de croyances surnaturelles. La métamorphose inclut toute personne dans le cercle mystique car tous peuvent, un jour, s'enchanter. Dans cette perspective, l'homme est inséré dans l'éventail des personnages mythologiques, ou parce qu'il a été enchanté, ou parce qu'il est susceptible de

l'être. L'important ici est d'observer que le mouvement « devenir / redevenir » met la figure de l'être humain comme actant et non pas comme observateur ou narrateur distancié de l'histoire. Il est suspendu, il a peur, il se prépare à un devenir autre qu'il pense possible car, comme tout être vivant sous l'emprise majestueuse de la nature, il ne se fragmente pas de son animalité et des puissances cosmiques qui fondent ce qu'il est. Pour l'amazonien, les animaux, l'eau et la forêt qui l'entoure ne sont pas entrevues de manière pyramidale, « il est être parmi les êtres ». Cela permet à un « conte-légende » de prendre une parole historique et mémorielle.

2.3 « Contes-légendes » : une résistance à la fragmentation de la mémoire

Qu'elle soit clairement identifiée ou qu'elle soit dans les interstices de ce que nous travaillons, l'idée de mémoire soutient une grande partie de ce travail. Cette thématique compose un vaste champ d'étude et nous n'avons pas la prétention ici de la définir exhaustivement en tant que concept. Ce qui nous intéresse, par contre, est de comprendre comment se construit la mémoire à partir des « contes-légendes ».

Nous travaillons essentiellement ici avec deux conteurs. Le premier Monsieur Raymundo, nous l'avons rencontré par l'indication d'un habitant que nous avons interrogé sur le sujet. Nous lui avons demandé s'il connaissait des personnes ayant vécu des faits extraordinaires avec les « enchantés ». Remarquons qu'il n'y pas l'idée de conteur ici et que la question est dès lors orientée vers l'idée de vécu. Le nom de Monsieur Raymundo est le premier cité, en discutant avec d'autres habitants la référence est revenue à diverses reprises. Nous nous sommes rendus chez lui, il nous a demandé de revenir le lendemain, nous sommes revenus et il nous a reçu sur sa véranda. Notre conversation a duré près de deux heures ; il s'agit du plus long entretien que nous avons produit, concernant les « contes-légendes ».

Nous faisons usage des textes de Maître Tomaz, imprimés de manière indépendante par le conteur, et des divers entretiens que nous avons gardé des années 2005 et 2006. Nous n'avons pas pu renouveler ces archives car le poète et conteur est décédé en 2008. Ainsi, ces documents peuvent être compris comme une sauvegarde de sa production.

Nous utilisons également d'autres références que nous faisons dialoguer avec les récits et constituent les piliers pour l'élaboration de notre pensée. Ce que nous mettons en lumière lors de cette partie est le rapport que les conteurs établissent avec leur propre mémoire, avec les espaces matériels et imaginaires du Marajó et leurs propres corps, actifs dans la sauvegarde vivante d'une mémoire du vécu. Cette idée sera amplement reprise dans la dernière partie de ce travail consacré aux dispositifs artistiques de cette recherche visant une sauvegarde vivante du patrimoine.

a. Conter : l'exercice d'extériorisation d'une mémoire enfouie

Le « conte-légende » que nous analysons ici est celui de M. Raymundo ; il nous raconte son histoire d'« amour » avec une « femme-matinta »²⁶⁴. Remarquons que nous avons ici une deuxième figure féminine. Ce n'est pas seulement un choix de la recherche que d'aborder davantage de figures féminines dans nos analyses, cela correspond également à la réalité du panorama des mythes de la région. Cet imaginaire assimilant les femmes à des magiciennes, des guerrières méprisant les hommes et ayant des pouvoirs surnaturels, vient du mythe fondateur, les *Amazones*. Depuis, les récits se multiplient et rencontrent des issues diverses. Néanmoins, dans la majorité des narrations, les femmes habitées par un enchanté sont « maudites ».

En ce sens, pour un homme, dévoiler l'expérience d'un vécu avec une dame ayant ces caractéristiques est un témoignage qui fait appel à une mémoire enfouie. Nous observons, à certains moments, des silences profonds qui nous semble cacher un fait. Lors de cette prise de parole, le conteur est troublé, différent de la posture affirmative qu'il avait lorsqu'il nous racontait le « conte-légende » de la *Femme Parfumée*. La mémoire est ici un lieu fragile, dangereux, une rivière, apparemment sans danger, mais pouvant dissimuler une tempête, ou un monstre marin. Josebel Akel Fares dit que :

Lorsque le sujet se remémore il peut se conforter ou avoir un inconfort avec soi-même, car les mémoires narrées peuvent ou pas être sources de bien-être, en faire des héros ou des bandits. La dernière étape n'est presque jamais complétée. Le sujet-narrateur peut oublier, souligner, omettre des faits qui ne soient pas de son intérêt de rendre public, car on comprend que la mémoire est sélective, l'interprète a le « don » de s'auto-construire pour soi-même ou pour l'autre. Dans le cas du vaqueiro Juvêncio, le sujet est construit par la voix de l'auteur, avec celle de théoriciens ou encore celle de chercheurs de terrain, qui analysent ses dires.²⁶⁵

Dans certains récits, le conteur se dessine comme un homme courageux et bienveillant pris dans la toile d'un enchanté et ayant, pour cette raison, des comportements « douteux ». A d'autres moments, il se pose, en amont, comme celui qui a commis une erreur l'emmenant à l'enchantement. Ces partis pris sont orientés par le « conte-légende » lui-même, comme nous

²⁶⁴ Nous faisons référence ici au « conte-légende » de la Matinta Pereira, un récit important de la mythologie amazonienne. Vue comme gardienne de la forêt, la *matinta* est une figure féminine. Plusieurs femmes peuvent « avoir un *matinta* », en général l'être mythologique intervient en prenant possession du corps de son hôte et se définit par son cri *aigü* et l'usage qu'elle fait du tabac.

²⁶⁵ Josebel AKEL FARES, *Voices cartographam a amémoria da amazônia marajoara*, *op.cit.*
« Ao rememorar o sujeito se conforta ou desconforta consigo mesmo e com o mundo, pois as memórias narradas podem ou não lhe causar bem estar, lhes tornar heróis ou bandidos. Quase nunca esta última face é contemplada. O sujeito-narrador pode esquecer, recalcar, silenciar fatos que desinteresse tornar público, pois se compreende a seletividade da memória, o intérprete tem o “condão” para se autoconstruir para si ou para outrem. No caso da pesquisa sobre o vaqueiro Juvêncio, o sujeito é construído com a voz autoral, com a de teóricos ou ainda com a de pesquisadores de campo, que analisam os dizeres dele. » Traduit par nos soins.

l'observons avec ces deux exemples du même conteur. M. Raymundo a été dans le récit de la *Femme Parfumée*, le bon ami, le brave, celui qui a porté secours. Nous verrons que dans le récit qui suit, sa posture est toute autre.

Nous avons connu M. Raymundo par un jeune homme, Aroldo. Cela commence par une question de notre part : nous lui demandons s'il connaissait des conteurs sur l'île, des personnes qui seraient susceptibles de nous transmettre des histoires sur les « enchantés ». Il faut souligner que ce n'est, en aucun cas, une question étrange ; ces personnes sont connues de la plupart des habitants comme les gardiens d'une histoire, d'un passé, que l'on sent disparaître ici, peu à peu, et de la même façon, l'on voit s'éteindre, à petit feu, l'intérêt des jeunes *marajoaras* pour ces récits anciens. Quand nous demandons, d'ailleurs, à M. Raymundo s'il transmet ces histoires à ses enfants et petits-enfants, il nous répond qu'il raconte mais que certains n'attendent même pas la fin ; ils partent avant car, pour eux, tout cela n'a jamais existé.

Nous étions donc avec M. Raymundo, chez lui, et à un certain moment de l'entretien Aroldo pose une question :

- Et cette histoire de *Matinta Pereira*, que des femmes deviennent des *Matintas Pereira*, ça existe, vraiment ?
- Oui, ça existe, ça existe. M. Raymundo répond.
- C'est une femme qui prend la forme d'un oiseau, elle vole comme un oiseau...²⁶⁶

La question est précise et insistante. Nous avons compris après que c'était, probablement, une histoire que Aroldo avait déjà entendue et qu'il voulait que M. Raymundo raconte à nouveau. C'est ce qu'il a fait :

Vous voyez, j'ai même honte de raconter ce cas. J'ai eu même deux fils et une fille avec cette femme. Quand on a commencé à s'aimer il y a eu du monde pour me prévenir : « Fais attention, cette femme est dangereuse ! » Mais je n'y croyais pas, j'allais tard dans la nuit jusque-là-bas, elle habitait le terre-plein de Saint Domingos. Et je vais vous dire avec sincérité, j'habite ici sur la quatrième rue, mais il y avait des soirs où je regardais par la fenêtre et tout était très calme, un jour j'ai ouvert la porte et elle était là. Alors je pensais c'est du courage... - qu'est-ce que tu viens faire ici à cette heure là ?²⁶⁷

Il ne cache pas ici la gêne qu'il ressent par rapport au récit qu'il va nous délivrer, il le dit clairement, « il a honte ». Mais nous le percevons également dans son corps, changeant à

²⁶⁶ Entretien Raymundo Soares, ANNEXE I.

²⁶⁷ *Ibidem*. « Olhe eu tenho até vergonha de contar esse caso. Ainda teve dois filhos e uma filha com essa mulher. Quando começamos a se gostar teve gente pra me avisar. Olha cuidado que essa mulher é perigosa. Mas eu não acreditava, eu ia essas horas da noite bater lá, olha ela morava lá no aterro do São Domingos. Olha eu lhe conto com sinceridade, eu moro aqui na quarta rua, mas tinha noites assim que eu olhava pela janela tava assim calmo, aí quando eu abrir um dia ela tava lá, aí eu ficava pensando é muita coragem, o que tu vens fazer pra cá uma hora dessa? »

l'arrivée de cette narration. Son vécu intervient clairement dans sa gestuelle. Il se redresse, il tousse, il baisse les yeux, sa voix devient plus basse, il évite notre regard. Il nous semble déceler une tristesse. Il nous annonce par son intonation, tel un prologue, que l'histoire n'aura pas une issue heureuse. Toutes ces micro-perceptions sont difficiles à retranscrire et même à capter. La vidéo est un document, certes, mais dans ce cas, elle ne rend pas compte complètement des effets de jeu du conteur ; car ceux-ci sont essentiellement imprimés dans des glissements infimes de l'air et de micromouvements.

Il commence son récit, comme beaucoup, par marquer les espaces : « terre-plein de Saint Domingos » et « la 4^{ème} rue ». Les déplacements de sa prétendante peuvent être entendus comme un acte de passion. Mais quand on connaît la géographie et les dangers de l'île, nous comprenons que ce qu'il souhaite souligner est la prouesse, presque douteuse, accomplie par cette femme. Il nous donne à nouveau un exemple de « déplacement amoureux » :

Je travaillais pour la mairie et on m'a placé avec un groupe sur la route du *Pesqueiro* à nettoyer. Une nuit pluvieuse, une nuit moche, vous croyez que cette femme est apparue là-bas? Mais j'étais jeune, parce que quand je suis arrivé ici j'allais avoir 19 ans, maintenant j'ai 79, vous voyez tout le temps que je suis là, j'ai fait une famille ici, mes enfants que vous connaissez tous par ici.²⁶⁸

Le conteur, ici, nous donne son âge ; il a bientôt quatre-vingt ans. La plupart des conteurs de la ville de Soure sont des personnes âgées, comme nous l'avons déjà souligné ultérieurement. Cette donnée est également un élément important dans les constructions mémorielles du marajoara. Reprenons de nouveau Josebel Akel Fares qui nous apporte une importante réflexion sur la question :

Dans la construction de la culture marajoara, s'appuyant sur les littératures de matrices orale et populaire, l'on peut souligner trois aspects singuliers à ces textualités : les espaces enchantés, la durée de l'enchantement et les métamorphoses. Le temps prétérite de la mémoire est fondamental à la compréhension de cette lecture. Les processus mnémoniques et « les mémoriques » dans la performance des interprètes marajoaras entourent l'étude du temps mythique et du temps historique. La plupart des interprètes ont déjà dépassé les soixante ans, ce fait coïncide, probablement, avec les trous de l'oubli, laissant des faussetés dans le processus de communication. Et, à diverses reprises, le non-souvenir est remplacé par des traits de mémoire et par la création, ou comme ils ont l'habitude de nous confier, par le « mensonge ».²⁶⁹

²⁶⁸ *Ibid.* « *Eu trabalhava na prefeitura me botaram com uma turma lá pro pesqueiro pra fazer limpeza da estrada. Uma noite de chuva, noite feia, tu acreditas que essa mulher apareceu lá. Só que eu era novato porque quando eu cheguei aqui eu ia fazer 19 anos, agora eu to com 79 vê a temporada que eu já tô aqui, uma família que eu fiz aqui, meus filhos de vcs conhecem tudo aí.* »

²⁶⁹ Josebel AKEL FARES, *Vozes cartographam a amémoria da amazônia marajoara*, *op.cit.*

« *Na construção da cultura marajoara, assentada nas literaturas de matriz oral e popular, ressaltam-se três aspectos peculiares a essas textualizações : os espaços encantados, o tempo de encantamento e as metamorphoses. O tempo prétérito da memória é fundamental para a compreensão desta leitura. Os processos mnemônicos e « lesmônicos » na performance dos intérpretes marajoaras balizam o estudo do tempo mítico e do tempo histórico. A maioria dos intérpretes já ultrapassa a idade de sessenta anos, este fato provavelmente, implica na largura*

Comme nous l'avons souligné, cet extrait nous dévoile des éléments pour mieux comprendre le processus de création dans la narration mémorielle des *marajoaras*. En premier lieu, nous avons donc, sous la plume de Josebel Akel Fares, la confirmation de l'importance de la tradition orale dans la formation de la culture de cette région. Il n'y a quasiment pas d'écrit concernant les mythologies de l'île, concernant les pratiques artistiques ou les singularités de la vie des autochtones. Les écrits que nous pouvons citer sont des écrits provenant d'études et ne sont, en aucun cas, des « manuels » pouvant transmettre telle ou telle pratique. Si un jeune souhaite apprendre la céramique, il doit aller voir un céramiste, s'il souhaite apprendre le carimbó il doit se rapprocher d'un Maître, s'il veut apprendre à pêcher il doit se rapprocher d'un pêcheur, et ainsi de suite. Pourtant, nous pouvons constater, sur l'île, une forte incidence d'autodidactes, des personnes qui, par leurs propres moyens apprennent un instrument de musique, une langue, l'informatique ou tout autre chose qui n'est pas accessible sur l'île, ou auxquelles ces personnes ne peuvent pas avoir accès pour des questions financières ou autres. Néanmoins, cela ne s'applique pas quand il s'agit des pratiques dites traditionnelles, comme si cela était également un acte d'appartenance, de partage, dépourvu de sens, si travaillé individuellement. Dans ce cas, la notion de communauté est essentielle à la démarche de partage et d'apprentissage. Dans cette perspective, le manque d'intérêt des nouvelles générations, face à ces narrations, marque le début d'un déclin et de sa future – et sans doute proche - disparition²⁷⁰.

Poursuivons l'analyse du témoignage de M. Raymond :

Alors quand je venais je me suis retrouver devant une espèce de petite sépulture, mais vraiment petite, entourée de cire et de sous-tasses avec un peu de sel et de piments rouges. A ce moment-là je regardais au loin et la cloche a sonné. J'ai regardé l'horloge il était midi, Sainte Vierge ! [...] Alors j'ai marché très vite et quand je suis arrivé chez elle, elle était en train d'entrer, telle que je l'ai vue toute en blanc et tout. Alors je suis entré et elle :

- Tu es là à cette heure-ci ?
- Oui.
- Tu es vraiment très courageux. Tu n'as pas d'heure pour venir ici, tu viens à minuit, à midi, midi c'est une heure qu'on doit respecter. Et toi tu viens ici à midi ?
- Oui je viens petite, pourquoi est-ce que je devrais avoir peur, je n'ai fait de mal à personne, je suis venu ici te voir, c'est tout.
- Mais c'est pas bien.²⁷¹

maior dos buracos do esquecimento, deixando falhas no processo de comunicação. E, muitas vezes, a deslembração é preenchida por rasgos de memória e pela criação, ou, como eles costumam explicar, pela « mentira ». », traduit par nos soins.

²⁷⁰ Ceci est une idée importante de ce travail, elle sera reprise plus loin dans l'étude, mais son empreinte sur ce travail est constante et nous revenons sans cesse à ces idées de sauvegarde et disparition des pratiques traditionnelles que nous abordons.

²⁷¹ Entretien avec M. Raymundo, ANNEXE I « *Aí quando eu vinha varando assim me deparei com tipo uma sepluturasinha, mas era pequena, arodiada de cera e um pires com um pouco de sal e umas pimentas malaguetas. Nessas alturas que eu to olhando lá o sino bateu, olhei pro relógio meio dia, oh minha nossa senhora.[...]* *Aí eu*

Observons ici que le conteur marque un moment précis de la journée, midi. Dès qu'il se rend compte de l'heure, alors qu'il est face à des éléments que l'on pourrait associer à des pratiques de magie, il invoque des saints. Cette invocation marque la révérence et la peur du conteur face à ses propres croyances. Midi, minuit, les soirs de pleine lune sont des marqueurs de temps récurrents dans l'univers mythologique amazonien. Dans cette perspective, « la femme » le questionne, le fait observer la dangerosité de sa visite et lui confirme ses soupçons. Nous sommes face à un témoignage particulier car le conteur est intimement attaché à l'être enchanté. Ce « conte-légende » dévoile alors une partie de lui et, en ce sens, nous ressentons beaucoup de retenu de sa part. À aucun moment, il nous dit clairement qu'il s'agit d'une *Matinta*, ce que nous comprenons grâce à la question initiale et aux codes communs que nous avons pour la reconnaissance de l'« enchantée ». Sa pudeur est telle vis-à-vis de cette évocation, qu'il ne nous en livrera même pas le nom de la « femme-matinta ». D'ailleurs, nous ne saurons pas non plus le nom de sa femme et de ses enfants. Comme si l'intimité familiale avait besoin de survivre intacte aux enchantements que le père a pu vivre. Mais en quoi, plus précisément, reconnaissons nous qu'il s'agit d'une *Matinta* ? Tentons de répondre à cette question par le récit :

Alors quand je passais que j'ai regardé vers la route j'ai vu une femme toute en blanc, c'était un peu loin. Je la connaissais, sa manière de marcher, je la connaissais. J'ai avancé très vite pour voir si j'arrivais à la rattraper. Cette femme toute en blanc, et puis soudain elle s'est arrêté, elle a regardé vers le ciel et a crié – eehheee – le cri m'a assourdi, alors je me suis arrêté aussi, quand elle a repris sa marche j'ai repris également. Je venais assez proche, mais quand j'ai tourné pour arriver chez elle je la vois au loin entrer déjà, tellement rapide.²⁷²

pisei pisei pisei ai quando eu cheguei na casa dela ela ia entrando, do jeito que eu vi toda de branco e tal. Au entrei: por aqui uma hora dessa ? Eu disse é. Olha tu és muito corajoso. Tu não tens hora pra vir aqui, tu vens meia noite, meio dia é uma hora respeitada, ela me disse. Tu vens agora meio dia aqui? Eu venho pequena porque do que é que eu tenho que ter medo, não fiz nada de mal pra ninguém, e vim aqui contigo, foi isso, só isso. “Mas não é bom!” »

²⁷² *Ibidem. « Ai quando eu passei que olhei pra estrada vi uma mulher toda de branco, uma distância. Eu conhecia ela, o andar dela todo, conhecia ela, ai eu pisei, pisei, pra ver se pegava. Essa mulher toda de branco rapaz, um peço ela parou, ficou olhando pra cima e deu um grito (ehhheee), pois aquilo chegou zumbido muleque, ai eu parei, quando ela deu de andar também andei. Eu já vinha perto rapaz, mas que nada num pedacinho que mato que eu virei pra chegar no campo de aviação que tinha que atravessar pra chegar na casa dela, quando eu descobri ela entrando já, aquilo rápido. [...] E começou a tirar aquele vestido e eu digo : vem cá pra onde tu estavas?*

Eu tava aqui em casa. Não você não tava aqui não, você vinha na minha frete aqui. Não, não ai ela chamou a irma dela, eu já sai hoje? Ta bom ai veio já com outra roupa. Ai eu fiquei todo desconfiado, eu disse é eu já vou. Não, não va agora. Não é que efiquei chateado agora contigo que vem me dizer que não saistes e era tu que vinha na minha frente, conheço teu andar, altura. Ela era alta. E era tu sim, ainda deste um grito. Ficaste olhando assim pro ceu e depois tu gritastes. Não eu juro, não senhor. Era tu sim ainda ate peguei agora tirando o vestido, e era esse vestido. Ela fez tudo pra mudar de conversa, mudar de conversa. (...) Ai me despedi dela e vim embora. Aqui em Soure, onde ela não morava, eu morava aqui, as vezes de noite eu abria a porta saia e ela saia de traz da porta rápido. Só sei que foi foiffoi que eu ainda tive dois filhos com ela e uma filha, todos vivos, (...), e tu acredita que com toda essa bandalheira nos se deixamos por morte porque ela morreu, ainda foi morrer la nos fundos de casa. A minha mulher falava, olha procura ajudar a mulher ai. Eu ajudei fui la, porque a minha mulher não gostava dela, não gotava nem dos meninos, agora não ela gosta, minha mulher gosta deles. », traduit par nos soins.

Premièrement, nous pouvons observer l'insistance de M. Raymundo sur la rapidité avec laquelle la femme avance. Il ne parvient pas à la rattraper. Nous savons, par les références partagées de ce mythe, que lorsque la femme se transforme en *Matinta*, elle prend des facultés d'oiseau, et a la capacité de voler. En général, il s'agit de petits vols, comme de très grands sauts, cela est important car ce comportement définit aussi sa manière de se déplacer. Par exemple, dans la forêt, les *Matintas* sont souvent en hauteur, sur les arbres, pouvant se déplacer dans les feuillages supérieurs.

Puis, le deuxième point, également caractéristique, est le cri. La forêt amazonienne est une forêt très bruyante, l'on entend diverses sonorités, quelques-unes tout à fait explicables par la faune et la flore, mais d'autres restent des mystères. Le cri de la *Matinta* en est une. C'est un cri aigu et assourdissant. Tous ceux qui l'ont entendu le décrivent comme un son nettement inidentifiable : c'est une *Matinta*.

Néanmoins, ce qui nous a un peu dérouté, c'est le fait de la décrire vêtue de blanc. Alors qu'en général, les couleurs associées à ce personnage sont le noir et le rouge. Nous croyons que le blanc, ici, semble adoucir la femme à laquelle M. Raymundo se réfère. En effet, il s'agit ici de son amour. Nous sommes loin des habitants, devant l'hôpital, qui revendiquent la mort d'une femme car elle est *Matinta*. Il s'agit là de la mère de ses enfants, d'une femme qu'il a aimée, même si, à certains moments de la narration, il nous fait comprendre qu'il a dû, pour ce faire, fermer les yeux sur certaines de ses pratiques, dont « la petite sépulture ». Au début de la narration, nous avons pensé que la honte de M. Raymundo venait du fait que celui-ci avait une maîtresse ; mais au fil de son histoire, nous comprenons clairement que sa honte venait d'avoir fréquenté un être enchanté. Nous observons que la femme qui souffre de la métamorphose devient un être empli d'une aura « maléfique », alors que dans la métamorphose masculine, « l'être enchanté » est séducteur, *Boto*, ou bienveillant, *Vaqueiro Boaventura*, par exemple.

b. Les lieux enchantés et la dialectique matériel/immatériel du patrimoine

Les récits collectés en vue de cette étude, ainsi que ceux que nous avons entendus ou travaillés dans les diverses créations que nous avons produites dans la région, marquent l'espace comme élément intrinsèque à la construction du « conte-légende ». Nous soulignons, à partir des entretiens cités, que le conteur marque un lieu qui devient matière « concrète » du récit. L'imaginaire et la géographie matérielle de l'île deviennent, pour le conteur, intrinsèquement liés. Nous observons, de cette manière, des changements qui vont s'opérer dans l'espace par la

force du mythe. Nous pouvons identifier le « temple » construit en hommage au *Petit noir de la Bacabeira*, sur la Place de l'Ananas, lieu central de la ville de Soure. Ou encore, l'image de la *Femme Parfumée* que l'on peut trouver dans le parcours de visite de la Fazenda São Jeronimo²⁷³.

Ces effigies identifient, au sein de lieux importants de Soure, celui du Marché Municipal, de la Place de l'Ananas et de la promenade São Jeronimo, les figures de la mythologie de la région. Nous comprenons, de ce fait, l'importance de cet imaginaire dans la construction des espaces communs de vie. Cela nous alerte sur la fragmentation des espaces physiques et imaginaires. Car, quand une démarche politique ou médiatique les fragmente et promeut un discours qui ne prend pas en compte cette corrélation, nous observons un oubli progressif des « contes-légendes » qui leur sont associés.

Prenons l'exemple du *Grand Serpent du Sossego*. La *Maison du Sossego* souffre d'un abandon total de la part de ses propriétaires et aucune démarche n'est entreprise par les dirigeants responsables de la ville de Soure pour intervenir contre la dégradation progressive de ce lieu.

L'office du tourisme de la ville, instance attachée aux élus, fait, le 23 juin 2015, un post sur le réseau social Facebook, en associant les photos suivantes :



Fig. 18 et 19 Images de la Maison du Sossego – avant (environ années 1930) et après (environs années 2000)

Celles-ci sont accompagnées du texte suivant :

La Maison du Sossego

De loin la Maison du Sossego attire l'attention. Tellement elle est imposante elle peut faire peur. Il y a même un ascenseur manuel qui était utilisé à l'époque des esclaves. La maison est située au bord du fleuve Paracauary et suscite la curiosité de tous ceux qui passent par là. Une légende raconte qu'un serpent gigantesque apparaît là-bas. L'on dit

²⁷³ Fig. 7 Statuette de la Femme Parfumée dans le parcours des visiteurs – Fazenda Saint Jerônimo / Décembre.

qu'elle est attachée à trois fils de cheveux et que deux se sont déjà rompus, si le troisième se rompt tout la ville de Soure va se retrouver sous l'eau...

Serait-ce une légende ou la vérité ?

Venez vérifier...

SOURE/MARAJÓ/PARÁ

Photos avant et après ²⁷⁴

Nous pouvons observer, ici, deux choses : la dégradation presque totale de ce lieu de mémoire, et le fait que l'institution utilise, dans sa démarche de propagande touristique, des références à l'univers mythologique et le rapport à la mémoire en désignant la maison comme un patrimoine de l'île. Ce qui paraît paradoxal ici, c'est cette double action de promouvoir et en même temps d'abandonner ce patrimoine.

La question de la *Maison du Sossego* est complexe car c'est une propriété privée ; la famille y place un gardien et ne laisse personne avoir accès à la demeure. Parallèlement, cette famille la laisse tomber en ruine. Ce n'est pas une situation simple car nous connaissons les lois strictes qui régissent le droit à la propriété privée de chacun dans nos sociétés libérales. Néanmoins, nous pensons qu'une incitative gouvernementale auprès des propriétaires pourrait avoir une issue positive dans la perspective où le manque d'intérêts des héritiers est évident.

Cette demeure, unique en son genre à Soure, est une trace historique importante pour la région, de par son architecture significative de l'époque des exploitations extratristes. Elle est composée d'une maison principale, d'une annexe pour les visiteurs, d'une entrée extérieure pour recevoir les personnes non invitées à entrer et d'une « senzala ». La présence et la fonction des esclaves est d'autant plus présente dans la maison car nous y retrouvons un ascenseur dont le mécanisme suppose des « bras » pour le faire monter et descendre. Voici d'ailleurs une réaction à ce post attestant l'importance patrimoniale de la demeure et de son état d'abandon :

Je suis déjà entré dans cette maison, j'ai déjà vu cet ascenseur, le mobilier très ancien, des tableaux séculaires, lors d'une de mes visites là-bas, nous avons même trouvé des cartes postales, dans le genre de correspondances des anciens propriétaires avec l'Europe, enfin, des archives incroyables qui ont déjà été pillées, sans parler de cette légende du grand serpent du Sossego et encore d'autres choses appartenant au patrimoine historique de Notre Chère ville de Soure !²⁷⁵

²⁷⁴ https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=665385983561207&id=356900221076453 (consulté le 25/03/2018). « A CASA DO SOSSEGO. De longe a casa do Sossego chama a atenção. De tão imponente chega a assustar. Tem até um elevador manual que era utilizado na época dos escravos. A casa fica na beira do rio Paracuary e desperta a curiosidade de todos que passam por ali. Reza a lenda que uma cobra gigante aparece por lá. Dizem que se ela está amarrada a três fios de cabelo e dois já arrebentaram se arrebentar o terceiro Soure inteira vai parar debaixo d'água..Será lenda ou verdade ? Venha conferir...SOURE/MARAJÓ/PARÁ. Fotos da casa antes e agora ». Traduit par nos soins.

²⁷⁵ *Ibidem.*, commentaire du post. « Ce n'est donc pas une situation simple car nous connaissons les lois rigides qui régissent les biens de chacun dans notre société. Néanmoins, nous pensons qu'une démarche gouvernementale auprès des propriétaires pourraient avoir une issue positive dans la perspective où le manque d'intérêts des héritiers est évident. », traduit par nos soins.

Nous partageons la mémoire de cette personne car nous sommes également entrés dans la maison et nous avons pu constater la richesse d'éléments historiques pouvant, d'une part, nous aider à reconstituer une partie perdue de l'histoire de l'île et, d'autre part, constituer des archives. La population établit, par ces traces de l'histoire, un rapport d'appartenance et peut, en ce sens, construire son identité de manière plus légitime et durable. De plus, maintenir ces espaces en vie est aussi un élément essentiel dans la sauvegarde des « contes-légendes » de l'île. Si le *Sossego* n'existe plus, l'ancrage du *Serpent*, qui y est attaché, dans tous les sens du terme, perd sa force et devient une histoire sans lieu, une histoire sans espace de vie, qui, peu à peu, sort de l'éventail des récits et tombe dans l'oubli. Maître Tomaz, dans l'un de ces livrets qui retracent les événements de l'île, nous confie la remarque suivante :

Il y a un endroit qui s'appelle Sossego. C'est d'ailleurs, un endroit très ancien, une des plus belles demeures antiques, mais maintenant ça se perd par manque d'entretien. Là-bas il y a des ustensiles anciens, casseroles en terre, et diverses autres antiquités. Avant on pouvait voir le joli arc qu'elle faisait, aujourd'hui c'est juste une maison qui tombe en morceau. C'était le premier endroit à visiter par les touristes, aujourd'hui c'est différent elle est abandonnée. Ses jolis arbres faisaient de l'ombre et le vent y soufflait doux, c'était un havre de paix. Je fais un appel à Leandro Penna pour qu'il ne laisse pas disparaître cette merveille.²⁷⁶

Maître Tomaz fait ici un appel au propriétaire de la demeure. Il comprend et défend l'importance historique mais aussi ce qu'elle représente dans la vie des habitants de Soure. En effet, nous constatons qu'il s'agissait auparavant d'un lieu de patrimoine dédié au tourisme. Le poète ne fait pas référence ici aux répercussions dans l'imaginaire, mais il laisse entendre que ce patrimoine est intrinsèquement lié au partage et au maintien d'une histoire commune. Dans une région telle que le Marajó, la disparition des lieux qui réunissent la population autour d'événements marquant dans la structure de leur identité, est très préjudiciable à la sauvegarde vivante des contes-légendes.

Reprenons un autre commentaire qui nous éclaire également sur la question de la transmission mais aussi sur un autre processus de fragmentation de ces espaces :

J'ai grandi en écoutant ces histoires ou légendes, cela a fait partie de mon enfance, et la légende va jusqu'au quai principal, où les navires avaient pour coutume d'accoster, je me souviens du nom de ces navires, Lobo D'Almada, Fortaleza, Président Vargas, Augusto Monteiro Negro,

²⁷⁶ Tomaz BARBOSA DA CRUZ – Mestre Tomaz, *Marajó e suas histórias*, Soure, Edition de l'auteur, Vol. 2, 2002, p. 8. « *Tem um lugar chamado Sossego. Por sinal, muito antigo era uma das mais bonitas antiguidades, mas agora está se perdendo por falta de reformá, la tem utensílios antigos, panela de barro várias e outras antiguidades, antes se via aquele lindo arco que fazia hoje é só casa caindo aos pedaços era o primeiro lugar a ser visitado pelos turistas, hoje é diferente está abandonado, suas lindas árvores sombrias, vento soprando maravilhosamente servia como calmaria a qualquer uma por sua calmaria. Faço um apelo ao Seu Leandro Pena que não o deixe acabar essa maravilha.* », traduit par nos soins.

tous ces navires accostaient sur le quai principal de Soure, la légende disait qu'un Grand Serpent habitait sous le quai. Avec le temps, les légendes se perdent. Merci pour la photo elle a au moins 40 ans d'histoire.²⁷⁷

Je me souviens également des navires, du ponton et de l'histoire de celui qui a sombré alors qu'il était tout simplement amarré au quai. Enfant, nous avions l'habitude de fuir la maison de ma grand-mère pour aller sauter du quai principal. Il y avait une bonne hauteur et cela nous amusait beaucoup. J'y allais avec mon frère, ma sœur et nos cousins. Arrivés là-bas, nous rencontrions beaucoup d'autres enfants de Soure. Pourtant, c'était un jeu absolument interdit et nous nous sentions comme des aventuriers rebelles. Jusqu'au moment où arrivait une maman ou une grand-mère, et là chacun courait au plus vite se cacher pour ne pas être pris « la main dans le sac ». Jusqu'au jour où ma grand-mère, désespérée, nous a dit qu'il ne fallait pas se jeter de ce pont car il y avait un navire qui avait coulé juste au-dessus et, qu'en plus de se faire mal - car nous pouvions tomber sur de la ferraille, ce que nous savions déjà -, il y avait certainement les fantômes des personnes qui y avaient péri. Je n'ai plus jamais sauté du grand quai principal, même en sachant au fond de moi que ma grand-mère voulait nous faire peur. Nous ne pouvions pas, à l'époque, séparer le réel du « faux » : dans nos têtes de jeunes enfants vivant en Amazonie un bateau qui coule était aussi plausible que les fantômes qui l'habitent.

Néanmoins, après des années, nous avons constaté en effet, qu'il y avait eu un accident et qu'un bateau avait réellement coulé à cet emplacement ; c'était le navire « Président Vargas ». Il était toujours là : à 70 mètres de profondeur.

Après 17 ans de navigation le 4 juin 1972, est arrivée la plus grande tristesse, pour nous habitants de Soure et pour toutes l'île de Marajó, non pas pour l'histoire maritime, mais pour Soure et pour la capital de l'Etat du Pará, d'une certaine manière pour l'Etat du Pará tout entier, le navire Président Vargas a trouvé à Soure la fin de sa carrière, à 20h45, il faisait ses adieux à ses voyages routiniers. La population qui attendait l'heure de l'embarquement pour repartir à Belém, surprise a assisté à ce que l'on aurait jamais cru, il n'y a pas une seule personne à cette occasion qui n'ait pas pleuré, les marajoaras n'ont pas oublié la grande tragédie du navire « Président Vargas ».²⁷⁸

²⁷⁷ *Ibidem.* « Eu cresci escutando essas histórias ou lendas, isso fez parte da minha infância, e a lenda vai até a ponte principal, ou trapiche a onde os navios costumavam atracar, lembro o nome desses navios, LOBO D'ALMADA, FORTALEZA, PRESIDENTE VARGAS, AUGUSTO MONTE NEGRO, todos esses navios ancoravam no trapiche principal de SOURE, onde lenda dizia que morava uma COBRA GIGANTE em baixo da ponte. Com o passar do tempo, a lenda se perde no seu próprio tempo. Obrigado pela foto ela tem pelo menos 40 anos de história. » Traduit par nos soins.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 12. « Passados 17 anos de navegação no dia 4 de junho de 1972, ocorreu a maior tristeza, para nós sourenses e toda a ilha do Marajó, não para a história da navegação marítima, mas sim para Soure e a Capital do Estado do Pará, e de certo modo para o Estado do Pará o navio Presidente Vargas encontrou no município de Soure o final de sua carreira, às 20 horas e 45 minutos, ele dava seu último adeus as suas rotineiras viagens. O povo que esperava a hora de desocupar o navio para embarcarem para e fazer a viagem de volta para Belém, surpresa foi assistirem o que nunca se esperava, não teve uma pessoa naquela ocasião que não chorasse, a população marajoara ainda não esqueceu do grande acidente do navio « Presidente Vargas. » », traduit par nos soins.

Ma grand-mère était ici conteuse. A l'exemple de M. Tomaz, elle transmettait, à ses petits-enfants, des faits qu'elle mêlait à des « contes-légendes », en maintenant vivante la pratique de la transmission orale. Mais les histoires du quai principal ne sont plus dans le répertoire des « conte-légendes ». De nos jours, nous n'entendons plus de récits qui marquent cet espace comme un lieu « enchanté », ou même comme un lieu important dans l'histoire de l'île.

L'effacement progressif de cet espace dans les récits des habitants est dû à un dépouillement de ses symboliques en vue d'une adaptation violente du lieu. *Le quai*, comme on l'appelle de nos jours, a une fonction essentiellement touristique. Il est actuellement destiné à des concerts, des bars et des restaurants souvent improvisés en vue des périodes estivales.

Le tourisme est ici l'un des facteurs que nous identifions comme provoquant une fragmentation dans la symbolique *marajoara* et les lieux auxquels elles sont articulées. Silvio de Lima Figueiredo présente cela de manière critique et met en lumière les problématiques que le tourisme a provoqué dans les cultures dites traditionnelles de Soure²⁷⁹ :

Une autre préoccupation est avec ce que nous appelons le changement culturel, il s'agit du fond de la discussion sur les impacts du tourisme dans la communautés. Les changements dans une communauté s'entendent en fonction de sa relation avec son milieu naturel, à travers les solutions trouvées aux problématiques liées à cette relation et fonctionnent comme médiateur entre l'homme et son milieu. Mais, les changements culturels peuvent aussi venir d'influences externes, dans notre cas, le milieu urbain qui naît des conceptions politiques, économiques et symboliques amenées, également, par l'activité touristique et le touriste, étant leurs nécessités de consommation urbaine.²⁸⁰

L'auteur met l'accent sur l'un des points qui, selon l'analyse du cas que nous venons d'étudier, ont provoqué la rupture entre la mémoire symbolique et son espace matériel. Il y avait ici un besoin de la part des dirigeants de penser un espace pour accueillir les fêtes en tous genres, les commerces, les bars et les restaurants. Ce lieu central et au bord de l'eau a paru parfait. Et il l'est, si nous observons la quantité massive de personnes qui s'y rendent lors des

²⁷⁹ Nous reviendrons plus amplement sur cette question lors de la partie dédié au Carimbó. Cette pratique artistique et social est un terrain que nous connaissons davantage et à partir duquel nos analyses pourront être plus substantielles.

²⁸⁰ Silvio LIMA FIGUEIREDO, *Ecoturismo festas e rituais na Amazônia, op.cit.*, p. 110. « *Uma outra preocupação é com o que chamamos de mudança cultural, que está no fundo das discussão dos impactos do turismo nessas comunidades. As mudanças em uma comunidade ocorrem em função de sua relação com o meio natural, através das soluções mais interessantes a problemas dessa relação que funciona como mediação entre o homem e seu meio, mas também de influências externas, no caso, o meio urbano, que aparece em concepções políticas, econômicas e simbólicas trazidas também através da atividade turística e do turista, que apresenta as necessidades de consumo da vida urbana.* », traduit par nos soins.

programmes d'été. Le paysage est tout autre, le reste de l'année, où le lieu se vide et perd les espaces de jeu social que nous pouvions y trouver avant ces ajustements.

c. Corporéité et mémoire rhizomatique

La mémoire est fragile, délicate et faite pour l'effacement. Il est important d'oublier. L'oubli fait partie intégrante des processus vitaux de l'être humain. Alors en quoi cela nous paraît-il problématique ? Pourquoi ces mémoires nous semblent-elles importantes à préserver ? Nous soutenons la préservation d'une certaine mémoire, non pas toutes les mémoires, mais celles qui font vivre le corps et qui soutiennent des rapports de transmission « transgénérationnelle » qui n'existeraient pas sans la sauvegarde d'une mémoire partagée.

Quand M. Raymundo nous rappelle l'emplacement des maisons dans son quartier, qu'il identifie les espaces où il n'y avait que de la forêt, quand il nous dit, sur un ton nostalgique, qu'il a vécu tous ces changements, et qu'aujourd'hui, il connaît toutes les personnes et toutes les maisons aux alentours, - car il les a vues s'installer une par une - , il n'est pas seulement en train de décrire un espace géographique. Il nous transmet l'histoire de chacune de ces familles, de leurs provenances, des lieux qu'elles ont quittés, des vies intimes de chacune d'entre elles. Ces vies dissociées sont, néanmoins, le rassemblement d'une communauté et les raisons de sa naissance. De plus, ce partage de la mémoire, engageant les corps, émetteur et récepteur, est un moyen, pour les jeunes générations, de garder un contact plus significatif avec leur histoire. Les manuels scolaires, ou les livres d'histoire, ne font pas état des rapports humains qui ont construit - ou déconstruit - leur mode de vie et dont résulte ce qu'ils vivent actuellement. Ces jeunes générations ne trouveront pas, dans des écrits, les relations humaines qui fondent le partage et qui sont souvent à l'origine des mouvements de résistance collective. Car il n'existe pas d'environnement social sans un réseau complexe de relations humaines. Penser rhizome consiste ici, comme dans la majeure partie de ce travail, à entrevoir les divers chemins du possible dans la construction d'une mémoire commune.

Bergson nous dit d'ailleurs que « dès qu'on demande aux faits des indications précises pour résoudre le problème, c'est sur le terrain de la mémoire qu'il se trouve transporté », et il poursuit :

On pouvait s'y attendre, car le souvenir, - ainsi que nous essayons de le montrer dans le présent ouvrage, - représente précisément le point d'intersection entre l'esprit et la matière. Mais peu importe la raison : personne ne contestera, je crois, que dans l'ensemble de faits capables de jeter

quelque lumière sur la relation psychophysique, ceux qui concernent la mémoire, soit à l'état normal, soit à l'état pathologique, occupent une place privilégiée. »²⁸¹

Lorsque Bergson parle de cette intersection entre l'esprit et la matière, nous pensons à la pratique du conteur amazonien. Les récits mémoriels apportés par les autochtones font une jonction et créent des intersections entre l'esprit et la matière. L'espace « enchanté » ou le corps du conteur peuvent être entendus comme la porte d'entrée vers l'esprit commun d'une mémoire partagée, construite à travers ce corps et son engagement avec l'histoire vécue et transmise.

En ce qui concerne ces rapports entre le corps et la mémoire, Bergson nous éclaire davantage :

Tout doit donc se passer comme si une mémoire indépendante ramassait des images le long du temps au fur et à mesure qu'elles se produisent, et comme si notre corps, avec ce qui l'environne, n'était jamais qu'une certaine d'entre ces images, la dernière, celle que nous obtenons à tout moment en pratiquant une coupe instantanée dans le devenir en général. Dans cette coupe, notre corps occupe le centre. Les choses qui l'environnent agissent sur lui et il réagit sur elles. Ses réactions sont plus ou moins complexes, plus ou moins variées, selon le nombre et la nature des appareils que l'expérience a montés à l'intérieur de sa substance. C'est donc sous forme de dispositifs moteurs, et de dispositifs moteurs seulement, qu'il peut emmagasiner l'action du passé.²⁸²

Bergson nous livre ici le rapport intrinsèque du corps et de la mémoire. Le corps devient un capteur, un élément sensible capable de concentrer et filtrer les références du passé. Pour le philosophe, les impulsions du corps sont les seules à pouvoir « emmagasiner » les faits mémoriels. Chez le conteur *marajoara*, cette idée prend tout son sens. En effet, nous observons dans cette pratique que le corps est engagé dans l'action par le souvenir, par la narration d'un passé vécu. Il marque aussi la liberté de ce corps à réagir sur les images du passé. Dans notre cas, le conteur les réinvente afin de combler les trous de sa mémoire, de donner des nuances à son récit et de prendre part à l'événement qu'il transmet.

Ainsi, nous introduisons le terme de corporéité qui résulte du fait que mémoire et corps sont ici intrinsèquement liés. Cette jonction donne place également à une mémoire rhizomatique. Il n'est pas nouveau d'entendre parler d'une « mémoire du corps », du corps comme récepteur, traducteur et créateur de l'univers qui nous entoure. Pour revenir à Bergson : « tout se passe comme si, dans cet ensemble d'images que j'appelle l'univers, rien ne se pouvait

²⁸¹ Henri BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Edition électronique réalisée à partir du livre de Henri Bergson (1859-1941), p. 7.

²⁸² *Ibidem.*, p. 46.

produire de réellement nouveau que par l'intermédiaire de certaines images particulières, dont le type m'est fourni par mon corps. »²⁸³

Dans les pratiques artistiques traditionnelles, comme le *carimbó* et les pratiques du conteur, le corps est lieu de mémoire, quête et « résultat » d'un processus identitaire qui passe par la production artistique et la recherche d'un langage conduisant à des lieux historiques et des lieux de réinvention de sa propre tradition.

L'utilisation du terme corps était important pour nous afin de définir cet espace de mémoire, mais le terme corporéité inclut d'autres lieux et conçoit le corps d'une manière plus holistique. Cette notion extrait le corps d'une vision uniquement physiologique. La corporéité inclut la conscience dans l'idée de corps et, nous pouvons ajouter à cela que, celle-ci prend en considération également les caractères davantage subjectifs et sensoriels de chaque être. L'idée de corporéité est donc essentielle afin d'entrevoir le corps comme un lieu de mémoire et de quête identitaire.

Notre questionnement, ici, se pose de la manière suivante : en quoi la mémoire du corps dans son idée de corporéité peut-elle contribuer à une mémoire et, par conséquent, à une histoire rhizomatique ? Si nous reprenons Deleuze et Guattari, l'idée proposée est celle d'un savoir non-hiérarchisé ; en ce qui concerne la formation d'une langue par exemple les auteurs disent ceci :

Il n'y a pas de langue en soi, ni d'universalité du langage, mais un concours de dialectes, de patois, d'argots, de langues spéciales. [...] La langue est selon une formule de Weinreich, «une réalité essentiellement hétérogène». Il n'y a pas de langue-mère, mais prise de pouvoir par une langue dominante dans une multiplicité politique.²⁸⁴

Là, nous pouvons déjà entrevoir les prises de positions politiques dans ce qu'ils exposent comme « prise de pouvoir ». En effet, nous vivons dans une société qui se structure de manière hiérarchisée où ces prises de pouvoir sont constantes et parfois violentes. La pensée rhizomique propose de sortir de notre vision arboriste pour aller vers le rhizome. Ceci est essentiel dans la construction d'une mémoire rhizomatique, une mémoire qui n'est pas construite de manière hiérarchisée ; une mémoire-histoire qui se crée à partir des corps et du corps dans le corps collectif. Quand l'histoire se constitue à travers la mémoire vivante de la corporéité, elle est rhizomatique, naissant de tous bords et sans un regard unilatéral sur le parcours. En ce sens, elle ne s'attache pas à une seule vision mais constitue un regard pluriel venant du corps en mouvement producteur de sens. Ce corps individuel, « mon corps », doit aussi être pensé en

²⁸³ http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf (consulté le 02/08/2016).

²⁸⁴ Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Milles Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie II*, op.cit, p. 14.

corps collectif, afin que nous puissions penser cette mémoire au-delà de l'intime et pouvant donc constituer une histoire commune à un groupe plus au moins large d'individus.

De ce fait, le corps et le vécu de la mémoire transmise sont des éléments importants dans la pratique du conteur amazonien, en vue, également, d'une prise de parole davantage multiple. La reconnaissance de cette importance est aussi la condition de survie d'une voix plurielle de l'histoire, la voix de ceux qui l'ont vécu. Nous pensons que cette prise de « parole-pouvoir » n'est possible que par l'engagement du corps, dans un processus de mémoire mais aussi d'acte esthétique. Le conteur entraîne, dans sa narration, un certain nombre de dispositifs que nous voyons comme scéniques, et c'est dans cette perspective que nous abordons le chapitre qui suit.

CHAPITRE 3 : La puissance scénique dans la pratique du conteur.

Quand je me suis intéressée de plus près à ce que j'ai défini dans cette étude comme la pratique du conteur amazonien – *marajoara*, la comédienne, en moi, a entrevu la puissance d'un langage scénique. En effet, je retrouve chez ces conteurs une « aisance » à transmettre ces histoires. Lorsqu'ils débentent la narration, je vois sous mes yeux se déployer un acteur « virtuose », captant et jouant de mon attention. Le conteur *marajoara* devient acteur dans une pratique du dépouillement ; il raconte l'extraordinaire d'une rencontre enchantée par la même démarche avec laquelle il énumère ses actions routinières et transmet, pour la énième fois, une histoire nouvelle.

La sensation, à la première écoute, est telle, que pendant les premiers instants, nous pensons qu'il s'agit là d'une histoire que le conteur dévoile de manière inédite. Puis nous voyons les mouvements, les respirations et le travail caché derrière cette apparente « nonchalance ». Mais le *marajoara* construit-il cette pratique, telle que nous concevons un spectacle ? Fait-il des répétitions ? Construit-il un texte ? Une écriture scénique ? Les réponses à ses questions sont certainement ambiguës. En effet, ces démarches ne sont pas pensées comme un acte artistique délibéré. Néanmoins, le *marajoara* fabrique son discours dans la répétition du conter comme un processus du quotidien. Dans le dialogue avec ses interlocuteurs, il produit une écriture, une structure, il tente et vérifie les dispositifs, il en enclenche d'autres dans le rapport direct avec ce que lui renvoie le destinataire de son message.

Outre cette relation directe à la réception, le conteur amazonien invite des personnages divers, des situations et des lieux imaginaires et matériels. Par conséquent, il devient ces personnages et produit ce jeu de rôle bien connu dans la pratique de l'acteur. Tout cela se produit et l'impression que nous gardons est celle d'une conversation « lambda » sur la terrasse de son voisin. Comment installent-ils le fantastique dans le quotidien ? Comment se développe cette pratique ? Comment l'étudier afin de l'entrevoir comme un exercice scénique pour l'acteur ? Cette étude est-elle possible ?

3.1 Entre improvisation et structure : l'analyse du jeu chez le conteur *marajoara*

Dans l'objectif de porter un regard plus précis à ces questionnements, nous analysons cette pratique à travers un entretien issu de l'étude de terrain que nous avons conduite au sein de cette recherche. Il s'agit du témoignage de Manuel Gonsalves de Silva, collecté par nos soins en août 2015²⁸⁵.

Nous avons été orientés, par plusieurs habitants de Soure, pour aller voir M. Manuel connu pour ses « performances » et le conter de ses aventures avec les « enchantés » de la ville. Nous sommes arrivés chez M. Manuel, et il nous a reçu dans la véranda de sa maison. C'est d'ailleurs le seul des conteurs interviewés à ne pas nous avoir convié à entrer dans son propre foyer proprement dit. L'idée était donc entendue, ce serait un entretien rapide. En effet, cela se confirma par la suite. La dynamique de ce discours bref nous fournit un conter singulier. Différemment des autres, M. Manuel, n'a pas pris le temps de s'asseoir, de s'installer. Il est resté là, debout, prêt à partir à tout moment, exposé à toutes les distractions extérieures qui n'ont pas manqué d'intervenir. Il commença en nous affirmant qu'il ne nous raconterait que deux « histoires », qu'il en a vécu beaucoup d'autres mais qu'à cause de ses problèmes de mémoire il lui est difficile de les raconter avec précision. Il commença par celle du *Petit noir de la Bacabeira*, nous l'avons retranscrit et voici donc son récit :

Je vais raconter de suite celle du *Petit noir de la Bacabeira*. Je suis allé, je ne me souviens plus de la date exacte mais cela doit faire 25 ans. Je pêchais dans la baie, je suis descendu, on avait l'habitude de pêcher le soir, et on est descendu au Saint Pedro. A cette époque à minuit les lumières s'éteignaient. Je suis descendu là-bas et nous sommes venu, moi et un ami. Quand on est arrivé là-bas l'ami est parti d'un côté et moi de l'autre. Quand je suis passé devant le marché, les lumières se sont éteintes et je suis arrivé au niveau de la grotte, on appelle grotte là-bas là où il y a la place de l'ananas, il y avait une grotte là-bas qui était celle du *Petit noir de la Bacabeira*. J'étais en train de passer quand j'ai vu un monsieur, il venait avec un panier sur le dos, il était assez âgé, un chapeau un peu abimé, vraiment il était bien âgé. Alors quand je passais à côté de lui, j'ai dit comme ça :

- Alors tonton tu vas à la « murrada » ?

Il m'a répondu :

- Pourquoi ?

- Non, je demande parce que j'ai même demandé à Dieux qu'il vous aide.

Alors il a dit :

- Dis-moi c'est toi qui est le courageux ?

Et je déteste quand on m'appelle le courageux. J'ai dit :

- Non tonton, avec tout le respect, je vous respecte, mais vous êtes en train de me manquer de respect, n'est-ce pas ?

- Mais c'est justement avec toi que je veux parler.

²⁸⁵ Nous décidons ici de nous attacher à un seul exemple afin de rendre notre analyse plus concrète et précise, toutefois, les éléments observés peuvent être reportés aux divers entretiens avec d'autres conteurs, présents dans les annexes de cette étude.

Je me suis dit, j'étais vraiment très jeune, je me suis dit, je vais mettre une tarte à ce vieux, je vais le jeter par terre. [...]

A ce moment-là il m'a dit :

- Maintenant dis-moi ce dont tu as besoin, je vais t'aider.

Mais moi j'étais très énervé, je suis rentrée chez moi, j'habitais juste au niveau de la quatrième rue, quand je suis arrivé j'ai pris un couteau et je suis reparti, grâce à Dieu il n'y avait plus personne. Je suis allé jusqu'en bas à vélo mais je n'ai retrouvé personne. Mais il m'a dit ces mots : « dis-moi en quoi puis-je t'aider », et moi (mouvement) je me suis resté ensuite énervé et je n'ai rien dit, vous comprenez ? Voilà ce qui s'est passé avec le *Petit noir de la Bacabeira*.²⁸⁶

Si nous observons la structure de la narration de M. Manuel, nous remarquons que le récit prend, d'une certaine manière, la forme d'un texte dramaturgique, dans ce qu'il a de « troué », pour reprendre les mots d'Anne Ubersfeld²⁸⁷. En effet, le texte théâtral est constitué dans le but d'une représentation scénique, en ce sens, les « absences » sont les parts destinées à la mise-en-scène.

Dans notre extrait, certains mouvements ne sont pas retranscrits textuellement : il s'agit là d'une mise en scène du corps ne pouvant pas être traduite en texte. Nous avons là un processus inversé ; nous avons construit le texte à partir de la performance. Cette démarche est à l'origine même des textes dramatiques, nés de la retranscription textuelle de la scène. En d'autres termes, un texte issu ou conçu pour un acte performatif, est un texte « troué ». Dans le

²⁸⁶ Entretien avec Manuel Gonsalvez da Silva, ANNEXE I.

Eu vou contar logo do Pretinho da Bacabeira. Eu fui, eu não me lembro a data, o ano que foi, mas ta fazendo uns 25 anos. Eu pescava pra baia, aí eu saltei, nós chegamos de noite, aí eu saltei lá no São Pedro. Nesse tempo a luz ia embora meia noite. Saltei lá e vim embora eu e outro companheiro, quando chegou lá, o outro companheiro foi embora e eu vim embora, quando eu passei no mercado a luz apagou, quando eu cheguei na grotta, que chamam grotta ali, onde tem uma praça, a praça do abacaxi, tinha uma grotta lá que era a grotta do Pretinho da Bacabeira. Eu venho passando, quando chega assim umas cinco braças assim eu enxergo aquele senhor que vem com um calon no ombro, um paneiro enfiado, mas velho mesmo, chapéu meio dobrado, velhinho mesmo, aí eu cheguei ia passando perto dele e disse assim :

- Ei tio vai pra murrada?

Ai ele disse assim :

- Porque?

- Eu digo, não eu pergunto porque eu vou pedir até pra Deus lhe ajudar.

Ai ele disse:

- Vem cá, é tu que és o valente?

E eu tenho a maior raiva que me chame de valente. Eu disse :

- Não tio, olhe com todo o respeito, eu to lhe respeitando, o senhor é que tá me desrespeitando, ta?

- Pois é contigo mesmo que eu quero falar.

Eu eu imaginei só comigo, tava na infância mesmo, imaginei eu vou dar um tapa nesse velho, vou jogar ele pra baixo.

Ai ele disse assim :

- Agora diz o que tu precisas que eu vou te ajudar.

E eu muito brabo que fiquei eu vim aqui em casa, eu morava bem ai na quarta rua, quando eu cheguei na quarta rua eu peguei uma faca e fui pra lá, graças a Deus que eu não encontrei ninguém, eu fui até lá embaixo de bicicleta e não encontrei ninguém. Só que ele disse essas palavras : diz o que tu queres que eu te ajudo, e eu (movimento - nada), fiquei logo brabo naquela hora e não falei nada, tá entendendo, então foi o que aconteceu com o Pretinho. », traduit par nos soins.

²⁸⁷ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Paris, Bellin, 1996, p. 19.

cas du premier, il rend compte d'une démarche créative qui ne peut être retranscrite en totalité. Le second est un texte où l'auteur lui-même pensera à « garder une place » aux trois éléments qui viendront le compléter : la mise en scène, le jeu de l'acteur et le rapport avec le public.

En ce qui concerne la pratique du conteur amazonien, nous ne pouvons pas parler de mise-en-scène car cet acte n'est pas préparé en amont, il n'est pas conçu comme un acte artistique issu d'une réflexion. Même si nous défendons la puissance de jeu de cette pratique, parler de pratique d'acteur est également une analogie car ces pratiquants ne se définissent pas de la sorte. Il nous reste le rapport au public, il s'agit du point autour duquel s'articule toute notre analyse. Dans l'élaboration et la mise en place de dispositifs de jeu le conteur *marajoara* crée un rapport spectaculaire avec son interlocuteur.

Tout d'abord le conteur, dans le cas précis M. Manuel, établit un « pacte de vérité » avec son interlocuteur. Il le fait en nous donnant beaucoup de détails en ce qui concerne l'événement qu'il nous présente. Il justifie également les imprécisions par son âge avancé et sa mémoire vacillante. Sa gestuelle, claire et précise, vient encore une fois nous démontrer la fiabilité du discours. Ce sont, souvent, des gestes démonstratifs : quand il parle de sa mémoire, les mains sont sur la tête, quand il s'agit du temps, les mains font des mouvements circulaires, quand il cherche une date, les yeux se dirigent vers le ciel, quand il cite un lieu, son doigt pointe une direction, ou encore, quand il parle du vieux monsieur, il plie le dos.

Les mouvements nous permettent d'accompagner et de visualiser davantage la narration, ils marquent les temps et les lieux de l'histoire, données si importantes dans ce type de conter. Les conteurs donnent également une place conséquente à la création d'images. Ces trois points articulés vont permettre d'établir avec l'interlocuteur un rapport propice au conter. Les précisions nous amènent à une idée de vérité et permettent une meilleure approche du merveilleux, et la gestuelle rend possible un partage des images sensibles produites par le conteur. De ce fait, l'acte de conter compose, dans cette recherche, un double champ d'analyse : le processus de création de l'acteur-conteur et le rapport à cette pratique dans le quotidien des *majoaras*.

Ces narrations, construites comme des « récits de vie » rendent possible la présence de l'autre, dans le cas présent de l'être mythologique, au sein de la vie courante des *marajoaras*. Rendre visible les trous est ainsi un dispositif que le conteur amazonien enclenche dans le conter de son « imaginaire quotidien ». De ce fait, par sa narration, le conteur devient le médiateur entre son interlocuteur et l'imaginaire onirique amazonien qu'il porte en lui par l'expérience du vécu.

Un autre dispositif que nous souhaitons analyser ici est le dialogue. Lorsque ce dernier intervient dans la narration nous pouvons approfondir notre analyse des techniques mises en place pour le conter. Le conteur « prend le rôle » de tous les personnages qu'il invite dans son récit. Néanmoins, il n'y a pas de changement au niveau de son corps et de sa voix. Ne pas « matérialiser » ces changements marque également le lieu de sa mémoire, il ne joue pas à « faire » les personnages, il témoigne de sa rencontre avec eux ; l'individu – conteur est le seul narrateur. Cela nous renvoie à la prise de parole dans la vie courante, lorsque nous racontons un fait, nous changeons les inflexions et les intonations mais nous ne créons pas de nouvelles identités, de nouveaux personnages. Il s'agit de la mémoire que nous avons du fait et non pas de la mise en scène de celui-ci. Alors toute personne prenant la parole fait-elle un travail de conteur ? En quoi les narrations construites par les *marajoaras* sont-elles différentes et peuvent-elles constituer un travail d'analyse important pour le jeu de l'acteur ?

Dans la pratique du conteur *marajoara*, le rapport à l'interlocuteur-public intervient directement dans la construction du récit. Le conter répétitif de la même histoire va permettre au conteur de travailler sa structure, et d'être plus efficace dans la transmission de sa narration. En effet, nous sommes amenés dans notre vie courante à raconter plusieurs fois la même histoire, mais celles-ci sont insérées dans une conversation logique qui fait appel au fait constituant le récit. Personne ne vient chez vous ou vous arrête dans la rue et vous dit : « Racontez-moi votre fameuse histoire ! » La démarche dans la prise de parole est donc fondamentalement différente. En ce sens, non, toute personne prenant la parole ne fait pas un travail de conteur.

Nous ne soutenons pas ici que les récits merveilleux des *marajoaras* ne peuvent pas surgir dans des conversations quotidiennes, c'est d'ailleurs l'une de ses caractéristiques. Mais elles sont invitées à être transmises indépendamment des sujets qui soutiennent la discussion. En ce sens, toutes les histoires racontées par les autochtones ne prennent pas la structure d'un travail de conteur. Dans l'analyse de l'extrait qui nous intéresse, cela devient plus clair lorsque M. Manuel raconte la lutte avec le *Petit Noir de la Bacabeira* :

Il a posé son panier au sol et est venu vers moi. Je l'ai esquivé comme ça (mouvement 1), et je lui ai donné comme ça du gauche. Il a tourné comme ça et m'a donné un coup ici (mouvement 2), et là où il m'a touché je ne pouvais plus bouger. Alors j'ai couru vers lui et j'ai donné un coup de pied du droit (mouvement 3), et lui « paf » (mouvement 4) ici sur ce muscle de la cuisse, alors je suis tombé à nouveau, alors j'étais un peu grogü (mouvement 5). Je lui ai mis un tarte avec la droite, il m'a donné un autre coup ici (mouvement 6), alors j'ai donné un coup de pied du gauche et il m'a donné un autre en haut de la cuisse.²⁸⁸

²⁸⁸ Entretien avec Manuel Gonsalvez da Silva, ANNEXE I.

Commençons par l'analyse des mouvements que nous avons énuméré dans l'extrait :

- Mouvement 1 : légère lancée du bras gauche vers l'avant. Nous avons donc placé son interlocuteur devant lui. Il démarque, par ce mouvement, le coup porté au *Petit Noir de la Bacabeira*, ainsi que l'endroit où son adversaire se situe.
- Mouvement 2 : Le poing fermé, la main droite donne un coup en haut du bras gauche. Le mouvement est précis et le geste est net. Il continue par nous donner des preuves de vraisemblance en plaçant aussi précisément le coup qu'il a reçu.
- Mouvement 3 : Des petites suspensions du corps nous signifient la course puis il lance légèrement son pied pour illustrer le coup.
- Mouvement 4 : Il désigne, encore une fois avec beaucoup de précision, le coup reçu en montrant où il a été touché, sur le muscle en haut de la cuisse.
- Mouvement 5 : « Je suis resté un peu... » est accompagné d'un geste qui nous remet à l'étourdissement qu'il a pu éprouver après le coup.
- Mouvement 6 : Il nous pointe du doigt le dernier coup qui lui a été porté et qui a conduit à sa perte.



Fig. 20 M. Manuel montrant les mouvements – Juillet 2015

Ce grand nombre de détails et la netteté de la gestuelle dénotent le travail de recherche et de la mise en scène du conteur. Il commence par nous dire que le fait s'est déroulé il y a vingt-cinq ans, puis il poursuit en nous montrant les endroits exacts où il a été touché. Toute personne travaillant le corps comprend que la gestuelle ne peut être précise qu'après un travail de construction de la narration gestuelle. Mais à la différence des processus de création dans le travail d'un danseur ou d'un acteur, cette répétition n'est pas un processus de création en amont,

« *Ele arriou o calon dele lá com o panero e veio. Eu enganei ele assim (movimento) e dei assim da esquerda, ele rodou assim e me deu um soco aqui (movimento), aí desse lado já não prestou mais, aí eu corri em cima dela e dei um chute da direita (movimento), e ele "pa" aqui nesse músculo da coxa, aí eu arriei de novo, aí eu fiquei meio (movimento), aí eu dei um tapa da direita nele, ele me deu outro soco aqui (mostrou), eu dei um chute da esquerda e ele me deu outro aqui no tronco da coxa.* » traduit par nos soins.

mais se fait dans le partage de son récit ; chaque occasion de la transmettre est un moment de reconstruction, de répétition et de réinvention.

3.2 Le « partage du sensible » d'une intimité autre : conteurs, leurs œuvres et leurs vécus

Nous avons utilisé tout au long de cette étude le mot partage : partage réciproque, partage d'une mémoire et « partage du sensible ». Ce dernier terme fait référence ici au concept de Jacques Rancière, concept qu'il s'agit de comprendre dans son essence, mais aussi, dans le contexte des conteurs de l'île. Ainsi, dans son ouvrage *Le partage du sensible*, l'auteur donne cette définition :

J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage.²⁸⁹

Nous pouvons mettre en relation certains éléments de cette définition avec la pratique du conteur dans l'Amazonie *marajoara*. Par exemple, l'idée d'une part partagée et d'une autre, singulière à chacun, est un point important, car il y a dans cette pratique le partage d'une intimité qui ne sera jamais complètement commune. Le philosophe réfléchit également sur les espaces, les temps et les activités partagées et nous avons pu observer que ces éléments sont les piliers de l'existence du conter au Marajó.

Dans une interview, à Christine Palmiéri, autour de l'idée en question et de son ouvrage, l'auteur confie :

Le partage du sensible ne propose pas une théorie de la création artistique ou de la réception esthétique. Dans ce livre, j'inscris la question des formes de l'une et de l'autre dans une question plus vaste. Le partage du sensible, c'est la façon dont les formes d'inclusion et d'exclusion qui définissent la participation à une vie commune sont d'abord configurées au sein même de l'expérience sensible de la vie. [...] C'est d'abord une question politique, puisque pendant très longtemps les catégories exclues de la vie commune l'ont été sous le prétexte que, visiblement, elles n'en faisaient pas partie. [...] Ma perspective n'est donc pas de réhabiliter l'affect contre le discours. Elle est plutôt de remettre en cause leur séparation comme marque d'un certain partage du sensible : séparation entre des gens quand on pose qu'ils n'ont pas le même langage, les mêmes perceptions, les mêmes jouissances. [...] La question n'était pas pour moi d'analyser les réactions sensibles à l'art mais la manière dont les pratiques et les lieux de l'art viennent s'inscrire dans les formes plus larges du découpage de l'expérience commune avec ce que ce découpage signifie en termes de communauté et d'exclusion.²⁹⁰

²⁸⁹ Jacques RANCIERE, *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 12.

²⁹⁰ <http://id.erudit.org/iderudit/9703ac> (consultée le 01/08/2016).

Nous partageons avec l'auteur un regard politique qui inclut les modes d'inclusion et d'exclusion sociales ; dans la perspective de l'expérience sensible, nous proposons dans cette approche une ligne de pensée qui rejoint celle de l'auteur dans son analyse du partage du sensible. En ce qui concerne les formes d'inclusion, nous tentons d'entrevoir une voie vers laquelle ce partage, déjà préexistant, peut devenir sensible et donc, par le sensible, provoquer un partage de perceptions. L'exclusion est également intrinsèque à nos analyses, d'autant plus que nous travaillons des pratiques traditionnelles et, en ce sens, singulières à une culture. Cependant, nous créons un troisième champs d'analyse à partir de la question suivante : l'art, l'expérience sensible, peut-elle provoquer un lieu commun à des perceptions auparavant éloignées ? Les créations que nous proposons, dont les analyses composent la quatrième partie de ce travail, viennent également répondre à ce questionnement. Dans cette perspective, nous pensons, aussi bien, à des expériences présentes dans la communauté, qu'à des expériences provoquées, afin de créer cet espace où le partage du sensible soit le conducteur d'une intégration et d'un dialogue réciproque. L'art et l'expérience esthétique deviennent, de ce fait, un outil qui permet aux mouvements d'inclusion et exclusion de s'exprimer.

Il est vrai que le « partage du sensible » est une notion pensée dans le champ de l'esthétique, considéré par Jacques Rancière comme :

non pas la théorie de l'art en général ou une théorie de l'art qui le renverrait à ses effets sur la sensibilité, mais un régime spécifique d'identification et de pensée des arts : un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de pensée.²⁹¹

Même si nous comprenons l'ampleur du phénomène esthétique dans nos sociétés, il convient de dire qu'il s'agit d'une théorie destinée à l'analyse des formes artistiques. Le fait de proposer « le partage du sensible » dans l'analyse des formes des conteurs est aussi un moyen de comprendre cette pratique dans une démarche esthétique. D'ailleurs, les conteurs que nous analysons sont marqués par une esthétisation évidente dans leurs démarches créatives.

Un autre élément important de la pensée du philosophe, concernant l'esthétique, nous relie à la pratique mémorielle du conter *marajoara*. Il s'agit de la question politique dans l'approche et la distribution des formes de visibilités. En ce sens : « la politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps »²⁹². Dans cette perspective, nous retrouvons toute la force de la pratique du conter comme une prise de parole politique, un acte de résistance.

²⁹¹ Jacques RANCIERE, *Le partage du sensible, op.cit.*, p.10.

²⁹² *Ibidem.*, p. 14.

Prendre la parole, se rendre visible, être le symbole d'une parole historique, autant de manières, pour ces conteurs, de lutter contre le silence et l'invisibilité. Par des actes de création, les autochtones combattent la soumission à des systèmes de pouvoir qui ont structuré leurs modes de production ainsi que la construction du savoir. Le capital, le tourisme massif, les réformes politiques non-articulées, l'abandon par le pouvoir public, la pauvreté des installations de santé et d'éducation sont autant d'éléments, déjà soulevés, qui induisent le silence de la population.

Ce silence, néanmoins n'est pas total et trouve dans les « pratiques saxifrages »²⁹³, telle que le conter, des voies de visibilité qui sont également politiques car « les pratiques artistiques sont des « manières de faire » qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité »²⁹⁴.

Nous reconnaissons cette résistance, dans le cas de Mestre Tomaz, par exemple, dans le déplacement de sa pratique de conteur vers celle de poète, puis dans sa parole politique. Nous l'observons dans ses textes, dont nous avons cité certains extraits, où il demande clairement des « comptes ». Il pose des questions et déplace le lieu de la parole vers un espace assez surprenant : celui d'un homme, employé de chantier, au départ analphabète qui décide de chanter les louanges de sa région. C'est avec cette idée que nous souhaitons poursuivre notre étude et consacrer la sous-partie qui suit à l'analyse de deux personnes, déjà disparues, mais que nous avons eu la possibilité de connaître : Mestre Tomaz et M. Francisco.

a. Maître Tomaz et M. Chico : deux voies pour une même pratique

Pour un dernier point sur la figure du conteur dans l'île de Marajó, nous menons une étude comparative entre deux figures caractéristiques, et pourtant très différentes, du conteur *marajoara* : Maître Tomaz et M. Francisco.

Le premier défend la vérité des faits ; il nous dit donc : « je partage ce que l'on m'a dit et qui est vrai, ce de quoi j'ai pu être témoin ou ce que moi-même j'ai vécu ». Il n'y a pas ici de mise-en-scène assumée. Ce sont des faits qu'il revendique comme vrais. D'ailleurs, nous retrouvons cette revendication très souvent dans ses écrits : « Ce cas était véridique, pour quelques-uns cela peut encore apparaître... »²⁹⁵, « Nous avons eu, ici à Soure, une histoire vraie... »²⁹⁶, ou encore, « Da Conceição à Tapera il m'est arrivé un jour ... »²⁹⁷.

²⁹³ <http://www.formes-vives.org/saxifrage> (consulté le 25/ 08/ 2016)

²⁹⁴ Jacques RANCIERE, *Le partage du sensible, op.cit.*, p. 14.

²⁹⁵ Tomaz BARBOSA DA CRUZ – Mestre Tomaz, *Marajó e suas histórias, op.cit.*, p. 22.

²⁹⁶ *Ibidem.*, p. 23.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

Chez M. Francisco, nous pouvons déceler de l'humour, des mises en scènes, une certaine distance sur ce qu'il raconte ; il nous dit : « j'ai passé trois mois dans le ventre du « Grand Serpent » et je suis revenu sur terre, ça paraît fou mais ça m'est arrivé » puis il rit, peut-être de nous qui l'écoutons, peut-être de lui-même. Voici l'extrait auquel nous faisons référence :

J'avais l'habitude de plonger dans la rivière devant le Sossego. Un jour, j'ai plongé et lorsque j'ai voulu flotté je me suis aperçu que j'étais dans le ventre du Grand Serpent du Sossego. En fait, quand j'ai plongé elle m'a attrapé avec sa bouche, elle m'a enfermé et j'y suis resté pendant trois à quatre mois. Mais par l'intervention de "Cruãs" (Tribu d'indien ayant vécu au Marajo) je suis revenu sur terre et jusqu'à présent je vis sur terre (rires).²⁹⁸

Ces conteurs sont les représentants de deux perspectives très marquées dans la région, en ce qui concerne la réception de ces « contes-légendes » et la manière dont ils sont revendiqués par leurs acteurs. Nous avons Maître Tomaz qui donne un niveau historique à ses contes, un ton de vérité et de sérieux. Il écrit d'ailleurs plusieurs textes purement historiques dont nous avons déjà fait usage dans cette étude²⁹⁹. Puis, il a sa création de poète où il entreprend une démarche esthétique d'écriture.

Il est important de souligner que Maître Tomaz était, pendant une grande partie de sa vie, analphabète. De ce fait, sa production, qu'elle soit poétique-mythologique ou historique, était transmise oralement. Au fur et à mesure, il commence à oublier un grand nombre de récits et dans une démarche de sauvegarde de ses propres narrations, il décide de s'alphabétiser. À presque soixante ans, il peut donc écrire sur papier ce qui fuit de sa mémoire. L'écriture, ici, a une fonction de pérennité. D'autre part, il y avait, également, un aspect économique important, étant donné qu'il vendait ses livrets dans les lieux touristiques.

Dans cette perspective, nous observons que le poète et historien a mis en place un certain nombre de dispositifs pour la reconnaissance de sa pratique car il comprenait, par l'intérêt constant des chercheurs et des touristes, que ses récits étaient des éléments importants pour la région. Que ce soit un chercheur universitaire en quête d'éléments précis dans le contexte d'une recherche, ou un touriste curieux avide de se plonger dans l'univers amazonien, tous se

²⁹⁸ Francisco Baroso habitant de l'île de Marajó, Extrait du documentaire *Le Peuple Raconte* de Monique Deboutteville, 2006, Para, Brésil. « *Foi o seguinte, quando eu teve aqui no Sossego, quando eu mergulhava muito, ai eu fui mergulhar e quando eu quis boiar eu não pude boiar, fui boiar dentro da barriga dela. Entrei dentro da Cobra Grande, eu mergulhei, quando eu quis buia ela me aparou na boca, ai ela me fechou dentro, dessa pancada eu ainda passei uns três ou quatro meses dentro, conferindo assim eu passei dentro. Mas por intermédio de coisa de Caruãno, fez eu voltar pra terra, foi. Ai eu até hoje ainda tô convivendo na terra.* », traduit par nos soins.

²⁹⁹ Nous appelons des textes « purement historiques » ceux qui ne portent pas la trace des mythologies de la région et qui s'attachent uniquement aux faits « avérés » par les traces concrètes de l'histoire ou par des données scientifiques. Par exemple, l'accident du bateau *Président Vargas*, ou les céramiques archéologiques *marajoaras*, celles-ci ayant déjà fait l'objet de plusieurs études.

tournaient vers ses récits. Ainsi, Maître Tomaz est devenu une référence à Soure, non pas parce qu'il était le seul mais parce que, au-delà de son important savoir, il a su penser la reconnaissance et la diffusion de son œuvre.

Tout autre est le cas de M. Francisco Barbosa, connu comme « Monsieur Chico ». Contrairement à Maître Tomaz, il n'a pas entrepris de démarche d'alphabétisation et n'avait pas la même renommée que ce dernier. Alors que Maître Tomaz était une source « sérieuse », reconnu par les autochtones comme un gardien de la mémoire et des beautés de l'île, M. Chico, était perçu comme un « baratineur ». Lors de l'une de mes interviews avec lui, son fils est arrivé et m'a dit : « Vous êtes encore là à écouter ses bobards ? ». Son fils exprimait l'opinion d'un grand nombre d'habitants de la région, et pourtant, le conteur revendiquait également une « vérité » des faits contés. Alors, en quoi Maître Tomaz était plus crédible ? Pourquoi la perception de ces deux conteurs est si différente ? Nous ne pensons pas qu'il existe une unique réponse à cette question. Nous souhaitons, néanmoins, avancer dans notre étude en soulevant certains éléments qui nous paraissent importants dans la reconnaissance des travaux et dans les trajectoires de vie de ces conteurs.

b. Le travail de reconnaissance et d'écriture chez les conteurs

La parole est toujours questionnable, fragile et subjective alors que le document construit une « vérité ». Nous pouvons observer cela dans de simples contraintes documentaires auxquelles nous devons faire face tout au long de notre vie. Nous signons et accumulons un grand nombre de documents qui sont souvent la mise en écrit d'un processus qui prend ses origines dans l'oralité. L'écrit, avec d'autres formes, produit également des archives. Le progressif abandon de cet usage, ainsi que l'oubli de ses agents, nous révèle l'importance de penser des formes de sauvegarde vivante mais aussi de dispositifs pour la fabrication d'une archive.

Maître Tomaz a produit des textes qui ont été repris par plusieurs chercheurs et de ce fait, il rend accessible, à de nouvelles générations, sa production, en tant que poète et historien. Mais qu'en est-il du conteur ? Qu'en est-il de cette pratique que lui-même n'identifie pas comme manifestation artistique et culturelle ? Qu'en est-il de M. Chico qui ne s'est pas réorienté vers d'autres formes afin de sauvegarder son savoir ? Que reste-t-il de ce savoir ?

En août 2015, nous sommes allés à la recherche de M. Chico et nous avons découvert que ce dernier était décédé en 2014. À sa place, nous avons trouvé un ami à qui il avait légué son emplacement de vente de coco. Cet ami nous a raconté que la santé de M. Chico l'avait

emporté et nous sommes restés là à nous regarder pendant un court instant. Deux idées se sont succédé dans ma tête. Tout d'abord, l'apaisement d'avoir quelques images de lui. Puis, le regret de ne pas avoir retranscrit ses récits avec lui. Mais devons-nous laisser des traces écrites de toute pratique ? Est-il possible de maintenir vivante une pratique sans produire des écrits ? Est-il possible de reconnaître ces acteurs en tant que producteurs de savoirs sans formater leurs discours ?

Nous pensons que dans le cas de Maître Tomaz, sa production écrite a été positive pour la reconnaissance et la pérennité de son œuvre. Mais nous soutenons également que ces démarches sont productives pour ces manifestations, seulement si elles sont enclenchées par les agents eux-mêmes. En effet, si nous commençons des démarches de sauvegarde qui sont dissociées des manières de faire des actants, elles reproduisent un discours dominant. Et surtout, elles sont fragmentées de l'univers esthétique de celui qui leur a donné sens, alors que par exemple, chez Maître Tomaz, nous remarquons dans ses écrits, les démarches esthétiques qu'il a produit au sein de ses récits.

Nous avons là un paradoxe, nous pensons que l'archivage, sous la forme de documents écrits, en ce qui concerne les « contes-légendes », est importante. Néanmoins, nous soutenons également qu'une démarche qui n'est pas engagée par le producteur lui-même rendrait une documentation beaucoup trop éloignée de sa pratique. Si nous écoutons un grand philosophe et tentons de retranscrire ce qu'il transmet, cela ne sera jamais aussi proche de sa pensée que si lui-même produit l'écrit ; et nous pensons qu'il en est de même dans le cas des conteurs. La pratique du conteur, et avec elle les « contes-légendes », tombe dans l'oubli. Nous venons ainsi d'observer que ce faire représente des fragments identitaires, historiques et des lieux de résistance importants sur l'île. Ce constat nous pousse à entrevoir des chemins divers, et parfois dichotomiques, afin de trouver des solutions qui seraient susceptibles de maintenir vivant ce faire tout en laissant des traces.

Observons que nous sommes face à des processus artistiques et sociaux qui ne peuvent être classés et cela nous conduit, de nouveau, à défendre l'idée d'une recherche composée de lignes, une cartographie, qui comprend diverses orientations. L'un des dangers les plus récurrents, quand nous observons des retranscriptions de « contes-légendes », est l'absence de la mise-en-scène et de la personnification du conteur. Ils sont souvent retranscrits comme des mythes cosmogoniques et perdent l'une des particularités essentielles de cette pratique, la mise-en-scène du vécu, qui mérite d'être développée.

c. La mise en scène de son vécu

Ce que nous appelons « mise en scène » correspond aux « démarches esthétiques » engagées par les conteurs. Celles-ci ont été longuement analysées dans les pages précédentes et nous pouvons donc attester à présent que ces conteurs font usage d'un certain nombre d'outils d'esthétisation dans la construction de leurs récits. À première vue, Maître Tomaz le fait « malgré lui ». Il n'enclenche pas de rapport de jeu immédiatement identifiable avec son interlocuteur. Le conteur, dans ce cas, semble transmettre son histoire-vécue dans une démarche purement communicative. En d'autres termes, il entend partager ses narrations en tant que fait réels, et n'engage pas le public dans le jeu de la réception. Il ne crée pas autour de l'échange mais il se concentre dans la construction de son histoire. Néanmoins, après une analyse plus profonde, nous observons que Maître Tomaz conduit son récit de manière à susciter l'intérêt. Son processus le conduit à la création de poésies, lieu où il produira son œuvre en pensant à ce territoire esthétique. Nous observons donc, dans son conter, la démarche de construction d'une action artistique. De ce fait, il comprend la transmission orale de ces « contes-légendes » comme un acte artistique, ce qui le conduit au texte poétique.

M. Chico est plus explicite dans sa démarche performative. Il travaille l'image du conteur et crée des dispositifs de jeu et d'interaction qui conduisent son interlocuteur à un rapport au jeu. Il n'insiste pas sur la véracité des faits, il laisse au contraire des zones d'ombre et il nous surprend afin qu'on le questionne. Il ne s'entend pas comme un conteur ou un poète tel que nous pouvons l'entendre pour les professionnels du spectacle ou dans le cas de Maître Tomaz. Il raconte, tel qu'un grand nombre des *marajoaras*, son récit de vie. Néanmoins, dans son rapport au conter, nous observons une attache au jeu qui est marquée par le rythme, les suspensions, les rires complices et l'invocation de la magie.

Il n'invoque pas seulement les êtres surnaturels au sein de ses narrations. Il en est un lui-même. En effet, quand il nous dit qu'il a passé trois mois dans le *Grand Serpent*, il ne s'agit pas seulement de penser un animal pouvant abriter un homme pendant trois mois, il s'agit également de penser un homme qui puisse y vivre. Il fait usage de la magie des indigènes pour revenir sur terre et, là encore, il se présente comme une créature capable d'invoquer des esprits et de faire usage de sortilèges. Dans la conduite de ces narrations, il se crée un personnage, il devient cet être mythologique qu'il côtoie. Il n'est plus homme mortel qui rencontre des formes de vies autres, il est cette altérité.

Cela conduit l'interlocutrice que nous sommes à entrevoir un processus de création de personnage. Il dissocie l'homme qu'il est, vendeur ambulant de coco, de cet être capable de

vivre dans le ventre d'un serpent. Il permet également à son interlocuteur de recevoir les récits en accord avec sa perception du monde et nous avons ri ensemble dans une démarche de partage. Le rire a marqué le début de notre analyse car, quand nous avons interrogé d'autres autochtones, dont Maître Tomaz, le rire n'était pas le bienvenu. Il s'agissait d'une histoire « sérieuse », à l'origine parfois de traumatismes comme nous avons pu l'observer chez Rita Abdon et M. Raymundo, et non pas d'une création ouverte au goût esthétique du spectateur. Proposer un récit ouvert à la réponse de l'interlocuteur est une démarche propre au travail de conteur. De cette manière, nous soutenons que M. Chico est une référence importante dans la reconnaissance de cette pratique en tant que démarche esthétique.

d. La limite du « pacte de vérité »

Nous observons également, dans l'étude comparative de ces deux conteurs, qu'une limite du « croyable » est posée. Voir *La femme parfumée*, et être en contact avec des êtres surnaturels, sont des événements fréquents et perçus par les autochtones comme possibles. Passer trois mois dans le *Grand Serpent* ne l'est pas. Nous observons ici que l'imaginaire comporte également ses limites. Il existe une ligne à ne pas franchir pour prétendre à un « pacte de vérité »³⁰⁰ avec son interlocuteur. Néanmoins, nous connaissons des cas sur l'île, comme celui de la Pajé Zeneida, où la personne conte des histoires aussi « questionnables » que celles de M. Chico. Mais dans ce cas cette personne est déjà reconnue comme un être capable de dialoguer avec cet univers autre. Le Pajé, se tient dans un interstice entre le monde réel et le mystique, il a des pouvoirs, dont celui de soigner, et il devient ainsi une figure respectée par les autochtones.

M. Chico n'a pas ce statut et passe donc pour un « baratineur ». En effet, les limites des possibles sont délicates, et il est difficile pour un non-autochtone de les déceler. La vraisemblance se forme également par le respect de cette limite où tout bascule. Même si M. Chico nous donne de nombreux détails sur les trois mois passés dans l'animal, sur son retour, ainsi que sur la différence d'états qu'il a pu percevoir entre l'intérieur et l'extérieur, il ne parvient pas à établir avec la population ce « pacte de vérité » ; car il dépasse la limite des croyances. Ce non-respect décrédibilise toute sa production car les autochtones ne perçoivent pas ces « contes-légendes » comme des transmissions mémorielles et esthétiques mais comme

³⁰⁰ Ce terme est emprunté à Philippe Lejeune, il le développe dans son ouvrage : *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 2005.

des récits de vie questionnables. M. Chico n'est donc pas compris comme un gardien de la mémoire, tel Maître Tomaz, mais comme une personne qui veut captiver par des « mensonges ».

Nous voyons en cela l'importance de reconnaître cette pratique comme un processus créatif car cela peut être libérateur pour la création de ces faiseurs. De plus, nous pensons qu'elle conduirait à la multiplication des récits, contrairement à ce qui se passe actuellement où nous observons une dépréciation progressive de la pratique.

e. La cosmogonie créatrice du conteur amazonien dans la modernité et ses formes de réinvention

Nous souhaitons finaliser ce chapitre en ouvrant un champ de réflexion sur l'état actuel de ces pratiques, à partir de cette phrase de Maître Tomaz : « La population a ouvert le monde et l'illumination aussi, c'est pour cela que d'autres « mauvaises choses » ne viennent plus, mais nous continuons à montrer toute la culture que nous avons là ! »³⁰¹ Cette phrase du poète *marajoara* nous fait comprendre que moins nous avons d'interférence avec la nature, plus le terrain pour l'imaginaire et pour le mysticisme est fertile. L'île de Marajó n'avait pas d'électricité constante jusque dans les années 90. Ce manque de lumière, comme dit Maître Tomaz, mais aussi l'absence d'autres moyens de distraction, comme les télévisions et ordinateurs, laissent une grande place à la rencontre avec l'autre et au partage. Avec l'avancée du processus d'urbanisation, et malgré les avantages que les commodités « modernes » peuvent amener aux autochtones, leur tradition orale est menacée, comme d'autres pratiques artistiques et culturelles de la région.

Les raisons pour lesquelles certaines pratiques traditionnelles sont menacées sont souvent multiples et complexes. Mais nous souhaitons aborder celles soulevées par les conteurs de Soure ; en ce sens, M. Raymundo nous confie :

Les gens changent, ils ne croient plus en rien, alors tout ça commence à disparaître. On entend plus parler d'enchantement. A mon époque on entendait beaucoup parler : « Regarde celui-là s'est enchanté comme si, comme ça ». Ça ne se voit plus. [...] Et c'était comme ça, tu vois Soure a déjà été très hantée, maintenant c'est différent parce que la ville a grandi, vous voyez comment c'est maintenant par ici ? Quand j'ai acheté ici tout ça c'était de la forêt, il y avait une petite maison là-bas qui existe encore, les deux là-bas sont encore debouts, elles sont vieilles, nous étions que ces trois petites maisons. Maintenant vous voyez comment c'est, à l'époque à sept heures du soir nous allions nous retirer, c'était le système des lampe à gaz, quand nous étions allongés on entendait très souvent le sifflement de *Matinha Pereira* par ici et si on essayait d'aller voir on se prenait des tartes, maintenant ça ne se voit plus...³⁰²

³⁰¹ Extrait du documentaire *Le Peuple Raconte* de Monique Deboutteville, 2006, Para, Brésil.

³⁰² Entretien Raymundo Soares, ANNEXE I, « *O povo vai mudando, não acredita mais em nada ai vai acabando isso. Se sabe que vai? Você não vê mais falar em encantaria. No meu tempo a gente ouvia : "olha fulano se*

Il est important de questionner dans cette étude la disparition progressive de cette pratique, et celle des « contes-légendes » qui l'accompagnent. Comment elle serait nocive pour le sentiment d'appartenance des autochtones, pour la construction d'une mémoire non-hiérarchisée et pour la reconnaissance des agents d'une communauté. Nous pensons également que les différentes formes d'arts traditionnels de l'île sont intrinsèquement liées. De ce fait, laisser à l'abandon l'une de ces formes d'art est aussi condamner une partie importante de la production artistique *marajoara*. Ces questions sont au centre de nos préoccupations car les pratiques culturelles du Marajó s'articulent autour de récits cosmogoniques et constituent les traces de la mémoire des minorités.

Dans cette perspective, la cosmogonie des récits et les différentes manières de l'aborder dans les pratiques artistiques proposées et dans les manifestations traditionnelles du Marajó, nous ont fortement interrogé tout au long de ce travail. Chez le conteur amazonien, le récit cosmogoniste devient très personnel, de l'ordre de l'intime. Sa naissance et sa mort sont aussi celles du monde et des « choses » qui l'habitent et dont lui-même fait partie. Les dévoiler dans une pratique du conter accomplit aussi un « partage du sensible », de « son sensible », avec un public-témoin ayant en amont les outils pour rendre effectif ce partage.

La rencontre de ces différentes manières de conter ouvre également les perspectives d'aborder une œuvre en vue de la transposer scéniquement. Nous développons, au sein de cette étude, plusieurs créations que nous mentionnerons plus loin, dont celles que nous avons produites avec les étudiants en licence 1 et 2 de l'Université Paris 8. Ces expérimentations se sont donc articulées entre deux formes de transmission orale du récit, à l'exemple des conteurs que nous avons analysés, l'une étant davantage « distanciée », et l'autre, plus intime. Nous retrouvons, par exemple, dans la même expérimentation scénique, une discussion père/fille très quotidienne et l'intervention de la lune. Nous voyons aussi intervenir, au sein des créations produites avec les étudiants de Paris 8, le narrateur extradiégétique, fait qui n'est pas fréquente dans la pratique du conteur amazonien qui raconte les faits comme il les a vécus. Nous voyons que les éléments de la tradition amazonienne sont hybridés en vue d'un récit qui propose un

encantou assim assado. Não se vê mais. [...] E era assim, olha aqui na quarta rua, olha esse Soure já foi muito visagento, agora não eu a cidade cresceu, você tá vendo como tá agora aqui? Quando eu comprei aqui, isso aqui tudo era mato, tinha uma casinha bem ali que tá até hoje, as duas ali ainda estão vivas, estão velhas, nós éramos essas três casinhas, com essa uma que eu comprei aqui. Hoje você vê como tá, nesse tempo das sete horas em diante a gente se acomodava no negócio da lamparina, se a gente tava deitado cansava de vê Matinta Pereira assobiando aqui, cedo ainda, se metesse a cara ia pegar muito tapa, olha não se vê mais... » traduit par nos soins.

sensible partagé. Ces créations interrogent donc les limites de la réinvention par l'hybridation qu'elles proposent.

Cet univers qui fusionne individu et cosmogonie devient l'espace idéal pour la mise en place des créations et donc des réflexions avec les artistes, les autochtones et les étudiants engagés. Le conteur amazonien est polymorphe car il est lui-même en quête d'une structure dans laquelle il pourrait organiser ses récits. En ce sens, il laisse ouvertes toutes les portes et nous pouvons ainsi nous y engouffrer. Par effraction presque, nous dérobons quelques « tuyaux », idées, structures, non-structures. Il nous les confie sous la forme d'un présent secret. Le mot présent est à comprendre dans le sens d'un ici et maintenant et dans celui d'une offrande.

Dans cette perspective, les étudiants de Paris 8 découvrent ces récits aussi étrangers qu'intimes, étant donné qu'ils ne connaissent ni leur contexte, ni leur origine et ni leur trajectoire. Néanmoins, ils dialoguent avec ces narrations et, par conséquent, avec l'imaginaire de ceux qui les ont produites. Dans cette même démarche, Fernanda Thuran, actrice de Curitiba, entreprend la pièce *Les enchantés du Sossego*. Elle est allée à l'encontre de ces récits de vie, de cette vie quotidienne et merveilleuse, afin de la réinventer et de la penser par sa corporéité.

Conclusion : faire art et acte de mémoire

Le conteur amazonien ne pose pas de limites mais il provoque un questionnement profond sur les possibles. C'est une pratique que nous défendons comme étant artistique, dans le sens où l'art est défini en tant que processus esthétique. La pratique ne peut être entreprise en étant détachée de son caractère créatif ; car elle serait ainsi dépouillée de son attache avec la fiction. De plus, comprendre les « contes-légendes » d'Amazonie dissociés de la pratique du conter, fragmente davantage la pratique et conduit d'autant plus à sa perte. En effet, nous entendons souvent parler de la sauvegarde de ces récits, mais très rarement nous parlons de la sauvegarde de la pratique du conteur. Ceci est dû au fait que cette pratique n'est pas pensée comme telle. Nous avons ces récits et des personnes qui les transmettent, mais ces « personnes » n'ont aucune reconnaissance vis-à-vis de ce qu'elles produisent.

Prendre en considération ces conteurs en reconnaissant leurs pratiques dans une optique artistique est essentiel dans la quête de légitimité et de la possibilité, pour ces conteurs, d'organiser et de développer cette pratique s'ils le désirent. En effet, si une pratique n'est pas reconnue en tant que telle, et si ses auteurs ne sont pas identifiés, elle a d'autant plus de risque de disparaître. Au-delà du fait de situer la pratique dans son contexte, nous tentons, au sein de ce chapitre, de soutenir l'acte artistique engagé par ces conteurs et les richesses pouvant s'en dégager pour d'autres formes d'art, comme le théâtre par exemple. De plus, nous soulignons dans nos analyses les rapports à la mémoire et à l'appartenance, aspects qui nous semblent essentiels à la construction identitaire des *marajoaras*.

Après avoir fait l'analyse des « contes-légendes », nous continuons par celle de la deuxième pratique qui intéresse cette étude, le *carimbó*. Ce choix n'est pas anodin, il est orienté en grande partie par notre champs disciplinaire : les arts du spectacle. En effet, même nous avons au Marajó une importante production de céramique, par exemple. Nous souhaitons orienter notre choix vers les arts qui dialoguent davantage avec notre propre pratique d'artiste. Les « contes-légendes » ont été les premiers identifiés, étant donné que depuis 2005 nous nous intéressons à leurs manifestations. Puis, dans le travail de recherche, nous avons très rapidement identifié le *carimbó*, par son importance symbolique dans la région, puis par son rapport étroit avec la pratique du conter. Le *carimbó* s'est imposé à nous dès le départ comme un « conte-dansé ».

Troisième partie

Le *carimbó* : l'état d'un art traditionnel au Marajo.

Entre hybridité et résistance

*Dans l'ombre de mon manguier
Je chante mon carimbó
Qui fait bouger les jupes plissées
De la petite-fille et de la grand-mère
C'est le carimbó ! C'est le carimbó du Marajo !*

Ailton Silva Favacho³⁰³

Dansez, dansez, sinon nous sommes perdus.

Pina Bausch³⁰⁴

³⁰³ Extrait de la chanson, « *Carimbó no terreiro* », in *l'album Obra-prima Marajó*, production indépendante, sans date. « *Na sombra da minha mangueira/ Eu canto o meu carimbó/ Que sacode a saia rodada/ Da menina e da vovó/ é carimbó ! Carimbó do Marajó* ». Traduit par nos soins.

³⁰⁴ Cette phrase est attribuée à la danseuse et chorégraphe Pina Bausch. Elle est reprise par divers artistes et journalistes pour se référer à l'œuvre de Bausch. En 2011, Wim Wenders appelle son film *Pina : dansez, dansez, sinon nous sommes perdus*.

Introduction

Quand nous entendons les peaux résonner et le tremblement des cordes, notre corps entier se met à vibrer et l'inévitable envie de danser nous prend. Nous nous levons et laissons la musique contaminer notre corps jusqu'à ce qu'il devienne partie même de la composition. Ces corps dansants dégagent des sons, des rythmes et des odeurs. Ils se mêlent à la musique et composent une unité multiple.

Il m'est difficile de parler de *carimbó*. Je suis convaincue qu'il faut le danser, le sentir, laisser la sueur couler sur sa peau, laisser les vibrations prendre notre corps, tourner, tourner jusqu'à l'étourdissement, jusqu'à l'acceptation du non contrôle de son propre corps. Il faut pouvoir sentir les mouvements des jupes, la brise légère qu'elles provoquent, l'odeur humide de la danse. L'humidité, la fluidité des sensations qui circulent dans le rapport à l'autre. Le regard de l'autre n'a jamais été aussi fluide et pénétrant. La sensualité, non pas la sexualité, non, la sensualité, celle que l'on peut échanger avec un monsieur d'un âge avancée ou un enfant, la sensualité de la fluidité des corps. Faire corps avec la terre, ressentir ses instincts, les cycles qui nous accablent et nous réjouissent, l'envie d'être ailleurs et être l'ailleurs, le trouver en soi. Voilà ce que cette pratique m'éveille. Il me semble avoir tout dit et pourtant, j'en suis consciente, ce n'est pas le cas. Il faut pouvoir poser le pied, il faut pouvoir arrêter l'enivrement, il faut pouvoir penser avec le regard de chercheur afin de poursuivre. Respirer, respirer, respirer.

Il m'est difficile de parler de *carimbó*. Mais c'est exactement ce que nous allons faire au sein de cette partie. Tenter de comprendre les éléments pratiques de composition de la danse et de la musique comme les mouvements ou les instruments. Ainsi que les représentations sociales qui lui sont intrinsèques, ses modes de résistances et ses processus artistiques traditionnels et de réinvention.



Fig. 21 Représentation de carimbó du Groupe Nuaruaques au FEST Amizade – Juillet 2015 à Cachoeira do Arari

Afin d'analyser les thématiques citées, cette partie se compose en trois chapitres. Dans le premier, *Tirer les lignes d'une pratique sans bordures*, axé sur la contextualisation du *carimbó*, il est question d'aborder la trajectoire épistémologique et historique de la pratique en soulevant les questionnements fondamentaux qui l'entoure, telle que l'opposition entre tradition et modernité. Les structures esthétiques de la composition artistique y sont également dessinées. Dans le deuxième chapitre, *Carimbó et le processus d'hybridation. Mouvement social et médiatisation*, nous proposons une approche davantage conceptuelle sur les idées de processus d'hybridation du sociologue argentin Néstor Garcia Canclini. Par une analyse qui révèle les usages médiatiques de la pratique, nous questionnons ici les enjeux de la modernité et des marchés au sein des arts dits traditionnels, ou étant associés à des cultures minoritaires. Enfin, le troisième chapitre, *Le carimbó de Soure et ses multiples visages*, dévoile les sujets – groupes et maîtres – qui composent notre corpus sur l'île de Marajo. Après une sous-partie dédiée aux deux maîtres de *carimbó* que nous avons accompagné, suivent quatre sous-parties consacrées aux groupes. Chaque groupe est perçu comme une institution et nous orientons l'analyse sur l'empreinte étroite des témoignages recueillis et de nos propres vécus auprès de chacun d'eux.

Chapitre 1 : Tirer les lignes d'une pratique sans bordures

Contrairement aux « contes-légendes » et à la pratique du conter, le *carimbó* est en « plein essor ». Certes, un essor paradoxal, comme nous le verrons, mais il est évident que cette forme d'expression est dans un processus de transformation et, non pas, d'abandon. D'ailleurs Nestor Garcia Canclini nous alerte en ce sens quand il nous dit que « il faut s'inquiéter moins de ce qui s'éteint que de ce qui se transforme »³⁰⁵. L'auteur fait ici allusion aux « ajustements » produits dans les cultures dites populaires et traditionnelles afin qu'elles répondent aux nouveaux marchés de la modernité. Le *carimbó* est un art qui nous permet de comprendre ces transitions au sein d'une microsociété.

En effet, nous sommes face à une pratique artistique organisée en tant que telle et où nous pouvons identifier ses manifestants. Les « contes-légendes » sont en voie de disparition et nous avons peu de personnes pouvant nous faire part de cette pratique. Ainsi, la désarticulation et la non-reconnaissance de la pratique du conteur sur l'île marquent la difficulté d'organiser leurs discours autour d'une conceptualisation de la pratique. Tout autre est l'environnement du *carimbó*, les discours produits par ses faiseurs est aussi celui qui met en lumière les dispositifs et les éléments de la pratique. Cela est d'autant plus important que les références bibliographiques à ce sujet sont rares.

Cette brève parenthèse comparative introduit les différences entre les deux pratiques et oriente l'analyse du *carimbó*. Soulever ce point nous paraît important car il est possible d'observer les différences entre les deux études, les lieux de paroles qu'elles suscitent et les ancrages qu'elles proposent. D'autre part, ces deux formes d'art sont intrinsèquement liées, au sein de cette recherche, mais aussi dans l'univers onirique qu'elles mettent en place. Le *carimbó* met en musique la parole du *marajoara* qui n'est autre que celle des conteurs que nous avons précédemment travaillés.

Il s'agit d'une danse et d'une musique homonymes et indissociables qui prennent leurs racines épistémologiques dans l'instrument central de la composition, le *curimbó*. Propre à la région du Pará et donc à certaines régions amazoniennes dont le Marajó, le *carimbó* a été, en septembre 2014, reconnu comme patrimoine culturel immatériel du Brésil par le IPHAN – Institut du Patrimoine Historique et Culturel National, qui nous propose un bref retour sur sa dénomination :

³⁰⁵ Néstor García CANCLINI, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, op.cit. p. 46.

Du Tupi Korimbó est venu la première dénomination du tambour qui donnera le nom à cette importante manifestation de la culture brésilienne. Il s'agit de la jonction de curi (tronc creux) et m'bó (troué, creusé), traduit par « tronc qui produit son », avec le temps le terme a été adapté et/ou transformé en curimbó, corimbo et carimbo³⁰⁶.



Fig. 22 Curimbó (instrument central du carimbó) – Fortalezinha Août 2016

Ce rapide retour épistémologique sur la naissance du mot en dit beaucoup sur l'importance de cet instrument dans l'expression artistique. L'extrait met également en lumière les processus de transformation et souligne les diverses dénominations. Nous ne pouvons pas définir avec précision les moments, les provenances et les raisons des changements observés. Cependant, Silvio de Lima Figueiredo et Bogéa (2016) rejoignent l'IPHAN et pointent à nouveau l'origine épistémologique du *carimbó* :

Le terme *carimbó* est née de la dénomination des tambours fabriqués de troncs d'arbres creusés, avec l'une des extrémités recouvertes de peau d'animaux sauvages. Elle mesure approximativement un mètre de longueur et varie entre 35 et 65 centimètres de diamètre. L'ensemble musical utilisent deux à trois *curimbós*, les plus longs pour les aigus et les plus larges pour les graves. D'après Gabbay (2012, p. 55), c'est probable que le carimbó soit née simultanément dans différentes régions du Pará, à l'époque sans contact les une avec les autres, dans les du Salgado, du Tapajós e du Marajó. « Voilà le DNA du *carimbó*, le dialogue syncopé entre tambour et maracas, entre le noir et l'indien », représenté par le *curimbó*, qui établit le lien entre sujet et objet, entre passé et présent, afin de désigner le nom à travers duquel il s'exprime.³⁰⁷

³⁰⁶ [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_carimbo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_carimbo(1).pdf) (consulté le 12/09/2017) « *Do Tupi Korimbó, veio a primeira denominação do tambor que daria nome a essa importante manifestação da cultura brasileira. Junção de curi (pau oco) e m'bó (furado, escavado), traduzido por "pau que produz som", ao longo do tempo o termo foi adaptado e/ou transformado em curimbó, corimbo e carimbo.* », traduit par nos soins.

³⁰⁷ Silvio de LIMA FIGUEIREDO ; Eliana BENASULLY BORGEEA, *Hibridismo cultural e atualização da cultura: o Carimbó do Brasil*, Resgate - Rev. Interdiscip. Cult., Campinas, v.23, n.30, p. 81-92, jul./dez. 2015 – e-ISSN: 2178-3284

Les auteurs soulèvent également des points importants dans l'analyse : l'idée d'une cartographie *paraense* du *carimbó*, le « DNA » qui désigne un dialogue entre le noir et l'indigène et les symboliques reliant objet et sujet. Plus loin dans l'article cité, les auteurs soulignent également la rareté bibliographique portant sur le *carimbó* et accentuent l'importance des transmissions orales dans les reconstructions contextuelles de la pratique. Ces traits nous renvoient à la portée rhizomatique de l'analyse, telle que nous la définissons comme méthodologie. En effet, la rareté des références et les multiples témoignages nous orientent vers une pensée qui se construit à partir d'un puzzle d'informations ne pouvant pas être hiérarchisées. La confluence de plusieurs discours vers une même information donne à cette dernière une valeur de réalité ou de vérité scientifique. En ce sens, nous remarquons l'incidence de l'origine africaine du *carimbó*. Manuel Nazaré dos Santos, conteur de l'île, nous confie que :

Il y a des années et des années, nous avons ici à Soure, là-bas sur l'avenue 9 avec la 8ème rue, une ancienne cabane d'une dame qui venait d'Angola, elle était angolaise, c'était une descendante d'Afrique, c'était une africaine ! Alors, elle vivait ici à Soure depuis très longtemps, elle était venue toute petite, petite dans le temps où venaient les réfugiés, elle est venue parmi eux. Elle était d'Afrique alors elle a fait le *carimbó* d'Angola, il y avait la métisse, il y avait le *carimbo*, est née à travers elle le *carimbó* marajoara. Alors après est arrivé Maître Avelar, qui était un des anciens du *carimbó*, j'ai joué avec lui quand j'étais enfant, j'ai été son disciple et il a été un de mes maîtres, Maître Abelardo (...) Pinduca est d'ici de notre *carimbó*, de Dona Cilo, dans le « engenho », dans l'ancien engenho, il y avait des engenhos ici Piratininga, Massarandé, c'était devenus les salons où se passait les fêtes, les fêtes de rencontre tous les ans.³⁰⁸

Maître Regatão, important artiste de *carimbó* que nous présentons davantage plus loin dans cette recherche, témoigne également de cette origine :

« O termo *carimbó* nasceu da denominação dos tambores fabricados de troncos de árvores escavadas, com uma das extremidades coberta de pele de animal silvestre, que medem aproximadamente 1 metro de comprimento e variam entre 35 e 65 centímetros de diâmetro, chamados de *curimbó* (Imagem 1). Os conjuntos musicais utilizam de 2 a 3 *curimbós*, os mais longos para os sons agudos e o mais largo para os graves. Conforme Gabbay (2012, p. 55), é provável que o *carimbó* tenha surgido simultaneamente em diferentes territórios *paraenses*, então isolados entre si, nas regiões do Salgado, do Tapajós e do Marajó. “Eis o DNA do *carimbó*, o diálogo sincopado entre tambor e maraca, entre o negro e o índio”, representado pelo *curimbó*, que estabelece o elo entre sujeito e objeto, entre passado e presente, para designar-lhe a denominação que o expressa. », traduit par nos soins.

³⁰⁸Interview avec Manuel Nazaré dos Santos - 27/ 07/2015 – ANNEXE I – Entretien « *ha anos atrás, ha muitos anos, nos tinhamos qui em Soure, ali na travessa 9 com a 8º rua, um barracão antigo de uma senhora que era D'Angola, ela era angolana, ela era descendente de Africa, era africana, né ?! Então ela vivia ha muitos anos aqui em Soure, ela veio pixixita, pequenina nos tempos que vinham os refugiados, ela veio nesse meio. E chegou até aqui Ilha do Marajó – Soure. Então aqui ela ficou, fez esse ponto, fez a festa. Era da Africa fez o carimbó da Angola, ai tinha a mulatinha, tinha o carimbó e formou o carimbó do Marajoara atravez dela. Ai depois entrou o Mestre Avelar, que foi um dos antigos do Carimbó, que eu menino toquei com ele, eu fui um dos aprendis dele e ele foi um dos meus Mestres, Mestre Abelardo (...) Pinduca foi criado aqui no nosso carimbó, Na Dona finada Cilo, no engenho, no engenho velho, tinha um engenho aqui Piratininga, Massarandé, isso eram os salões que davam as festas, assim de encontro, de ano a ano, são as festas de encontro. », traduit par nos soins.*

Le carimbó est africain, il est africain, les premiers qui sont venus avec le carimbó étaient les africains, les esclaves, et après le carimbó a commencé à évoluer. Le carimbó est très ancien, donc à l'époque, ce n'est pas comme maintenant, notre matériel et nos instruments sont plus sophistiqués. Quand les Africains ont créé le carimbó il n'y avait qu'un petit tambour et une flûte en bambou. Depuis ça s'est perfectionné, on a commencé à jouer avec d'autres éléments, ceux qui le composent maintenant, mais le carimbó est africain.³⁰⁹

Nous donnons ici deux exemples mais cette information apparaît dans la quasi-totalité de nos entretiens. Ce que nous retrouvons dans les références bibliographiques est une idée beaucoup moins tranchée, là, cette expression se présente comme hybride dès son origine. Néanmoins, ces deux informations ne sont pas dialectiques, car les mouvements historiques de la région³¹⁰ nous pointent les glissements et rend évident le métissage à l'origine d'une pratique au croisement des cultures.

1.1 Danser et jouer le *carimbó*. Entre structure et improvisation

Dans le succès de Pinduca, *Danse le carimbó*, nous retrouvons les paroles suivantes : « - Madame Maria, quelle est cette danse que l'on danse seul, Madame Maria quelle est cette danse ? - C'est le Carimbó, c'est le Carimbó ! » Nous avons donc là l'idée que le *carimbó* se danse seul, pourtant, il s'agit d'une danse à deux. La confusion s'explique, car cette pratique implique davantage un jeu qu'une suite coordonnée de pas. En effet, il n'y a pratiquement pas de contact physique, ce qui peut induire certains à l'entrevoir comme une danse soliste, mais nous sommes en constante résonance avec les autres, musiciens et danseurs. Une base commune oriente et cadre l'importante part d'improvisation qui comporte la pratique. Pour les femmes, des micro-pas sans soulèvement du pied, le « *requebrado* »³¹¹ cadencé des hanches, le jeu avec la jupe, les mains sur les hanches et les mouvements circulaires. Pour les hommes, nous retrouvons les mêmes pas, un mouvement circulaire et plus endurci au niveau des hanches, des mouvements de bras qui nous rappellent certaines activités des pêcheurs et *vaqueiros* ainsi que

³⁰⁹ Entretien avec Mestre Regatão, le 28/07/2015. ANNEXE I « *O carimbo é africano, os primeiros que surgiram com o carimbó foram os africanos, os escravos, e aí começou a evoluir o carimbo, o carimbo é muito antigo, muito antigo mesmo. Então, naquela época não é como agora, agora tá mais sofisticado os nossos instrumentos, as nossas coisas, quando os africanos surgiram com o carimbo era sou m tamborsinhho e uma flauta de bambu. Aí foi aperfeiçoando, aperfeiçoando, foi trocando com outro elementos que compõe aí ficou assim, mas o carimbo é africano* ». Traduit par nos soins.

³¹⁰ Nous faisons ici allusion au contexte posé en première partie de ce travail, où il est question d'une société qui se construit dans l'interaction entre noirs-africains, indigènes et portugais, donnant naissance à l'identité de l'homme amazonien : le cabocle.

³¹¹ Nous ne sommes pas parvenus à trouver une traduction pour ce mouvement. Il s'agit d'un mouvement latéral, simultanément vers le haut et le bas qui provoque une cassure au niveau du bassin. Le « *requebrado* » n'est pas à confondre avec le « *rebolado* », mouvement particulier au Lundum, de cadence moins soutenue et donnant une idée de circularité au bassin.

le jeu de la circularité avec sa partenaire. Des « règles » communes sont aussi à respecter : l'attache par le regard, le jeu de séduction, le jeu de la jupe – qui ne doit jamais passer par-dessus la tête de l'homme et pas de contact physique entre les partenaires. Ces modalités peuvent être enfreintes par des propositions chorégraphiques ou par l'enthousiasme du jeu des danseurs. Certains pratiquants soulignent, cependant, l'importance de se rattacher aux références « traditionnelles » des compositions. Quand il est interrogé sur la liberté créatrice des artistes de *carimbó*, Antonio Silveira, président du *Groupe Amazonas*, répond :

Je pense que cette liberté est limitée. [...] Je dois obéir aux caractéristiques mêmes établies par la danse. Je peux faire quelque chose de plus pompeux, parce que les groupes folkloriques d'aujourd'hui sont pensés pour le spectacle, ils ont donc tendance à donner un peu plus d'importance au visuel, afin de mieux vendre leur produit. Mais on ne peut pas changer au point d'en perdre les caractéristiques.³¹²

Cependant, nous observons également la construction de mouvements très personnels. En effet, chaque personne a son *carimbó*, ce n'est pas une danse qui se construit de l'extérieur vers l'intérieur. Elle nous pousse à découvrir intérieurement les mouvements de notre corps. Après cette écoute, le *carimbó* peut naître en nous. Même quand nous sommes face à des danseurs « professionnels »³¹³, nous observons cela. Chaque danseuse et danseur compose son éventail de manière singulière. Nous constatons cela également dans les représentations. Il existe d'une part, une harmonie chorégraphique pensée à cet effet et, d'autre part, une évidente inconstance dans la danse. En d'autres termes, les danseurs suivent des consignes générales, par exemple : former un cercle, une file, allez à gauche, à droite, faites de mouvements de bras du haut vers le bas... mais les pas de danse, eux, sont particuliers à chaque danseur.

³¹² Entretien avec Carla Barbosa Santos et Antonio Silveira – Grupo Amazonas au FestAmizade – juillet 2016, ANNEXE I. « *No meu entendimento essa liberdade ela é limitada. [...] Eu tenho que obedecer as características próprias que a dança estabelece. Eu posso sim fazer algo mais pomposo, porque os grupos folclóricos hoje são projetados para o espetáculo, por isso eles tem tendência a projetar um pouco mais por causa do visual, pra vender o seu produto um pouco mais. Mas dai distorcer à tal ponto que perca a característica não pode* ». Traduit par nos soins.

³¹³ Ici ce mot est entre guillemets car les groupes sont en grande partie constitués de bénévoles qui développent d'autres activités professionnelles. La situation ainsi que les caractéristiques des groupes de Carimbo seront abordées par la suite de manière détaillée car chaque groupe fonctionne de manière différente, aussi bien dans la composition artistique que dans leurs engagements auprès de la communauté.



Fig. 23 Groupe de Traditions Marajoaras le Cruzeirinho - FestAmizade 2015 / Cachoeira do Arari

Dans l'image d'une représentation du *Groupe de Traditions Marajoaras le Cruzeirinho*³¹⁴, nous observons qu'une chorégraphie a été pensée mais que chacun des couples propose un mouvement différent. Le jeu étant le conducteur de cette danse, il n'est pas soumis à une structure stricte, au contraire, ce sont les bases de la composition du *carimbó* qui s'adapte et se réinvente à partir du jeu entre les « joueurs ».

La cadence de la danse et de la musique est aussi un élément qui va être singulier à chaque groupe de musiciens et de danseurs. Au sein du même groupe, nous pouvons aussi avoir des écarts rythmiques ; cela devient évident quand nous avons plusieurs générations qui dansent ensemble. Les personnes plus âgées dansent, en général, avec un rythme plus régulier, moins cadencé. D'ailleurs, sa spécificité nous fait l'identifier comme « le *carimbó* des anciens ». En effet, les personnes plus âgées ne dansent pas lentement dû à des limitations physiques, mais parce qu'ils reproduisent les structures qu'ils ont appris et qui sont passées par des changements évidents. Les pas sont plus marqués, le regard est plus fort dans la recherche du jeu. Chez les plus jeunes nous parlons d'un « *carimbó* frénétique ». Il est euphorique, plus rapide, le regard et le jeu se perdent mais nous gagnons de la vivacité. Quand le jeu s'installe dans cette rythmique soutenue, nous assistons à une importante demande de réactivité de la part des partenaires de jeu.

Même si nous pouvons démarquer le *carimbó* comme un territoire où le corps possède une grande liberté créatrice et dans lequel toutes les singularités sont permises, rien n'est

³¹⁴ Il s'agit de l'un des groupes auxquels nous allons nous intéresser plus loin car il compose le panorama de la manifestation à Soure.

possible sans l'intervention directe de la musique et des musiciens. Comme une grande partie des spectacles vivants, l'interaction entre la salle et ce qui est produit « scéniquement » est immédiate et constante. Dans le cas présent, scène et public composent le même espace. Dans les fêtes, le public devient danseur et stimulent les musiciens. Nous ne savons jamais avec certitude la durée d'un concert de *carimbó*, le groupe peut jouer une heure ou six, cela dépend de l'enthousiasme de la salle.

Le groupe de musiciens a une part d'improvisation mais il fonctionne à partir d'un noyau fixe qui se retrouve fréquemment pour répéter et apprendre les nouvelles compositions des Maîtres. Les Maîtres sont les figures reconnues par la communauté *carimbozeira* mais aussi par la communauté civil du lieu dans lequel ils sont installés ; nous reviendrons là-dessus un peu plus loin.



Fig. 24 Tambours du Pacoval, AMPAC / Soure – Juillet 2016

Les instruments du *carimbó* sont aussi bien démarqués, même si certains changements sont apparus au fil des ans. Le *curimbó* – tambours produits à partir d'un tronc d'arbre entier recouvert d'une peau de bête, est l'élément central de la musique. D'ailleurs, son épistémologie l'atteste. Les *maracas* composent également l'identité du *carimbó*. Dans le Marajo, elles sont généralement fabriquées avec des sphères, *cabaça* ou *cuia*, qui proviennent d'arbres que l'on nomme communément *cuieira*. Il s'agit d'un fruit creux et sec dans lequel l'on met des graines afin de produire le son. L'utilisation des *cuias* est très répandue dans les cultures indigènes, elles deviennent des ustensiles divers dans le quotidien, et encore de nos jours certains plats typiques tel que le *tacacá* sont servis dans ces récipients. Le *carimbó* n'est pas la seule pratique à en faire usage. Le *birimbau*, instrument central de la capoeira, a aussi une *cabaça* dans sa composition. Le dernier instrument indispensable à cette composition est le banjo. Il s'agit d'un instrument à corde, avec un corps circulaire en bois, ses origines sont controversées. Mais à Soure un banjo trouvé par des chercheurs, datant des années 60, marque l'histoire des pratiquants (Gabbay 2017). D'autres instruments sont récurrents : la flûte, la guitare, *agogo*...

mais ils interviennent comme liberté créatrice des compositeurs et non comme élément historique et de formation identitaire.

1.2 Origine et singularités du *carimbó* dans le Pará. Entre produit et culture minoritaire

Le *carimbó* est une danse et une musique qui naît dans l'Etat du Pará. Elle est issue de la culture *cabocle* et donc de la miscégénéation de blancs – ibériens pour la plupart, noirs et indigènes. Dans les références bibliographiques, nous retrouvons une forte revendication des cultures noires et indigènes provoquant ainsi l'effacement de l'influence ibérienne. Néanmoins, quand nous nous intéressons de près à la pratique, nous observons un certain nombre d'éléments pouvant être associés aux pratiques portugaises. Le claquement des mains pour donner le « tempo », la danse à deux, le jeu des regards et les instruments à cordes sont autant d'exemples de cette influence. De plus, comme nous l'avons déjà indiqué, nous savons que la région a été un lieu de grands flux migratoires européens. Dans les caractéristiques que nous pouvons relier aux cultures noires-africaines, nous avons la présence des tambours, le mouvement des hanches ou encore l'ancrage des pieds nus au sol. Ce dernier élément peut être également assimilé aux indigènes. Nous soulignons ainsi les lignes tenues qui fragmentent le *carimbó*. Les maracas, la circularité de la danse et les louanges à la nature sont des spécificités que nous associons aux cultures indigènes brésiliennes. Toutes ces structurations sont à questionner, car après échange et hybridation, il est difficile de tirer les lignes de chacune des cultures ayant participé au processus³¹⁵.

Certains chercheurs, dont Marcello M. Gabbay, soutiennent également l'arrivée de traits « caribéens » dans la musique. Cela serait dû aux voyageurs et aux ondes de radio perçues dans la région amazonienne frontalière des Caraïbes. De récentes recherches, essentiellement en musicologie, portent sur ces influences, notamment des Guyanes Françaises, dans la production musicale du Pará. Nous n'allons pas les développer dans ce travail car cela ouvrirait un volet de contextualisation beaucoup trop important et nous éloignerait de l'objectif poursuivi par cette recherche. Cependant, nous le signalons, car il s'agit d'un trait singulier à la pratique que nous étudions, puis, cela appuie davantage la transculturalité de cette pratique.

³¹⁵ Ces idées seront reprises à divers moments dans cette partie, elles seront donc développées davantage.

Le *carimbó* est donc issu d'un important et complexe processus d'hybridation et a une forte incidence dans la région amazonienne – État du Para. La carte ci-contre nous indique la représentation de la pratique dans la région. Trois régions sont davantage concernées : les environs de Belém, la région du « salé » côté Atlantique et l'île de Marajo.

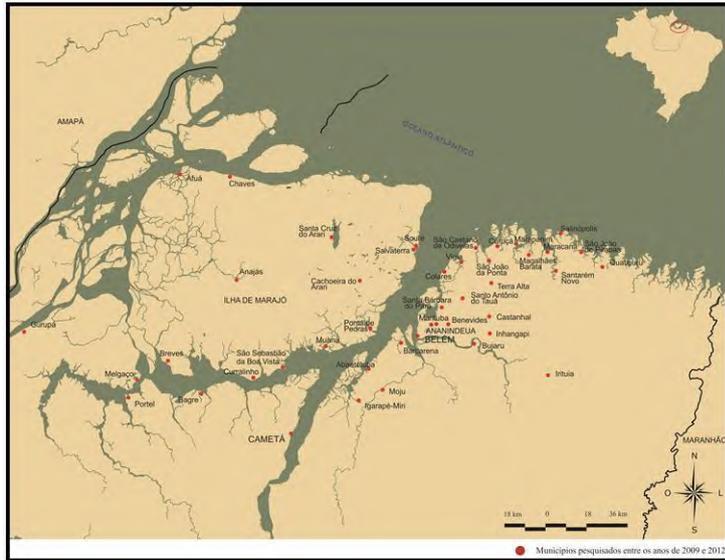


Fig. 25 Carte de l'incidence du carimbó dans l'Etat du Par.
Dossier carimbó de l'IPHAN

Chacune de ces régions et microrégions ont une pratique singulière. En effet, il est possible de distinguer des mouvements artistiques et politiques divers selon la région que l'on analyse. En ce sens, nous rappelons que nous nous intéressons au *carimbó* sur l'île de Marajó, plus précisément, dans la ville de Soure. Néanmoins un détour plus ample est nécessaire afin de comprendre la trajectoire sur l'île car l'histoire de la tradition provoque un croisement de ces espaces géographiques. En ce qui concerne l'avènement de la pratique, par exemple, il est difficile de définir si elle a eu lieu au Marajo ou dans la région du salé – Marapanim. Chacune de ces régions revendique être le berceau de la musique. Marcelo Monteiro Gabbay avance que « l'hypothèse la plus exacte indique que c'est après l'expulsion effective des missionnaires jésuites du Marajo, en 1755, que les danses et la musique pratiquées localement auraient pu gagner du terrain au-delà des ghettos »³¹⁶. Le registre le plus ancien auquel nous avons accès est celui indiqué par Salles, dans *Carimbó : trabalho e lazer do caboclo*³¹⁷. Il s'agit d'une loi dans le « code de comportements » de la ville de Belém datant de mai 1880. Ces textes de loi interdisent, sous peine d'amende, de faire des *batuques* et de la samba, ainsi que de jouer du « corimbó »³¹⁸. Nous percevons donc la marginalisation de ces pratiques par les pouvoirs.

³¹⁶ Marcello MONTEIRO GABBAY, *Comunicação poética e musica popular, op.cit.*, p. 42.

« a hipótese mais precisa aponta que seria após a expulsão efetiva dos missionários jesuítas do Marajo, em 1755, que as danças e musicas praticadas localmente teriam podido ganhar terreno para além dos guetos ». Traduit par nos soins.

³¹⁷ Vincente SALLES ; Marena ISDEBSKI SALLES, *Carimbó : Trabalho e Lazer do caboclo, in Revista Brasileira de Folclore*, n°9. Rion de Janeiro, set./dez. 1969.

³¹⁸ Dans la référence citée par Salles nous avons le mot orthographié « corimbó » ; cela nous fait également observer son évolution épistémologique jusqu'à sa dénomination actuelle : *carimbó*.

L'histoire du *carimbó* est paradoxale car pendant les années de dictature la pratique a été en plein essor. En effet, les paroles retraçant le quotidien des cabocles dans les régions reculées du Pará ne semblaient pas représenter un danger pour la propagande hégémonique. Actuellement, le *carimbó* est un lieu de résistance des cultures minoritaires, afro-brésilienne et cabocle. Les groupes produisent par leurs arts un discours qui vise l'affirmation et la visibilité de leurs modes de vie. A Soure, le collectif *Tambours du Pacoval* est l'exemple même de cette voix, comme nous le verrons plus loin.

Le *carimbó* était, jusqu'à la moitié du XX^{ème} siècle, une expression à faible représentativité dans la capitale de l'état. Nous la retrouvons dans la région rurale et forestière où elle se dessinait comme le témoignage du quotidien de ses pratiquants. En 1950, les professeurs Mariela Graziela dos Santos e Adelermo Mattos, membres de la Commission de Folklore du Pará, font venir à Belém différents groupes de *carimbó* en introduisant ainsi la pratique dans la capitale. Dans les années 1970, le mouvement urbain du *carimbó* se consolide avec deux importants artistes Pinduca et Mestre Verequete ; ces derniers vont diffuser la pratique au-delà des frontières du Pará et même du Brésil. Observons que nous sommes dans des années où la dictature militaire est installée dans l'ensemble du pays et, comme nous le constatons, le *carimbó* connaît son « âge d'or ». Nous ne soutenons pas que ce régime d'oppression soit d'aucune manière un propulseur culturel ; au contraire, la censure y était d'une violence extrême, comme nous le constatons avec les divers artistes exilés à cette période : Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque ou encore le dramaturge Augusto Boal. Néanmoins, le caractère presque « naïf » des compositions de *carimbó* produisent un discours pouvant passer par les mailles du filet à l'époque mais, dans l'actualité, il reprend le caractère politique qui lui est propre, celui d'une voix, ou d'une voie, vers la sortie de l'invisibilité. Cette manifestation, depuis ses origines, est la réponse d'une minorité face à un système d'oppression. Mais il s'agit également d'une pratique artistique maintes fois reprise par l'industrie culturelle. Les paradoxes se poursuivent dans la partie que nous entamons avec la naissance d'une rivalité qui guidera, par la suite, un grand nombre de questionnements sur le *carimbó*.

a. Deux représentants et le début d'un « duel ». Le *carimbó* entre tradition et modernité

Pinduca et Mestre Verequete, au-delà de diffuser amplement cet art, vont poser également des piliers autour desquels s'articule, encore de nos jours, les réflexions produites sur le *carimbó*. Les deux artistes seront sans cesse comparés et, s'établira entre ces deux figures, un « duel » idéologique : la modernité versus la tradition. Pinduca est le chanteur des masses et réinvente la structure du rythme et de la danse, en les rendant davantage proches de l'industrie culturelle. Verequete reste très proche de ce que l'on appelle le « *carimbó* des racines ». Il garde uniquement les instruments de base et ne propose pas un modèle de danse.



Fig. 26 Pinduca en concert – photo de Rodolfo Oliveira/Ag³¹⁹

Fig. 27 Maître Verequete en concert – photo Agencia Pará³²⁰



³¹⁹ <http://www.paramusica.com.br/pagina/noticiadetalhe/ID/705> (consulté le 13/01/2019).

³²⁰ <http://radio.ufpa.br/index.php/memoria-musical/mestre-verequete/> (consulté le 14/01/2019).

Lorsque nous observons ces deux images, les discours sont posés. Sur la première, Pinduca met en scène son concert :

- par son costume, peu conventionnel chez les artistes de *carimbó*, mais très « scénique »,
- par ses danseuses qui proposent des chorégraphies, des modèles de danse et des tenues vestimentaires également peu usuelles.

Nous pouvons aussi voir des instruments, tels que la batterie, qui ne font pas partie, en principe, de la structure musicale des groupes. Tout autre est la deuxième image ; nous pouvons y voir Verequete avec l'habit traditionnel du dimanche des travailleurs ruraux : chemise en coton boutonnée et chapeau de « vaqueiro ». Il est assis, discret, apparemment sans mise en scène aucune, même si nous comprenons qu'il s'agit là aussi d'un parti pris. Derrière lui, l'on peut voir deux *curimbós*, instruments centraux de la composition musicale, qui sont joués de manière traditionnelle avec le musicien assis sur le tambour.

Nous faisons un détour sur ces deux praticiens car la confrontation entre le moderne et le traditionnel est au centre de nos réflexions. Il s'agit d'une problématique soulevée par tous les groupes que l'on a pu observer. Ces questionnements sont également l'un des noyaux de cette recherche puisque nous tentons ici de repousser les frontières établies entre ces temporalités afin de les aborder dans un présent partagé.

b. Les représentations traditionnelles et touristiques dans le *carimbó*

La culture musicale *paraense* est la cible, depuis quelques années, d'un intérêt national grandissant. Promues par la *Globo*³²¹, nous retrouvons dans les *telenovelas* de la chaîne un bon nombre de morceaux issus des productions de la région. Le *brega*, genre musical issu des intérieurs du Pará et ayant atteint une importante popularité au Brésil, est l'exemple même de cette diffusion de masse des cultures populaire de l'Etat. Des artistes comme le groupe *Calypso*, Gabi Amarantos, ou encore plus récemment dans le *carimbó*, Dona Onete gardent des places privilégiées dans ce processus. Mais qu'en est-il des artisans-artistes de la région ? À qui bénéficie la surmédiation du *carimbó* ? Quelle est la mémoire de cette pratique ? De quelle manière pouvons-nous préserver l'identité des « agents premiers » de ces pratiques ? Que reste-t-il réellement du *carimbó* dans ce produit réactualisé aux goûts et aux valeurs du marché ?

³²¹ La Globo est la principale chaîne de télévision commerciale et ouverte du Brésil. Elle est également la deuxième chaîne mondiale, après la Nord-Américaine, ABC. Elle est l'une des plus grandes productrices de telenovelas du monde et son influence au sein du pays est massive. Son implication dans la sphère politique, ainsi que sa liaison avec la dictature militaire de 64, est remarquée et critiquée par beaucoup de penseurs brésiliens.

Afin de lever le voile sur ces questions, nous décidons d'analyser deux grands axes que nous avons identifiés dans la pratique de cet art : le traditionnel et le touristique. Dans les années 90 et 2000, la forme dite « traditionnelle » perd de plus en plus de force, laissant donc au tourisme et à l'industrie culturelle la charge de l'évolution de cette pratique. Depuis près de dix ans, nous observons à Soure une reprise des éléments de base de la tradition. Le groupe *Tambores do Pacoval*³²², par exemple, nous propose un *carimbó communautaire*, sans groupe chorégraphique. Les musiciens jouent pour la population. Cela est un indice important car la structuration de la danse a été une démarche touristique.

Cependant, la notion de « traditionnel » dans la pratique est à utiliser avec précaution car il est très rare aujourd'hui de retrouver ce que l'on va appeler « le carimbó de racine : bois et cordes ». Cette expression revendique un *carimbó* originel dont la structure musicale se traduit par la seule utilisation du *curimbó* – tambours fabriqués avec des peaux d'animaux – et du *banjo*, instrument à corde similaire à une petite guitare³²³. Les musiciens, dans cette composition, sont, en grande partie, des autochtones ayant appris, de manière autonome ou par transmission, l'un de ces deux instruments. Ils se réunissent pour jouer dans les fêtes ou les bars des villages afin de créer le divertissement et de faire danser les personnes présentes aux événements. Il n'y avait donc pas de groupe chorégraphique, ni aucun autre instrument. Il ne s'agissait pas d'une mise en forme de l'expression afin de la partager, mais plutôt, d'une performance partagée avec les personnes présentes. Le *carimbó* est ici associé à la notion de fête ; fait pour danser, son but premier est celui d'amener l'enthousiasme aux commémorations. Néanmoins, retraçant le quotidien du travailleur *marajoara*, il n'a jamais été éloigné de sa fonction politique. Actuellement, la grande majorité des groupes de *carimbó* de la municipalité de Soure revendique un certain ancrage dans le traditionnel. Cela peut se justifier car, même si les groupes présentent des intérêts divers, ils sont, pour la plupart, impliqués dans une recherche artistique et historique profonde vers des lieux de mémoire et de tradition. Ces recherches ont des impacts immédiats dans leur production musicale, chorégraphique et dans la composition des costumes ; ces trois éléments sont les plus retenus par les artistes. Il est vrai que sur l'île, les *carimbozeiros* sont fortement influencés par des exigences touristiques. Néanmoins, elles se développent comme conséquence d'une pratique communautaire. Les groupes de *carimbó* ne vivent pas financièrement du tourisme mais de l'envie de reconnaissance que ces pratiquants éprouvent.

³²² Nous reviendrons sur le travail de chacun des groupes que nous avons échantillonné à Soure. Nous le ferons à partir de leurs propres témoignages.

³²³ Nous spécifions mieux la composition des instruments dans la partie dédiée à cet effet.

Il reste important de souligner que le tourisme n'est pas sans incidence sur la pratique. L'érotisation, mais aussi la non-érotisation de la femme est une de ces transformations. Nous parlons de non-érotisation :

- car la préoccupation du corps de la femme cabocle face aux regards du touriste fonctionne dans les deux sens
- car ces questions adviennent avec l'entrée de cet élément dans le jeu qui compose la pratique.

Actuellement, dans toutes les représentations, les femmes portent des shorts sous leurs jupes afin de ne pas courir le risque de laisser voir leurs dessous. Ce que l'on souhaite démontrer est l'image d'une femme « pudique et sérieuse », même si cela doit influencer dans l'esthétique et la composition de la danse. Parallèlement à cela, la taille des chemisiers est raccourci et les jupes sont conçues pour se soulever le plus possible.

L'activité touristique déplace également l'espace de divertissement vers un espace de travail. Ce glissement provoque un éloignement entre la pratique et la population, ce que nous avons observé dans les années 2000 et qui est en transformation de nos jours. Le *carimbó* n'est plus un espace de partage de la communauté et devient un lieu de démonstration d'une culture adaptée au goût du touriste.

Nous proposons deux images qui nous dévoilent une partie de changements auxquels nous avons pu assister. Nous observons ici ces glissements entre moment de partage et démonstration, les évolutions dans la composition des costumes, la fragmentation entre les musiciens et les danseurs, ces derniers ayant pris la place centrale dans la composition touristique. Sur la figure 28, nous voyons une fête dans les années 90 où le groupe Eco Marajora joue. Les invités prennent place au spectacle, les danseurs et les musiciens forment un ensemble, les costumes sont modestes et la chorégraphie clairement moins structurée.



Fig. 28 Groupe Eco Marajoara en représentation privée. Années 90

Dans la figure 29, nous avons une représentation du même groupe dans un hôtel en 2015. Nous percevons le caractère démonstratif, la structuration de la danse, l'absence sur la scène des musiciens qui sont en retrait pour laisser place au spectacle. Cette composition nous fait penser à la structure d'un opéra où l'on « cache » les musiciens afin de créer un espace ludique où l'on efface toute marque du processus. Cet effacement conduit également à l'absence des sujets ; les agents sociaux de la pratique sont neutralisés au profit d'un spectacle. Nous ne retrouvons plus les caractéristiques de vie quotidienne qu'il y a dans le *carimbó* lorsque celui-ci est observé dans des cérémonies ou fêtes de la communauté locale. Afin de tenter de comprendre ce qui donne lieu à ces changements multiples, nous décidons de poursuivre cette étude en ouvrant un deuxième chapitre, davantage conceptuel, sur l'état d'hybridation et la possibilité de sauvegarde de cette pratique.



Fig. 29 Groupe Eco Marajoara en représentation à l'Hôtel Ilha – 2015

Chapitre 2 – *Carimbó* et le processus d'hybridation. Mouvement social et médiatisation

Comme nous l'avons déjà souligné auparavant, le *carimbó* souffre de changements considérables dans sa structure et dans son essence. Au sein de cette partie, nous tentons de lever le voile sur ces transformations afin de comprendre les enjeux politiques, sociaux et esthétiques auxquels la pratique est soumise. Nous nous appuyons pour cette analyse, sur les idées défendues par Néstor Garcia Canclini, dans *Cultures Hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, surtout en ce qui concerne l'hybridité. Cette notion rejoint des concepts récurrents dans cette recherche comme la méthodologie en rhizome et la transculturalité. Nous faisons le choix d'inclure la notion du sociologue argentin car ce dernier produit sa pensée dans un contexte sud-américain, pouvant avoir de fortes résonances avec la région que nous étudions.

Reprenons la définition d'hybridation proposé par l'auteur : « j'entends par hybridation des processus socioculturels dans lesquels des structures ou des pratiques discrètes, qui existaient de façon séparée, se combinent pour engendrer de nouvelles structures, de nouveaux objets et de nouvelles pratiques »³²⁴. Néanmoins, l'auteur entend la complexité du processus et soutient que :

l'hybridation n'est pas synonyme de fusion sans contradictions, mais qu'elle peut aider à rendre compte de formes particulières de conflit engendrées dans l'interculturalité récente au milieu de la décadence de projets nationaux de modernisation en Amérique latine. Nous devons répondre à la question, à savoir si l'accès à la plus grande variété de biens, facilité par les mouvements globalisateurs, démocratise la capacité de les combiner et de développer une multiculturalité créatrice.³²⁵

Ce qui nous intéresse dans la question posée par Nestor Garcia Canclini, c'est de savoir si cette « démocratisation de la culture » face à la modernisation, en plusieurs temps, de l'Amérique latine, produit une force créatrice et inclut les minorités ; ou si, au contraire, elle se fait par et pour les élites intellectuelles des pays. Cette question nous accompagne depuis le début de notre étude. Nous croyons qu'elle nous permettra de comprendre l'importance, mais aussi la limite, de l'hybridation, dans les pratiques dites traditionnelles.

³²⁴ Néstor García CANCLINI, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, op.cit., p. 19.

³²⁵ *Ibidem.* p. 18.

2.1 L'hybride : *Pour une tradition impure*³²⁶

Les processus liés à l'hybridation nous aident dans l'étude des manifestations artistiques et culturelles du Pará – Amazonie brésilienne, dont le *carimbó*, car « l'accent mis sur l'hybridation met non seulement fin à la prétention d'établir des identités « pures » ou « authentiques » ; mais cela met aussi en évidence le risque de délimiter des identités locales autocontenues ou tentant de s'affirmer comme radicalement opposées à la société nationale ou à la globalisation »³²⁷. Comme nous avons pu l'observer, les formes traditionnelles qui nous intéressent – *carimbó* et « contes-légendes » du Marajó – sont des pratiques hybrides par leurs constructions historiques, mais aussi par leurs rapports au temps présent. L'idée d'hybridation est ici d'une grande importance : non seulement pour ces pratiques singulières, mais aussi pour tout processus de sauvegarde qui viserait à « plâtrer » une expression. En effet, les faïences sont mouvantes puisqu'ils sont ancrés dans le présent. Nous ne pouvons faire la démarche de leurs imposer rigidité, pureté et authenticité. De plus, c'est d'autant plus dangereux que ce ne sont pas les pratiques que nous écartons des préoccupations contemporaines mais toute une communauté de pratiquants. « C'est pourquoi l'étude des processus culturels, plus que nous amener à affirmer des identités autosuffisantes, sert à connaître des manières de se situer au milieu de l'hétérogénéité et de comprendre comment se produisent les hybridations »³²⁸. En ce sens, Nestor Garcia Canclini soutient qu'il n'y a pas ici une pureté dans les pratiques, car celles-ci sont en contact avec un environnement au sein duquel les échanges sont constants.

Ce purisme étriqué nous permet de penser ces pratiques traditionnelles dans notre temps et non pas comme « des machines à remonter le temps ». C'est dans cette optique que nous avons choisi la notion d'hybridité, car elle nous permet de traverser le temps, les modes d'expressions et ne cloisonne pas les rapports. Le sociologue argentin l'explique :

Ces termes – métissages, syncrétisme, créolisation – utilisent encore en grande partie la bibliographie anthropologique et ethnohistorique pour spécifier les formes particulières d'hybridation plus ou moins classiques. Mais comment désigner les fusions entre cultures de quartier et médiatiques, entre des types de consommation de génération différentes, entre des musiques locales et transnationales, ou qui se produisent aux frontières et dans les grandes villes (et non seulement là) ? Le mot hybridation semble plus flexible pour désigner non seulement

³²⁶ Nous faisons ici référence au texte d'André Bazin, *Pour un cinéma Impur*, cependant, différemment de ce texte il ne s'agit pas ici de faire un éloge à l'hybridation, tel que l'auteur le fait avec l'adaptation. Nous proposons ici une analyse critique sur les processus d'hybridation inhérents à la pratique et ses limites. Un autre élément est aussi à remarquer, ces processus ne sont pas des démarches artistiques conscientes mais bien un parcours social auquel est soumis la pratique.

³²⁷ Néstor García CANCLINI, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, op.cit., p. 22.

³²⁸ *Ibidem* p. 23.

les combinaisons d'éléments ethniques ou religieux, mais aussi celle des produits des technologies avancées et des processus sociaux modernes et postmodernes.³²⁹

En effet, les formes d'hybridations dans nos sociétés contemporaines, et davantage dans les sociétés d'Amérique latine, se sont amplement ramifiées. Aujourd'hui, le système de pouvoir est dilué dans divers champs, dont celui de la communication de masse. Ainsi, continuer à penser l'hybridation à partir du métissage ethnique ou du syncrétisme religieux ne répond pas aux besoins de cette étude. Le *carimbó* trouve aujourd'hui un large moyen de diffusion dans les réseaux sociaux, les groupes traditionnels utilisent cet outil et s'y adapte. Ainsi, il n'est pas rare de voir des productions vidéos destinées aux réseaux sociaux. Cela crée, au-delà d'un moyen de diffusion, un moyen singulier de création qui s'ajoute à celui déjà pratiqué par les artistes. Nous avons donc là un processus d'hybridation dans la pratique traditionnelle qui devient, en même temps : produit, source inspiratrice pour une création vidéo et outils de diffusion.

Je souhaite ici témoigner d'une demande qui m'a été faite par un groupe de *Carimbó* et qui atteste la démarche citée ci-dessus. Lors de l'étude de terrain en juillet 2015, je me suis rendu à Fortalezinha – île de Maiandeuá – Pará / Brésil ; cet endroit n'est pas rattaché au lieu où se situe mon étude mais sur cette île, la pratique du *Carimbó* est aussi très développée. Il me semblait donc important d'y séjourner afin de pouvoir faire un possible un parallèle avec le Marajó. J'ai accompagné le groupe de Fortalezinha, *Filhos de Maiandeuá* (Fils de Maiandeuá), lors de concerts, de répétitions et j'ai aussi interviewé Maître Moisés qui dirige le groupe.

Cet entretien était un partage ; il m'a posé diverses questions, également curieux de mon parcours. À un certain moment, il découvre que j'ai fait des études en cinéma et là, il commence à me proposer de réaliser un film qu'il a en tête depuis un certain temps. L'idée était de mettre tous les musiciens, avec leur instrument respectif, dans la mangrove et de jouer. Si l'on connaît la mangrove et la taille d'un *curimbó*, la proposition devient de suite moins évidente mais l'image pouvait être très intéressante et le son allait être totalement transformé par les résonances humides, argileuses, boueuses, boisées, ramifiés, enchevêtrées de ce lieu, l'idée était vraiment pertinente. Pour des questions logistiques cela ne s'est pas fait, même si le projet reste toujours d'actualité. Quand je lui ai demandé d'où venait cette idée et pourquoi il pensait faire ce film ; il m'a répondu que c'était pour le mettre sur internet. Selon lui, les images de la mangrove séduiraient et inciteraient les personnes à venir voir leurs concerts et leurs

³²⁹ *Ibid.* p. 28.

représentations. Cela témoigne donc d'une démarche telle que nous l'avons décrit ; ce groupe poste sans cesse des photos et vidéos qui nous interpellent par la beauté ou la force du paysage.



Fig. 30 et 31 – Groupe de Fortalezinha (Pará) : Les Fils de Maiandeuá ³³⁰



Nous pouvons observer dans ces deux images qu'il ne s'agit pas d'une représentation mais bien d'une mise-en-scène. La photographie est donc interrogée dans son faire artistique mais aussi dans sa puissance de diffusion. Les nouvelles technologies, à l'exemple des réseaux sociaux, rendent hybrides les pratiques, mais aussi les pratiquants. Et de ces processus d'hybridations, vont naître de nouvelles formes d'échanges entre les personnes mais aussi entre les disciplines artistiques.

Néanmoins, comme le soutient l'auteur, « il existe des résistances à accepter ces formes d'hybridation et d'autres, parce qu'elles engendrent l'insécurité dans les cultures et conspirent contre leur estime de soi ethnocentrique. Elle est aussi défiante pour la pensée moderne de type

³³⁰ Photos tirés de la page Facebook du groupe , *Filhos de Maiandeuá*. (consulté le 4/02/2018). https://www.facebook.com/pg/filhosdemaiandeua/photos/?tab=album&album_id=600887796714979

analytique, habituée à séparer de façon binaire le civilisé du sauvage, le national de l'étranger, l'anglo du latino. »³³¹ Ces résistances sont au cœur de notre travail car il s'agit ici d'ébranler ces binarités afin de questionner l'idée de temporalités et de traditions qui entourent ces pratiques et qui les poussent à prendre une place mortifère en les éloignant du quotidien des agents. Quand nous posons la question de l'importance du *carimbó*, la réponse est quasiment unanime : il s'agit de préserver la culture des anciens, de maintenir vivante la tradition en opposition constante avec les formes artistiques « actuelles »³³².

Le choix de ce concept dans le contexte de cette étude a été un parcours que nous avons construit avec de fortes attaches aux idées qui renvoient à ces rencontres diverses ; et comme Nestor Garcia Canclini le soutient :

Je considère intéressant de traiter l'*hybridation* comme un terme de traduction entre métissage, syncrétisme, fusion et autres vocables utilisés pour désigner des mélanges spéciaux. La question n'est peut-être pas de convenir lequel de ces concepts recouvre le mieux et est le plus fécond mais comment continuer de construire des principes théoriques et des procédures méthodologiques qui nous aident à rendre ce monde plus traduisible, c'est-à-dire où l'on puisse vivre ensemble au milieu de ces différences, et à accepter ce que chacun gagne et perd en s'hybrident.³³³

Dans ces vocables, nous voulons ajouter le transculturel, originaire de la *transculturation* de l'ethnologue Fernando Ortiz. Ce terme prend une toute autre ampleur dans les relations contemporaines. Le transculturel est engagé, au sein de cette étude, tel le rhizome, que nous avons défini selon la pensée de Deleuze et Guattari, et le processus d'hybridation, pour reprendre les mots de Nestor Garcia Canclini. Ces idées se rejoignent dans l'analyse des variétés de normes et pratiques d'une communauté ; elles font état d'une multiplicité qui semble essentielle dans l'étude que nous menons. En ce sens, un arrêt théorique sur les notions autour du transculturel, nous paraît important afin de marquer les sens de nos usages épistémologiques.

³³¹ Néstor Garcia Canclini, *Les cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, op.cit., p. 32.

³³² Cela peut se vérifier, par exemple, dans l'un des documents audiovisuels que nous avons produit au sein de cette étude, le *Manifeste audiovisuel du carimbó*. Nous l'analysons en quatrième partie de ce travail. Le lien d'accès au film est en ANNEXE III – Productions Audiovisuelles.

³³³ Néstor García Canclini, *Les cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, op.cit., p. 38.

2.2 Le transculturel : le dépassement de la binarité

Le « trans » est un préfixe défini comme celui « qui traverse l'espace ou la limite, qui est de l'autre côté de la limite que désigne le subst »³³⁴. Nous avons ici cette notion d'un espace qui est traversé et, ce qui traverse, dépasse, déborde fait également ligne qui joint les points et c'est cette ligne qui naît du « trans » qui nous intéresse ici. Ce dépassement, cette ligne « infinie » correspond à la complexité des processus créatifs, des relations sociales, des relations entre les cultures. Il ne s'agit pas d'une traversée purement géographique ou spatiale. Elle inclut le dessin d'une trajectoire unique créée par la traversée de soi-même, des concepts préétablis, de l'autre ou des autres. Ainsi, le « trans » invite à questionner l'« infini » au-delà de la limite du connaissable, de l'identifiable de ce que l'on peut percevoir et comprendre. Il invite à la naissance du nouveau. Ce nouveau est présenté comme une invitation au dévoilement des lignes adjacentes, invisibles, sensibles et pointe l'impossibilité de les polariser. Quand nous pensons le transculturel, nous évoquons donc ces incalculables trajectoires qui sont définies par les rencontres, les obstacles, les facilités ou les difficultés, les processus historiques, le « partage du sensible » qu'une culture peut établir avec une autre ou d'autres.

Nous allons en premier lieu, dans cette partie, lever le voile sur l'évolution de la notion de transculturalité(s), puis la comprendre dans des études de cas qui la mettent en perspective. Comment cette notion peut nous permettre de mieux comprendre les relations qui se tissent au sein d'un processus de création où plusieurs cultures y sont invitées ?

Fernando Ortiz, ethnologue et anthropologue cubain, dans son *Controverses cubaine du entre le tabac et le sucre* (1940), est le premier à aborder le concept de « transculturation » qu'il définit comme un processus d'échange culturel important dans la construction de la culture cubaine.

Avec la permission du lecteur, surtout s'il s'intéresse aux études sociologiques, nous nous permettons d'utiliser pour la première fois le mot *transculturation*, tout en sachant qu'il s'agit d'un néologisme. Et nous osons le proposer pour qu'il puisse dans la terminologie sociologique, se substituer, du moins en grande partie, à celui d'acculturation dont l'usage ne cesse de se répandre. On entend par acculturation le processus de transition d'une culture à une autre et ses diverses répercussions sociales. Mais transculturation est mieux approprié. Nous avons choisi le terme de transculturation pour exprimer les phénomènes extrêmement variés que les très complexes permutations de cultures engendrent à Cuba.³³⁵

L'auteur concentre son analyse sur Cuba mais nous pouvons trouver un parallèle avec la région qui nous intéresse car ces transmutations sont aussi complexes que multiples au sein

³³⁴ TLFi : *Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine. (consulté le 27/02/2018).

³³⁵ Fernando ORTIZ, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre*, Montréal, Mémoire d'Encrier, 2011, p. 165.

de l'Amazonie brésilienne, tel que nous l'avons abordée dans la première partie de cette recherche. L'amazonien est unique et singulier. Il ne s'agit pas d'un amalgame de caractères et de clichés. Il s'origine bien dans une transculturation entre européens ibériens, africains et indiens. Fernando Ortiz lance ce terme à l'époque liée à la situation cubaine et au processus de colonisation, afin de questionner un terme bien répandu, à l'époque, celui d'« acculturation ». Il fait, en effet, écho de nos jours à diverses régions du monde qui sont passés par une histoire coloniale, que ce soit colonisateur ou colonisé. En effet, nous rejoignons l'auteur dans cette analyse quand nous abordons la question des lignes-trajectoire issues des processus de « rencontre » entre cultures. Ces lignes n'ont donc pas un sens unilatéral mais dénote bien les multiples voies qui peuvent prendre ces échanges où les diverses parties sortent transformées et donnent naissance à un troisième élément singulier, originel et également multiple.

Nous estimons que le terme de transculturation exprime mieux les différentes phases de cette transition d'une culture à une autre, parce qu'il ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte, ce que, à proprement parler, traduit le terme anglo-américain acculturation, mais qu'il implique aussi forcément la perte ou le déracinement d'une culture précédente, ce qu'on pourrait qualifier d'une déculturation partielle, et la création postérieure de nouveaux phénomènes culturels qu'on pourrait appeler une néoculturation. Finalement, comme le soutient à juste titre l'école de Malinowski, tout brassage de cultures ressemble à la copulation des individus : la créature tient toujours des deux parents, mais elle est aussi toujours différente de chacun d'eux. Dans son ensemble ce processus est une transculturation, un terme qui comprend toutes les phases de sa parabole.³³⁶

Nous observons ici la naissance de cette « créature », dont parle Fernando Ortiz, une créature singulière mais issue d'un processus de gestation. Cet élément va naître donc par la traversée d'un corps mais aussi d'un temps de gestation qui est nécessaire à l'échange. Nous pouvons donc d'ores et déjà insérer dans la réflexion le facteur temps ; la temporalité ici étant l'une des conditions pour que l'élément singulier puisse exister en tant que processus en devenir et non pas action achevée.

Cette notion, soutenue par Fernando Ortiz, reste méconnue pendant plusieurs décennies. Dans notre étude, nous l'employons, après ajustements, afin de définir et de délimiter d'autres espaces que ceux revendiqués par l'anthropologue cubain. En effet, même si nous gardons l'idée d'un échange actif et réciproque, la notion de transculturalité revient, de nos jours, moins pour interroger le concept d'acculturation que comme une alternative aux préfixes : « inter » et « multi ». Ces préfixes n'incluent pas une fusion mais une polarité. Si nous pensons à des processus interdisciplinaires, par exemple, nous concevons qu'il existe plusieurs disciplines engagées mais il est évident aussi, dans l'usage de ces préfixes, qu'elles ont des espaces bien

³³⁶ *Ibidem.*, p. 170.

démarqués, ces processus n'incluent donc pas une fusion des parties d'où pourrait naître un élément « nouveau » et singulier. Tout autre est le transdisciplinaire, où les débordements sont mis en perspective afin de laisser entrevoir les interdépendances des champs de savoirs.

Le transculturel vient donc répondre à la polarisation, aux formes binaires de la pensée et vient démarquer un espace possible d'échanges réciproques entre les cultures. Tel que le concept d'*hybridation*, dont nous venons d'aborder les méandres, le transculturel dispose d'outils pour que l'on puisse porter un nouveau regard sur les structures sociales et esthétiques liées à nos objets d'étude. Alors que l'hybridation s'intéresse d'avantage aux pratiques comme des structures et / ou manifestations sociales, la transculturalité nous permet de mieux comprendre des processus artistiques incluant plusieurs cultures. Nous pensons également que tout processus artistique, concernant les arts du spectacle, mais pas seulement, prend son sens dans les formes hybrides. Observons le théâtre occidental, par exemple, il relie la production textuelle à la scène. Le *carimbó* se compose d'une musique et d'une danse, toutes deux intrinsèquement liées. Le cinéma, l'art de l'hybridité par excellence, peut intégrer au sein de son langage différentes formes et pratiques artistiques. Ainsi, cela pouvait porter à confusion d'utiliser le terme dans l'analyse des créations. En d'autres termes, transculturalité et processus d'hybridation sont des concepts proches mais répondant chacun à une voie d'analyse différente.

Un autre point, que l'on retrouve dans ce qui se réfère au transculturel, et qui nous a semblé important de remarquer lors de l'analyse des expérimentations qui vont suivre est cet « échange réciproque ». Voyant combien il est complexe d'entrevoir ce type d'échange au sein de la hiérarchisation de la société dans laquelle nous vivons, nous posons le faire artistique comme un outil qui promeut cet espace, qui devient processus. Au travers d'un tel « partage du sensible » nous pouvons proposer cet échange non-hiérarchisé entre les cultures³³⁷.

2.3 L'hybridation médiatique ou les formes de diffusion d'une pratique

Les groupes de *carimbó*, du moins ceux que nous avons pu rencontrer, se prénomment en grande partie « groupe folklorique » ou « para folklorique ». Cette dénomination est un statut, un titre, elle démarque les groupes plus structurés des autres, plus fragiles ou marginaux. Les praticiens font usage du terme afin de se définir et n'hésitent pas à l'inclure dans les titres des festivals et des rencontres qu'ils produisent.

³³⁷ L'étude de cas que nous proposons en quatrième partie de cette recherche : Chapitre 2 – *Arts traditionnels amazoniens : comment créer des résonances transculturelles ? Expérimentations performatives devant des œuvres exposées*, rend compte de l'usage d'une pensée transculturelle dans le faire artistique et atteste de sa fécondité.



Fig. 32 Spectacle de clôture du *FEST Amizade*, étude de terrain de juillet 2015

Dans cette photographie, nous pouvons lire : « Festival Folklorique de l’Amitié » et en-dessous : « le folklore nous uni ». Nous pouvons observer par-là l’importance et le prestige de ce terme chez les *carimbozeiros*. Le folklore ici est une marque d’identité qui les unit autour d’un savoir commun ; ce n’est pas anodin s’ils l’associent à l’amitié. Le terme est ici loin des idées scientifiques auxquelles nous pouvons les soumettre et qui ont été à l’origine de tant de textes savants. En abordant cela, notre objectif n’est pas d’ouvrir un volet sur les études faites sur le folklore mais de signaler son usage dans le contexte présent. Chez les pratiquants du *carimbó*, travailler sur le « folklore » revient :

- à travailler la tradition, les marques laissées par les ancêtres
- et à penser la pérennité d’une expression.

Il nous semble important et respectueux, envers les pratiquants auprès desquels nous travaillons, de démontrer que ce terme possède une interprétation différente de celle que nous abordons de façon critique au sein de ce travail. En effet, la « folklorisation », nous l’entendons ici comme un certain nombre de dispositifs qui transforment les pratiques en accentuant les traits d’altérité afin de la présenter comme une culture « pure », traditionnelle et « étrangère ».

Chez Nestor Garcia Canclini, il est question de penser l’hybridation comme une issue à la « mission folklorique » qui a pour fonction, depuis un certain nombre de siècles, d’être la vitrine de la culture nationale de chaque pays. Il s’agit pour l’auteur, de penser les démarches esthétique hybrides comme voies libératoires des pratiques artistiques et culturelles. Néanmoins, il nous alerte sur un danger plus proéminent :

Je dois dire à la lumière de ce que j’ai exposé plus tôt, qu’une autre menace remplace ces temps-ci ce destin folklorisant ou nationaliste. C’est celle qu’apporte la séduction du marché globaliste : réduire l’art à un discours de réconciliation planétaire. Les versions standardisées

des films et des musiques du monde, du « style international » dans les arts visuels et la littérature, suspendent parfois la tension de ce qui est communiqué et ce qui est déchiré, entre ce qui est globalisé et ce qui insiste sur la différence, ou est expulsé vers les limites de la mondialisation. Une vision simplifiée de l'hybridation, comme celle qui est favorisée par la domestication mercantile de l'art, facilite un plus grand nombre de disques, de films et d'émissions de télévision dans d'autres régions. Mais vu l'égalisation des différences, la simulation de la disparition des asymétries entre centre et périphéries, il est difficile que l'art et la culture soient des endroits où l'on nomme aussi ce qui ne peut pas ou ne se laisse pas hybrider. La première condition pour distinguer les occasions et les limites de l'hybridation est de ne pas transformer l'art et la culture en ressources pour le réalisme magique de la compréhension universelle. Il s'agit plutôt de les placer dans le champ instable, conflictuel, de la traduction et la « trahison ». Les recherches artistiques sont les clés dans cette tâche si elles parviennent à être langage et vertige.³³⁸

Dans cette citation, nous aimerions revenir sur quelques points importants : le risque de conduire l'art à une « armistice » en homogénéisant les limites de l'hybridation et l'idée de cette recherche entre « langage et vertige ».

L'art, nous le savons, fonctionne comme un sismographe de notre société ; l'artiste perçoit par des voies sensibles le mal-être et l'expose à travers son langage singulier. Un changement dans la pratique artistique ou dans la conception même de l'art engendre une transformation sociale inhérente. Faire de l'art un drapeau blanc, un lieu neutre, uniquement lié à la réconciliation des plaisirs partagés crée un effacement de son lien au social. Cela provoque un déni des questions inhérentes à la société, étant donné que celles-ci sont devenues invisibles. Regardons de près l'exemple du *carimbó*. Il souffre depuis sa patrimonialisation d'une diffusion de masse qui vise une promotion de la région à travers ce genre musical. Depuis septembre 2014, date de la patrimonialisation de cette tradition, nous pouvons observer un grand intérêt des médias envers cette pratique. Nous avons donc vu naître Dona Onete, chanteuse de *carimbó* qui a envahi les radios au-delà du Brésil. La pratique est aussi représentée dans une télé-novela – médias très important dans le pays – où elle est stylisée et reconditionnée selon les goûts d'un plus large public. Nous pouvons donc dire que depuis la démarche du gouvernement il y a eu une surexposition de la pratique, une démocratisation de celle-ci. Néanmoins cette démarche n'a pas été bénéfique au plus grand nombre de pratiquants et a conduit, paradoxalement, à une méconnaissance du *carimbó*. En effet, les retours que nous avons eu des *carimbozeiros* ne sont pas optimistes en ce qui concerne les démarches établies à leurs profits.

Alors que les artistes de *carimbó* du Marajo n'observent pas de transformation dans les politiques mises en place pour l'essor de leur pratique, tout autre est le panorama national. En ce sens, nous voulons revenir sur trois symboles actuellement répandus dans les médias :

³³⁸ Néstor García CANCLINI, *Les cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, op.cit., p. 39.

Ritinha, Lia Sophia et Dona Onete. La première *Ritinha* est un personnage de télé-novelas de la *Globo*. Fille du nord, elle danse le *carimbó* depuis son enfance ; comme c'est le cas pour la plupart des jeunes filles de la région, même si la pratique n'a plus une si grande réceptivité auprès des jeunes. Il ne s'agit pas pour nous de juger le travail de l'actrice, même si beaucoup de choses pourraient être dites, mais plutôt de comprendre la démarche commerciale qui existe derrière la construction du personnage par les médias.



Fig. 33 Personnage de Ritinha de la telenovela *A força do querer*, diffusée en octobre 2017 ³³⁹

Nous sommes ici face à une démarche de l'industrie culturelle qui consiste à mettre au goût du jour les formes traditionnelles à travers une stérilisation de son milieu social. Premièrement, nous avons là une très belle et célèbre comédienne ; ce qui a un poids considérable dans le système des telenovelas où la « persona » prend une place beaucoup plus importante que le personnage. Ensuite, elle est coupée de son univers social. En effet, Ritinha se pense sirène, elle prétend être un être « enchanté » et donc son rapport à son milieu réel n'est jamais abordé. En dernier lieu, le *carimbó* n'est pas entrepris comme une pratique culturelle mais bien comme le lieu où le personnage peut, encore une fois, montrer sa virtuosité dans l'art de la séduction et, cela conduit inévitablement à la sexualisation de la femme cabocle, originaire du nord, comme nous l'avons déjà abordé.

Les questions que nous nous posons et qui rejoignent les questionnements de Nestor Garcia Canclini sont : jusqu'où l'hybridation est possible ? Comment laisser paraître dans l'acte artistique ce qui ne se laisse pas hybrider ? Et la réussite médiatique est-elle synonyme

³³⁹ <http://www.diarioonline.com.br/entretenimento/fama/noticia-397779-teaser-mostra-cena-no-ver-o-peso-e-carimbo.html> (consulté le 5 février 2018).

d'effacement de la sphère social de l'art ? Afin d'entrevoir des voies possibles de réponses nous proposons une analyse comparative entre les deux chanteuses Lia Sophia et Dona Onete.



Fig. 34 Lia Sophia

La chanteuse Lia Sophia joue la carte du moderne-traditionnel, nous le repérons de suite en observant la photo ci-dessus. Vêtue de la jupe traditionnelle elle tient langoureusement sa guitare électrique.

Même si nous prenons un air suspicieux, il ne s'agit pas ici de juger de la qualité de musicienne de la chanteuse. Notre objectif est de tenter de comprendre en quoi sa démarche fonctionne sur le plan médiatique et si son cas peut nous aider à trouver des lignes de réponse aux questions posées.

Dona Onete, au contraire, est totalement ancrée dans les références que nous pouvons associer à la tenue d'une *carimbozeira*. L'artifice ici se construit avec le parti pris du traditionnel.

Il est important également de comprendre l'histoire musicale de chacune. Lia Sophia née d'une famille de musicien, chante premièrement dans les bars à Belém, puis lance son premier CD. Par la suite, certaines de ses chansons sont sélectionnées par la *Globo* et ainsi elle marque de son empreinte le panorama musical du pays avec la chanson *Ai menina*, nous remarquons ici de nouveau la présence de la chaîne de télévision.



Fig. 35 Dona Onete

Le parcours de Dona Onete est différent de celui de sa cadette mais aussi de la plupart des musiciens. En effet, Dona Onete n'a démarré sa carrière de chanteuse qu'il y a cinq ans, après sa retraite. Auparavant enseignante en géographie, elle s'est aussi intéressée à la politique culturelle et a formé un groupe folklorique auquel elle n'a pas donné suite. Cette histoire atypique a bien entendu émerveillé les papilles médiatiques du Brésil et jusqu'en France, comme nous pouvons observer dans les propos de Jacques Denis à *Libération* :

Quatre ans plus tôt, la septuagénaire franchissait pour la première fois les portes d'un studio, histoire de poser une trace de son œuvre, enracinée dans la région de Bélem, la capitale de l'Etat du Pará, située dans l'estuaire de l'Amazone. [...] De même, si elle peut légitimement revendiquer la dimension patrimoniale de sa démarche, la Brésilienne n'en boude jamais le plaisir de «pervertir» ce savoir, sa science du rythme carimbó, en le confrontant à d'autres rythmiques. D'oser des mélanges qu'une oreille non avertie jugera « hérétiques ».³⁴⁰

La trajectoire de Dona Onete est surprenante mais elle n'est pas arrivée là par « chance » comme cela est souvent présenté quand « soudain » un artiste est reconnu par les « grand-médias » qui procèdent à l'effacement de sa trajectoire. Dans le cas de D. Onete, elle a dédié une partie de sa vie à cette pratique, ne pouvant pas en vivre, elle l'articule à un emploi d'enseignante dans les écoles. Nous retrouvons ce cas de figure chez beaucoup d'autres pratiquants du *carimbó*, au sein de cette étude nous pouvons citer Dona Eloisa, enseignante en géographie dans les écoles, Dona Amélia, fonctionnaire publique, Maître Diquinho, pêcheur... Elle représente donc une histoire de vie récurrente chez les agents de cette manifestation, pourquoi l'on n'en parle pas ? Pourquoi efface-t-on les lieux de résistance et de lutte des artistes de *carimbó*, qui ne pouvant pas vivre de leurs arts sont amenés à mettre la pratique « de côté » pour subvenir à leurs besoins ?

Déconnecter les personnes de leurs milieux, de leurs luttes revient à pouvoir vendre des albums et une histoire « émouvante de réussite » sans faire appel à une réflexion plus profonde sur les questions sociales qui s'articulent autour des pratiques. Nestor Garcia Canclini nous dit que « changer les règles de l'art n'est pas seulement un problème esthétique : cela remet en question les structures par lesquelles les membres du monde artistique établissent habituellement leurs relations, mais également les coutumes et les croyances des récepteurs »³⁴¹. Cela vient appuyer notre propos qui consiste à dire que les changements dans les pratiques artistiques engendrent également des changements sociaux et les perceptions, lectures, que l'on

³⁴⁰ http://next.liberation.fr/musique/2017/07/10/dona-onete-une-bonne-fessee-aux-traditions_1582907 (consulté le 5/02/2018)

³⁴¹ Néstor García CANCLINI, *Les cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, op.cit., p. 63.

va élaborer sur ces dernières. Ou est-ce le contraire, comme nous l'avons déjà soutenu, l'art ici étant perçu comme un sismographe social ?

Les paroles des chansons de Dona Onete laissent paraître son intimité avec cette musique et cette région comme on peut l'observer dans l'extrait à suivre où l'artiste fait l'éloge d'un aliment typique de la région le *jambu* :

Si vous voulez savoir ce que la *jamburana* fait
le tremblement du *jambu* est trop bon
Le *jambu* tremble, tremble, tremble
(...)
Le *Jambu* est un assaisonnement délicieux qui assaisonne le Pará
Où il y a *Tucupi* le *jambu* va assaisonner
(...)
Dans le canard au *Tucupi* il y a du *jambu*
Dans le fameux *tacaca*, il y a du *jambu*, il y a du *jambu*
Dans le riz paraense il y a du *jambu*
Dans le bouillon du Pará il y a du *jambu*
Le *vatapa* et le *caruru* on décore avec le *jambu*.³⁴²

Reprenant l'idée de l'étude comparative citée plus haut, entre Dona Onete et Lia Sophia, nous pouvons observer que dans les références de la première il y a une empreinte « carimbozeira ». Nous verrons par la suite que les paroles traditionnelles de cette forme prennent très souvent leurs inspirations dans les louanges de la région, sa nature, son art culinaire, ses figures emblématiques : le pêcheur et le « vaqueiro » et dans l'univers singulier des villes de la région. Dona Onete ne s'éloigne pas de cet univers mais elle parvient à rendre hybride une partie d'elle et de son art, ce qui rend possible la rencontre esthétique avec l'autre. Il semblerait que Lia Sophia, à la différence de Dona Onete, réponde à une demande du marché. Bien que cela reste légitime, cela crée un effacement de l'environnement social des pratiquants. Prenons l'exemple de sa chanson à grand succès :

Fille, quoi faire avec ce ton déhanché ? Ai a
Fille, quoi faire avec cette jupe évasée ? Ai a
Si le tambour commence, ta jupe tourne
Le monde entier s'arrête pour te regarder fille

Fille, quoi faire avec ce ton déhanché ? Ai a
Fille, quoi faire avec cette jupe évasée ? Ai a
C'est dans la palme, c'est dans le cuir, cette roue tourne
Qu'est-ce que je vais faire pour t'avoir fille ?

³⁴² <https://www.letras.mus.br/dona-onete/jamburana/> (consulté le 24/ 02/ 2018). « *Se você quiser saber o que a jamburana faz / O tremor do jambú é gostoso demais / O tremor do jambú é gostoso demais / E o jambú treme, treme, treme, treme (...)* O jambú é um tempero gostoso que tempera o Pará / Onde tem tucupi o jambú vai temperar / Onde tem tucupi o jambú vai temperar (...) O pato no tucupi tem jambú, tem jambú / O famoso tacacá tem jambú, tem jambú / O arroz paraense tem jambú, tem jambú / Caldeirada no Pará tem jambú, tem jambú / O vatapá e o caruru a gente enfeita com jambú. », traduit par nos soins.

Ai fille viens, dans la « roda » viens !
Ai fille , ici il y a du carimbó
Tout le monde balance avec ta danse
Le curimbó suit la « ginga » de ton mouvement.³⁴³

Nous observons ici que les paroles se sont adaptées à un public plus large. Nous avons là très peu d'éléments qui se réfèrent à la culture paraense – amazoniennes. Nous retrouvons par contre, certains éléments qui revendiquent le *Carimbó* : la jupe évasée et le *curimbó* (tambour). Il s'agit ici d'ajustements qui forcent une hybridation qui fait défaut au style de la pratique, non pas d'un point de vue « puriste » mais car elle crée l'effacement de l'environnement où se pratique les thématiques abordées. Le *carimbó* est compris ici pour nous comme un acte de résistance contre l'effacement d'une certaine identité / parole. L'on veut faire vivre par cette pratique des mémoires collectives, des héritages, l'on veut chanter les louanges de la nature et des beautés de sa région. Le déhanché et la sensualité de la femme sont, en effet, des composants importants et revendiqués par ceux qui font vivre la pratique au Marajó, néanmoins ils constituent des caractéristiques précises dans un contexte donné ; sans cette contextualisation nous entrons dans les généralités qui provoquent une fragmentation entre les pratiquants et la pratique elle-même qui ne se reconnaissent plus dans ce qui est véhiculé par les grands-médias.

Lorsque l'on questionne les jeunes « carimbozeiros » de Soure sur l'importance du *carimbó*, sur ce que représente cette pratique pour eux, nous pouvons observer les réponses suivantes :

La beauté du *carimbó* c'est le sourire, le « gingado », c'est la danse qui en dit beaucoup sur notre culture, que nous voyons peu à peu mourir.³⁴⁴
C'est une danse qui est tellement belle et parfois notre peuple lui-même oublié. [...] pour moi elle (notre culture) tombe dans l'oubli. Elle n'est pas valorisée comme elle le devrait. Notre culture marajoara, le *carimbó*, le *lundum*.³⁴⁵
C'est une identité que nous avons, de notre peuple. J'espère que les générations futures continueront d'avoir ce regard que nous avons aujourd'hui de conservation. (...) Il (le *carimbó*) est important parce que c'est notre identité. Ce sont nos racines, notre culture.³⁴⁶
Il (le *carimbó*) a été que maintenant valorisé, entre guillemets, car il a été reconnu comme patrimoine culturel immatériel brésilien.³⁴⁷

³⁴³ <https://www.letras.mus.br/lia-sophia/1917722/> (consulté le 24/ 02 /2018). « *Menina, o que fazer com seu reboledo? Ai á / Menina o que fazer com essa saia rodada? Ai á / Se o tambor começa, tua saia gira / O mundo inteiro para pra te ver menina / Me diz o que fazer com teu reboledo? Ai á / Menina o / que fazer com essa saia rodada? Ai á / É na palma, é no couro, essa roda gira / O que vou fazer pra te ter menina? / Ai menina, vem, pra roda, vem ! / Ai, menina, aqui tem carimbó / Todo mundo balança no teu bailado/ Curimbó segue a ginga do teu rodar »*

³⁴⁴ ANNEXE III – Productions Audiovisuelles : a. *Le Manifeste Audiovisuel du carimbó*, Anna Paula Vasconcellos Santos, traduite par nos soins.

³⁴⁵ *Ibidem.*, Eliana Brito Barbosa, traduite par nos soins.

³⁴⁶ *Ibidem.*, Adriana Vasconcellos Santos, traduite par nos soins.

³⁴⁷ *Ibidem.*, Fernanda Maria Gonçalves Nascimento, traduite par nos soins.

Le carimbó est une des manifestations que j'admire le plus, car lorsque j'écoute le curimbó, qui est cet instrument qui fait naître la danse du carimbó, je me sens enchanté c'est comme si le son du carimbó ou du curimbó, transformait mon corps, comme si j'étais une autre personne lorsque je danse.³⁴⁸

Nous remarquons chez ces jeunes artistes que le *carimbó* fait appel à une identité partagée, à une histoire collective qu'il est important de maintenir vivante. Ces témoignages sont paradoxaux car nous observons une préoccupation pour l'oubli de cette pratique dans une des périodes où elle est le plus diffusée par les médias. Cela atteste bien que les « carimbos » des médias et celui de la communauté de Soure ne sont pas les mêmes. Nous pensons qu'ici les éléments liés à la tradition sont représentés de manière à créer une appartenance et non pas un élément « exotique » qui pourrait éveiller la curiosité. Ces mêmes personnes ne sont en aucun cas dissociés des nouvelles technologies et réseaux de communication qui permettent une plus ample diffusion de leurs savoir-faires mais aussi la connaissance des associations faites à leurs pratiques. En d'autres termes, les « carimbozeiros » de Soure ont connaissance de Dona Onette, Lia Sophia et des « telenovelas » qui véhiculent leurs pratiques artistiques sous diverses formes et font partie intégrante de cette « mouvance ».

Nous avons donc là deux formes d'hybridation. La première est une « hybridation temporelle », l'acceptation du temps de l'autre dans son présent. Le *carimbó* est ainsi présent dans les réseaux sociaux et les nouvelles technologies qui profitent aux groupes qui peuvent échanger et par conséquent hybrider leurs pratiques. La deuxième, est une hybridation « forcée », qui vise l'adaptation d'une pratique à un marché, au capital. Cette démarche va à l'encontre de ce que propose le sociologue argentin, car pour ce dernier « revendiquer l'hétérogénéité et la possibilité de multiples hybridations est un premier mouvement politique pour que le monde ne soit pas emprisonné sous la logique homogénéisante par laquelle le capital financier tend à niveler les marchés afin de faciliter les bénéfices »³⁴⁹.

Ces réflexions nous mènent vers un certain nombre de questionnements : quelle est la place effective des « carimbozeiros » du Marajó dans la construction imaginaire et matérielle du *carimbó* d'aujourd'hui ? Comment lutter contre la polarisation « traditionnel / moderne » ? Comment fuir l'hétérogénéité nécessaire à la domination du capital ? Ces questions nous permettent de faire une brève rétrospective de ce qui a été abordé et soulèvent les problématiques essentielles qui l'entourent. Elles nous préparent et nous éveillent à l'approche du corpus central de cette recherche, le *carimbó* de l'île de Marajó, plus précisément de Soure.

³⁴⁸ *Ibidem.*, Paulo Alex Moraes, traduit par nos soins.

³⁴⁹ Néstor García CANCLINI, *Les cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, op.cit., p. 36.

La compréhension d'une partie davantage conceptuelle dépend de l'analyse des groupes qui inspirent cette recherche et la réalité du *carimbó* dans la région singulière du Marajo, il est important de souligner que toute notre pensée se construit à partir de l'observation de ces groupes. En ce sens, nous poursuivons avec l'analyse détaillé des groupes accompagnés.

Chapitre 3 : Le *carimbó* à Soure et ses multiples visages

Le *carimbó* à Soure revendique une poétique et un fort ancrage dans la culture locale, les compositions chantent les louanges de la région. La nature, les légendes et la fierté d'être *marajoara* constituent les principales thématiques. Selon Marcello Monteiro Gabbay :

L'aspect d'ordre poétique concerne le thème romantique des paroles. Les principaux maîtres du *carimbó*, de Biri à Diquinho, signent le romantisme marajoara, dont les caractéristiques les plus frappantes sont la construction d'une idéologie de la vie dans les champs et les eaux de Marajó. Les personnages principaux, le « vaqueiro », le pêcheur, la demoiselle, le fermier et les êtres mythologiques, comme le Boto, la femme parfumée, le Pretinho da Bacabeira, le Soca, le Grand Serpent, le Toco, etc., aident à construire des récits qui exalte la vie sur l'île³⁵⁰

L'auteur définit également trois ères dans la manifestation à Soure : l'ère des « terreiros », l'ère des bandes et l'ère des groupes. L'ère des « terreiros » est comprise entre les années 1900 et 1920, période pendant laquelle la pratique est circonscrite aux fazendas. Marcello M. Gabbay souligne que la *Fazenda Tapera* est « considérée par les artistes locaux comme le berceau du *carimbó* de Soure, tel que nous le connaissons aujourd'hui »³⁵¹. Il s'agissait de fêtes rythmées au son du *carimbó*, promues par les travailleurs des fazendas afin d'y retrouver un espace de loisir mais aussi d'appartenance sociale. Lors de ces compositions nous avons un ensemble de musiciens, hommes, essentiellement des percussionnistes qui jouaient pour le divertissement des participants. Puis, l'ère des bandes³⁵², entre les années 1920 et 1950. L'auteur souligne une influence, à cette période des écoles de musiques qui formaient des musiciens, qui à leur tour, créaient des bandes afin de se produire dans les événements du village.

Et pour finir, l'ère qui fait l'objet de notre étude, celle des groupes, délimitée par l'auteur en deux temps entre 1960 et 1970, les groupes des Maîtres, et à partir des années 1980 et jusqu'à nos jours, ce qu'il appelle les « groupes indépendants ». La première décennie de cette ère est celle des groupes formés par les Maîtres tel *Embalos de Soure* de Maître Biri, ou *Gigantes da*

³⁵⁰ Marcello MONTEIRO GABBAY, *Comunicação poética e musica popular, op.cit.*, p. 75.

« O aspeto de ordem poética diz respeito a temática romantica das letras. Os principais Mestres do *carimbó*, de Biri a Diquinho, assinam a autoria de um romantismo marajoara, cujas características mais marcantes são a construção de um idéarion da vida nos campos e nas águas de Marajó. Os principais personagens, o vaqueiro, o pescador, a moça, o fazendeiro e os seres mitológicos, como o Boto, a mulher cheirosa, o Pretinho da Bacabeira, o Soca, a Cobra Grande, o Toco, etc., ajudam a construir narrativas que exaltam à vida na Ilha ». Traduit par nos soins.

³⁵¹ *Ibidem.*, p. 73.

« A *Fazenda Tapera* é considerada pelos artistas locais como o berço do *carimbó* sourense na forma como se apresenta hoje ». Traduit par nos soins.

³⁵² Nous avons traduit par bande le mot en portugais « conjunto », bande fait ici référence aux groupes de musique, ensemble de musiciens et d'instruments qui créent des compositions ou en jouent certaines déjà existantes.

Ilha de Maître Regatão. Composé d'un ensemble de musiciens ces groupes pensaient déjà les compositions chorégraphiques et les costumes. Cependant, cette démarche prend de la force avec l'arrivée dans les années 80 des groupes indépendants. Ils ne sont pas rattachés à un Maître, comme nous le verrons par la suite, mais pensés par des coordinateurs. Ces derniers vont à présent penser le *carimbó* comme une représentation, c'est à ce moment-là que nous allons voir se développer les idées reliées au tourisme et à la tradition au sein de la pratique du *carimbó*. En effet, dans les autres ères il s'agit d'une espace de divertissement, aujourd'hui il s'agit d'une revendication d'une appartenance qui ne prend sens qu'à partir du regard de l'autre.

Au sein de cette partie, nous affinons notre recherche et portons un regard plus détaillé sur le *carimbó* à Soure. Il est important de signaler que la majorité de cette étude prend ses références dans cette municipalité. De cette manière, il ne s'agit pas d'une introduction à la pratique dans la région mais plutôt d'un approfondissement, il s'agit pour nous de développer le travail et la manière de fonctionner de chaque groupe. Ils sont quatre – *Cruzeirinho*, *Tambours du Pacoval*, *Eco Marajoara* et *Aruãs* – et composent l'essentiel du panorama de la pratique. Cependant avant d'introduire les groupes nous souhaitons concéder une sous-partie aux deux Maîtres que nous avons pu accompagner tout au long de cette recherche.

3.1 Les Maîtres de *carimbó* : entre artistes et sujets social

Maître Regatão et Maître Diquinho sont les deux artistes, compositeurs, artisans et musiciens que nous abordons dans cette étude. Quand nous commençons cette étude en 2014, il s'agissait des deux plus anciens Maîtres encore en vie, en avril 2018 nous avons perdu Maître Regatão. À l'occasion, troublée par cette perte, nous mettons en vers certains de nos ressentis :

Maître je souhaitais que vous regardiez
J'aurais voulu que vous puissiez voir
Voir mon *carimbó*
Dans la cadence de son évolution
Et grâce à vous j'ai dansé
J'ai dansé sans peur d'un mauvais pas
Dans le contre-temps de votre chanson
J'ai dansé sans honte, car je dansais votre poésie
Poésie qui a donné tant de joies au champs
Aux cœurs marajoaras
Et jusqu'en France
Même les corps qui ne bougeait pas
Ceux qui ont oublié l'enthousiasme
Ma tristesse aujourd'hui est profonde
Je n'ai rien pu faire pour votre corps
Mais ça me reconforte d'avoir pu dansé votre âme
Une âme *carimbozeira* et pleine de *pavulagem*

Vous avez été un ami éphémère
Mais de grands enseignements
Jamais je n'oublierais les balancements de votre hamac
Les mains données dans l'espoir
Edmilson, dans votre art Maître Regatão est immortel
Je fais de la mienne votre lutte pour qu'il n'y ai plus pareille mort
Ne pouvant plus voir ma matière vous m'avez vu
Une apprentie qui aurait voulu plus de temps avec vous³⁵³

Ce texte en forme de vers n'a pas de prétention esthétique, en ce qui concerne la qualité créative de sa composition, néanmoins, elle fait acte d'un moment important. Ces quelques mots peuvent être lus ici de manière à comprendre les relations que nous avons pu tisser. L'amitié qui naît lors de quelques années d'échange auprès des Maîtres ne peut pas nous affranchir d'une réflexion critique, malgré tout le meilleur que cette relation nous laisse, sur le gouffre qui sépare entre nous des réalités sociales et culturelles si différentes. On se demande ce qui peut bien rapprocher ces deux réalités, en dehors de la démarche qui nous occupe. Et puis bien d'autres choses encore me viennent à l'esprit ; je me souviens de ma grand-mère contre qui j'allais me blottir dans son hamac, ou bien encore lorsque je rejoignais ma mère allongée, bercée par la puissance nonchalante du fleuve.

La relation tissée avec les Maîtres est, à mon sens, un point fort de mon travail mais aussi une fragilité. En effet, il s'agit d'une force car la relation d'extrême confiance à laquelle nous nous sommes livrés est ce qui justifie à tout moment mon acte d'écriture. Bien entendu, elle ne constitue pas la seule impulsion de cette thèse mais elle confère à celle-ci un espace de légitimité concédée par ces faiseurs, les maîtres-faiseurs. La relation de confiance rend également possible l'accès à la parole déliée des sujets et, à leur participation effective à la construction de cet objet et à la vie académique au sein de cette recherche. Je fais allusion à la venue à Belém de Maître Diquinho afin de participer à un séminaire de recherche du NAEA, par exemple. Cependant, cette relation presque amicale peut parfois nuire à la clarté de ma pensée, m'invitant sur un terrain affectif et confus. En effet, lorsque j'ai connu Maître Regatão sa santé était bien compromise, la perte de la vue, dû à une cataracte, était à l'origine d'un état dépressif et d'un manque total d'envie de vivre du Maître. Un jour, du fond de son vieux hamac dans le jardin de la maison de sa fille, il me dit : « Tu sais ma fille si je n'avais pas autant chanté le carimbó je ne serais pas dans cet état-là, si j'avais eu un travail, ce serait différent ».

La difficulté ici était de voir un important compositeur de la région dans la misère, et le mot ici n'est pas moindre. Abandonnés par le gouvernement, sans aucune possibilité de survie par leurs arts, les artistes de *carimbó* du Marajo vivent dans des conditions précaires. Les

³⁵³ Ce texte a été écrit en portugais, en ANNEXE II nous retrouvons l'original et sa traduction.

groupes qui parviennent à survivre profitent d'investissements personnels des coordinateurs. Paradoxalement, les maîtres, reconnus ainsi par la communauté, sont les créateurs par excellence de la pratique alors qu'ils se trouvent dans les situations sociales les plus délicates. En effet, les productions musicales dépendent de la création des Maîtres qui accordent une importante partie de leur temps à cela. Comme pour la grande majorité des *carimbozeiros*, la pratique est exercée en tant qu'amateur, si nous définissons amateur dans son caractère financier. Maître Regatão était vendeur ambulant et Diquinho est pêcheur, cependant la création prend une place importante et rend moins productive l'activité rémunérée. Cette situation rend de plus en plus difficile la pérennité de la pratique et réduit également sa diversité. Un certain nombre de discours ont vu le jour avec la patrimonialisation du *carimbó* en septembre 2014. Mais à ce jour, nous ne voyons pas d'actions réelles de la part des institutions publiques en vue d'un plus important soutien à ces artistes. Lors d'un entretien avec Maître Regatão en août 2015, il nous confie son espoir en des jours meilleurs :

Maître Regatão : à l'époque nous étions très en retard. Aujourd'hui non, maintenant c'est mieux, c'est mieux. Du moins, aujourd'hui nous avons l'appui du gouvernement, avant nous ne l'avions pas, maintenant oui.

Question : Vous sentez cet appui, il vous parvient ?

Maître Regatão : Non, il ne parvient pas encore, mais ça va venir, c'est parce que c'est un nouveau projet, ça va venir.³⁵⁴

Nous constatons aujourd'hui qu'aucun changement n'est à remarquer. Nous retrouvons néanmoins, au sein de la communauté une attitude différente vis-à-vis de ces compositeurs. En effet, auparavant les groupes « achetaient » les droits d'auteurs des chansons et se les appropriaient. La composition n'est plus associée à son compositeur mais aux groupes qui l'acquièrent, ce point est d'ailleurs très délicat à aborder et il nous a été difficile de comprendre les manières de faire. Depuis quelques années nous observons un changement progressif de cette pensée. Le groupe *Tambours du Pacoval*, dont nous détaillerons la trajectoire dans la suite de ce chapitre, est un acteur important dans la revalorisation et l'état de droit des maîtres et des compositeurs.

Remarquons que ces compositeurs créent en contact direct avec leur environnement. Le *carimbó*, comme nous le souligne Salles-Salles (1969), est une expression qui dessine toutes les sphères de la vie des cabocles. Sa création est en contact direct avec le milieu dans lequel il

³⁵⁴ Entretien Maître Ragatão, 28/07/2015. ANNEXE I.

« M.R : *tem, tem sim pq naquela época era mais atrasado. Agora nao, agora o negocio ta melhor, ta melhor. Pelo menos agora nos ja temos o apoio do governo, que nos nao tinhamos agora nos ja temos.*

M : *o senhor sente esse apoio do governos, ele chega até o senhor ?*

M.R : *Não ele ainda não chegou, mas vai chegar, por que esse projeto é novo, vai chegar.* » Traduit par nos soins.

se produit. Le quotidien est au centre de la création, nous pouvons l'observer dans les témoignages des deux compositeurs que nous venons de citer, lorsqu'ils sont interrogés sur leurs processus.

Maître Ragatão : pour faire une chanson, par exemple, disons que je voyage d'ici à Belém, vice et versa, alors je veux faire une chanson, je regarde le mouvement de la plage et je la fait, ça me va droit dans mon cœur et ça me donne l'idée de faire une chanson. Par exemple, j'ai cette chanson, connaissez-vous la plage du *Pesqueiro*? J'ai cette chanson qui dit comme ceci (il chante): « *A Pesqueiro*, il y a de belles plages, je vais à pied à la plage, là-bas va le compadre et le comadre, la petite Maria y va aussi, il y a des femmes sur le sable, qui montrent leur beauté, on dirait des sirènes. Il y en a, il y a, il y a, je veux voir la vérité de près, j'en suis sûr, compadre et comadre ont raison, je veux voir les bateaux passer au-dessus de la haute mer, beaucoup de gens dans les bars boivent, en attendant l'heure du bain », telle est la chanson du *Pesqueiro*. J'ai composé cette chanson en allant au *Pesqueiro*, j'observais ce mouvement des personnes là-bas, j'ai idéalisé cette chanson et cela a fonctionné.³⁵⁵

Pour Maître Diquinho son inspiration vient également de son quotidien, mais aussi de celui de l'île d'une manière plus ample, « de nos coutumes ici au Marajo, des fazendas, des moments de pêches, de nos légendes, le *carimbó* pour moi c'est ça, je suis inspiré par ces choses-là. »³⁵⁶ La création étant intrinsèquement liée au quotidien de ces compositeurs, la déchéance des minimums sociaux produisent également la mort progressive de ces traditions. Nous l'observons chez Regatão, nous l'avons connu en 2015 et il est mort en 2018, en trois ans il n'a pas composé. Son état physique, et la quête difficile de ses soins, ne lui permettent pas de trouver le moment de contemplation nécessaire à ce type de composition.

Un autre point important, souligné par les Maîtres, est la difficulté de transmission à de nouvelles générations. Maître Regatão trouve en son fils, aujourd'hui héritier du grade de son père Maître César, un disciple. Maître Diquinho n'a pas cet héritier naturel il nous confie à diverses reprises l'envie de laisser un successeur. Quand interrogé sur la problématique, il va plus loin car il revendique un espace de transmission institutionnel, dans les écoles.

Maître Diquinho: Écoutez, il y a quelques années, j'ai transmis mes connaissances à quelques enfants à l'école Don Allonsio. J'y allais deux ou trois fois par mois. Je racontais des histoires,

³⁵⁵ *Ibidem*. « Maître Ragatão : para eu fazer uma musica, por exemplo, vamos dizer eu to viajando daqui pra belém, ou de belém pra ca, ai eu quero fazer uma musica, eu to olhando o movimento da praia ai eu vou e faço, aquilo ali encaixa no meu coração ai me da aquela ideia de fazer aquela musica e tudo. Por exemplo eu tenho aquela musica, a senhora conhece a praia do pesqueiro ? Eu tenho essa musica que diz assim : « no pesqueiro tem praias bonitas, eu vou caminhando pra la, vai o cumpadre e a comadre, vai a mariasinha também, tem mulheres rolando na areia parece sereia mostrando a beleza que tem, tem tem tem, tem tem tem, quero ver a verdade de perto cumpadre ta certo e a cumadre tbm, quero ver os barquinho passando em cima do alto mar, muita gente nos bares bebendo esperando a hora que o banho vai dar », essa é a musica do pesqueiro. Agora, essa eu fiz assim indo la pro pesqueiro, aquele movimento de gente ai eu idealizei essa musica e deu certo. » Traduit par nos soins.

³⁵⁶ Entretien avec Maître Diquinho 5/07/2015, ANNEXE I. « nos nossos costumes do Marajo, das fazendas, das pescarias, efim... das nossas lendas... o carimbo pra mim é isso, eu sou inspirado dessas coisas. » Traduit par nos soins.

je chantais le carimbó et je sentais déjà qu'il y en avait qui voulaient poursuivre, mais le projet s'est arrêté et je n'ai pas pu aller plus loin. Je voulais transmettre à quelqu'un pour que ça reste, car en réalité je ne serais pas ici pour toujours, avoir quelqu'un pour suivre mon chemin, et faire avancer notre culture, notre carimbó. [...] Je pense que beaucoup de choses (références musicales) viennent de là et se sont intégrer dans notre musique [...] Nous sommes resté avec un image de ridicule, il n'y a plus de sens, d'enthousiasme. Le carimbó est aujourd'hui apprécié par les personnes qui le connaissaient déjà, les jeunes n'arrivent, pas ils ne savent même pas danser.³⁵⁷

Nous percevons dans le discours du Maître deux problèmes que nous pouvons retrouver en ce qui concerne la transmission de cette pratique : le manque d'intérêt des instances publiques et la « ringardisation » de la culture populaire d'une manière générale. Cependant, nous observons, et beaucoup grâce au groupe cité par le Maître, *Tambours du Pacoval*, un nouveau mouvement, mené par la jeunesse de Soure qui provoque un changement dans les idées préconçues sur le *carimbó*. Nous poursuivons cette partie avec l'analyse plus détaillée des quatre groupes de carimbó importants de Soure.

³⁵⁷ Idem. « *Maître Diquinho : olha ha uns dois anos atras eu passava o meu conhecimento para umas crianças de colegio Don Allonsio, eu ia duas ou tres vezes ao mês. Eu contava umas historinhas e cantava carimbo pra eles e ja sentia que tinha uns que ja queria processeguir, mas o projeto acabou e eu não consegui mais ir pra frente. A minha vontade era ensinar alguém pra ficar, por que na realidade eu não vou ficar eternamente aqui, ter alguém pra seguir meu caminho, leva rem frente a nossa cultura, o nosso carimbo. [...] Eu acho que esse monte de coisa que veio de la, veio trazendo coisa que inchertou na nossa musica [...]a gente ficou la no ridiculo, ficou sem graça nao tem mais aquele animo, carimbo hoje em dia é apreciado por pessoas que ja conheciam o carimbo, as pessoas jovens chegam nao sabem nem o que é, nao sabem nem dançar um carimbo.* » Traduit par nos soins.



Fig. 36 Habitante du quartier du *Pacoval* pratiquant la céramique – AMPAC / Soure, décembre 2018

3.2 *Tambours du Pacoval* ou la renaissance du *carimbó* chez l'autochtone

Le groupe de *carimbó* *Tabours du Pacoval*, naît de la volonté d'un couple d'artiste-céramistes, Cilene et Ronaldo Guedes, de proposer au sein de leur quartier – le Pacoval – des actions culturelles et sociales. Depuis près de quinze ans, ils produisent un travail important dans les environs de leur atelier aujourd'hui appelé *Art Mangrove Marajó*. Traduit de : *Arte Mangue Marajó* ce nom fait allusion à la matière première de la production de céramique de la région : l'argile. Le quartier que nous venons de citer est un lieu défavorisé et mal famé lorsque ces artistes autochtones décident de proposer un espace d'échange avec la communauté autour de leur art. Au départ nous avons donc au sein de cet espace un lieu de vie autour de la céramique. Beaucoup de personnes des alentours, surtout des jeunes, commencent à habiter cet espace de création, à produire des objets et à jouer de la musique. En effet, le *carimbó* ne faisait pas partie du projet initial, il a été convié par cet espace d'accueil de la culture locale. Ces idées nous les retrouvons dans les mots de Ronaldo Guedes :

Nous avons créé ici une association de quartier. À un moment donné, nous avons appelé la communauté pour lui faire part de notre intention d'essayer de contribuer d'une manière ou d'une autre. Et nous avons créé cet espace appelé AMPAC - Association des habitants du Pacoval, qui implique plusieurs autres personnes du quartier et pas seulement moi avec l'atelier de céramique, il y a d'autres figures qui travaillent avec nous. Nous pensions à d'autres actions, autre que ce projet de céramique, le *Citoyen Curumim*, nous avons également la capoeira et le *carimbó*, toujours avec ce parti pris de la culture primitive comme forme de résistance et de maintien. Il est également important de créer ces espaces pour que les jeunes aient une référence, car il est très important que ces actions se produisent en direction de l'enfance, car de nombreuses manifestations culturelles ont perdu de l'espace et ont presque disparu, précisément à cause du manque d'actions susceptibles de renforcer ces références et manifestations chez les nouvelles générations. [...] Et avec cela, les jeunes ont la possibilité de partager, d'absorber des connaissances, d'éveiller le sens critique, de se retrouver géographiquement, de découvrir son rôle, cela donne nécessairement une meilleure direction à l'être humain. Parce que, lorsque nous perdons nos références, nous perdons un peu la direction.³⁵⁸

³⁵⁸ Entretien avec Ronaldo Guedes le 12 août 2015. ANNEXE I. « *A gente criou uma associação de bairro aqui, em determinado período a gente chamou a comunidade pra dizer das nossas intenções em tentar contribuir de alguma forma. E ai criamos um espaço aqui que chama AMPAC – Associação dos moradores do Pacoval que envolvem varias outras pessoas do bairro não é só eu e o atelier, tem ai outros personagens que trabalham, ai juntos a gente foi pensando outras ações entre elas esse projeto da cerâmica, que chama Cidadão Curumim também a gente tem a capoeira e a roda com a garotada de carimbo sempre com esse viés da cultura primitiva como uma forma de resistência e de manter. E também de criar esses espaços para que os jovens tenham como referencia, por que é muito importante que essas ações aconteçam desde pequeno por que muitas manifestações culturais perderam o espaço e quase desapareceram justamente pela falta dessas ações que pudessem fortalecer essas referencias e manifestações. [...]E com isso a meninada os jovens tem a possibilidade de estar compartilhando, absorvendo conhecimento, despertando senso critico, se localizando geograficamente, descobrindo seu papel, isso necessariamente da um direcionamento melhor pro ser humano. Por que quando a gente vai perdendo nossas referencias a gente perde um pouco a direção.* » Traduit par nos soins.

Penser le social n'est pas restreint à ce groupe, car produire du culturel dans cette région exige, en amont, une sensibilité politique, nous employons ici le mot politique avec son ancrage dans le polis, penser la société dans laquelle nous vivons. Cependant, cela est d'autant plus frappant chez les *Tambours* car c'est le moteur même de la démarche. Nous retrouvons donc dans cet espace une forte présence des habitants du quartier et ceci marque la différence de ce groupe et initie, peut-être, une nouvelle phase du *carimbó* local. Comme nous l'avons déjà observé, le *carimbó* quitte, dans les années 1990 et 2000 le quotidien, les fêtes et les maisons autochtones et devient une attraction essentiellement touristique. Lors des représentations, ou des répétitions des autres groupes les habitants de Soure ne sont pas présents. Il était assez rare de les retrouver dans les hôtels par exemple, et dans les lieux publics ils attendaient que le *carimbó* se finisse pour prendre part à la fête. Les musiciens n'étaient plus conviés à jouer lors des commémorations familiales, comme cela était le cas encore dans les années 80 et début des années 90.

Actuellement, *Les Tambours du Pacoval* proposent une « roda de carimbó » ouverte au public tous les samedis, cette roda³⁵⁹ n'est pas une représentation mais bien une fête autour de laquelle nous retrouvons touristes et société civile de Soure, en particulier, les habitants du Pacoval. Il ne s'agit pas ici d'observer un groupe jouer et danser mais de composer avec eux. Les musiciens jouent et tous sont conviés à danser, boire et manger. Cette structure plaît évidemment aux touristes et aux habitants par son caractère de « fête », mais aussi, car nous avons l'impression que visiteurs et habitants partagent un moment du quotidien local. Cette constatation nous renvoie aux principes de la tradition où il n'y avait pas de groupes chorégraphiques, ni de rigidité dans les formes de faire, il est là dans son essence même : un jour de fête. Cilene Guedes nous dit que les habitants du quartier sont aussi présents, par leur association, dans la gestion du groupe :

Les tambours de Pacoval, contrairement aux autres groupes, n'a pas de propriétaire, il n'a pas pour fonction principale la formalité. Chez les *tambours*, la communauté, les amis, les carimbozeiros participent à cette gestion. C'est une gestion partagée, c'est une gestion démocratique, c'est une gestion où tout le monde participe, et je crois que c'est pour cela que *les tambours* ont fonctionné. Bien sûr, certaines personnes sont à la tête, mais je réalise aujourd'hui que si quelqu'un quitte pour une raison quelconque le groupe, il reste en vie car il n'appartient pas à une personne. *Les tambours du Pacoval* appartient au Pacoval, à Soure, au Marajó, au Para, au Brésil. Ainsi, la façon de gérer fonctionne très bien ainsi, lorsque vous

³⁵⁹ Plusieurs pratiques artistiques brésiliennes proposent des « rodas » dans leurs compositions. Parmi elles, figurent la samba et la copoeira. Ce terme que l'on peut traduire par « ronde » correspond à la mise en place de la danse. Les danseurs forment un cercle autour duquel s'articule le jeu.

partagez la joie, partagez les problèmes, partagez les difficultés et ensemble, nous cherchons la solution, je pense qu'il s'agit du grand différentiel des *tambours*.³⁶⁰

Cette intense collaboration et le travail social mené en parallèle créé également un noyau de jeunes artistes, qui se sont emparés de l'espace et composent maintenant leurs propres identités sur ce qui leur a été transmis de la tradition. Jeunes céramistes, jeunes musiciens et musiciennes et jeunes danseurs et danseuses se sont approprié ces formes traditionnelles comme un espace de libre création. Quand nous sommes chez *Les tambours* nous pouvons voir de jeunes hommes en jupe traditionnelle, mais aussi des jeunes femmes assises sur les *curimbós*. Ces éléments ne rompent pas avec la tradition mais propose de la réinventer, la tradition appartenait aux ancêtres mais elle est à ces nouvelles générations à présent. Nous ressentons leurs besoins de la transgresser afin de la rendre plus proche de leurs univers, de leurs préoccupations, de leurs lieux de parole dans le monde actuel.

Cette événement ouvre donc un certain nombre de discussions qui rendent possible une prise de conscience sur des problématiques sociales actuelles et d'extrême importance pour ces jeunes. Selon Cilene Guedes les questions sur le féminisme, amenés sous formes de conférences par, entre autres, l'auteure Gabriela Sobral, apporte un renouveau et donne lieu à des mouvements au sein de la communauté. Ainsi, elle nous confie que :

Quand Milene est allée sur le tambour, c'était magique parce que les autres filles ont compris qu'elles le pourraient aussi. Les femmes peuvent aussi être là ? Et ce stigmatisme que le carimbó est pour l'homme ? Que le carimbó est joué que par des hommes et que les femmes ne jouent pas le carimbó ? Qu'est-ce qui justifie cela ? La tradition le dit, mais nous sommes à un moment où la tradition ne suffit pas, il faut que des changements se produisent, les gens doivent occuper leurs places là où ils se sentent mieux. Tout ce qui est tradition n'est pas bénin, il y a beaucoup de mauvaises choses aussi et nous devons rompre avec certains éléments de la tradition. Après Milene, Talia, puis Jessica, les filles ont donc commencé dans le carimbó et aujourd'hui, pratiquement toutes les filles qui participent à l'association jouent du tambour aussi, elles dansent et jouent des maracas. Nous poursuivons les discussions sur le féminisme, pour essayer dans ce processus de montrer les différentes réalités. Vous n'avez pas à vivre soumises, au contraire, vous avez votre valeur, vous devez montrer votre valeur et elle doit être reconnue par votre compagnon, votre ami, votre père, qui que ce soit. Dans ce sens, nous commençons les discussions sur le genre aujourd'hui, cet espace est si beau et démocratique que nous voyons les hommes danser en jupes et nous débattons à ce sujet. C'est très important, car ce sont des

³⁶⁰ Entretien avec Cilene Guedes le 7 février 2019. ANNEXE I : « *o tambores do Pacoval, diferente dos outros grupos, ele não tem um dono, ele não tem a principal função como a formalidade. No tambores todos, a comunidade, os amigos, os carimbozeiros eles participam dessa gestão. É uma gestão compartilhada é uma gestão democrática é uma gestão onde todos participam e eu acredito que é por isso que os tambores da certo. É claro que algumas pessoas sempre à frente na liderança mas eu percebo hoje que se sai qualquer pessoa por algum motivo o tambores do Pacoval ele ta ali, ele ta vivo, porque ele não pertence a uma pessoa, duas pessoas, o Tambores do Pacoval é da comunidade do Pacoval, é de Soure, é do Marajó, é do Para é do Brasil. Então a forma de gestão da muito certo desse jeito quando você compartilha a alegria, compartilha os problemas, compartilha as dificuldades e juntos buscamos a solução pra isso, desse jeito eu vejo o grande diferencial dos tambores.* » Traduit par nos soins.

situations qui se présentent et nous devons repenser ce que nous soutenons, rompre avec les préjugés et engager le débat pour une société meilleure.³⁶¹

Nous observons dans ces mots l'importance de rompre avec certains éléments de la tradition, qui sont l'héritage d'années de patriarcalisme et de soumission de la femme. Ces traditions peuvent ainsi regagner leurs espaces de vie dans le quotidien, mais aussi, dans l'imaginaire de ces jeunes faiseurs. De plus, ce lieu d'appartenance identitaire devient la base de revendications profondes et essentielles au développement social de la région.



Fig. 37 Jeunes musiciens des Tambours du Pacoval, dont la fille citée par Cilene Guedes, Milene – Août 2016

Les traditions ici deviennent l'héritage à préserver, mais aussi, à questionner et aident les sujets à réfléchir sur les traits de l'histoire qu'ils veulent maintenir et ceux avec lesquels ils veulent rompre. Les liens d'appartenance apportent l'assurance nécessaire aux luttes sociales et rendent possible des questionnements actuels. Nous sommes là bien loin de l'idée de tradition ensevelie dans le passé des communautés. D'ailleurs, l'idée même de communauté est inscrite dans les possibilités d'identification commune d'un groupe de personne envers un patrimoine. Cette perspective va conduire la suite de notre pensée avec la présentation du deuxième groupe qui compose notre éventail.

³⁶¹ *Ibidem*. « Quando a Milene foi pro tambor isso foi muito magico porque as outras meninas viram que também podiam. As mulheres também podem estar ali, e aquele estigma que o carimbo era pra homem, que o carimbo era tocado so por homem e que mulher não toca carimbo, não toca curimbó, porque não toca curimbó? O que justifica isso? A tradição diz isso, mas nos estamos em um momento em que so a tradição não basta, é preciso que as mudanças aconteçam, é preciso que as pessoas ocupem seus lugares, onde elas acharem que se sintam melhor. Nem tudo que é tradição é benigno, tem muita coisa ruim e que a gente precisa quebrar com essa tradição. Depois da Milene veio a Talia, depois a jessica. Então, começou as meninas no curimbó e hoje praticamente todas as meninas que participam da associação elas tocam tambor também, elas dançam e tocam maraca. A gente tem roda de conversa sobre o empoderamento, sobre o feminismo pra tentar nesse processo ir polizado, conversando e mostrando as diferentes realidades. Voce não precisa viver submissa ao contrario você tem o seu valor, você tem que mostrar o seu valor e ele precisa ser reconhecido pelo teu companheiro, pelo teu amigo, pelo teu pai, por quem quer que seja. E daí a gnt começa essas discussões sobre gênero hoje esse espaço é tao lindo e democrático que a gente vê os homens dançando de saia, e as discussões a respeito disso, e vê que isso é muito importante pois são as situações que se apresentam e é preciso repensar o que se fala, os preconceitos quebrar isso e começar a discussão para uma sociedade melhor. » Traduit par nos soins.



Fig. 38 *Groupe de Traditions Marajoaras Le Cruzeiroinho, Soure, juin 2019*

3.3 Groupe de Traditions Marajoaras Le Cruzeirinho : un voyage au sein de la communauté carimbozeira

Comme son nom l'annonce, ce groupe se concentre davantage sur les questions reliées à la tradition. Nous observons dans les costumes, les compositions musicales ainsi que dans les chorégraphies une grande importance donnée à l'idée de traditionnelle. Maria Amélia Barbosa Ribeiro est la fondatrice du groupe, auparavant, il s'agissait d'une organisation qui propose aux jeunes des activités sportives et de danse essentiellement pendant les fêtes de Saint Jean. Ils s'organisent en association le 22 août 1987, la présidente affirme en entretien en 2015 que « l'objectif de l'association est de faire vivre de nouveau, sauvegarder et diffuser la culture de la région amazonienne, principalement celle du Marajo »³⁶².

Ce groupe est celui que nous avons le plus accompagné car nous avons pu voyager avec eux en 2015. En ce sens, nous avons pu comprendre dans la pratique un certain nombre de points. Cette compréhension n'est pas possible, en tout cas nous ne la croyons pas complète, sans une cohabitation intense. Lors de ce voyage nous dépassons la production d'un discours et nous voyons la réalité d'un groupe de personnes qui créent et tentent de produire une communication artistique face aux difficultés extrêmes auxquelles ils font face. Il est important de souligner que ce groupe est l'un des plus aisés de Soure et que les difficultés qui sont ici énumérées sont donc plus accentuées au sein d'autres groupes.

Le 7 juillet 2015 nous sommes chez Maria Amélia Barbosa Ribeiro, plus connue comme Tante Amélia, pour un entretien qu'elle interrompt car elle doit sortir. Les entretiens sont souvent interrompus sans grandes explications, nous comprenons aujourd'hui que la personne y met fin lorsqu'elle pense avoir dit tout ce qui pourrait nous intéresser. Pour ma part, je ne juge pas suffisant les 25 minutes qu'elle m'accorde et j'essaie de proposer de repasser le lendemain ou dans les prochains jours. Elle me répond que ce ne sera pas possible car elle a un voyage de prévu, elle va au *FEST Amizade*, un festival entre *carimbozeiros*. Mes yeux brillent face à l'opportunité, sans réfléchir je lui demande s'il est possible que j'accompagne le groupe, nous sommes toutes les deux surprises par cette demande. Avec une certaine hésitation, elle finit par me dire oui et me donne les indications : nous partons demain en car, rendez-vous à 6h30 devant l'embarcadère pour prendre le ferry, nous allons à Cachoeira do Arari. Je connais ce village car il abrite le Musée du Marajó, il est à environ 3 heures de Soure par route et rivières. Le soir

³⁶² Entretien avec Maria Amélia Barbosa Ribeiro le 7 août 2015. ANNEXE I « *o objetivo da nossa associação é resgatar, preservar e divulgar a nossa cultura, a nossa região amazônica, especialmente a do Marajó* ». Traduit par nos soins.

même elle m'appelle et me demande si j'étais sûre de vouloir venir, je lui réponds que oui, et elle me demande si je souhaite rester dans une auberge car ils logeront tous chez une des danseuses du groupe. Elle me dit que c'est une petite maison sans confort et que je vais devoir dormir dehors dans un hamac avec les membres du groupe. Je lui dis que je suis habituée et que pour moi il n'y a aucun problème, sauf celui de déranger. Elle paraît plus tranquille et me donne son accord.



Fig. 39 Dans le bus avec le Groupe Cruzeirino, voyage à Cachoeira do Arari – Août 2015

En effet, cela m'éloigne de la vie en communauté et je mets encore plus de temps à m'intégrer. L'intégration ici est, bien entendue, partielle car je m'intègre telle une étrangère peut le faire. Et je ne parle pas ici de ma part française, je parle ici de l'étrangère à cette communauté : les *carimbozeiros*. Ils sont au-delà d'un groupe d'artistes qui se réunissent pour créer, mais si cela est suffisant pour provoquer l'exclusion d'un nouveau venu, ils partagent une idée sur le monde, un rêve. Ils se demandent ce que je fais là, je me demande ce que je fais là, non pas comme chercheuse cela était très clair, mais comme personne partageant un fragment de vie avec eux.

Je me cache donc derrière cette caméra comme si elle justifiait ma présence. Après quelques photos mal cadrées et quelques conversations furtives, le groupe commence à jouer. L'ambiance a complètement changé nous chantons les chansons connues de tous, comme nous le pouvons, avec les mouvements abrupts du car, nous tentons de danser et de jouer. Quelques heures après nous arrivons à notre destination. La petite maison de la danseuse devient

Le lendemain matin nous sommes tous dans le ferry prêts à rejoindre notre car. Je suis en trop, je le sens ; comment faire pour tenter de ne pas être un élément perturbateur ? Je prends ma caméra et je commence à enregistrer ce moment. Aujourd'hui je comprends cette démarche comme une erreur.



Fig. 40 Sur le ferry avec le Groupe Cruzeirino, voyage à Cachoeira do Arari – Août 2015

rapidement un lieu de vie commune où chacun se sent chez soi et prend doucement ses marques. Tante Amélia commence les préparatifs du spectacle, elle met en place les costumes et les instruments. Nous commençons à préparer notre espace de vie en mettant en place nos hamacs et en décidant le positionnement de chacun. Tous démontrent une certaine habitude face à cette disposition, chacun a sa place, les hiérarchies se sont mises en place. A ce moment-là, nous comprenons que faire partie d'un tel groupe est également un acte d'appartenance. Il ne s'agit pas seulement de « faire vivre, sauvegarder et diffuser » la culture *marajoara*, comme nous l'avait signalé Maria Amélia, mais d'être un agent social au sein d'un groupe et produire de la reconnaissance.

Ce voyage est une porte qui nous est ouverte mais démontre également la difficulté que nous aurons à pénétrer dans cette communauté. Nous comprenons ici la communauté telle que la présente Durkheim :

Ce qui la constitue (la communauté), c'est une unité absolue qui exclut la distinction des parties. Un groupe qui mérite ce nom n'est pas une collection, même organisée, d'individus différents en relation les uns avec les autres ; c'est une masse indistincte et compacte qui n'est capable que de mouvements d'ensemble, que ceux-ci soient dirigés par la masse elle-même ou par un de ses éléments chargé de la représenter. C'est un agrégat de consciences si fortement agglutinées qu'aucune ne peut se mouvoir indépendamment des autres. C'est en un mot la communauté ou, si l'on veut, le communisme porté à son plus haut point de perfection. Le tout seul existe ; seul il a une sphère d'action qui lui soit propre. Les parties n'en ont pas.³⁶³

Nous observons par les mots de l'auteur l'extrême importance donnée au groupe, seul le groupe possède une capacité d'action. Cet élément est évident chez les *carimbozeiros*, ils ont un besoin vital de se sentir faire partie du groupe et donc en action face à leurs destins. Nous rejoignons également l'auteur lorsqu'il soutient l'opposition entre société et communauté, non pas dans son idée linéaire du temps historique, *à priori* la communauté, *à posteriori* la société, mais dans la démarche de formation du groupe. La société se construit sur des conventions et un « contrat » préétabli, alors que, la communauté se forme à partir d'un patrimoine partagé. Le patrimoine est ici entendu dans son aspect le plus large et faisant appel à toute forme de reconnaissance pouvant être partagée. La société, dans son ample sphère, fait des minorités culturelles *marajoaras* un lieu d'oppression, comme nous l'avons déjà soulevé auparavant dans la présente recherche. Les communautés naissent comme des formes de résistances, délibérées ou non, afin de trouver dans la vie sociale des lieux de partage. De cette manière, nous pensons que l'« acte de communauté » est l'élément majeur de la pérennité et de la sauvegarde d'une

³⁶³ Emile DURKHEIM, « Communauté et société selon Tönnies », *Sociologie* [En ligne], N°2, vol. 4 | 2013, mis en ligne le 25 septembre 2013, consulté le 06 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/1820>

pratique telle que le *carimbó*. Nous le constatons lorsque nous comparons le *carimbó* à la pratique du conteur en plein déclin, essentiellement par manque d'une communauté qui se réunit autour des valeurs partagées de cette pratique.

La communauté ne permet pas seulement la sauvegarde et le maintien d'une pratique elle rend également possible sa réinvention. En effet, la plupart des participants du groupe y est engagée depuis leur enfance. Ces participants apportent à cette pratique leurs regards, et les transformations se font au fur et à mesure que ces jeunes enfants deviennent adultes et prennent d'autres responsabilités au sein du groupe. Le *Cruzeirinho* est l'un des groupes qui revendique davantage son ancrage dans le traditionnel, la présidente nous certifie sans cesse au sein des entretiens que nous avons eus que ce groupe suit la tradition du *carimbó marajoara*. Cependant la plupart des groupes actuellement actifs a été créée en 1980 et ils proposent une forme en rupture avec ce qui se faisait à l'époque. La tradition ici se construit donc par un recueil d'informations tirées de livres et manuscrits auxquels ces coordinateurs de groupes ont eu accès. La pratique du *carimbó* a été modifiée par certains groupes pour en faire une tradition. Nous nous rapprochons ici des idées de l'historien Eric Hobsbawm, où il est question de « traditions inventées ». Cependant dans le cas de la pratique qui nous occupe nous sommes bien face à une transmission « transgénérationnelle » qui implique un faire ancestral. Ce que nous souhaitons souligner, ce sont les transformations successives et intrinsèques, mais également celles qui ont été promues afin de répondre à une forme préétablie du « traditionnel ». Le prochain groupe que nous aborderons au sein de cette étude nous parle davantage de cette transition, qui inclut un élément important dans la transformation des pratiques traditionnelles de l'île : le tourisme.

3.4 Groupe Folklorique Eco Marajoara : de l'Université vers le tourisme

Dans une étude faite par Silvio de Lima Figueiredo en 1995, dans l'ouvrage *Ecoturismo, Festas e rituais na Amazônia*, l'auteur décrit le Groupe Folklorique Eco Marajoara comme ayant des objectifs similaires à ceux du groupe précédemment cité. Soit, « faire de nouveau vivre l'héritage culturel et le folklore de « la communauté marajoara », créer une conscience critique des nouvelles générations face au folklore, créer une conscience comportementale face aux habitudes et coutumes existantes sur l'île ». Déjà à l'époque le chercheur souligne également que le groupe exprime un mécontentement face aux politiques culturelles et au manque total d'intérêt des instances publiques envers ces manifestations.

De cette manière, ce groupe, créé en juillet 1988 par l'enseignante Heloisa E. Vasconcellos Santos, comme tant d'autres, se tourne vers le tourisme. L'hôtel Ilha, le plus important de Soure, a été pendant des années un espace où ces groupes, en particulier celui-ci, ont pu se présenter. La rémunération n'était pas très importante, mais comme l'affirme la coordinatrice du Groupe cela permettait de maintenir vivantes les activités et de réunir les intégrants autour d'une rencontre hebdomadaire avec le public. Cet hôtel fait faillite et ferme définitivement ses portes en 2017, cela a grandement impacté ce groupe qui a procédé à un arrêt partiel de ses activités. En juillet 2018, ils fêtent leurs 30 ans dans une cérémonie simple et il est question à ce moment-là de discuter de manière sérieuse sur l'avenir du Groupe Folklorique Eco Marajoara.

Dans le dépliant que nous pouvons observer ci-dessus le groupe défini dans les grandes lignes sa trajectoire et ses objectifs.



Fig. 41 et 42 Dépliant de présentation du Groupe Eco Marajoara remit par Prof. Heloisa Vasconcellos dos Santos



Nous présentons ce document car nous souhaitons l'étudier davantage afin de comprendre les glissements que ce groupe va vivre. Le premier message que le groupe véhicule est le suivant : « cultiver la culture marajoara e amazonienne c'est cultiver la vie, de ce fait c'est aussi préserver l'environnement ». Nous observons ici qu'un discours est mis en place, un

discours qui vise à mettre en relief l'extrême importance des manifestations culturelles. Le lien entre environnement et manifestation culturelle est bien présent dans la pensée des *marajoaras*, mais n'est pas reproduit en discours comme nous pouvons l'attester dans les divers témoignages des plus anciens. Nous comprenons mieux lorsque nous voyons dans les premières lignes de « l'historique » du groupe que sa création est reliée à des séminaires universitaires. La coordinatrice nous dit d'ailleurs en entretien que ce groupe a été créé avec l'appui d'un professeur, biologiste, M. Marconi Magalhães. A l'époque, ces universitaires lui avaient proposé de créer un groupe folklorique car Soure n'en possédait pas.

A ce moment précis de l'histoire du *carimbó* dans la municipalité de Soure se crée, plus au moins en parallèle, les deux groupes « rivaux » *Groupe de Tradition Marajoaras Cruzeirinho* et *Groupe Folklorique Eco Marajoara*. Depuis, ces deux institutions *carimbozeiras* de l'île, ainsi que ses deux coordinatrices, vont être à l'origine de diverses querelles. Elles se disputent, par exemple, la place de premier groupe proposant musique et chorégraphie. Elles se délimitent également des territoires : l'hôtel Ilha pour le *Eco Marajoara* alors que le *Cruzeirinho* se concentre sur son espace propre et sur les représentations institutionnelles de la mairie et de l'église. Cette rivalité est productive pour la pratique, elle dynamise les productions et fait de ces deux figures et de leurs désaccords un espace polysémique pour l'imaginaire.

Actuellement, le tourisme investit encore de manière importante le *carimbó*. Cependant, sans une grande chaîne hôtelière présente sur l'île et la faillite du plus grand hôtel de Soure, le *Groupe Eco Marajoara* a repris les représentations privées. Tel que d'autres groupes de la ville, ils utilisent un espace privé, car il s'agit souvent d'une annexe ou des jardins de leurs propres maisons, pour inviter le touriste à venir découvrir leur *carimbó*. Nous voyons naître avec cette transformation les répétitions ouvertes, sans espaces publics – places, théâtres ou scènes – pour présenter leurs pratiques, les groupes se sont réfugiés dans des espaces autonomes. Cela est un mouvement intéressant à observer d'une manière plus ample dans le Pará avec des artistes qui ont fait de leurs maisons des lieux d'exposition et de représentation. Le visiteur est donc également invité à prendre part à la vie quotidienne des autochtones ce qui plaît d'autant plus, mais produit une idée d'amateurisme chez des artistes qui ont parfois des dizaines d'années de profession. Au sein de ces diverses transformations et avec le manque d'investissement public nous observons aussi la disparition de certains groupes, nous poursuivons donc dans cette perspective pour aborder notre dernier groupe.



Fig. 43 Couple de danseurs du *Groupe Eco Marajoara*

3.5 *Aruãs* : un espace d'accueil et de lutte

Pendant la période de cette recherche, ce groupe vivait des difficultés financières et était presque en voie de disparition, il se réunissait que très peu et nous avons pu voir uniquement deux représentations. Les groupes subsistent de trois principales rentes : les fonds personnels des coordinateurs, le cachet des représentations – souvent payés par les hôtels ou la Mairie et les billets que les visiteurs payent pour voir les répétitions ouvertes. Avec le manque d'investissement public et la déchéance du plus grand hôtel de Soure ce groupe, n'ayant pas une coordinatrice qui pouvait investir, s'est retrouvé en grande difficulté. Pourtant, il s'agissait d'un important représentant du *carimbó*. Silvio de Lima Figueiredo le comptait également parmi les quatre importants groupes de *carimbó* de Soure ; dans son ouvrage paru en 1999, il nous dévoile quelques caractéristiques du groupe *Aruãs* :

Le groupe, fondé il y a 11 ans, a eu comme président M. Daniel Nunes et est actuellement coordonné par Mme Dilzamar Nunes (Preta)³⁶⁴. Ses objectifs sont de préserver les racines culturelles non seulement de la municipalité de Soure mais aussi d'autres municipalités de la région, de stimuler chez les jeunes le goût de la culture et de l'art marajoara, de sortir le jeune des rues et de lui donner une responsabilité, de quoi s'occuper. [...] La présidente pense que pour qu'il y ait une plus grande reconnaissance des groupes, ils doivent s'unir afin de pouvoir lutter ensemble pour la culture, car le groupe *Aruãs* a été momentanément paralysé.³⁶⁵

À l'époque, nous observons deux points encore marquants aujourd'hui : la responsabilité sociale avec les jeunes et la difficulté du groupe de se maintenir actif. Tante Preta, nom sous lequel elle est connue sur l'île, soulève un point essentiel quand elle souligne l'importance de s'unir afin de « lutter ensemble pour la culture ». En effet, la polarisation entre les praticiens du *carimbó* a Soure provoqué par une absence totale d'appui mais aussi par les querelles idéologiques entre les groupes. Cette fragmentation et la rivalité entre les groupes fragilise leur cause et les rend otage. Par exemple, quand un hôtel souhaite engager un groupe de *carimbó* et payer un cachet dérisoire il peut utiliser cette rivalité, l'hôtel Ilha l'a fait à maintes

³⁶⁴ Il s'agit du surnom que l'on donne à cette dame, et qui peut être traduit en français par noire. Le surnom est quelque chose de très important sur l'île car il est, très souvent, le seul identifiant d'une personne, avant l'entretien avec chacune de ces personnes je ne connaissais que leurs surnoms.

³⁶⁵ Silvio de LIMA FIGUEIREDO, *Ecoturismo, festas e rituais na Amazônia*, op.cit., p. 157.

« O grupo fundado a 11 anos, ja teve como coordenador o Sr. Daniel Nunes, e hoje é coordenado pela Sra. Dilzamar Nunes (Preta). Seus objetivos são preservar as raízes culturais não só do município de Soure como também de outros municípios da região, incentivar no jovem o gosto pela cultura e pela arte marajoara, tirar o jovem da rua e dar-lhe uma responsabilidade para que possa se ocupar. [...] A coordenadora acha que para haver uma maior valorização dos grupos, eles têm que se unir para que possam lutar pela cultura juntos, visto que o grupo *Aruãs* ficou momentaneamente parado. » Traduit pas nos soins.

reprises. Les hôtels allaient voir un groupe, puis l'autre, jusqu'à en trouver un qui accepte le tarif proposé.

La Mairie joue aussi de la précarité et du manque d'articulation des groupes. En 2018, par exemple, la Mairie a proposé un festival ; pendant toute l'année, les groupes se sont réunis pour définir les stratégies et penser le festival. Quelques semaines avant, la Mairie a complètement changé la composition de l'événement, entre autres, elle a implanté, proche de l'espace du festival, une scène avec de la musique électronique qui nuisait fortement à la musique jouée. Ce n'était pas le seul changement, elle a aussi réduit le temps de chaque groupe afin d'ouvrir le festival, en principe de *carimbó*, à d'autres manifestations. *Les Tambours du Pacoval* se sont immédiatement retirés de l'événement qu'ils ont poursuivi, mécontents, les trois autres groupes. Dans le cas d'une possible organisation commune, ils pourraient faire bloc face aux initiatives des entrepreneurs ou de la municipalité, car si les quatre groupes s'étaient concertés et avaient mis un ultimatum aux organisateurs, le dénouement aurait été probablement différent.

Les Aruãs, nom donné pour rendre hommage aux indiens qui habitaient le Marajo, proposent cela car ils sont les plus démunis face aux structures et ils ont davantage besoin des autres pour poursuivre leurs trajectoires. De plus, leur représentante a un discours ancré dans des idées sociales fortes qui rappellent l'importance de ce type de structure dans nos sociétés. Elle nous confie, lors d'un entretien en août 2016³⁶⁶, que le travail social auprès des jeunes qu'elle poursuit depuis 1988, année de création du groupe, est ce qui la motive à le maintenir vivant, malgré les obstacles. Son engagement avec les jeunes adolescents de la ville est un trait qui revient couramment dans ses propos. Elle nous livre des histoires de vie, nous décidons de retranscrire ici l'une d'entre elles afin d'illustrer les problématiques auxquelles elle a pu être confrontée.

Au cours de la troisième année du groupe, les parents de trois garçons nous ont demandé de les intégrer au groupe. Ils ne voulaient pas, mais les parents nous l'ont demandé. Ils étaient accros à sniffer de la colle, à l'époque c'était de la colle, et ils étaient très dépendants. Nous les avons tout de même accueilli dans notre groupe, je suis fière de le dire. Nous avons fait un travail avec eux, aujourd'hui ils sont en vie, pères de famille, avec une profession. [...] Nous pensions que nous n'allions pas réussir à les sortir de cette vie, mais les voilà ... aujourd'hui, ce sont des parents et leurs enfants participent au groupe Aruãs.³⁶⁷

³⁶⁶ Entretien avec Dilzamar Nunes, 28/7/2016, ANNEXE II.

³⁶⁷ *Ibidem*. « No terceiro ano do grupo tinham três rapazes que os pais foram pedir para que eles participassem do grupo, eles não queriam mas os pais foram pedir. Eles eram viciados em chairar cola, na época era cola, e eles eram muito viciados. Mesmo assim nos recebemos eles no nosso grupo, eu tenho orgulho de falar isso. Nós fizemos um trabalho com eles, hoje estão vivos, pais de família, com profissão. [...] Nós pensávamos que não íamos conseguir tirar eles dessa vida, mas tá aí... hoje eles são pais de família e os filhos participam do grupo Aruãs. » Traduit par nos soins.

Comme nous l'avons déjà observé chez *Les tambours du Pacoval*, le social est aussi un moteur de ces groupes. Les parents observent le manque d'activités culturelles sur l'île et voient dans ces institutions des espaces où leurs enfants peuvent évoluer, se divertir et apprendre. Elles sont, en effet, fondamentales au bon développement de ces jeunes et donc de la région. Dalzimar nous dit³⁶⁸ qu'elle-même, ainsi que Heiloisa et Amélia – les coordinatrices respectivement du *Eco Marajoara* et *Cruzeirinho* – sont des personnes têtues, et que si elles abandonnaient leurs groupes, la culture de Soure serait morte. Elle n'a pas tort car ces groupes constituent aujourd'hui des « bouées de sauvetages » pour des jeunes à la dérive dans un lieu beaucoup trop souvent délaissé des pouvoirs publics. Elle pointe des manquements, que nous avons déjà énumérés mais garde un espoir en nous confiant qu'elle observe depuis ces dernières années un plus grand intérêt à la culture locale. Elle affirme avoir une responsabilité envers sa municipalité mais demande que cette dernière reconnaisse l'importance de son travail et soit également responsable en soutenant ses démarches. Nous rejoignons ses propos, mais sommes forcés de constater qu'aucune des revendications des groupes a, à ce jour, été entendue.

³⁶⁸ Elle tient ces propos lors de l'entretien que nous avons produit avec elle le 13/7/2016. Le lien est disponible en Annexe II – Entretiens non-retranscrits : Dilzimar Nunes, p. 399.

Conclusion : lutter contre l'invisibilité

Les groupes de *carimbó* de Soure poursuivent leurs objectifs, ils sont en même temps, l'exemple parfait d'une structure communautaire réussie et, l'exemple de l'abandon auquel font face la majorité des pratiques traditionnelles de la région. Un constat nous permet de conclure cette partie consacrée au *carimbó* : cette pratique fait face à de nombreux paradoxes. Acclamé et dansé par tout un état, un grand nombre de ses artistes restent dans l'invisibilité la plus absolue. Bien que cette pratique soit accueillie dans le marché de l'industrie culturelle, les maîtres restent dans la misère et n'ont pas accès aux ressources produites par leurs faïences. Née d'un processus de métissage, son hybridation met aujourd'hui à l'épreuve ses liens symboliques et l'adapte au point de la rendre étrangère à ses propres pratiquants.

Même si sa médiatisation reste éloignée de la réalité vécue par les communautés, aujourd'hui, par les réseaux sociaux, les groupes savent faire usage de cette surexposition et une lutte pour la visibilité se met en place au sein des institutions *carimbozeiras*. Comme dans tout le Brésil actuel, asservi à une politique qui mutile les liens au traditionnel et à l'environnement, cette forme artistique fait état d'une opposition. Pensée comme étant « naïve » par les militaires pendant la dictature, elle propose ici un espace de discussion, où lien social et revendication de droits sont les moteurs. De plus, dans la région amazonienne, ils viennent répondre à une lacune laissée par un pouvoir public absent.

Dans cette étude, nous analysons également la transmission et les inspirations produites par le *carimbó* chez des étudiants et les artistes non-amazoniens. Dans la partie qui suit nous mettons les arts traditionnels du Marajo au centre de réinventions artistiques qui soulèvent et questionnent l'hybridité des processus, tout en proposant un réseau transculturel possible à travers l'acte créatif.

Quatrième partie

**La sauvegarde vivante d'une pratique
par sa réinvention artistique :
analyses et retours
sur les expérimentations et créations**

*C'est lorsqu'on nous voit « ne pas trouver »,
mais transpirer, pleurer, désespérer,
que c'est passionnant, encourageant,
pédagogique.*

Ariane Mnouchkine³⁶⁹

*L'art ne se conçoit pas rationnellement,
ne donne pas une logique de comportement,
mais exprime une croyance, un postulat.
La seule façon d'accepter une image
artistique est d'y croire.*

Andrei Tarkovski³⁷⁰

³⁶⁹ Ariane MNOUCHKINE, *L'Art du présent, entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Actes Sud, 2016, p. 27.

³⁷⁰ Andrei TARKOVSKI, *Le temps scellé*, Paris, Editions Petite Bibliothèque de Cahiers du Cinéma, 2004, p. 51.

Introduction

Les arts sont indisciplinés car ils bifurquent, contredisent les règles, créent la surprise, font du chahut et importunent ainsi l'ordre imposé par tout système visant le « contrôle » d'une société. Ces voies sont donc celles de la résistance, du cri de liberté, du droit à l'indiscipline qui déborde et forme des ponts entre les arts et les cultures. L'expérience que nous proposons ici place au centre de sa démarche les débordements entre les cultures et les arts, les unes sur/dans les autres par les inspirations, les résonances, les mémoires des corps et de l'esprit. De ce fait, par l'expérimentation performative, par l'acte théâtral et par la production audiovisuelle, nous créons un réseau trans-culturel au sein duquel tous les participants sont, à la fois, acteurs et producteurs de savoir.

La quatrième partie de cette recherche suit notre fil conducteur initial : la sauvegarde d'un patrimoine culturel immatériel par sa réinvention artistique. L'hypothèse étant une possible « réactivation » constante et continue de la « mémoire vivante » des pratiquants et agents sociaux des manifestations étudiées. Il s'agit d'un questionnement de chercheuse, mais aussi, d'artiste, d'une artiste qui interroge les limites de son art. Le théâtre et le cinéma sont nos faïences artistiques et nous avons voulu les soumettre à cette démarche, ce sont ces langages qui prendrons donc place dans la « réinvention artistique » proposée.

Afin de procéder à l'analyse de cette hypothèse nous constituons un corpus dans la région amazonienne brésilienne, plus précisément sur l'île de Marajó. Ces matériaux font partie du corpus, mais ils sont aussi les outils de cette recherche et, en tant que tels, nous imposent leur mode d'emploi et leurs contraintes. En ce sens, nous avons poursuivi ce travail en tenant compte de l'incorporation légitime d'un tel corpus dans une étude francophone. Les parties précédentes répondent aux lignes qui nous ont paru nécessaires de tracer pour aborder les thématiques de cette recherche.

Nous mettons le dispositif pratique, la « réinvention artistique » au centre de cette partie. Dans cette perspective, nous abordons des idées liées à la sauvegarde d'un patrimoine

immatériel. Cela étant dit, cette approche nous permet de travailler ces idées telles qu'elles se présentent dans leurs contextes particuliers, sans les attacher à des courants de pensées institutionnels sur les patrimonialisations. La sauvegarde s'approche de la « réactivation de la mémoire », c'est-à-dire d'une sauvegarde vivante qui se distingue, par exemple, des techniques d'archivage, mais prend tout son sens dans son rapport à la mémoire. Tout au long de cette étude, nous tentons d'associer les approches scientifiques aux liens poétiques en vue de la réinvention artistique, qui fait à présent, l'objet de notre attention.

Le premier chapitre présente quelques réflexions autour des notions de patrimoine, de sauvegarde et de réinvention. Il pose les piliers de notre démarche et rend explicite les choix méthodologiques que nous entreprenons. Les trois chapitres qui suivent, constituent le texte-témoin des créations produites. Le deuxième porte sur l'expérience que nous avons menée avec des étudiants en licence à l'Université Paris 8. Les troisième et quatrième portent sur les trois créations que nous mettons en place au sein de cette étude, respectivement : la pièce de théâtre *Les enxhantés du sossego*, le *Manifeste Audiovisuel du Carimbó* et le film expérimental : *Joana au Musée*.

Chapitre 1 Patrimoine et dispositif de réinvention

Le patrimoine de l'île de Marajó et sa sauvegarde sont au centre des questions qui nous occupent dans les chapitres à suivre. Penser l'ensemble à partir du rapport au faire et aux faiseurs traduit le fil conducteur de nos réflexions. Nous sommes convaincus que la sauvegarde que nous souhaitons n'est possible que si les principaux acteurs des pratiques sont collaborateurs ou producteurs des dispositifs. En ce sens, les créations sont le fruit d'un échange constant et intense avec les praticiens des arts traditionnels auxquelles elles se rattachent.

Sauvegarder, chez les pratiquants que nous étudions, passe également par une réinvention de leur propre tradition, par une reconstruction de leur histoire et par une insertion dans la pratique traditionnelle des questionnements actuels. L'élaboration même de ce qui est dit traditionnel demande une « réinvention » des formes et des processus. Ces réinventions ne sont pas pensées comme telle, elles interviennent comme un processus « courant » dans la fabrication du faire. Il est vrai que les dispositifs de sauvegarde et de réinvention peuvent être, à première vue, dichotomiques. Néanmoins, si nous observons de près les pratiques, nous pouvons constater que ces processus sont davantage imbriqués. D'autant plus que la réinvention est le résultat d'un choix esthétique et méthodologique dont nous sommes les déclencheurs, après l'observation attentive des pratiques.

Lorsque nous remarquons cette réalité, nous sommes encouragés à mettre en place les dispositifs de réinvention. Il est vrai que nous nous confrontons à des obstacles liés aux pratiques que nous proposons ; nous les détaillons dans la suite de ce travail. Mais le paradoxe qui oppose sauvegarde et réinvention ne peut se vérifier dans nos analyses, ils sont entrepris comme des démarches inhérentes aux pratiques étudiées. L'analyse des expérimentations artistiques, à suivre, appuient cette affirmation. Ainsi, les réinventions sont diverses et ont des ambitions toutes aussi différentes : comme le marché culturel ou touristique. Ces dernières peuvent porter préjudice à certains praticiens et aux pratiques elles-mêmes. Cependant, elles restent des productions que nous pouvons observer, et elles sont associées aux arts que nous étudions. Avant d'aborder ces différents types de réinvention, nous souhaitons faire une parenthèse afin de circonscrire notre définition patrimoine.

1.1 « Patrimoine Total » : pour une visibilité du « patrimoine immatériel »

Le rapport que nous avons établi avec le patrimoine lors de nos études de terrain, ainsi qu'au sein de nos expérimentations, questionne la fragmentation des patrimoines en matériel et immatériel. Dans cette étude nous tentons de soutenir l'idée d'un « patrimoine total » telle que nous la retrouvons dans l'ouvrage de Marianick Jadé (2006), *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*.

L'immatériel, sa patrimonialisation, sa sauvegarde ont été autant de points discutés par les intellectuels et les institutions ces dernières années, depuis la convention de l'Unesco en 2003³⁷¹. Les objectifs de cet accord consistent à mettre en place des « mesures visant à assurer la viabilité du patrimoine culturel immatériel, y compris l'identification, la documentation, la recherche, la préservation, la protection, la promotion, la mise en valeur, la transmission, essentiellement par l'éducation formelle et non formelle, ainsi que la revitalisation des différents aspects de ce patrimoine ». Néanmoins, il est important de signaler que pour que ces démarches soient engagées il faudrait qu'une communauté reconnaisse sa pratique et fasse elle-même la demande de patrimonialisation. Ainsi, et après un parcours plus ou moins long, la pratique est admise dans l'inventaire des « patrimoines culturels immatériels » du pays dans laquelle elle se manifeste et elle peut donc espérer être touchée par les politiques mise en place.

Même si nous percevons donc un intérêt grandissant pour ces notions, les patrimoines dits « immatériels » restent dans l'ombre. Les étapes d'une démarche de patrimonialisation incluent : une reconnaissance identitaire, un rassemblement et une démarche bureaucratique parfois très conséquente. En ce sens, de nombreux mouvements artistiques de la région amazonienne ne sont pas pensés de cette manière et sont mis à l'écart.

Nous avons tout au long de cette étude très peu utilisé le terme patrimoine, nous avons opté pour les termes de pratique ou de manifestation. Ce choix est fait car les idées sur le patrimoine, chez les pratiquants, sont très récentes, voire inexistantes et le fait d'inclure cette réflexion reviendrait, pour nous, à une adaptation constante des discours. De plus, la patrimonialisation arrive en 2014 pour le *carimbó* et provoque un conséquent changement dans le discours de la communauté. Ce changement est dû aux successives campagnes qui ont été menées afin de faire de la manifestation un *Patrimoine Culturel Immatériel du Brésil*. Cette reconnaissance ouvre un discours positif de remise en contexte, mais elle produit également

³⁷¹ Il s'agit d'une convention qui intéresse actuellement 163 états : « La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel ». Elle a été adoptée le 17 octobre 2003 à Paris lors de la 32^e session de la Conférence générale de l'UNESCO.

une exclusion car elle questionne : qui est apte ? Qui est traditionnel ? Qui pourrait bénéficier des subventions ? Au début les possibilités sont présentes, mais le manque de changement en ce qui concerne les politiques publiques, redonne un caractère de lutte commune aux discours sur les processus de patrimonialisation de la manifestation.

Face à l'absence des politiques mises en place, nous portons une réflexion sur le terme même de l'immatériel. Dans la préface du livre de M. Jadé, *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, écrite par Jacques Maigret, nous constatons que :

Le patrimoine immatériel, c'est d'abord un ensemble de concepts, d'idées, de savoir-faire qui constituent le fondement culturel d'une société. Quelle révolution pour un conservateur de s'apercevoir que tout ce qu'il conserve, même une photo, un enregistrement audio, un film, ne sont en fait que des traductions matérielles d'un fait culturel en continuelle évolution, ce n'est que l'image figée à un temps « t » d'un processus qu'il n'arrivera jamais à enfermer dans son musée.³⁷²

Ce terme qui nous interroge est ici compris comme la base même de tout patrimoine. Néanmoins, nous entendons que l'idée de classer le patrimoine en matériel et immatériel représente également un choix politique, il est plus facile d'interrompre et / ou de restreindre des pratiques destinées à un certain « immatériel ». En effet, si nous osons cette ironie, c'est qu'il y a bien là une démarche qui fragilise un patrimoine face à un autre. Tout art-patrimoine « immatériel » est relié à des structures, lieux, artefacts qui eux sont bien des « matériaux ». Alors, pourquoi fragmenter ces espaces de leurs pratiques ? Comment mettre en place des politiques de l'immatériel ? C'est en cela que nous voyons ces termes comme une prise de parti et que nous défendons donc l'idée d'un « patrimoine total »³⁷³.

Cette parenthèse nous semble importante avant de poursuivre car nous posons ici nos intentions et notre perspective dans les processus de sauvegarde des patrimoines dit immatériels. La non-acceptation d'une terminologie rend également possible le questionnement des dispositifs mis en place en sa direction. Ce bref détour ne prétend pas lever le voile sur les complexes discussions sur le patrimoine, cependant il indique notre choix conceptuel et la direction de cette étude. Un choix pour la non-fragilisation des pratiques et, en vue d'une idée plus holistique des manifestations culturelles et leur ancrage dans toutes les sphères des communautés dans lesquelles elles se produisent.

³⁷² Mariannick JADE, préface de Jacques MAIGRET, *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, Paris, L'Harmattan. 2006, p. 9.

³⁷³ Même si cela n'est pas entendu en ces termes cette idée est également présente dans la préface de Jacques Maigret citée ci-dessus.

1.2 La sauvegarde par la réinvention face à la patrimonialisation

Les points abordés plus haut concernant la sauvegarde fonctionnent comme des repères afin de soutenir notre idée d'une « sauvegarde vivante » qui passe par une réinvention artistique. Comme nous l'avons déjà mentionné, ce type de processus ne relève pas de notre « invention » ; il s'agit d'un processus présent dans différents domaines. Nous le pensons sous un regard transculturel, d'échange réciproque entre les formes et les époques. En art, par exemple, le cinéma, par son langage, va réinventer la photographie, le théâtre et même la littérature. Il est important de souligner qu'il ne s'agit pas non plus d'une question d'« ancienneté », la danse peut réinventer la peinture par ses mouvements et ses jeux d'ombres et nous ne savons pas lequel de ces deux arts est né le premier. Dans cette perspective, nous n'envisageons pas de faire de ce processus une question en elle-même, mais nous envisageons d'essayer plutôt de comprendre son utilisation dans la perspective d'une sauvegarde. Cela nous permet d'entrevoir des issues à l'archivage ou à l'excessive documentation des pratiques en créant des dispositifs qui viseraient le maintien de ces formes artistiques en activité.

La coordinatrice du *Groupe de Traditions Marajoaras Cruzeirinho*, Maria Amélia Barbosa, expose sa résistance à une possible relecture du *carimbó* par une artiste de danse contemporaine ; par exemple, selon elle, « le changement n'est pas fait pour le Carimbó »³⁷⁴. Nous retrouvons le même discours chez d'autres coordinateurs comme lorsque Antonio Silveira - *Groupe Amazonas* – nous dit que la « transformation doit être responsable »³⁷⁵ tout en défendant l'importance de travailler le traditionnel et, en ce sens, doit garder une certaine responsabilité avec les traits ancestraux. Cependant, nous observons également un mécontentement des mêmes dirigeants avec les dispositifs de sauvegarde mis en place par les institutions. Carla Barbosa Santos – *Groupe Mairaba* et Antonio Silveira sont emphatiques lorsque nous les interrogeons sur les changements depuis la patrimonialisation du *carimbó* par l'Iphan – Institut du Patrimoine Historique et Artistique National :

Antonio Silveira : C'est juste à titre de reconnaissance, mais la difficulté est terminée? Non, c'est la même difficulté. [...] Je pense que la question de la reconnaissance est un premier pas. Il y a beaucoup plus de chemin à parcourir pour atteindre l'accès aux ressources, l'allocation de ressources par le ministère de la Culture ou d'autres entités, afin que ceux qui travaillent puissent répondre aux appels à projets, pour que cette résistance continue sinon elle va s'éteindre.

Carla Barbosa Santos : Comme je l'avais déjà dit, pour moi c'est une manière de faire taire le mouvement, de le retenir. C'est peut-être une première étape, mais cela s'est déjà produit avec d'autres manifestations et je pense que la seule qui a vraiment fonctionné a été à Pernambuco avec le Frevo parce qu'ils là-bas ils respectent la tradition, ils investissent beaucoup, ici je pense

³⁷⁴ Entretien avec Maria Amélia Barbosa 7 juillet 2015, ANNEXE I.

³⁷⁵ Entretien avec Antonio Silveira et Carla Barbosa Santos, juillet 2016, ANNEXE I.

qu'ils ne donnent pas une grande importance au maintien des traditions, il vaudrait mieux les éteindre.³⁷⁶

Carla Barbosa touche une discussion importante sur la patrimonialisation comme régulateur d'une manifestation. Donner un cadre institutionnel aux pratiques leur permet d'exister dissociées de leurs agents et surtout cela devient aussi l'outil de contrôle d'une communauté organisée. Concevoir de nouvelles formulations de sauvegarde en pensant l'intégration des faiseurs est également un moyen de lutter contre une certaine aseptisation de la culture. Il ne s'agit pas d'entrevoir la réinvention comme innovation, elle ne l'est pas, mais il s'agit de mettre les pratiquants d'une manifestation au centre de toute réinvention la concernant.

La grande majorité des groupes demandent une plus grande diffusion du *carimbó* dans les médias mais, comme nous l'avons déjà observé dans cette étude, les médias font une réinvention de cet art par la manière dont elle est représentée, filmée ou mise en scène dans leurs outils de communication. Ces processus de diffusion provoquent, en grande partie, l'exclusion des pratiquants, ils n'ont plus de participation dans cette réinvention de leurs arts par les médias. Nous pensons que provoquer cette démarche de manière consciente et délibérée, visant la sauvegarde, permet aux artistes participants de développer leurs parcours avec plus d'autonomie et davantage d'échanges. Dans cette perspective, nous poursuivons ce chapitre en tentant de comprendre comment ces mouvements, déjà présents dans la culture abordée, se développent au sein d'actions artistiques provoquées.

1.3 Réinvention artistique : entre transmissions et création.

Comprenons par « réinvention artistique » un processus par lequel nous produisons les créations – performatives, théâtrale et audiovisuelle qui font l'objet de cette étude. Nous utilisons ce terme car il nous semble correspondre aux idées véhiculées au sein de cette

³⁷⁶ Entretien avec Antonio Silveira et Carla Barbosa Santos, juillet 2016, ANNEXE I. « *Antonio Silveira : É so a titulo de reconhecimento, mas a dificuldade acabou? Não é a mesma dificuldade. [...] Eu acredito que a questão do reconhecimento é um primeiro passo. Tem muito mais caminho pra se trilhar pra atingir as aberturas dos recursos, destinação de recursos pelo ministério da cultura e outras entidade, outros órgãos para que quem trabalha possa captar recurso, pra essa rssidencia continuar se não vai acabar.*

Carla Barbosa Santos : Pra mim como eu já tinha comentado é uma forma de calar o movimento de segurar. Pode até ser que isso seja um primeiro passo mas isso já aconteceu com outras manifestações e eu acho que a única que realmente deu certo foi em Pernambuco com o frevo por que la eles mantém mesmo a tradição, investem pesado, aqui eu acho que eles pensam que não é de grande importância manter, manter as tradições. Seria melhor apagar. » Traduit par nos soins.

démarche. En effet, d'autres termes ont été envisagés et nous souhaitons revenir sur certains d'entre eux afin de justifier notre choix.

Les termes de recréation, d'adaptation et même les nouvelles notions sur le *re-enactement* sont présentés comme de possibles approches conceptuelles. Cependant, si nous regardons de près, ces termes posent un certain nombre de problématiques en contradiction avec le travail qui nous occupe.

Recréer, par exemple, inclut une création déjà faite, ou à partir de laquelle nous partons. Or, pour certaines de nos démarches, une manifestation sociale précède la création, un fait ou une histoire de vie. De plus, nous ne pouvons recréer un patrimoine. Il nous est possible, nous le croyons, de le réinventer selon nos propres représentations et univers, mais « recréer » renvoi à un processus de genèse (qui va à l'encontre des idées que nous soutenons ici) et que nous ne soutenons pas comme un possible.

En ce qui concerne l'adaptation, André Helbo (HELBO, 1997), dans son ouvrage, *L'adaptation du théâtre au cinéma*, lève le voile sur la question en la mettant au centre de son étude portée sur le rapport entre le théâtre et le cinéma. Nous énumérerons ici quelques formes mentionnées par Helbo et qui nous semblent importantes pour notre réflexion. Concernant la production l'auteur souligne six schémas d'adaptation : « de texte romanesque à texte romanesque ; de la scène à la scène, du texte dramatique au texte dramatique, du film au film ; du texte (non dramatique) à la scène ; du texte (non dramatique et à travers des variations de genre) au film ; du texte théâtral au film ; de la scène au film ». Observons que dans les propositions de l'auteur il est toujours question de penser l'adaptation à partir d'une « forme finie » vers une autre en création, cela indique une contradiction avec les procédés que nous engageons.

Puis, la question se pose d'après la pensée de Muriel Plana qui le définit comme « un travail consistant à rendre une œuvre adéquate à un espace de présentation différent de celui dans lequel ou pour lequel elle a été apparemment conçue »³⁷⁷. L'auteur poursuit : « Pour que l'on puisse parler d'adaptation, il faudra qu'une permanence de l'œuvre initiale [...] soit constatée, d'une part et d'autre part, des modifications introduites par l'espace nouveau de présentation quel qu'il soit apparaissent »³⁷⁸.

Ces mots soulignent les éléments qui rendent l'utilisation de cette terminologie incohérente avec le processus mis en place. Premièrement, nous ne partons pas d'une œuvre que nous

³⁷⁷ Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004, p. 32

³⁷⁸ *Ibidem*.

envisageons d'adapter, nous n'avons pas d'œuvre initiale, et donc, pas de transition de langage à faire. Il est vrai, que nous donnons une place importante à la reconstruction du récit de vie, qu'il soit partagé avec nous sous la forme d'entretiens, de manière informelle, par une référence bibliographique ou qu'il soit l'une de nos productions mémorielles. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une œuvre préétablie à laquelle nous devons fidélité, aussi bien à l'esprit qu'à la forme, ce qui serait le cas lors d'une adaptation.

Le *re-enactement* selon Aline Caillet « consiste en la répétition performative ou la ré-création de situations et d'événements historiques connus ou moins connus de l'histoire »³⁷⁹. Ce bref extrait ne nous permet pas de comprendre en profondeur ce mouvement et ne souligne pas l'engouement actuel que nous observons envers cette pratique. Cependant, il souligne un trait important de cette pratique qui rompt avec notre démarche, il s'agit de l'idée de reproduction. Que ce soit dans les représentations de faits historiques ou dans la reprises d'événements artistiques, l'idée de reproduire un moment du passé n'est pas une question centrale dans notre création. Il est vrai que, comme dans le *re-enactement*, nous cherchons un état immersif du public, surtout en ce qui concerne la pièce de théâtre que nous avons produite. Il ne s'agit pas, pourtant, de « revivre » un passé mais de rendre présent une mémoire ou une pratique artistique en voie de disparition. Quand, dans *Les Enchantés du Sossego*, nous procédons à une « reconstruction » d'un passé révolu, celui-ci est ancré dans l'imaginaire sans nous renvoyer nécessairement à une réalité quelconque de l'histoire. Nous savons que le *re-enactement* possède également une grande liberté créatrice par rapport au « réel », mais la revendication d'un rapport étroit au passé vécu éloigne cette démarche de la nôtre. Car, ce qui nous intéresse, en premier lieu, est la mémoire active des narrations et, surtout, le fait de rendre présente la pratique du conter.

La réinvention apparaît, dans cette perspective, comme une épistémologie peu chargée de représentations dans le cadre de productions artistiques, et elle nous paraît aussi comme un espace de plus grande liberté d'usage. Et il faut dire que cela prend une place importante dans notre recherche car, depuis le début, la mise en place de ces créations artistiques ne trouve pas de correspondance dans un unique courant de la pensée ou du faire artistique. Alors que nos formes sont facilement classables, les actions qui les ont faites émerger restent difficiles à démarquer. Pour cela, nous poursuivons en détaillant davantage les impulsions de notre

³⁷⁹ Aline CAILLET, « Le re-enactement : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », Marges [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2014, consulté le 01 janvier 2017. URL : <http://marges.revues.org/153> ; DOI : 10.4000/marges.153 , p.66.

processus, ainsi que ses limites. Nous abordons deux formes de réinvention, toutes deux artistiques et faisant état de deux « manières de réinventer ». Notre démarche consiste à porter un regard critique sur le faire, ensuite nous tentons de défendre notre processus. Pour ce faire, nous utilisons les pratiques traditionnelles déjà décrites dans cette étude – le *carimbó* et les « contes-légendes » – afin de rendre nos analyses plus concrètes.

a. Réinvention artistico-modélisant

Dans l'épistémologie proposée « artistico-modalisant » nous avons la jonction de deux termes. Nous pensons que cette réinvention est artistique car elle est à l'origine d'un processus de création mené par les pratiquants, résultant en un objet destiné à la représentation. Et le terme « modélisant » vient répondre à un autre aspect de l'approche qui vise à structurer les éléments de la pratique artistique avec l'objectif de les rendre « consommables » par un public non-avisé.

La réinvention artistico-modélisant dans le *carimbó* se passe de deux manières essentielles. L'une vise à réinventer la pratique pour les touristes et l'autre pour le marché de l'industrie culturelle. Cette démarche aurait pu amener un certain nombre d'éléments positifs pour la *carimbó* : la revalorisation du *carimbó* par les autochtones, un espace de production culturelle avantageux pour les artistes, une reconnaissance financière et avec elle un épanouissement plus grand de la pratique. Malheureusement, ce n'est pas ce que nous observons au Marajó, les groupes aujourd'hui « réinventés et modélisés » peinent à survivre. Les hôtels les invitent mais ne les rémunèrent pas suffisamment, l'Etat en fait sa « petite perle » culturelle mais aucune politique publique n'est mise en place pour soutenir ces artistes, l'industrie culturelle exclut les faiseurs des profits que leurs pratiques génèrent.

Ainsi, au fur et à mesure, la survie de ces groupes est compromise et les artistes développent un sentiment d'injustice et d'abandon. Cela est également néfaste sur le plan identitaire, les autochtones ne se reconnaissent que très peu dans cette « caractérisation » du Carimbó, même s'il est encore dansé et grandement apprécié il devient de plus en plus rare dans le quotidien des habitants, souvent remplacé par des musiques électroniques. Observons que nous décrivons ici une pratique déjà courante et que nous avons déjà rendu explicite en amont. Elle nous sert, cependant, à mettre en dialogue des formes de réinvention afin de porter notre regard vers une réinvention artistico-transculturelle dont nous allons, à présent, tracer quelques lignes.

b. Réinvention artistico-transculturelle

Cette forme de réinvention constitue l'un des aspects centraux de notre travail et compose également une partie de notre méthodologie de recherche. L'idée ici est de tenter une forme de réinvention qui mette en place des rapports réciproques produisant des formes hybrides entre l'art traditionnel et d'autres langages. Nous pensons qu'il est possible de proposer un dialogue entre diverses formes afin d'enrichir mutuellement chacun des faiseurs. Il ne s'agit pas de tenter une forme harmonieuse mais de confronter les problématiques afin d'en tirer des lignes de réflexion. Différemment de l'autre type de réinvention que nous avons citée ci-dessus, celle-ci soutient la réciprocité de l'acte artistique. Quand nous parlons de réciprocité nous faisons référence à un processus qui ne soit pas tourné vers la satisfaction de l'un des deux côtés, mais construit par un assemblage rhizomatique des faiseurs. En poursuivant l'idée qu'« un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo* »³⁸⁰, nous proposons des expérimentations inachevées et analysées par cet état de milieu qu'elles produisent. Nous tentons d'élaborer un parcours de création qui réinvente l'art traditionnel par son dialogue réciproque et prolifère, de toute part, avec d'autres formes.

Certains éléments sont à prendre en considération afin de mettre en place la réinvention, qui fait l'objet de la présente réflexion. Tout d'abord, il est important d'observer que ces types de processus ne sont possibles que si les acteurs engagés dans la pratique aient une bonne connaissance des manifestations artistiques qu'ils réinventent, ainsi que des formes qui les accueillent. Lorsque nous proposons par exemple une réinvention du *carimbó* à des étudiants en France, comme c'est le cas dans une de nos expérimentations, il est essentiel qu'une approche de ma propre pratique de cette danse soit proposée en amont. Il va de soi, que cette approche n'est pas, ici, exhaustive n'en permettant qu'un bref aperçu. Cependant, cet aperçu est pensé comme un vécu, une immersion, au sein de laquelle l'artiste-étudiant est orienté à trouver des lignes de « familiarité » entre les pratiques abordées et celles qui composent son parcours personnel. Il en est de même quand nous proposons à des *carimbozeiros* une réinvention audiovisuelle de la manifestation. Ici la méconnaissance est reliée à la forme d'accueil de la réinvention. Nous proposons un atelier au sein duquel les questions se centrent autour des dialogues possibles entre les outils de l'audiovisuel et la réinvention du *carimbó*. Le fait d'aborder l'audiovisuel à partir d'une pratique qui leur est familière crée une autre perspective de l'abordage de cette forme qu'ils dominent peu. Les caméras, les scénarios, les

³⁸⁰ Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Milles Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie II*, op.cit., p. 36.

lumières ne sont plus des éléments étrangers, mais des éléments à partir duquel l'expression d'une pratique familière se met en place.

Un autre point qui nous semble indispensable, il s'agit de proposer un travail qui associe des artistes spécialistes dans les différentes pratiques / disciplines abordées. Nous proposons une réinvention de la pratique du conteur sous la forme d'une pièce de théâtre. À cet égard, nous invitons à la création des créateurs des régions – artistes plastiques, costumiers et conteurs – ainsi que des professionnels du théâtre. Cela nous permet de proposer une création qui produit diverses voies d'échange et rend compte d'un univers à l'intersection de toutes les disciplines artistiques qui constituent la réinvention. Dans les réinvention audiovisuelle – *carimbó* et patrimoine du Musée du Marajó – des cinéastes sont conviés à l'échange, pouvant ainsi porter un regard différent sur leur art. Ce qui rend possible ce questionnement est le fait que le cinéaste ne propose pas « sa vision », il met son savoir à l'épreuve de ce qui est possible à partir des visions multiples qui se créent dans la fabrication de la pensée commune au sein des ateliers de réinvention.

L'écoute de tous les agents de la composition et les retours, produits après la mise en place de ces réinventions sont également des matériaux d'analyses essentiels car ils rendent possible la validation de notre hypothèse par les agents. Nous souhaitons au travers de ce type de méthodologie créer des ponts entre les arts et les cultures, des ponts qui puissent être basés sur des échanges réciproques, mais également, nous souhaitons aussi que cela puisse provoquer des glissements de pesées. Autrement dit, nous expérimentons une forme qui soit un lieu de questionnement beaucoup plus qu'une œuvre finie. Le processus est ici l'objectif même de l'expérimentation, il s'agit de questionner l'art par l'art lui-même, d'instiguer nos pratiques par d'autres pratiques toutes artistiques. Il est vrai que tout art peut être l'instigateur de son propre faire. Songeons à Rodin, Baudelaire et même à Maître Diquinho ou aux acteurs des pratiques que nous proposons, ils sont tous, à leurs niveaux, questionnés sur les limites de leurs propres actes artistiques. Néanmoins, nous croyons qu'il est possible d'entrevoir un enrichissement commun lorsque nous questionnons ces limites à partir d'autres faires, d'autres cultures, d'autres mouvements de corps, d'autres univers oniriques, d'autres formes d'inspiration personnelles et collectives.

Le dialogue entre les arts nous apparaît comme un mouvement fécond lors de nos précédentes recherches en Master, où il est question de faire une adaptation d'un film de David Lynch, *Fire Walk With Me*, vers la scène. Cette expérience de recherche et de création nous mène vers un processus hybride, questionnant les limites des formes. Nos idées et inspirations ont élargi, au sein de cette convergence de pratiques, l'espace du possible. Entre recomposition

et recréation d'espaces nous avons pu nous rendre compte des possibilités de chacun des langages. Les détails, les sauts temporels, les orientations du regards singuliers au cinéma se sont écrit sur les strates et les corps vivants, vibrants, de la scène. Lever la lumière, au sein de ces réinventions, sur les dispositifs singuliers et leurs formes d'action concrètes nous paraît, à présent, essentiel.

1.4 La « recherche-action-création » et la collecte de données

En introduction de la présente recherche nous posons un certain nombre d'éléments méthodologiques qui conduisent notre étude. Nous avons au centre de cette argumentation la notion de rhizome qui conduit notre pensée tout au long de l'étude. Nous citons brièvement la terminologie « recherche-action-création », il nous semble plus judicieux que son déploiement prenne davantage sa place au sein de la méthodologie des créations. Une méthodologie plus ample pose les bases de notre pensée puis, comme nous l'avons constaté, un ensemble de dispositifs nous soutiennent dans la mise en place des créations rattachées à la présente recherche.

La « recherche-action-création » est un outil qui intervient dans l'analyse de la réception du public. Cette réception ainsi que l'interaction avec le public représentent une partie importante de notre travail. En effet, ces créations visent une réinvention du patrimoine en vue de sa préservation et la stimulation des sphères de la mémoire possible d'éveiller les liens d'appartenance. En ce sens, les retours que nous pouvons observer sont essentiels afin que l'on confirme ou pas notre hypothèse. Nous tentons, ainsi, par cette quête épistémologique de définir et de circonscrire les dispositifs dont nous faisons usage lors de ces processus de création et de partage. Nous adaptons ce terme de la « recherche-action », outil de recherche provenant des études sociales et dont la définition nous est donnée par Kurt Lewis :

une démarche fondamentale dans les sciences de l'homme, qui naît de la rencontre entre une volonté de changement et une intention de recherche. Elle poursuit un objectif dual qui consiste à réussir un projet de changement délibéré et ce faisant, faire avancer les connaissances fondamentales dans les sciences de l'homme. Elle s'appuie sur travail conjoint entre toutes les personnes concernées. Elle se développe au sein d'un cadre éthique négocié et accepté par tous » (Kurt Lewis 1946 cité par Christian Gonzalez-Laporte 2014³⁸¹).

³⁸¹Christian GONZALEZ-LAPORTE. *Recherche-action participative, collaborative, intervention... Quelles explicitations?*. [Rapport de recherche] Labex ITEM. 2014. hal-01022115
https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/1022115/filename/Recherche-action_participative_collaborative_intervention._Quelles_explicitations.pdf (consulté le 02/08/2016)

L'idée est développée ainsi par Christian Gozalez-Laporte :

Le lieu de rencontre entre les usagers et les chercheurs se produit quand les institutions font face à un « certain type de problème » pour lesquels elles ne disposent pas de solutions et que les acteurs sont « prêt à consacrer les ressources nécessaires à l'étude des solutions possibles, puis à s'engager dans leur mise en œuvre ». De leur côté, les chercheurs considèrent cette problématique comme faisant partie de leur questionnement et s'engagent, en espérant de renforcer « les hypothèses concernant les connaissances fondamentales dans le domaine de SHS ». Il s'agit alors d'une « expérimentation dans la vie réelle qui permettra valider ou infirmer leurs hypothèses » de travail (Liu, 1992). Ils trouvent donc leur place à partir du moment où ils contribuent dans l'élaboration de connaissances fondamentales, suivant trois finalités : « l'intelligibilité, la prévisibilité, et la faisabilité » et « à partir du moment où on décide d'aborder l'étude d'un objet qui est soumis aux principes de partialité, subjectivité et spécificité, il semble difficile d'entrer dans un processus d'abstraction et de généralisation » (M. Lui, 1997).³⁸²

Lorsque nous observons ces définitions nous remarquons des différences fondamentales entre ce que nous proposons et ce que les sciences sociales nomment « recherche action ». La première question, et la plus importante, concerne l'engagement artistique et esthétique à l'origine de notre démarche soutient ce que nous n'observons pas au sein de ces définitions. L'autre distinction marquante, qui nous pousse dans la recherche d'une nomenclature distincte, est le fait que nous ne sommes pas dans une collecte de données unilatérales afin de « valider ou infirmer nos hypothèses ». Il s'agit davantage d'un processus de transformation provoqué et, par conséquent, subi par l'objet esthétique que nous proposons. Dans notre cas, la recherche-action vise une création collective en constante mutation car nous proposons des structures ouvertes à la participation re-structurante ou structurante de la création.

Il est question pour nous ici de poser les idées élémentaires de la construction scénique collaborative que nous présentons comme instrument de collecte mais aussi dans la visée d'un partage sensible créateur de savoirs et d'éléments esthétiques. Nous proposons des expérimentations scéniques et audiovisuelles ouvertes aux interférences des spectateurs, ces interventions deviennent un fond de « collecte de données ludiques ». Il s'agit également des fragments de vie qui déplacent le vécu et notre perception.

Afin de lever d'emblée le voile sur ce que nous souhaitons exprimer, prenons l'exemple de la mise-en-scène sur les « contes-légendes » : *Les Enchantés du Sossego*, arrêtons-nous sur les éléments abordés en amont, tout d'abord, il a fallu interviewer un certain nombre de personnes afin de redécouvrir l'univers mythique qui entoure la ville de Soure. En ce sens, une recherche de terrain a été menée, débutant de fait pour nous en 2005 quand nous entreprenons de faire un documentaire autour de cet univers, *Le peuple raconte : légende et mythes*

³⁸² *Ibidem.*

Marajoaras. Celui-ci a été notre premier contact avec cet univers en vue d'une production artistique et de recherche. Le documentaire-fiction, en question, est basé sur l'œuvre de Maître Tomaz, un conteur de la région. Après l'analyse de ce premier registre, nous partons à la rencontre de nouvelles personnes. Les individus avec qui nous nous sommes entretenus se distinguent majoritairement en deux groupes. Les « anciens », reconnus par un certain nombre comme les gardiens de cette mémoire, et des habitants, témoins directs ou indirects des « fatalités » racontées par les protagonistes des « contes-légendes ».

Cet échantillonnage se fait de cette manière pour qu'il soit en cohérence avec l'approche que nous proposons des « contes-légendes » dont les directions essentielles ont déjà été définies dans la présente étude. Nous identifions deux cas de figure : les conteurs qui mettent en scène et se sentent responsables des registres et donc ont un rapport davantage distancié de ce qu'ils racontent et, les conteurs du quotidien qui vont à l'inverse vivre ce qu'ils racontent de manière réelle et passionnée car ils affirment : « ça m'est arrivé ! ». Ces catégories de conteurs favorisent la construction d'une dramaturgie car nous avons à la fois des faits davantage partagés pouvant communiquer à un plus grand nombre et, des histoires intimes qui sont riches en émotions et en détails. Cela nous permet de donner toutes les couleurs nécessaires aux histoires proposées. Dans le déroulé de la pièce, *Les Enchantés du Sossego*, l'actrice pose des questions au public, afin de vérifier ou de mieux comprendre l'histoire qu'elle raconte :

Pendant qu'elle décrivait *l'homme-boto* enchanté je n'arrêtais pas de me dire que c'était mon père, c'est lui dans les moindres détails, c'était lui. Je n'ai rien dit ni à mon frère, ni à ma mère, mais à cette époque je ne savais pas encore que celui-ci n'était que le premier des événements extraordinaires qui allaient s'abattre sur nous. Vous connaissez quelqu'un qui s'est enchanté ? Un Boto ? Quelqu'un qui a eu un fils de Boto? Une femme qui dit avoir eu un fils du Boto?³⁸³

Observons comment la contribution du public peut transformer l'œuvre en cours et susciter chez le spectateur l'univers mythique de l'île, provoquant un partage davantage réciproque et particulier au faire artistique. Cette idée rejoint également celle de Jacques Rancière, dans son *Le spectateur émancipé* l'auteur souligne que :

Le théâtre est le lieu où une action est conduite à son accomplissement par des corps vivants à mobiliser. Ces derniers peuvent avoir renoncé à leur pouvoir. Mais ce pouvoir est repris, réactivé dans la performance des premiers, dans l'intelligence qui construit cette performance, dans l'énergie qu'elle produit. [...] Il faut un théâtre sans spectateurs, où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par les images, où ils deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs.³⁸⁴

³⁸³ *Les Enchantés du Sossego* texte de Monique Sobral de Boutteville – ANNEXE III du présent travail.

³⁸⁴ Jacques, RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 9-10.

Les mots de Jacques Rancière résonnent pour nous presque comme des conditions au bon fonctionnement de notre dispositif. C'est seulement, à partir de la vérification de cette activité du spectateur, que nous pouvons collecter les informations et observer les changements dans le cours de la pièce par les interventions. Ce dispositif constitue l'un des points centraux nous donnant la possibilité de vérifier notre hypothèse d'une « sauvegarde vivante » par une rénovation ludique de la mémoire collective. L'expérimentation scénique est proposée à des publics divers à Soure et à Belém. Nous essayons, d'une part, de comprendre le fonctionnement d'une telle structure avec des personnes qui ont des connaissances diverses en ce qui concerne les dispositifs théâtraux et, d'autre part, de vérifier l'ampleur de ces imaginaires à Belém, par exemple.

L'exemple que nous venons d'aborder, dont nous développerons les méandres *a posteriori*, n'est que l'une des trois expérimentations pensées au sein de cette recherche et en accord avec les outils méthodologiques que nous venons de décrire. Les prochains chapitres rendent compte de ce travail et peuvent également être perçus comme des exemples de ce que nous venons d'exposer théoriquement. Ils font état des constats que nous tirons de notre hypothèse centrale, celle d'une réinvention artistique et transculturelle rendant possible la sauvegarde et la réactivation mémorielle d'un patrimoine.

Chapitre 2 : Arts traditionnels amazoniens : comment créer des résonances transculturelles ? Expérimentations performatives devant des œuvres exposées.

Deux expérimentations performatives pensées au sein du projet Labex Arts-H2H : *La performance théâtrale au musée : une nouvelle médiation transculturelle*, porté par Katia Légeret, font l'objet du présent chapitre. Premièrement, nous abordons la transposition interculturelle du *Boto*³⁸⁵, mise en place le 22 mars 2016 au Musée des Arts Asiatiques Guimet (MNAAG), sous la perspective de la pratique du conteur amazonien et des liens transculturels que cette démarche suscite. La deuxième, que nous avons appelée *Quand l'univers amazonien rencontre Rodin et Baudelaire*, a eu lieu le 22 mai 2017 au RMN – Grand Palais, au sein de l'exposition dédiée au centenaire d'Auguste Rodin. Dans cette analyse, notre angle d'approche se concentre davantage sur la pratique du *carimbo*³⁸⁶ et la triangulation, entre pratique traditionnelle amazonienne, œuvres de Rodin et Baudelaire, et espace d'exposition en tant que scène.

Ces créations artistiques répondent à une propédeutique poursuivie dans le cadre du projet en question et mises en place dans les cours dispensés à l'Université Paris 8, avec les étudiants en licence, pendant le deuxième semestre des années 2015/2016 et 2016/2017. Dans le contexte de ces cours, nous mêlons des pratiques originaires de l'Inde et d'Amazonie, plus précisément de l'île de Marajó, dans le but de les transmettre aux étudiants et d'éveiller ainsi le regard transculturel que cette rencontre peut susciter chez ces « récepteurs-créateurs ». Nous soulignons ici les pratiques indiennes et amazoniennes car les cours se structurent en amont avec ceux de Katia Légeret, spécialiste des théâtres dansés de l'Inde. Les interstices, dans le dialogue de ces deux univers, deviennent alors des voies d'analyses dans la construction d'un rapport transculturel à la médiation des œuvres. Les étudiants ont donc deux univers autour desquels transiter et deux pratiques traditionnelles comme base de leurs apprentissages. Ces influences doivent, à un certain moment, converger vers une expérimentation performative commune.

Les pratiques amazoniennes étant la part que nous avons entreprise dans cette transmission, il est essentiel, avant d'entrer dans l'expérimentation elle-même, de transmettre aux participants certaines informations sur la région qui nous occupe dans ce travail. De cette manière, cette étude relève de la rencontre de l'univers symbolique de certaines populations amazoniennes, principalement *marajoaras* comme nous l'avons déjà démarqué dans ce travail, avec les œuvres, les espaces muséaux et d'expositions mentionnés plus haut.

³⁸⁵ Conte d'Amazonie.

³⁸⁶ Danse et musique, traditionnelles de la région.

2.1 L'hybridation : un regard sur les confluences culturelles

Être au croisement de diverses cultures est pour le Brésilien et pour l'Amazonien en particulier, un processus assez courant, étant donné le multiculturalisme duquel il est issu. Rappelons que nous entendons l'hybridation selon le sociologue argentin Néstor García Canclini, comme « des processus socioculturels dans lesquels des structures ou des pratiques discrètes, qui existaient de façon séparée, se combinent pour engendrer de nouvelles structures, de nouveaux objets et de nouvelles pratiques »³⁸⁷³⁸⁸.

Nous retrouvons dans cette structure la genèse même de ce qui est la culture autochtone au Marajó. De plus, dû à sa localisation stratégique et à ses possibilités de travail dans l'extraction des ressources naturelles, la région amazonienne se caractérise par ses grandes migrations et constitue un espace en constant changement.

Au cœur de ces confluences, nous voyons naître une culture populaire intrinsèquement liée à la nature et aux faits « extra-ordinaires » que l'homme, se mêlant à la forêt dans un processus de devenir, nous révèle. Dans cette perspective, l'homme amazonien habitant au bord des fleuves se considère partie intégrante de la faune et de la flore, et nous pouvons par ailleurs observer que les idées hiérarchisant homme, animal et nature sont pulvérisées. Ceci engendre également des rapports très intimes entre les *ribeirinhos*³⁸⁹ et leur environnement naturel. Cet univers hybride est la source de la majorité des récits que nous retrouvons dans ce que l'on appelle aujourd'hui « la mythologie amazonienne ». Les narrations qui les composent constituent, depuis des siècles, le panorama de la culture locale et fonctionnent comme source d'inspiration pour d'autres pratiques que celle du conter.

Cette confluence de cultures est mise au centre des expérimentations engagées avec les étudiants. Cette démarche donne lieu à des formes inachevées, résultant d'une période de transmission et d'échanges où le transculturel prend tout son sens. Notre parcours méthodologique est initialement celui de privilégier l'approche pratique de l'expérience au contact de l'environnement culturel concerné, tout en le plaçant dans le présent de ceux qui le découvrent. Cette démarche trouve sa force dans ce que préconise Johannes Fabian dans son ouvrage *Le temps*

³⁸⁷ Néstor García CANCLINI, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité, op.cit.*, p. 19.

³⁸⁸ La question de l'hybridation a déjà été discutée conceptuellement dans cette recherche. Ici nous avons une mise en pratique artistiques de pensée. Les performances que nous allons donc analyser peuvent ainsi fonctionner comme une étude de cas pour la validation de notre idée que les formes d'art ont un fort ancrage dans les processus d'hybridité.

³⁸⁹ Nous appelons *ribeirinhos* les habitants des bords des rivières amazoniennes, ils se distinguent, en ce sens, des populations citadines qui habitent les agglomérations urbaines de la région et des indiens qui ont également une culture particulière.

et les autres. L'idée d'un « temps partagé » marque ici un temps commun entre les pratiques traditionnelles proposées et le vécu des étudiants, permettant ainsi une approche davantage fructueuse dans l'échange. Sous la plume de cet auteur, nous retrouvons l'idée d'un « temps intersubjectif, qui n'évalue pas, mais constitue bel et bien ces pratiques de communication que nous avons pour habitude de nommer travail de terrain »³⁹⁰.

L'expérience, dont nous proposons l'analyse, peut être comprise comme une étude de terrain au sens large du terme, en observant le parallèle concernant la découverte, l'étude et l'apprentissage d'une culture jusqu'alors méconnue.

Outre cela, il devient essentiel de transmettre aux étudiants la notion de temps, car ils sont censés créer et s'inspirer des pratiques dites traditionnelles et d'œuvres vernaculaires. En ce sens, considérer que tous ces éléments s'insèrent dans un temps présent, conduit les étudiants à concevoir leur acte artistique de manière vivante en soulevant des questions actuelles. Cela leur permet également de comprendre que les sculptures millénaires, celles que nous retrouvons par exemple au MNAAG, peuvent nous bouleverser, nous questionner profondément et nous renvoyer à la contemporanéité de notre condition humaine.

Ainsi, les études des cultures ancestrales ou traditionnelles ne seraient plus considérées comme des « machines à remonter le temps »³⁹¹, puisque celles-ci se placent incontestablement dans le présent de ceux qui les pratiquent, les réinventent et font d'elles leurs sources d'inspirations premières. Une sorte de réconciliation des temps, d'une acceptation du temps de l'autre dans notre propre temps, le seul, le présent. L'acte de créer, de performer, promeut ce regard et met en évidence le processus comme une traversée des temps et des espaces, par la création d'une ligne nouvelle et singulière.

2.2 La transposition d'un conte amazonien³⁹² sur une scène muséale

Il va de soi que la mythologie amazonienne est en permanent dialogue avec différentes cultures et les symboliques qui s'en dégagent. À ce sujet, nous observons que lors de la transmission des pratiques traditionnelles amazoniennes, auprès de ce groupe d'étudiants multiculturels, les résonances prennent rapidement forme dans leurs corps et dans le choix de leurs narrations. La mythologie amazonienne est en dialogue permanent avec différentes cultures, avec leurs univers

³⁹⁰ Johannes FABIAN, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, op.cit., p. 19.

³⁹¹ *Ibidem.*, p. 82.

³⁹² Le conte abordé est le *Boto*, récit emblématique du répertoire mythologique amazonien, que nous reprendrons plus loin dans cette étude.

imaginaires et la symbolique qui leur est inhérente. Nous constatons que les contes d'Amazonie abordent un répertoire thématique qui est en résonance avec celles d'épopées mythiques, tel le *Râmâyana*. Ce texte en 48000 vers, emblématique des cultures traditionnelles de l'Inde, est attribué à Vâlmîki, et il nous dévoile les épreuves traversées par le Prince Râma. Quelques-uns des vers de l'épopée sont choisis pour créer un dialogue avec les sculptures de la grande salle d'exposition khmère du MNAAG, et ils donnent le ton de la première performance. Dans notre cas, nous ne choisissons pas de travailler sur une œuvre en particulier, mais de penser notre transposition interculturelle des contes d'Amazonie en résonance avec les divers univers déjà présents.

De ce fait, le récit du *Boto* est choisi par les possibles croisements avec le *Râmâyana* : le devenir animal / humain avec ses êtres hybrides, la forte présence des éléments de la nature dont l'eau en particulier, l'oralité dans la transmission des récits mythologiques et le caractère cosmogonique des narrations. Ce récit est connu sous plusieurs versions, dans une grande partie du territoire amazonien, nous en avons déjà abordé certaines. Les versions du *Boto* se déclinent d'après la diversité de l'espèce animale : le rouge, le « toucuxi » (noir et blanc) et le rose. Dans le cas de la présente expérimentation, le *Boto* est un dauphin rose, se métamorphosant en homme les soirs de pleine lune. Il séduit alors les jeunes femmes, puis les abandonne enceintes et évanouies sur la plage.



Fig. 44 Performance du 22 mars 2016 au MNAAG : *Boto et résonances transculturelles*.
Mise en scène de Monique Sobral de Boutteville avec les étudiants en Licence en Théâtre de Paris 8 ³⁹³

³⁹³ Capture de la vidéo référente de l'évènement. <http://www.labex-arts-h2h.fr/la-performance-theatrale-au-musee-1299.html> (consulté le 13 mars 2018).

Je demande donc aux étudiants de mettre en scène cette histoire suivant les techniques de conteur apprises en Amazonie, s'appuyant surtout sur un effet de « vraisemblance »³⁹⁴. Dans un premier temps, nous leur demandons de penser à la transmission orale de la légende du *Boto* dans une structure de mise en scène de leur choix. Ensuite, ils doivent trouver des liens de digressions entre les transpositions scéniques du *Boto* et leur travail précédent, c'est-à-dire le voyage dans les aventures de *Râma*, créé par Katia Légeret. Les étudiants, acteurs des deux performances, ont pour consigne de trouver des correspondances susceptibles de les porter de l'une à l'autre, pour être en résonnance avec l'espace muséal et les œuvres qui le composent. Les étudiants s'organisent en quatre groupes et débute le travail de transposition. Nous observons que deux des groupes transforment le *Boto* en *Bota*, en femme. Il s'agit là de « réinventer » un patrimoine afin de le rapprocher de nos questionnements et aspirations du moment. Parmi les œuvres cambodgiennes représentant, dans le musée, des divinités hindoues et les mythes cosmogoniques leur étant associés, une étudiante propose au public muséal cette réplique, pour introduire la transposition du *Boto* : « Quand je suis là avec vous, nous sommes en train de parler de l'océan cosmique, de monstres marins, et tout à coup, cela me fait penser à l'histoire du Boto ! Tout le monde connaît l'histoire du Boto, n'est-ce pas ? »

Avec cette transition entre l'univers onirique de *Râma* et celui du *Boto*, l'espace muséal devient la scène d'une performance théâtrale, expérience aux confluences des cultures et des formes d'art. Les étudiants s'approprient l'espace et jouent avec les sculptures, qu'ils considèrent comme les témoins et les acteurs de leurs récits.

Les acteurs des performances sont aussi les spectateurs des œuvres plastiques qui les entourent, ils composent tous ensemble et simultanément l'espace muséal. Ces expérimentations permettent à ce groupe d'étudiants de développer une relation singulière avec les sculptures, un jeu entre mouvement et immobilité.

2.3 Les corps dansant du *carimbó* ou la transmission de l'enthousiasme

Le travail engagé pour la deuxième expérimentation performative, *Quand l'univers Amazonien rencontre Rodin et Baudelaire*, prend une voie différente par les références mêmes qu'elle dévoile : nous nous concentrons sur la transmission du *carimbó* comme base traditionnelle de la création.

³⁹⁴ La base de ce que nous transmettons aux étudiants ici est tirée de la pratique du conter sur l'île. L'observation de cette pratique devient dans notre étude une voie vers l'élaboration de techniques pour le travail d'acteur à partir des dispositifs scéniques mis en place par les conteurs eux même. Cela est davantage analysé à la deuxième partie de cette étude, chapitre 3, *La puissance scénique dans la pratique du conteur*.

La première difficulté est celle de considérer cette danse à partir de « mon » *carimbó*. En effet, comme nous l'avons déjà souligné, ce n'est pas une danse chorégraphiée, préalablement structurée, même si les praticiens ont des bases communes, car une grande place est accordée à l'improvisation et au jeu. Chaque région et chaque compagnie a une pratique singulière qui peut varier considérablement. La fragmentation de la pratique selon les pas, les mouvements des hanches et ceux des bras peut, éventuellement, conduire les étudiants à une forme rigide jusqu'à perdre le sens du jeu, caractéristique essentielle du *carimbó*, qui stimule l'enthousiasme de danser. Il n'est donc pas question de concevoir un état établi *a priori*, et encore moins de s'approprier le *carimbó*. Il s'agit d'abord d'expérimenter des mouvements marqués par la cadence rythmée des tambours et des cordes. Dans la transmission de cet art à Paris et dans ce contexte universitaire, je valorise trois éléments d'hybridation culturelle locale en Amazonie, permettant aux étudiants de mieux approcher la question d'une « réinvention » de cette pratique artistique selon ses transpositions scéniques et ses contextes culturels : la circularité de la danse qui est perçue comme un trait des pratiques indiennes, l'accompagnement des rythmes des tambours qui marque l'influence africaine et la « danse à deux », avec ses jeux de regards. Lors du premier cours ces trois éléments sont communiqués et nous mettons la musique. Le *carimbó* est là. Les étudiants ne reproduisent pas une structure, ils improvisent avec seulement trois points d'attache, ce qui leur permet une grande liberté et une sensation de familiarité avec la danse. Peu à peu, les pas, les mouvements des bras et des hanches apparaissent, initialement par mimétisme car je danse toujours avec eux dans un rapport de miroir qui s'installe.

Ayant trouvé des voies pour la transmission, nous avons à démarrer le travail de création pour notre performance au Grand Palais, mentionnée plus haut : *Quand l'univers amazonien rencontre Rodin et Baudelaire*. Nous avons choisi *La porte de l'enfer*³⁹⁵, cette œuvre est reliée aux textes de Baudelaire issus du recueil : *Les fleurs du mal*³⁹⁶. Rodin a illustré quelques-uns de ces

³⁹⁵ Œuvre exposée au Musée Rodin à Paris. Selon Catherine Chevillot, directrice du musée : « *La Porte de l'Enfer* est, d'une certaine façon, au cœur de la création de Rodin puisque, de 1880 à sa mort, elle fut l'œuvre à laquelle l'artiste travailla le plus durant sa vie. Elle représenta pour lui, tout à la fois, une ligne d'horizon, une entreprise en devenir permanent, un réservoir de formes. [...] Glissement de Dante à Baudelaire, de Minos au Penseur... L'œuvre est profondément polysémique, « résistant aux catégories comme aux définitions », entretenant l'indécision entre ronde-bosse et relief, sculpture et architecture, drame et rêve, ou bien encore « extase et damnation ». Ce faisant, elle est certainement la plus emblématique de l'esthétique de Rodin : fondamentale mais inclassable, protéiforme et d'une unité formelle impressionnante, hors normes par son format, sa structure et la multiplicité des figures. » http://www.museerodin.fr/sites/musee/files/editeur/Dossiers%20documentaires/170315_MR_DD_RODIN%20ET%20OLA%20PORTE%20DE%20LENFER.pdf (consulté le 20 / 04/ 2018)

³⁹⁶ Comme nous l'observons ci-dessus, *La Porte de l'Enfer* est l'œuvre qui relie le sculpteur et le poète français. Premièrement, Rodin va s'inspirer de la *Divine Comédie* de Dante. La présence des thématiques d'Ugolin et de Paolo et Francesca rebaptisés *Le Baiser*, marquent cette première inspiration. Puis, il dévoile de manière très marquée l'influence de Baudelaire dans la composition. Il crée des sculptures homonymes et en résonance directe aux poèmes baudelairiens *Femme damnée*, *Je suis Belle* et *La martyre* sur lesquelles nous avons fondé notre performance muséale.

poèmes et ses dessins ont inspiré ou sont reliés avec certaines de ses sculptures. La littérature baudelairienne réoriente le travail sur la *Porte de l'enfer* et les thématiques qui y sont abordées. Notre travail s'articule, à cet égard, dans la triangulation : l'univers amazonien, l'œuvre de Rodin et celle de Baudelaire. Ainsi, nous commençons par croiser leurs thématiques et circonscrire le processus de création : l'obsession, la sensualité, le surnaturel, la douleur, la mort et le martyr. *Je suis belle* est à la fois une sculpture et un poème, œuvres homonymes de Rodin et de Baudelaire, que nous transposons scéniquement par le langage du *carimbó*.

Fig. 45 Performance du 22 mai 2017 au RMN – Grand Palais, Rodin L'Exposition du Centenaire : Quand l'univers amazonien rencontre Rodin et Baudelaire. Mise en scène de Monique Sobral de Boutteville avec les étudiants en Licence en Théâtre de Paris 8



Dans le *carimbó*, la femme est célébrée pour sa beauté et pour son « pouvoir de séduction », mais très souvent cette conception conduit à l'effacement de sa force. Le poème de Baudelaire redonne une puissance au féminin, en transformant la « femme belle » en être protéiforme et surnaturel. Cette figure est la même que dans la sculpture de Rodin, elle nous renvoie à la terre, à celle qui soutient l'homme en train de tomber. Quand nous marions ces images aux mouvements et aux sons du *carimbó*, nous voyons naître une mise en scène dansée où les femmes « prennent le pouvoir ». Un glissement dans la danse s'opère, les femmes ne sont plus seulement au centre d'un rapport de séduction, elles deviennent « déesses », contrôlant, à la fois leurs propres destins et ceux des hommes qu'elles envoûtent. Observons également que le dialogue entre ces deux œuvres est propice aux univers oniriques des représentations mythologiques amazoniennes. En outre, les mouvements même du *carimbó* subissent des changements dans la rencontre avec cette sculpture de Rodin dessinée à côté du poème de Baudelaire : la souffrance baisse un peu les bustes, les prises de paroles provoquent des arrêts dans les corps et la prise de pouvoir soulève les visages. La danse traditionnelle amazonienne se nourrit, par cette imbrication des écrits poignants de Baudelaire et des corps déchirés et sensuels de Rodin. La danse en est transformée et réinventée. Cette transformation est un processus long et délicat, car il n'est pas question de trouver une voie

uniformisante, mais d'expérimenter un carrefour où toutes les différences dialoguent avec harmonie ou, au contraire, par le conflit issu de leur rassemblement.

Katia Légeret nous dit que : « L'exemple de la danse montre comment la présence créative à l'œuvre d'art exige que notre corps y participe »³⁹⁷. Au sein de ce processus, cette idée prend toute sa force, car le corps dansant devient le médiateur et la voie d'immersion dans l'œuvre. Le performeur crée la triangulation entre lui, l'œuvre et le visiteur, en offrant à ce dernier une manière singulière d'approche. Le corps en mouvement est aussi médiateur de lui-même. Les participants à ces expériences découvrent une nouvelle forme de rencontre, plus holistique et pouvant faire appel à d'autres sens que la vision, ce que Baudelaire nous propose déjà à cette époque dans sa théorie des correspondances, où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent »³⁹⁸.

Dans cette atmosphère synesthésique où l'esprit prend le dessus sur les sens, à travers les symboles inscrits dans l'univers culturel de chacun, nous pouvons concevoir ce brassage de différents registres artistiques. Nous voyons ainsi apparaître une danse dont la représentation devant l'œuvre de Rodin nous permet de distinguer certains mouvements possibles dans l'espace muséal. Les voies de passages des visiteurs sont interrompues par des corps en mouvements. Ces visiteurs peuvent alors marquer un arrêt pour vivre une expérience brève et extra-quotidienne, ou bien participer à cette expérience de médiation. La majorité du public n'a pas connaissance du processus de création que nous venons d'exposer, mais en prenant part à la performance, ils deviennent eux-mêmes acteurs de cette (re)lecture des œuvres. L'acte performatif, la danse traditionnelle, l'œuvre de Rodin, celle de Baudelaire et l'espace muséal sont, par cette expérience, entrelacés indépendamment du goût du visiteur. Autrement dit, que le visiteur prenne du plaisir ou qu'il soit résistant à l'acte performatif, cet entrelacement reste visible et peut provoquer une perte de repères dans le parcours muséal et une résistance à ce genre d'expérience.

Les étudiants eux-mêmes ont dû passer par le travail des résistances pour pouvoir s'engager dans la création. En effet, le transculturel, comme la notion d'hybridité, provoque des déplacements et des dépassements des lignes préétablies, des rapports de forces sont inversés et des préjugés, depuis longtemps installés, sont bousculés. Cela arrive car ces notions se construisent de manière « rhizomatique », pour reprendre à nouveau la terminologie de Gilles Deleuze et de Felix Guattari³⁹⁹, elles proposent des processus cartographiques et non arborisants. Cette démarche, au cours de la transmission, provoque un glissement dans la relation enseignant / étudiant. Les étudiants n'étant plus envisagés uniquement comme récepteurs mais aussi comme créateurs de

³⁹⁷ Katia LÉGERET-MANOCHHAYA, *Esthétique de la danse sacrée*, op.cit., p. 43.

³⁹⁸ Charles BAUDELAIRE, *Correspondances*, dans « Œuvres complètes I », Paris, Gallimard, 1975, p. 12.

³⁹⁹ Gilles DELEUZE ; Felix GUATTARI, *Milles Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie II*, op.cit.

savoir, ils revendiquent, par leur engagement, une reconnaissance de leur fonction d'artiste. Dans leurs réflexions, *a posteriori*, nous retrouvons des questionnements et des remarques qui attestent une telle rétroaction positive.

Étudiant 1 : Quel est le lien que nous faisons entre toutes ces formes artistiques ? Entre la danse et le chant ? La notion de rituel, les racines indiennes et africaines de la danse entre paganisme, magie et sorcellerie ? [...] mais il y a le mystère, la légende, le surnaturel que l'on retrouve dans les textes de Baudelaire, l'idée de beauté mortelle et morbide de l'étrange et de l'au-delà. Que d'ailleurs nous retrouvons aussi dans les sculptures de la *Porte de l'Enfer* de Rodin

Étudiant 2 : Un travail est fait autour de la sculpture « Je suis belle » présente dans la *Porte de l'Enfer*. Comment donner vie à une sculpture ? Faire vivre son corps et son histoire ? Lui donner le langage de nos corps et les lettres de Baudelaire ?

2.4 Réseau transculturel et perspectives

En ouvrant ainsi le dialogue transculturel, la dichotomie – ma culture / culture de l'autre – se transforme en un réseau, incluant les pratiques proposées, les cultures auxquelles elles sont attachées, et les diverses nationalités des étudiants engagés dans ces expérimentations. Ces perspectives promeuvent un rapport davantage synesthésique, pour revenir aux idées baudelairiennes du terme, dans le contexte des patrimoines d'une culture « étrangère ». Nous ne nous référons plus à l'autre⁴⁰⁰ mais à des éléments qui sont proches de chacun de nous, au travers desquels nous pouvons nous exprimer et avec lesquels nous pouvons créer. Cela provoque un glissement de l'observateur extérieur d'une œuvre, ou d'un patrimoine, vers un actant de ce réseau transculturel. Devenir actant de ce réseau et être dans ces rapports synesthésiques avec ces patrimoines font naître, certes, des « réinventions » et des réflexions sur les œuvres d'origine, mais aussi sur sa propre culture. Nous appelons ici réseau transculturel, une sorte de plateforme d'échange réciproque entre les cultures qui se donnent au travers de l'acte artistique. La difficulté réside dans la mise en rapport entre les lieux d'exposition et nos créations : les cultures et les espaces sont marqués, distincts les uns des autres, sans points d'intersection, et certaines de leurs frontières se dessinent nettement dans nos représentations symboliques. Après la première visite, les étudiants ont été séduits par l'espace et par les questions de résonances ne constituent plus un problème. Les sculptures, ainsi que les bâtiments, suscitent des chemins créatifs de découverte et d'adaptation.

Avec l'avancée de la pratique et du faire artistique, les questionnements ne se présentent plus comme des obstacles à l'engagement, mais des ponts réflexifs et identitaires se construisent

⁴⁰⁰ Nous entendons cet Autre dans son rapport à l'altérité qui « semble désigner une qualité ou une essence, l'essence de l'être-autre ». (*Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, p. 4). Au-delà de cette « essence » qui constitue cet être autre, l'Autre dans notre cas peut signifier les étudiants, les artistes ou l'espace non-familier d'expression, le musée et ses œuvres, par exemple.

dans un rapport direct avec la culture des étudiants concernés. Une étudiante se remémore son enfance en Martinique ; l'île pour elle n'est plus le Marajó mais la sienne :

« Lorsqu'il a fallu conter, je me suis penchée sur tous ces contes et légendes de la Martinique, parce que je connais la plupart des "personnages" depuis toute petite mais sans vraiment connaître les histoires elles-mêmes ».

Nous pouvons ainsi observer la puissance du langage artistique, non seulement dans sa plasticité et dans ses représentations, mais également dans sa résistance à toute imposition formelle de l'expression humaine. La transculturalité se traduit dans cette performance muséale comme cette parole clandestine et irrévérencieuse du spectateur devant la création et/ou devant une œuvre achevée, ce spectateur qui revendique sa vérité, sa mémoire et sa correspondance des sens. C'est justement dans cet esprit de réinvention que ces rencontres de médiation artistique avec le public ont lieu, en tant qu'expérience synesthésique. Elle questionne, par le ressenti de chaque individu, la polarité des temps : modernité et tradition. Pensées « modernes », présentes en chacun de nous, et arts traditionnels se mêlent, afin de poursuivre une expérience sensible qui communie avec les choses et avec l'Autre. Quand les étudiants créent, à partir des notions qui leur sont transmises, nous pouvons découvrir leurs références culturelles, comment les résonances se créent et comment le réseau se forme. Dans cette idée d'échange réciproque que nous nommons le réseau transculturel, d'autres cultures s'invitent : il y a des chants créoles, des phrases en d'autres langues, et des sons de multiples percussions.

Les déploiements de ces expérimentations démontrent les rapports transculturels qui peuvent émerger d'un acte performatif collectif. La réinvention, ici, est à comprendre lorsque l'on propose à un groupe de personnes de déplacer un regard et une pratique vers un autre lieu que celui de son partage courant. Lorsque le *carimbó* rencontre les matières de Rodin et les mots de Baudelaire, nous observons une réinvention artistico-transculturelle de toutes ces pratiques. L'échange se produit de manière réciproque car l'acte performatif organise les inspirations en rhizome et conduit à l'impossibilité de hiérarchisation des références.

Relatif aux dialogues entre artistes des pratiques proposées, nécessaires à ces formes de réinvention, ils peuvent paraître moins vrais concernant des processus incluant des étudiants. La notion de transmission, dans ces types de rapports, est fortement orientée dans le sens professeur / étudiant ; cependant, nous ne concevons pas la possibilité d'un échange unilatéral. De plus, il est possible, dans l'analyse de ces expérimentations, que les étudiants y prennent place en tant qu'artistes, compositeurs et récepteurs de leurs propres créations. Constatons qu'au cours de l'analyse des prochaines expérimentations, il est important de rappeler notre réflexion initiale : la sauvegarde d'un patrimoine immatériel par sa réinvention artistique. Nous observons, dans le

processus que nous venons de décrire, certains points d'ancrage avec les méthodologies de réinvention que nous proposons. Cependant, il nous semble que les expériences créatives n'engageant pas une propédeutique, elles nous permettent de développer d'avantage notre hypothèse. Pour cela, le chapitre qui suit exploite notre argumentaire à la lumière des créations produites au Marajo.

Chapitre 3 : *Les enchantés du Sossego* : sauvegarde des « contes-légendes » par la mise en scène des mémoires

Nous proposons, au sein de ce chapitre, une analyse de la pièce de théâtre que nous avons écrit et mis en scène, *Les Enchantés du Sossego*, en tant que dispositif de sauvegarde. Faire une pièce de théâtre à partir d'un patrimoine n'est pas rare dans l'histoire et l'actualité de ce genre. Toutefois, le penser comme un acte de sauvegarde déplace notre pensée vers d'autres arguments créatifs. La création théâtrale que nous proposons n'est pas construite de manière à rendre hommage, n'est pas « inspirée de », n'est pas un *re-enactement*, elle ne se base pas sur des faits du passé, ni ne porte une quelconque moralité. Nous pensons cet acte créatif intrinsèquement lié à un acte de « réactivation mémorielle », un tracé personnel et communautaire de la mémoire, un acte de sauvegarde éphémère.



Fig. 46 Représentation des Enchantés du Sossego au Largo do Machado Rio de Janeiro – mai 2018

Conduire notre création dans cette optique nous ouvre la possibilité d'orienter notre regard vers les dispositifs de sauvegarde déjà mis en place. Marianick Jadé, dans son *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, pointe les résistances que certains praticiens peuvent exprimer lorsque l'on aborde les questions de patrimonialisation d'une manifestation.

L'idée de conservation est toujours associée à l'application des méthodes conventionnelles inscrites dans l'esprit comme une lutte inéluctable contre la disparition. Le risque est de « figer », « maintenir hors du temps », non pas quelques éléments ponctuels, mais l'intégralité des faits matériels passés. L'inquiétude des praticiens est légitime : geler le temps installe dans l'immobilité. En se muséifiant, le réel passé se fige dans le présent, l'encombre et entrave tout

renouveau. Le danger d'un « tout » patrimonial se profile, un « trop » problématique où « le poids du passé fait figure dans certains cas d'insupportable fardeau »⁴⁰¹.

Cependant, au-delà des méthodes plus traditionnelles de conservation des patrimoines telles que l'archivage et la production de documents écrits, audiovisuels et photographiques, nous observons une attention grandissante à favoriser les processus qui en découlent. Par exemple, si nous prenons le *carimbó*, nous constatons que la patrimonialisation propose une démarche active de valorisation du patrimoine qui passe par le développement de sa représentativité dans les communautés. Le *carimbó* étant une pratique artistique articulée et identifiée en tant que telle, il est plus facile d'identifier ses agents et les éléments de sa composition.

Tout autre est le cas des « contes-légendes » pour lesquels nous ne pouvons déterminer, sans une certaine difficulté, les méandres qui composent la pratique. Ce que nous proposons reste donc à l'interstice de ces questions. Nous venons, d'une part, nous inscrire dans une continuité de cette démarche de promotion du faire comme acte de pérennité et, d'autre part, nous proposons les arts comme un dispositif de conservation. Cette dernière idée est aussi une manière de penser certaines manifestations sociales comme ayant de forts points d'ancrage dans des pratiques artistiques comme nous avons pu l'observer pour les potentialités scéniques du conteur *marajoara*. L'idée de cette sauvegarde n'est donc pas de laisser des traces, même si le présent document pose le paradoxe de cette affirmation, mais plutôt de maintenir vivantes les pratiques et donc les liens d'appartenance du *marajoara*. Car la pérennité y est contradictoirement comprise comme processus éphémère⁴⁰² où la transmission et l'activation de la mémoire sont des facteurs essentiels dans notre démarche.

Plusieurs axes peuvent constituer le noyau d'une étude portée sur le théâtre : le texte, la représentation, l'œuvre « finie », les rapports entre scène et public et l'histoire de la manifestation. En ce qui concerne notre étude, nous dirigeons notre intérêt vers les éléments de la fabrication de la pièce, les mécanismes sociaux d'intégration et les dispositifs de sauvegarde et de réactivation mémorielle qu'elle peut produire. En ce sens, nous prenons en considération, au sein de l'acte théâtral, la notion de performance, entant donnée la prise en compte du

⁴⁰¹ Mariannick JADE, *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, op.cit., p.39.

⁴⁰² Le mot éphémère est ici associé à l'idée de la puissance d'un instant de vie, nous le comprenons comme un acte effectif en un moment donné et partagé par un groupe de personnes. Nous ne faisons pas allusion au caractère passager et sans trace auquel l'acte théâtral a souvent été associé. Nous pensons, au contraire, que l'étude de l'éphémère est possible car la présence des corps et le partage d'un vécu produisent, chez les participants de l'expérience, un lien de transmission et de partage de mémoire. À cela s'ajoute, comme nous le verrons, l'analyse des processus, qui rend possible l'étude de ce dispositif.

processus. Marco de Marinis soutient que « nous sommes en train de passer du spectacle en tant qu'œuvre-produit, au théâtre en tant qu'ensemble de processus et de pratiques (de production et de réception) à expérimenter-questionner-comprendre »⁴⁰³. Il poursuit, dans le même article, *Théorie de la performance, performance, Performance Studies et nouvelle Théâtrologie*, en observant que nous devons ce « tournant » à Victor Turner qui « a induit un « important déplacement vers l'étude des processus, vus comme des performances » »⁴⁰⁴.

Ces premières lignes posent l'orientation de notre regard et définissent les processus de fabrication et de réception comme éléments clés de nos analyses. Dans cette perspective, nous pensons que processus et dispositifs sont tous deux des terminologies proches dans l'objectif que nous poursuivons dans cette recherche. Autrement dit, les processus artistiques vont, pour certains, donner naissance à des dispositifs de sauvegarde. Nous commençons ces analyses par la composition du texte théâtral, puis nous enclenchons l'étude de la mise en scène et des répétitions pour, ensuite, entreprendre la réception du public et ses divers déploiements.

3.1 Un texte en patchwork ou une dramaturgie pour des reconstructions mémorielles

Le texte dramaturgique que nous avons écrit, ainsi que ce travail, fait état d'un cri d'appartenance. Il ne s'agit pas d'une tentative de légitimer un travail académique, car je suis convaincue que nous n'avons pas besoin de le faire dans ces zones. Il s'agit d'une reconstruction de ma propre appartenance, il s'agit de retracer les lignes de mon rhizome identitaire écartelé depuis mon plus jeune âge.

Le Marajó, la maison de ma grand-mère, aujourd'hui mienne, ces plages et forêts constituent le seul espace auquel je me sens appartenir et pourtant, puis-je dire que je suis une *marajoara* ? En effet, je ne peux pas l'affirmer complètement dans les limites idéologiques, éthiques et disciplinaires imposées par un tel travail scientifique. Je vois, de nouveau, mon identité m'être dérobée, m'être empêchée. La création de cette dramaturgie vient ici répondre à un empêchement, je peux au travers d'une démarche artistique raconter mes mémoires et me redonner les contours d'un être-moi perdu.

Les enchantés du Sossego réunit ces mémoires, les histoires de vie qui m'ont été transmises, que j'ai pu entendre lors de cette recherche, et bien avant, pendant toutes les années de mon enfance et adolescence. Ces narrations se mêlent aux « contes-légendes » et aux

⁴⁰³ Marco de MARINIS, *Théorie de la performance, performance, Performance Studies et nouvelle Théâtrologie*, in « Revue Degrés », n°171-172, automne/hiver 2017.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

références d'une littérature fantastique à laquelle je suis très attachée. Cette composition devient l'expression même de ma démarche, celle de mieux comprendre cet espace, les interstices de sa géographie et de son imaginaire pour en faire l'objet d'une écriture poétique. Cette dramaturgie est, je le pense, le résultat d'années de mastication d'une mémoire passée et, peut-être même d'une mémoire construite. Telle la madeleine de Proust, chaque histoire entendue dévoilait une partie de mon propre parcours dans les voies matérielles et onirique de la ville de Soure. D'ailleurs, Marianick Jadé précise bien cette idée lorsqu'elle nous dit que :

l'objet patrimonial est « l'objet madeleine » par excellence car il fixe les réminiscences immatérielles et leur donne une existence bien pragmatique. Par cet attachement particulier, ils sont de véritables catalyseurs émotionnels à nos souvenirs. Cette mémoire-souvenirs affective instaure le contact privilégié des hommes avec ces vertiges matérialisés du passé.⁴⁰⁵

De cette manière, nous produisons un texte à multiples dimensions, il est « madeleine » et « rhizome ». Nous le pensons de manière imaginaire et onirique, mais il prend également un tournant pragmatique lorsque la production vise la sauvegarde et l'activation de la mémoire. En effet, le choix des tournures, les « coups de théâtre », la sélection des « contes-légendes » et les lieux géographiques sont autant de points réfléchis que nous avons mis en place pour atteindre nos objectifs scéniques et de sauvegarde. De plus, comme tout texte dramatique, nous avons une quête esthétique. Nous composons une narration aux croisements de tous ces aspects, elle résulte paradoxalement d'une mémoire fragmentée, inventée, et d'une pensée structurée en vue de l'objectif convoité.

a. Une écriture entre inspirations et vécus

Les Enchantés du Sossego raconte la trajectoire de Joana et de sa famille. Joana l'héroïne, la conteuse et le seul témoin de sa propre histoire, nous fait part, au sein de ce texte, des événements extra-ordinaires qui se sont abattus sur sa famille. Une famille qui décide d'habiter les terres *marajoaras* et qui finit par devenir les personnages mythologiques qui composent l'onirique amazonien. Ce texte rend compte également de la naissance des personnages mythiques en les personnifiant. La narration débute par la composition de l'espace où se déroulera le récit :

Nous habitons juste là, au bout de la cinquième rue, vraiment tout au bout, quand elle rencontre le fleuve. Elle était tellement belle notre maison, elle était en trois étages, imposante comme la nature qui l'entourait, de toutes les maisons de Soure c'était la plus Jolie. Aux bords des eaux noires du fleuve Paracauari, nous y avons grandi heureux mon frère et moi, y régnait la paix et l'amour, juste là où la rencontre entre l'homme et la nature n'a jamais été aussi accompli. C'est

⁴⁰⁵ Mariannick JADE, *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, op.cit., p.38.

pour tout cela que les gens l'ont surnommé la Maison du Sossego, et nous aimions tellement ce surnom que nous l'avons adopté également.

Le personnage, conteuse, est donc une habitante de Soure, mais le temps de la narration est décalé et nous ne pouvons donc pas définir avec exactitude l'époque dans laquelle nous nous situons. Observons que la pièce commence avec la délimitation des espaces géographiques. Joana et sa famille sont propriétaires de la « Maison du Sossego », bâtisse du début du XX^{ème} autour de laquelle s'articule tout un imaginaire de la région. Là, nous commençons à entrevoir, au carrefour de la narration, les liens intrinsèques qu'unissent les lieux matériels et imaginaires. Le choix de la maison en question n'est pas anodin, il s'agit d'un espace qui suscite beaucoup d'intérêt et qui voit naître des contes légendes comme celui du « Grand Serpent du Sossego ». D'ailleurs, la bâtisse, ainsi que son importance en tant que patrimoine de la région, a déjà été abordée dans ce travail.

La ligne narrative rencontre inévitablement les questionnements que nous avons posés tout au long de cette recherche. Les traits d'appartenance sont donc marqués par un personnage qui revendique fortement son lieu d'attache :

Moi, je suis née ici même, dans la Maison du Sossego, cet endroit est le seul que j'ai connu, mais je le connais très bien... Oui, parce qu'il y a beaucoup de gens qui connaissent pleins d'endroits sans les connaître de fait. Ici je sais quand il va pleuvoir, je peux vous dire le soir s'il fera beau le lendemain, je sais quand il est impossible de se baigner, je connais chaque plante et la plupart de leurs propriétés, je connais presque tout le monde du village et ils me connaissent aussi !

Peut-être sommes-nous face à une autofiction ; ce concept nous semble être le plus proche de notre démarche. Selon les mots de l'inventeur, Serge Doubrovsky, le concept se définit comme « fiction, d'évènements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau »⁴⁰⁶. Défendre ce texte comme une autofiction c'est aussi lui donner les contours paradoxaux de mémoires vécues et d'un acte de création romanesque.

⁴⁰⁶ Serge DOUBROVSKY, *Le fils*, Paris, Galilée, 2001, p.10.

b. Les traits du quotidien dans un texte théâtral

Dans les confluences entre mémoires et inspirations, nous prenons le soin d'élaborer un texte qui puisse également rendre compte des modes de vie. Entre « emballement » créatif et composition esthétique nous n'oublions pas, au sein de cette production, l'importance donnée au caractère de sauvegarde d'un patrimoine ancré dans le quotidien des autochtones. Ce texte prend également l'engagement de retracer certains éléments de la vie dans le Marajo, choisis en fonction de leur pertinence concernant les formes traditionnelles que nous avons pour but de sauvegarder. Dans le cas de la pièce, *Les enchantés du Sossego*, l'idée centrale est de sauvegarder la pratique du conter, ainsi que les narrations elles-mêmes. Cependant, d'autres faïces s'invitent à la composition de cette création dont le *carimbó*, mais aussi, les savoirs ancestraux de la médecine des plantes. À ce propos, nous en donnons ci-dessous une illustration :

Quand je sors me promener en fin d'après-midi, je rencontre pleins de personnes assises devant leurs maisons en bavardant. Je prends un café ici, un morceau de gâteau là-bas et comme ça je me mets au courant de toutes les nouveautés du village, je n'ai même pas besoin de lire la gazette. Je fais ça depuis que je suis petite fille, je mets une très jolie robe, une fleur dans les cheveux, parfois je prends les biscuits de Madame Fatima et je sors me balader. C'est comme ça que j'ai connu Madame Serafina qui m'a enseigné tout ce que je sais sur les plantes. Je l'ai fait très longtemps mais aujourd'hui quand je sors personne ne m'invite à prendre le café, à m'asseoir pour discuter, je passe devant diverses maisons sans voir un seul banc devant la porte, eh oui, les temps ont changé... E moi ici, de plus en plus seule, et c'est pour ça que je suis si heureuse d'être ici avec vous, de vous avoir tous ici pour papoter, n'est pas génial ? Ah voilà c'est prêt, vous voulez du café?⁴⁰⁷

Se promener dans le village, s'arrêter pour « bavarder » et se raconter les événements des derniers jours est à l'origine même de la pratique du conter. Prendre un café avec une personne sur des chaises installées face à sa porte est, encore de nos jours, une pratique d'usage. Néanmoins, les nouvelles technologies marquent une baisse évidente dans ces types de partage social. Le personnage, Joana, le regrette et témoigne d'une revendication courante chez les habitants avec qui nous avons échangé. Puis, nous faisons également référence aux plantes médicinales et aux gardiennes de ces savoirs, essentiellement des femmes. Madame Serafina, personnage détenant ces savoirs, revient à plusieurs reprises dans le texte, Joana se remet à elle dans les moments de maladie de corps et d'esprit, ce qui est également une pratique courante dans la région.

La solitude que Joana exprime, à la fin de l'extrait ci-dessus, n'est pas seulement le fruit d'une solitude moderne à laquelle nous sommes tous assujettis. Il s'agit de son état d'enchantée

⁴⁰⁷ ANNEXE II – *Les enchantés du sossego*.

qui nous paraîtra de plus en plus clair dans le déroulé du texte. Joana est-elle réelle ? Fait-elle également partie de l'univers mythologique qui compose l'onirique amazonien ? Par les événements extraordinaires successifs qu'elle narre, nous tentons de rendre ces questions de plus en plus présentes chez le spectateur. Cette dramaturgie s'articule donc, tel les « contes-légendes », entre un discours cosmogoniste de création, l'intime et le quotidien. Cela peut être remarqué lorsque le personnage aborde la transfiguration de son père en *Boto* :

Je suis restée un moment sans bouger, sans action, je ne savais pas quoi faire, je n'étais pas sûre de ce que je venais d'entendre. C'était de mon père qu'elles parlaient et elles disaient des choses... J'ai couru jusqu'au bords du fleuve et je suis restée là en larme, des larmes abondantes, des larmes confuses, des larmes d'incompréhension... je connais l'histoire du Boto, un dauphin rose, que les soirs de pleine lune se transforme en un très bel homme et séduit les jeunes femmes, en les abandonnant le lendemain, en général enceintes, sur la plage. Mais mon père n'est pas Boto, ne peut pas être Boto.

A cet instant quand j'ai levé le regard, il était là, le Boto, d'un rose magnifique, sautillant hors de l'eau, je me suis mise debout, je l'ai regardé, je me suis gratté les yeux, j'ai regardé à nouveau, c'était lui, j'en ai eu la certitude c'était mon père.⁴⁰⁸

Ce passage reprend les éléments de base de la structure des « contes-légendes » que nous avons tenté d'agencer dans ce texte. Premièrement, quand l'événement surnaturel ne se produit pas chez le narrateur lui-même, il en est témoin et, en général, la « victime » est un de ces proches. Cela produit un effet émotionnel important chez le conteur. Joana est complètement bouleversée par le constat qu'elle fait. Le surnaturel intervient dans l'intime car il produit des effets considérables dans la vie et les ressentis d'une personne, telle la perte d'un être cher. Il fait également irruption dans le quotidien, le quotidien d'une relation père / fille, par exemple, mais aussi, dans le quotidien de la vie elle-même. En effet, la jeune femme découvre la transmutation de son père par le commérage d'employés. Elle va à la cuisine et finit par être interrompue par un fait extraordinaire. Dans les « contes-légendes » *marajoaras*, il n'y a pas de mise en situation pour annoncer un événement extraordinaire. Ce n'est pas une annonce qui requiert une mise en état, mais un fait qui se découvre comme tout autre élément du quotidien. Autrement dit, il n'y a pas de suspens, de pause, de musique ou « assis-toi je vais t'annoncer quelque chose », ces narrations nous les retrouvons dans les cuisines, les bancs devant les portails, à la salle d'attente d'un hôpital ou chez un coiffeur.

Nous avons tenté de rendre cette dramaturgie textuelle la plus proche possible des structures que nous avons observées dans l'étude des « contes-légendes » amazoniens. Toutefois, il s'agit d'une réinvention et le théâtre a ses propres codes, invitant à des glissements. En effet, il est difficile, d'entrevoir une pièce de théâtre basée uniquement sur des témoignages,

⁴⁰⁸ *Ibidem.*

sans un travail d'articulation entre les sphères de la pratique du conter *marajoara* et les éléments d'une narration qui vise une mise en scène. Dans cette perspective, nous abordons la suite de notre argumentation par l'étude des éléments que nous avons structuré pour cette mise en scène, qui nous servent également dans nos réflexions sur la réception de nos représentations.

3.2 Fabriquer une scène transculturelle du conter

Nous avons déjà commencé à lever le voile sur les problématiques de la mise en scène des *Enchantés du Sossego*. Son ancrage dans les éléments du conter traditionnel *marajoara*, l'engagement d'une production en dialogue avec les artistes et artisans locaux, le choix de l'environnement sonore et la possibilité de tirer des éléments d'étude sur la réception sont autant de points que nous avons pris en compte et que nous souhaitons analyser.

La validation de l'hypothèse que nous posons dépend de la possibilité d'analyse de la réception et du dialogue que nous proposons entre les créateurs. En d'autres mots, la conservation du patrimoine par sa réinvention artistique commence par le processus de création avec le dialogues d'artistes de tous bords, disciplines et cultures. En effet, quand nous demandons à des artistes locaux de composer l'environnement sonore de la pièce, les objets de décor et les costumes, nous observons dès lors une activation de la mémoire. En ce sens, la sauvegarde du patrimoine se situe également dans la réinsertion de la pratique chez les artistes créateurs.

La comédienne Fernanda Thurán, de Curitiba, donne vie au personnage de Joana, le céramiste et artiste plasticien Ronaldo Guedes, de Soure, pense les éléments du décor, les musiciens paraenses Thiago Sobral et Marcel Maia composent l'univers sonore de la pièce et le costume a été pensé en collaboration avec Maria Amélia Barbosa – Groupe de Traditions Marajoaras Le Cruzeirinho – et moi-même. S'agissant d'une expérimentation qui se développe en vue de cette recherche et, de ce fait, ne possède pas de fonds d'investissement, nous avons déployé de nombreuses fonctions. Ce que nous analysons ici n'est donc qu'un fragment des voies que nous avons parcouru. Ces collaborateurs ont été invités à nous rejoindre pour des raisons diverses, nous en exposerons certaines.

Plusieurs paramètres ont été pris en compte pour le choix de la comédienne, par exemple. En premier lieu, nous souhaitons travailler avec une personne disponible et ouverte à la recherche, au caractère expérimental de ce que nous proposons. Ce n'est pas simple pour une comédienne de mettre son travail à disposition d'une recherche théorique. Bien entendu, tout travail artistique inclut des recherches poussées, mais ces recherches visent, dans la grande

majorité des cas, des questionnements de plateau. Dans notre cas, le plateau et l'argumentation théoriques étaient imbriqués et ne pouvaient pas être dissociés. Des changements abrupts dans ma ligne de pensée étaient courants pendant les répétitions car ils étaient instigués par certaines vues théoriques, à mon sens, non satisfaisantes.

Deuxièmement, nous avons également besoin d'une disponibilité aux différents voyages de recherche que ce travail demandait. En effet, Fernanda Thurán m'a accompagnée pendant une longue recherche de terrain où il était question d'observer, d'entendre, de découvrir l'univers dans lequel elle allait s'immerger. Il était important qu'elle puisse voir différents conteurs *marajoaras*, qu'elle puisse comprendre, par ce regard, les puissances scéniques que je souhaitais développer. Puis, il nous semblait essentiel que ce soit une comédienne avec une expérience de la scène et de ses codes, afin que l'on puisse les faire dialoguer avec la pratique du conteur. Nous ne faisons, en aucun cas, une hiérarchisation des savoirs du théâtre par rapport au conter. Au contraire, nous avons identifié dans le conter de l'île des éléments qui peuvent enrichir le faire théâtral et nous pensons que l'inverse est également valable. De plus, les lieux que nous avons en tête pour les représentations étaient des lieux difficiles pour des personnes n'ayant pas l'expérience du rapport au public : place publique, écoles et centres associatifs. Or, les conteurs et habitants de Soure ne pratiquent pas le conter comme un spectacle ou une représentation qui occasionne une rencontre avec un public. Il s'agit d'un acte qui se développe dans l'intimité et en « petit comité ». Cependant, la sauvegarde de cette manifestation reste fragile et nous pousse à entrevoir les déploiements de nos dispositifs afin que la reconnaissance du conter soit effective, nous réapprendrons cette idée en conclusion de la partie.

Ronaldo Guedes est un collaborateur important de cette recherche, nous avons déjà abordé les méandres de son travail artistique et social à Soure. En ce qui concerne cette création, il est à l'origine de l'élément central du décor, un coffre en bois d'où Joana fait jaillir ses souvenirs et d'autres éléments qui composent les effets scéniques proposés. Nous avons longuement débattu sur la pièce et lui avons fait part d'une unique orientation ; il fallait que ce soit un objet léger que la comédienne puisse déplacer scéniquement. L'artiste crée un objet qui raconte sa propre histoire, sa vision de l'onirique *marajoara*. Il sculpte sur le bois les êtres mythologiques et les histoires issues de ses références personnelles. Ce sont des inspirations présentes dans le travail de Ronaldo Guedes mais qui sont ici pensées de manière différente, en vue d'un objet scénique et relié à la trajectoire narrative de la proposition dramaturgique. Ces éléments donnent naissance à un processus d'échange riche car nous devons penser ensemble les divers points pratiques et créatifs de l'objet.

Le travail avec les musiciens s'est fait en deux temps. Lors des premières représentations nous n'avions pas de musiciens en scène. J'ai fait une sélection de musiques qui composent avec la scène, mais nous étions encore très éloignés de l'idée d'un environnement sonore proche de celui que l'on trouve dans la région. Après ce constat, nous avons envisagé la participation des musiciens sur la scène. Cela permettrait un dialogue plus fécond entre la comédienne et les musiciens, mais aussi, la création d'une atmosphère plus proche de celle que nous retrouvons au Marajo. La forêt et les eaux qui entourent l'île produisent un vécu sonore particulier. Marcel Maia et Thiago Sobral sont tous deux de Belém mais connaissent bien l'île et la région, ils ont donc rapidement compris le besoin de ce paysage sonore afin d'atteindre l'immersion que nous voulions. Nous avons fait diverses répétitions ensemble afin qu'ils puissent comprendre les éléments de la création et proposer les sonorités. D'ailleurs, la majorité de ces compositions ont été produites *in situ* lors de répétitions. Les artistes sont présents sur la scène et ont par conséquent une liberté créatrice propre à l'improvisation scénique. Fernanda Thurán avait, dès lors, deux autres partenaires de scène et la triangulation comédienne, musiciens et public construit d'autres liens. En effet, il ne s'agit plus d'une musique qui intervient à un moment précis comme un élément extérieur, mais d'une composition unie, où toutes les parts sont des composants créateurs de mouvement.

Tous ces univers, pratiques et échanges donnent lieu à un objet argileux et changeant. Nous pensons cette scène transculturelle, car le Brésil ne peut certainement pas être compris comme ayant une unité culturelle. La région elle-même révèle des différences culturelles évidentes, sans oublier, la particularité même du « conte-légende » qui est au croisement d'une confluence culturelle. Nous verrons par la suite que cette démarche transculturelle est aussi ancrée dans la réception et, pour ce faire, nous poursuivons avec l'analyse de trois représentations.

3.3 La réception : chaque public un partage

Cette recherche, telle que nous l'entreprenons, prend des chemins inattendus et construit sa propre organicité, et ceci est déterminé par les contraintes du travail de terrain, dont nous avons déjà nuancé quelques aspects. Revenons donc au noyau de notre pensée motrice : les réinventions artistiques des patrimoines peuvent-elles être entreprises comme des dispositifs de sauvegarde ? Et nous nous demandons : pourquoi parlons-nous de conservation, alors que nous sommes face à des pratiques toutes dites immatérielles ?

Tout au long de cette étude, nous pouvons constater notre préoccupation d'inclure les pratiques artistiques, aussi bien comme objet d'étude, que comme dispositifs. En première partie, par exemple, les « contes-légendes » deviennent la base de la contextualisation de l'île et de l'Amazonie d'une manière plus ample. Ce que nous tentons de soutenir dans cette recherche est le fait que les pratiques artistiques ne sont pas seulement objets mais peuvent également devenir les dispositifs de leurs propres études. Les théories de l'art peuvent trouver un chemin fructueux dans la mise en place de méthodologies incluant le faire artistique lui-même. Il n'est pas question d'instrumentaliser l'acte artistique et de revenir aux incessants questionnements utilitaires sur l'art. Loin de ces idées, ce que nous proposons est d'entrevoir d'autres voies de collectes d'informations lorsque nous travaillons des pratiques artistiques.

En ce qui concerne l'étude de la réception, des *Enchantés du Sossego*, notre intérêt se porte sur la mise en place des dispositifs scéniques et leurs aboutissements dans le partage d'une mémoire collective autour des patrimoines que la pièce amène. Lors de notre première représentation, sur la place centrale de Soure pendant le mois de juillet 20016, nous observons que le dispositif fonctionne. Le public, peu nombreux au début, abandonne progressivement d'autres activités mises en place pour cette période de vacances, et se réunit peu à peu autour de l'acte théâtral. Cependant, certaines contraintes sont déjà à remarquer et nous empêchent, au sein de cette première représentation, de promouvoir l'espace de partage sensible et l'interaction que nous souhaitons.

Rappelons que cette interaction a un but précis, la collecte ludique des données de la recherche et la validation

de notre hypothèse. La première expérience nous a donc aidé à réorganiser un certain nombre de points et de conditions de présentation. Il est vrai que, sans en avoir l'intention, nous avons créé un spectacle qui fonctionne dans les espaces publics, d'ailleurs il parcourt actuellement les rues de Rio de Janeiro⁴⁰⁹. Toutefois, l'environnement ouvert rend très difficile la collecte et



Fig. 47 Première représentation des Enchantés du Sossego, Place Principale de Soure, Juillet 2016

⁴⁰⁹ L'étude de cette optique de la bonne réception du spectacle dans les espaces publics est encore à faire. Le format de conteur et le dépouillement de la pièce sont certainement des points importants pour cette analyse, cependant nous ne la pousserons pas davantage.

l'étude de la réception. Or, ces deux points sont essentiels afin que l'on puisse comprendre la création en tant que dispositif et pouvoir ainsi dessiner des voies d'analyse et de validation de notre hypothèse. Un autre élément qui nous a manqué est le rapprochement entre les spectateurs. Afin de vérifier si un partage mémoriel se crée, il est important que les personnes soient dans un espace « protégé », en petit nombre ou se connaissant. Nous reconnaissons la puissance des retours que nous avons pu avoir dans les espaces publics ouverts et une analyse est certainement à développer là-dessus. Cependant, nous nous concentrons ici sur des retours précis qui sont ceux que nous pouvons relier à une forme de sauvegarde et de réactivation mémorielle. Le caractère intime des « contes-légendes » demande un espace de confiance. Dans cette perspective, nous avons décidé de sélectionner les représentations que nous jugeons mieux capables de soulever des pistes de validation ou de points de vue critiques de notre hypothèse.

a. Un public d'enfants et le partage d'une mémoire collective

La représentation que nous abordons au sein de cette sous-partie a lieu en août 2016, dans une école élémentaire, le NPI⁴¹⁰. Le public était, majoritairement, composé d'enfants entre 8 et 13 ans et de quelques enseignants et fonctionnaires de l'école.



Fig. 48 Représentation *Les Enchantés du Sossego*, NPI – Belém Septembre 2016

Les musiciens, présents sur scène, débute le spectacle et transforment les « trois coups » en jeux et incluent les enfants de manière participative dès le début de la représentation. Le *carimbó* ouvre la pièce et nous percevons des enfants qui commencent à faire des mouvements en partageant l'identification de la danse traditionnelle : nous assistons au début d'une reconnaissance d'un patrimoine commun. Les codes de la scène emplissent ce moment d'une atmosphère ludique qui déclenche le jeu scène/public.

L'attention du jeune public est assez surprenante ; les enfants se lèvent pour mieux voir, le conter prend dès lors tout son sens, le temps d'un partage d'une histoire. L'observation de cet intérêt évident nous questionne sur le partage d'un imaginaire. *Les Enchantés du Sossego*

⁴¹⁰ Liens vers les vidéos des représentations en ANNEXE II.

pourrait-il autant séduire des enfants, dans le cadre particulier d'une représentation à l'école, si ces derniers ne partageaient pas cet imaginaire ?

Cela devient d'autant plus frappant quand la comédienne pose sa première question, en vue de les faire intervenir. « Quelqu'un connaît un enfant de Boto ? Une histoire de Boto ? » La réaction est rapide. Les enfants commencent à parler entre eux. Ils appellent la comédienne et veulent lui faire part d'un témoignage. Un garçon raconte sa rencontre avec l'être mythologique, il dit que ce dernier lui a enlevé son chapeau et lui a montré le trou sur sa tête, caractéristique importante de *l'homme-boto*. Le jeune garçon prend un ton sérieux et affirme avoir témoigné d'une réalité, d'ailleurs la particularité physique qu'il dit avoir vu, fait état de « preuve ». Un autre affirme être lui-même un fils de *Boto*, cette intervention nous parvient sous le ton de la plaisanterie, avec les rires et les observations de ses camarades et, à ce moment précis, compagnons de jeux. Remarquons que nous avons des réactions attendues et stimulées : l'activation de la mémoire des « contes-légendes » par le jeu théâtral. Différemment de la pratique du conteur de l'île, les enfants ne racontent pas un vécu, mais interviennent par les codes qu'offre la mise en scène. Les questions posées au sein de la pièce avaient pour but de faire intervenir de nouveaux récits et nous avons pu voir que cela a pris forme auprès de ce jeune public ouvert à ce type d'échange, d'ailleurs il s'agit de la représentation où ce dispositif a le mieux fonctionné.

Il est vrai que ce dispositif est courant dans les usages de la scène. Il permet au public d'interférer dans les actions de plateau permettant ainsi un dialogue plus direct entre les deux mondes, scène et salle. Mais il s'agit également comme un outil à potentialités de préservation et de réactivation mémorielle. La réinvention artistique des « contes-légendes » ne peut prétendre au caractère de sauvegarde que si elle est exposée à un ensemble de personnes qui partagent ce patrimoine. En effet, nous avons observé qu'à Rio de Janeiro, par exemple, ces questions retentissaient dans un grand silence, à tel point que nous les avons retirées. Lorsque l'on présente cette création dans d'autres régions du Brésil, nous ne pouvons lui donner le caractère mémoriel que nous retrouvons au sein des représentations à Belém et, d'autant plus, au Marajó.

Le moment de la pièce où l'on aborde le « conte-légende » de la *Femme Parfumée* est également un moment de constat important. La comédienne danse la mort de sa mère et la naissance de l'être mythologique, l'expression gestuelle de la douleur crée un espace de libre compréhension et prépare le public à un autre échange. Vous connaissez la *Femme Parfumée* ? A ce moment-là, l'euphorie prend la salle, ils comprennent le danger par cette simple question, la *Femme Parfumée* est là. La comédienne a du mal à les faire revenir, nous le lisons comme

un glissement entre les espaces matériels et imaginaires. Après cette question, les enfants sont transportés vers les vécus personnels des histoires qu'ils ont pu entendre, vivre ou qu'ils découvrent pour la première fois mais sur quoi ils ont besoin de mettre des images. À la fin de la représentation, les musiciens instaurent un jeu rythmique sur le *carimbó* et les invitent à chanter, ce qu'ils font.

La grande majorité des démarches courantes visant la sauvegarde ne prennent pas en compte le partage d'une mémoire entre les jeunes et les enfants reliés aux traditions. Dans certaines écoles, les manuels ainsi que la forte présence de ces « contes-légendes » dans les travaux extra-scolaires, aident à soutenir cette démarche. Cependant, nous pensons que cela peut être pensé comme des outils dont les pratiquants eux-mêmes pourraient faire usage afin de diffuser et de rendre pérennes leurs pratiques. Rappelons que Maître Diquinho le propose lui-même pour le *carimbó*. Ce type de démarche peut relier les artistes, les institutions patrimoniales à des écoles et des publics divers, en créant un réseau d'échanges basé sur la reconnaissance d'une identité partagée.

b. Mémoires de l'intime, quand le public devient conteur

Le soir, une véranda, des enfants qui jouent à proximité, très peu de lumière, un public assis sur des bancs et au sol, pas de musiciens sur scène, la comédienne face à un petit nombre d'habitants du quartier du Pacoval à Soure. Ce sont quelques traits de la représentation que nous avons fait en juillet 2016 dans l'espace associatif AMPAC.



Fig. 49 Représentation des Enchatés du Sossego AMPAC / Soure, août 2016

La représentation débute, et une atmosphère de mystère se met en place. Nous savons que nous parlons à des personnes avisées, et pourtant, personne ne répond aux questions pendant la pièce. Ils sont silencieux, ils observent, écoutent. Nous oublions les codes scéniques, d'ailleurs l'espace lui-même a transformé ces codes en autre chose. Certains enfants assistent par intervalle à la représentation. Ils s'assoient, écoutent, puis ils repartent

jouer et reviennent. Cela pouvait être déstabilisant pour la comédienne mais ces comportements ne sont pas remis en cause, c'est une manière d'être spectateur.

La représentation touche à sa fin et je n'ai rien pu percevoir. Il fallait peut-être admettre que le dispositif ne pouvait activer chez des habitants de l'île quelque chose qui leur est si familier. Nous avons déplacé une pratique qui appartenait au quotidien de certains d'entre eux. Toutefois, la comédienne, face à la non-efficacité de ce que nous avons préalablement établi, pose une ultime question afin de reprendre l'idée de la sauvegarde et de faire appel aux mémoires : vous ne connaissez vraiment pas l'histoire du *Grand Serpent* ? Tous répondent : oui, bien sûr, tout le monde connaît. Après cette réponse à l'unisson certaines personnes prennent la parole en provoquant ainsi une inversion des rôles. Cilene Guedes prend la parole, pour remercier, mais poursuit avec une narration et reprend ainsi sa place de conteuse *marajoara*.

Je tenais à vous remercier de nous avoir rappelé nos souvenirs d'enfance, à chaque mots que vous prononcez elles revivent, revivent, revivent, je vous remercie vraiment. En fait, je ne voulais pas parler, mais quand Solange a dit que c'était une française, n'est-ce pas? Bon alors, mon grand-père est décédé à l'âge de 95 ans et il m'a toujours dit que la femme parfumée l'avait envouté et l'avait laissé perdu dans la mangrove. Avant, c'était le Navire Président qui accostait et mon grand-père travaillait en portant les valises des voyageurs, il était petit et noir et tout le monde l'appelait « baixote ». Alors, il marchait sur ce chemin sur la 14^{ème} et quand il arrive sur la sixième rue, près du Cruzeiro, il disait qu'une femme était apparue. Très belle et parfumée mais il ne pouvait pas voir son visage. Et il ne s'est réveillé que le matin sur la plage Mata Fome, il racontait cette histoire souvent, ma grand-mère n'était pas contente. (rires) Elle se mettaient en colère contre lui, mais il nous l'a répété encore et encore.⁴¹¹

Cet échange soutient notre idée initiale : la pièce peut fonctionner comme un déclencheur des mémoires. Nous pouvons questionner cela en observant que toute manifestation artistique peut engendrer des réminiscences. Il s'agit d'ailleurs de l'objectif central poursuivi par un grand nombre d'artistes. Cependant, dans notre cas nous élaborons cette création en orientant nos choix vers une mémoire précise qui est celle des « contes-légendes ». Cette représentation fait naître une volonté de conter, ce n'est pas seulement

⁴¹¹ En ANNEXE II, nous pouvons retrouver un lien vers la vidéo de la représentation du Pacoval. « *Eu queria agradecer por que a gente acaba lembrando, as nossas memórias de criança, à cada coisa que vocês vão dizendo elas vão reascendendo, reascendendo, e agradecer realmente. Lembrando que eu não quis falar mas quando a Solange falou ah é uma francesa né? O meu avo morreu com 95 anos e ele contava sempre que a mulher cheirosa tinha levado ele sim, e deixado ele perdido no maguezal. Antes era o navio presidente que chegava e ele era carregador, era um baixo negro, chamavam ele de baixote, aí nesse caminho pela 14 ele vinha aí quando chegou ali perto da sexta rua, ali perto do Cruzeiro ele contava que apareceu sim uma mulher, muito bonita e perfumada mas que ele não conseguia ver o rosto dela, muito bonita branca, e ele acordou so de manhã lá no maguezal na praia do Mata fome, ele repetia essa historia muitas vezes a minha avo é que não gostava. (rs) ela ficava braba com ele, mas ele contava repetidas vezes pra gente.* » Traduit par nos soins.

l'univers des « contes-légendes » qui devient un espace commun d'un patrimoine partagé, la pratique du conter est également au centre des réactions.

L'intervention de Cilene Guedes est une réponse que nous attendions et que nous lisons comme l'une des voies de validation de notre sauvegarde patrimoniale, rendu possible à partir d'une réinvention artistique. Or, si nous comprenons sauvegarde comme conservation d'une pratique, au sens large, mais aussi comme ancrée dans sa communauté, nous constatons que la réinvention de la pratique du conter par le théâtre produit un espace de réactivation de la mémoire et de la pratique elle-même. Les déplacements de codes produisent un effet de reconnaissance et renouvellent les traditions, ce n'est plus une tradition de mes ancêtres mais une source d'inspiration pour un faire, également millénaire, mais tous deux se déployant dans le présent.

c. Le « partage d'un sensible » : entre chercheuse-spectatrice et comédienne-chercheuse



Fig. 50 Affiche produite par Luciana Porto, responsable à Casa da Atriz

Nous venons d'analyser la réception chez les conteurs *marajoaras* et les méandres des expériences partagées. À présent, nous entreprenons notre dernière analyse, celle de la représentation à *Casa da Atriz*, en août 2016⁴¹². Le choix des représentations est conduit par la distinction des publics. Nous avons, en premier, des enfants, puis des habitants et artistes de Soure et pour finir le public de cette représentation est un public formé par des académiciens et personnes du théâtre.

L'espace scénique est singulier, car ce lieu remplit une double fonction, c'est la maison d'une famille d'artistes qui reçoit des spectacles intimistes, des expositions, des performances et d'autres projets artistiques pour un public restreint. Cette initiative est devenue courante à Belém, où les créateurs locaux sont souvent exclus des espaces culturels de la ville.

⁴¹² En ANNEXE II, nous pouvons retrouver un lien vers la vidéo de la représentation de la *Casa da Atriz*.

L'accès aux prestigieux théâtres de Belém, tel le Théâtre de la Paix, est réservé aux opéras et aux pièces ayant une tête d'affiche, un acteur connu, en général de la chaîne de télévision Globo ; comme forme de résistance, mais aussi afin de pouvoir partager son art, l'ouverture des lieux hybrides est aujourd'hui un mouvement de grande ampleur dans la ville de Belém.

Dans notre cas, il s'agit d'un salon la journée, et d'une salle de spectacle le soir. C'est un espace connu des théâtres et de l'intellectualité de Belém, ce qui explique, en partie, le public que nous avons lors de la représentation que nous étudions. Luciana Porto est l'une des responsables de la programmation et nous a reçu, littéralement, chez elle. Elle a également pensé la lumière, ce point est important car il s'agit de notre seule représentation à avoir été pensée avec le souci d'un éclairage. Nous observons que cela est également un dispositif important pour mise en place d'atmosphères propices au moment de la pièce. Lors de la représentation à Soure, cela ne m'a pas manqué, comme si la ville accueillait cette narration, mais dans

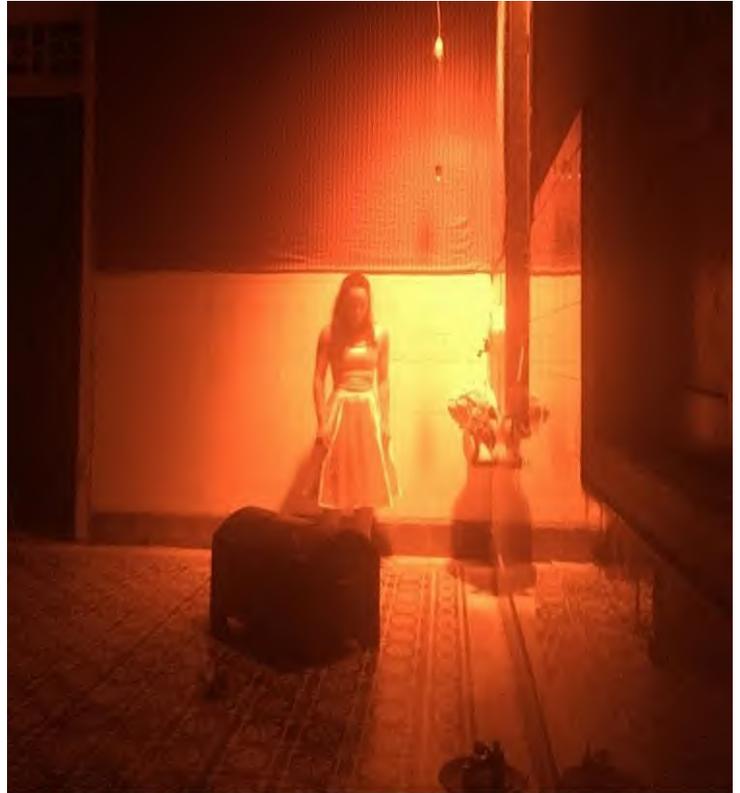


Fig. 51 Représentation des Enchantés du Sossego à Casa da Atriz, lumière et photo de Luciana Porto

d'autres lieux nous avons ressenti l'absence de ces éléments scéniques d'habillage du spectacle. Cette salle possède des possibilités restreintes mais quelques projecteurs ont été installés et nous assistons à la transition de cet espace qui passe d'une salle de séjour à une boîte vide, puis à une scène avec ses projecteurs, ses chaises et toute une famille dont les membres deviennent techniciens, puis spectateurs. Le côté intimiste favorise la pratique du conter. Comme nous l'avons déjà signalé, la pratique du conter au Marajo a lieu de cette manière, dans un coin de sa maison, entre deux activités quotidiennes. Quelques jours après la représentation, j'ai visité Luciana Porto, elle cuisinait avec sa mère et sa sœur dans ce même espace qui était, quelques jours avant, un lieu ritualisé par une composition scénique. Nous avons bu un café et avons raconté beaucoup d'histoires, cette parenthèse anecdotique ouvre d'autres chemins à explorer pour la mise en scène de la pièce en vue de la rapprocher davantage de la pratique *marajoara*.

Dans la salle, notre public comptait avec un certain nombre de professeurs universitaires, dont Josebel Akes Fares, que nous avons grandement cité dans ce travail.

Rappelons, qu'il s'agit d'une spécialiste de la culture *marajoara*, plus précisément dans les narrations mythologiques amazoniennes. La comédienne, sans le savoir, mais peut-être avec l'intuition de ceux qui présentent le savoir, s'est dirigée à plusieurs reprises à Farés. Elle a commencé son approche avec la phrase suivante : « Vous avez l'air de connaître la *Femme Parfumée* ». Puis, elle insiste dans l'échange et obtient quelques informations. Toutefois, ces informations sont contradictoires avec ce que la pièce avait déjà véhiculé de ce « conte-légende ». Josebel Akes Fares nous livre une autre version de cette narration, celle où la femme abandonne les hommes dans des cimetières. Il s'agit d'une version récurrente dans d'autres régions et dans la capitale. Elle livre cet élément et se retire du jeu, elle dit à la comédienne qu'elle ne sait rien là-dessus. Certaines personnes n'aiment pas ces échanges entre scène et public, nous pourrions le lire uniquement comme cela. Cependant, dans le travail que nous produisons avec l'actrice Fernanda Thuran, nous respectons ce recul et ne voulons, en aucun cas, provoquer une sensation de déconfort. Dans cette perspective, il y avait une envie d'échange de partage d'un savoir. Pour la spécialiste, un savoir structuré et pensé qu'elle met ici à l'épreuve du sensible, elle abandonne ses références en proie à une expérience d'un partage autre. Nous avons là l'exemple même d'une non-hiérarchisation des savoirs, un espace rhizome créé par la scène, où ce qui importe est le vécu partagé d'un fragment de vie. Par ces mots, nous finalisons notre analyse sur le dispositif théâtral mis en place. Nous poursuivons avec l'analyse des créations audiovisuelles produites.

Chapitre 4 : La production d'images, un acte de sauvegarde. Comment trouver le plan du sensible patrimonial ?

Nous sommes aujourd'hui des grands accumulateurs d'images, nous les produisons en masse, sans attention, sans préparation, sans recherche aucune. Nous prenons des photos et faisons des vidéos de tout ce qui nous paraît important d'enregistrer, mais la plupart du temps ces images restent endormies au fond de nos placards électroniques. Fini les préparations et les jours d'attente pour voir si notre photographie est de bonne qualité, fini l'effort et l'ajustement de la lumière. Avec des appareils de plus en plus performants et de multiples plateformes pouvant accueillir nos essais, nous sommes devenus des apprentis photographes et vidéastes sans cause.

Depuis *L'arrivée d'un train en gare de Ciotat*, Louis Lumière (1896) montre au monde un instrument surprenant, il est désormais possible d'imprimer des images d'une réalité questionnable. Nous avons là un nouvel instrument puissant qui bouleverse les arts mais aussi notre approche historique des événements. Les enregistrements vidéo sont aujourd'hui dans toutes les sphères de notre vie. Nous les utilisons dans le cadre de notre sécurité, comme preuve face à un tribunal, comme trace de mémoire et comme appréciation esthétique ou de divertissement, pour n'en citer que très peu. Il n'est pas surprenant que les dispositifs de sauvegarde se soient emparés de ce qui est à nos jours le moyen le plus efficace pour transposer une réalité, les images en mouvement. Dans cette perspective nous produisons des images des événements, conférences, représentations... qui suscitent en nous un besoin de pérennité. Cependant, nous n'avions pas le seul objectif d'enregistrer des événements reliés aux pratiques que nous étudions. Nous avons également l'idée de mêler les techniques et les faïces artistiques afin de découvrir une voie différente pour la captation des images destinées à la conservation mémorielle des patrimoines auxquels nous nous intéressons.

Cette démarche donne lieu à la production de deux objets audiovisuels : Un *Manifeste audiovisuel du carimbó* (2016)⁴¹³ et un film d'art, *Joana au musée* (2018)⁴¹⁴. Ces deux créations sont pensées et construites de manière et à des moments différents dans la présente recherche. Nous consacrons ce chapitre à l'étude des processus et des résultats produits.

⁴¹³ ANNEXE III – Productions audiovisuelles, 1. *Le Manifeste audiovisuel du carimbó*.

Lien d'accès au film : <https://vimeo.com/331555954>

Mot de passe : imagesthesemsd

⁴¹⁴ ANNEXE III – Productions audiovisuelles, 2. *Joana au Musée*.

Lien d'accès au film : <https://vimeo.com/331556091>

Mot de passe : imagesthesemsd

4.1 Atelier de transmission-création : production collective d'un manifeste audiovisuel du carimbó

Le *Manifeste audiovisuelle du carimbó* naît d'un atelier de transmission-création que nous avons mis en place à Soure en septembre 2016⁴¹⁵. Cet atelier a pour objectif de réunir des artistes de *carimbó* et des professionnels de l'audiovisuel. Toujours dans l'idée de la création d'un espace qui intègre les arts, nous cherchons, d'une part, un lieu d'échange de savoirs et, d'autre part, un résultat esthétique sous la forme d'un document audiovisuel. L'atelier se dessine donc comme un terrain promouvant un échange dans le travail artistique. Ce processus de création collectif atténue, nous le croyons, les barrières et les hiérarchisations dans le dialogue. En effet, il ne s'agit pas de faire des ateliers afin de transmettre ou de recevoir un savoir, avec la rigidité que ces formes imposent à l'échange, mais de partager une création collective, où tous les savoirs engagés seront sans cesse questionnés. Car questionner les limites et les possibilités de son faire est un processus inhérent à la création.

Depuis la conceptualisation de cet atelier, tel que nous venons de le décrire, jusqu'à la réception du matériel produit, nous avons fait un parcours semé d'obstacles. Tout d'abord, l'idée de réunir un nombre important de professionnels des deux disciplines – audiovisuel et *carimbó* – n'a pas été possible à réaliser. Encore une fois, nous sommes face à l'impossibilité budgétaire de réunir des professionnels sur un laps de temps. Cela inclut les professionnels de l'audiovisuel que nous aurions dû faire venir de Belém, mais aussi les *carimbozeiros* qui sont sur place mais qui ont différentes occupations au-delà de la pratique. Nous avons dû l'adapter et proposer un atelier qui se tient en quatre jours avec notre présence et celle des *carimbozeiros*. L'idée, désormais, est que les participants puissent, avec les brefs éléments de l'audiovisuel transmis, produire une vidéo sans mon intervention. Cet atelier a donc pris la forme, non pas d'un échange réciproque entre les arts comme nous l'avions idéalisé, mais d'un acte indépendant des *carimbozeiros*   produire un document audiovisuel qui soit en accord avec ce qu'ils souhaitent sauvegarder de cette pratique. Ils devaient choisir ce qu'ils voulaient filmer, de quelle manière, avec quel cadrage... Ils ont également défini les questions qui seraient posées ainsi que les personnes à qui ils souhaitaient les diriger. Il est intéressant d'observer que le groupe est composé de jeunes pratiquants. Paradoxalement, le lien à la transmission et à l'ancestralité est l'un des points qu'ils ont le plus souligné dans les discussions, mais aussi dans le *manifeste*. D'ailleurs, l'idée de l'appeler manifeste vient aussi d'eux : ils ont entrepris cette

⁴¹⁵ Cet atelier a eu lieu du 12 au 16 septembre de 19h   21h. En ANNEXE III, 1. Manifeste audiovisuel du carimbó, nous rendons disponible les fiches d'inscription avec les informations pratique et le noms de inscrits dans l'atelier.

création comme une déclaration publique, décrivant les actions et les idées qui composent leur mouvement.

a. Processus de création et d'interaction entre savoirs et *carimbozeiros*

Lors du premier jour (12/9/2016) nous avons partagé nos savoirs. L'une des participantes s'intéresse à la photographie depuis quelques années et a pu enrichir les discussions sur l'audiovisuel. Mais nous avons essentiellement parlé du *carimbó*, de ses problématiques et de ce que nous voulions partager avec cet acte créatif. Nous identifions trois grands axes à aborder : la transmission, l'expression corporelle et le processus de création musicale. Puis, je leur transmets quelques notions de base sur les cadrages possibles, les effets de lumières, l'élaboration d'un scénario et les équipements que nous avons à disposition : deux caméras, un trépied et un micro. Cette première rencontre nous permet également de tracer notre plan de travail pour les prochains jours.

Notre deuxième rencontre (13/9/2016) nous permet d'approfondir les discussions et apprentissages que nous avons initiés. Nous avons fait, de manière très artisanale un premier jet de notre scénario. Ci-contre, nous pouvons observer le croquis élaboré lors des premiers échanges. Sans aucun outil informatique, tout s'est fait à la main et recopié en plusieurs exemplaires.

Même si de manière précaire, ce document expose les trois axes sous lequel nous voulions traiter la manifestation et les images et agents qui les composeraient. La transmission, par exemple, oriente la première partie de notre « scénario ». Puis, nous posons le lieu où se déroulera la captation et les actions à mettre en place. Nous avons également une attention particulière à donner la parole à tous les représentants des groupes. Cela est un point important car ces groupes sont souvent pris dans une forte rivalité ; nous l'avons déjà remarqué auparavant dans ce travail. Créer un espace où travailler ensemble est une réalité possible permet de créer des liens entre des praticiens qui souhaitent tous la même

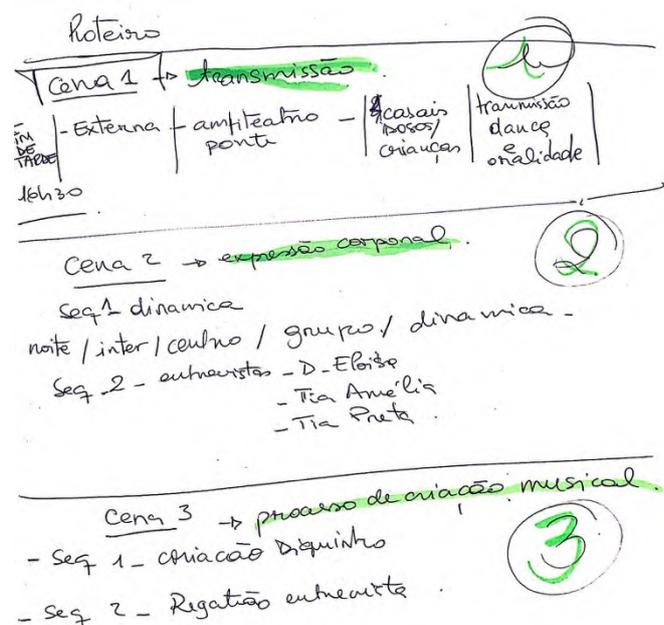


Fig. 52 Premier jet du scénario produit par les participants de l'atelier en septembre 2016

chose : l'essor et la reconnaissance de leur manifestation. Malgré l'appartenance à une communauté restreinte, celle des *carimbozeiros*, certains des participants vont découvrir, par cette expérience, les espaces et les intégrants d'autres groupes. Sans ce type de démarche cette rencontre n'est pas toujours possible car elle peut être perçue comme une infidélité à son propre groupe, surtout en ce qui concerne les *Groupes Eco Marajoara* et *Traditions Marajoaras Le Cruzeirinho*.

À la fin de cette deuxième journée de travail, nous testons les équipements. Pour ce faire, les participants créent une dynamique, ils se sont enregistrés à tour de rôle en répondant à une question : Qu'est le *carimbó* pour toi ? Les réponses à cette question dessinent ce que les participants pensent et espèrent du *carimbó*. Cet échange fait naître l'idée de concevoir cet objet comme un manifeste. Ces témoignages ont d'ailleurs intégré le manifeste ainsi que le présent document.

Les deux jours qui ont suivi sont destinés au tournage. Nous avons fait des entretiens⁴¹⁶ avec Maria Amélia Barbosa (14/09/2016) et Heloisa Vascellos (15/09/2016) Santos les coordinatrices des groupes, *Crueirinho* et *Eco Marajoara*.



Fig. 53 et 54 Entretiens filmés à Soure en septembre 2016

Elles ont, toutes les deux, été interrogées sur l'expression corporelle liée à la danse. Cette question leur est adressée car les coordinatrices de groupe ont aussi la fonction de chorégraphes. Elles ont donc témoigné de cette expérience dans la transmission de la pratique traditionnelle et des compositions dansées. Elles nous confient que l'expression corporelle au sein de cette pratique consiste, entre autres, à faire parler son corps en accord avec les paroles de chansons.

⁴¹⁶ Ces entretiens ne sont pas ceux présents dans les annexes, produits en vue de la présente étude, ils font partie des rushes du film qui n'ont pas été mis à disposition. Certains extraits sont donc dans le résultat final de l'atelier : film que nous avons intitulé *Le Manifeste Audiovisuel du carimbó* (ANNEXE III) et dont le lien est ci-dessous.

Lien d'accès au film : <https://vimeo.com/331555954>

Mot de passe : imagesthesemsd

Elles insistent également sur l'idée de l'enthousiasme, sur l'idée que pour bien danser il faut aimer et vouloir le faire.

Sur la photographie de gauche nous pouvons voir la mise en place de l'entretien de Maria Barbosa ; les jeunes *carimbozeiros* l'ont placé devant la sainte matrone de la région, *Nossa Senhora de Nazaré*. Cela démontre que ce groupe est connu pour son lien à la fête du Cirio, une importante manifestation religieuse des *paraenses* ; d'ailleurs, des questions sur le sujet lui sont posées.

Nous avons également tourné dans l'une des réunions hebdomadaires du groupe *Tambours du Pacoval* (15/09/2016). Ce lieu a réuni divers entretiens, ainsi que la captation d'images témoignant des processus de création musicale. Il faut comprendre que cet événement hebdomadaire qui a lieu tous les samedi est un rassemblement qui mélange fête communautaire, visite touristique et répétition pour le groupe de musiciens, parmi de nombreuses autres actions réalisées dans cet espace. La composition dynamique de ce lieu pousse les participants à produire des images différentes, créatives et en accord avec la précision du regard qu'ils portent sur leurs pratiques. Nous avons donc une prolifération des plans en détail, des instruments – surtout les *curimbo*s, des pieds et des jupes, nous concluons que ces éléments ont donc une grande importance chez les pratiquants.



Fig. 55 et 56 Entretien et plan détail de filmé à AMPAC – Soure en septembre 2016

Sur l'image de gauche nous voyons l'entretien avec une jeune-fille de la communauté du quartier qui dansait ce jour-là. D'autres entretiens sont menés, dont celui de Maitre Diquinho axé sur la transmission, où il témoigne de son envie de transmettre sa pratique à un successeur. Les participants ont aussi interviewé Ronaldo Guedes – président de cette association -, et l'enseignant et poète Ailton Favasco qui finit son intervention en récitant l'une de ses poésies :

Marajo terre chérie
 Hantée de mystères
 Au Pacoval il y a de la poésie
 Il y a Diquinho et Regatao [...]
 Ce sont des auteurs-compositeurs que les tambours vont jouer
 Le corps balance ici, balance là-bas
 Carimbó c'est une danse envoutante
 E celui qui entre dans la *roda* ne veut plus s'arrêter ⁴¹⁷

Après cette image, nous voyons le poète danser avec sa fille, ce qui reprend l'idée d'une pratique qui se transmet de génération en génération. Soulignons que nous assistons à diverses reprises, parmi les images capturées par l'équipe, cette confluence générationnelle. En ce sens, nous entrons dans le dernier élément du tournage où nous souhaitons nous arrêter : sur la place principale, face au fleuve, le groupe du troisième âge danse avec des jeunes danseuses.



Fig. 57 et 58 Tournage sur la place principale de Soure – septembre 2016

Des enfants et des adolescents dansent avec des « anciens » ; il s'agit du noyau même de ce que l'équipe de création voulait mettre en avant. Une pratique qui n'est pas seulement reliée à la transmission par son ancestralité : elle est également la base d'une entente sociale entre des générations que tout oppose, mais qui trouvent, au sein de cette manifestation, l'espace d'un dialogue réciproque. Leur danse est différente, la cadence, le positionnement, la circularité moins présente, les pas... et pourtant, l'échange est là. Après le tournage de la danse, une conversation se met en place. Nous écoutons tous attentivement les témoignages de ceux qui ont vu naître notre *carimbó*. Nous sommes assis par terre et profitons de ces narrations riches, car nous l'avons compris, il appartient au *marajoara* de savoir conter.

⁴¹⁷ ANNEXE III – Productions audiovisuelles. « *Marajo terra querida / De mistérios et assombração / Pacoval tem poesia / Tem Diquinho e Regatao / Ragatao do raspa-raspa / Seu Diquinho é Boibumba / São autores et cantores que os tambores vão tocar / O corpo balança pra lá, o corpo balança pra cá / Carimbo é uma dança gostosa / e quem entra na roda não quer mais parar* » Traduit par nos soins.

b. Retours et analyses de l'objet produit

Nous pouvons dire que notre idée initiale n'a pas fonctionné. En effet, nous n'avons pas pu proposer l'atelier que nous avons imaginé au départ. Nous avons poursuivi sur un autre chemin, un parcours improvisé, où de nombreux « trous » se sont créés. Cependant, en retraçant cette expérience et compte tenu du résultat, nous observons que notre réussite est dans la liberté totale que cette expérimentation, non-formatée, a rendu possible. En effet, vu que je ne pouvais poursuivre mon objectif, j'ai tenté une autre forme à laquelle je n'avais que très peu réfléchi et, en ce sens, il n'y avait pas de bordures ni de résultats attendus. Il est vrai que toute action recherche un objectif, surtout dans le cadre d'une telle recherche, nous posons un certain nombre de points en amont, mais ils étaient reliés par une ligne fragile. Cette fragilité, que je pensais préjudiciable au début s'est avérée être un lien délicat et une voie à l'ouverture de chacune des perceptions.

Ces jeunes *carimboziers* ont utilisé les techniques audiovisuelles, certes avec maladresse, mais avec une forte volonté d'en faire un outil d'expression. Ils avaient des idées à transmettre et ils ont produit des images sensibles par un point de vue clair et qui nous engage dans les discussions esthétiques et sociales qui entourent leur pratique.



Fig. 59 Tournage sur la place principale de Soure, danseur : Maître Tuira – septembre 2016

Ils vont à la recherche de leurs racines, ils recréent des liens ancestraux et transgénérationnels. L'idée d'une transmission et de l'intégration entre les personnes âgées et

les jeunes enfants devient centrale dans ce qu'ils produisent et nous assistons à la revendication d'une origine du *carimbó*.

Dans la perspective d'un acte de sauvegarde, nous tirons, de cette expérience, les éléments choisis pour composer le document audiovisuel, en faisant état de ce que les pratiquants souhaitent exprimer et voir enregistré. Le fait que ce soit une création les pousse à réfléchir et discuter de ce qui « vaut la peine » d'être enregistré. Nous arrivons à la conclusion que les documents de sauvegarde, de tout genre, doivent être produits par les pratiquants eux-mêmes ou avec une forte collaboration avec eux, surtout en ce qui concerne des formes aussi structurées que le *carimbó*. Cela se justifie par la naissance d'un document qui inclut leur parole de manière très claire ; ils ne sont plus un élément de la composition d'un créateur, mais les créateurs de leurs propres mémoires. Nous nous posons souvent la question de ce qui doit être conservé et de ce que nous devons admettre faire partie d'une réalité autre et appartenant à un certain moment à l'oubli. Mais nous pensons, à présent, que cette réponse est multiple et concerne les détenteurs et faiseurs de chaque mémoire.

4.2 Créer au musée du Marajó : un film d'art comme acte de sauvegarde

Le musée du Marajo est un espace d'exposition, dédié à la culture de la région, situé dans la municipalité de Cachoeira do Arari. Nous le choisissons pour accueillir notre dernière réinvention, un film⁴¹⁸ que nous avons appelé : *Joana au musée*. Ce film est réalisé par Alexandre Baena et moi-même, et pensé au sein du projet Labex Arts H2H : *La performance théâtrale au musée : une nouvelle médiation transculturelle ?*, dirigé par Katia Légeret. Le projet propose des formes de médiation sensible des œuvres ; nous l'associons à notre démarche de sauvegarde des patrimoines et nous développons ces idées au Musée du Marajo à travers des performances dans l'espace⁴¹⁹ et la création de ce film d'art.

Nous ouvrons une parenthèse pour présenter ce lieu. Ce musée réunit une série d'objets archéologiques auxquels se mélangent des structures construites à partir de matériaux recyclables. Ces dispositifs témoignent des « contes-légendes », des savoir-faire ancestraux, de

⁴¹⁸ Ce film se différencie ici des documents audiovisuels à caractère d'archive (entretiens et vidéos des représentations) et celui produit par l'atelier de transmission : *Le Manifeste audiovisuel du carimbó*. Cette différence est marquée par deux éléments. Le premier est le fait de faire intervenir une équipe professionnelle pour la création d'un objet de création. Le deuxième est relié à la démarche elle-même, nous avons eu l'intention de produire « une œuvre », un objet réfléchi à partir d'une conception visuelle et scénique et engageant une démarche esthétique.

⁴¹⁹ Silvio de Lima Figueiredo témoigne de certaines de ces performances dans son article : *Interprétation et médiation du patrimoine : expérience esthétique, loisirs et fruitions dans l'émancipation*, in « Créons au Musée », sous la direction de Katia Légeret, Paris, Geuthner, 2019, p. 183-190.

la description de la faune et de la flore de la région. Tout cela dans une simplicité et une ingéniosité étonnantes. Circuler entre ces couloirs en carton, entre ces structures aussi originales qu'artisanales permet de découvrir, pas après pas, une multitude d'informations : quelques-unes nous parlent, et, d'autres nous donnent le sentiment de découvrir une nouvelle expression sur un visage familier. Josebel Akel Fares écrit :

Le Musée du Marajó est une création de Giovane Gallo, inauguré à Santa Cruz do Arari, lieux où le chercheur débute la collecte et l'étude des données avec la collaboration décisive de la communauté de cette région. Le musée possède la plus grande collection sur le Marajó du Brésil, et peut-être du monde. Quelques temps après son installation, dû à des problèmes politiques, l'institution est transférée à Cachoeira do Arari, en répondant à l'invitation de la préfecture du village. Il est convoité par Soure. Aujourd'hui il occupe un large domaine de bosquets et marécages de la Préfecture de Cachoeira, qui est aussi en charge des employés du musée.⁴²⁰

Comme l'affirme l'auteur, cette institution est la plus grande et la seule à promouvoir à ce niveau la culture *marajoara*. Le musée a, de ce fait, une importance capitale pour la préservation, la reconnaissance et la promotion de la culture de l'île. De plus, il illustre l'unité d'une culture qui se compose par des peuples souvent isolés les uns des autres. En tant que lieu de créativité, il propose une visite interactive : il faut tourner certaines images pour en découvrir leurs explications, rentrer dans une pluie de plaques pour découvrir les animaux qui y sont décrits. Toucher fait aussi partie de la visite. D'ailleurs, à l'entrée, le panneau annonce « la couleur » : « ce musée est fait pour les brésiliens, on a le droit de toucher ». À l'intérieur, nous retrouvons ce ressenti et l'amusement dans l'espace est évident, parents et enfants redécouvrent la magie de l'île à travers des dispositifs inventifs et ludiques. Revenons aux mots de Josebel Farias :

Le matériel est exposé de manière interactive. Je n'ai jamais vu manière plus inventive d'exposition, ni Louvre, ni Prado, ni Musée des Arts de São Paulo/MASP, ni Goeldi, ni Musée des Arts de Belém/MABE, ni, ni... portes qui s'ouvrent, leviers qui tournent, fils que l'on tire, plaques qui se retournent, pions qui tournent, tout est fait de manière artisanale, tout est créé pour que le visiteur soit actif entièrement. Derrière les fils, les portes, les leviers, l'information est livrée avec simplicité, sérénité et, toujours, avec beaucoup d'humour et instigue ceux qui les découvrent.⁴²¹

⁴²⁰ Josebel AKEL FARES, *O Museu do Marajó: viagem, acervo, entrevista com Giovanni Gallo*, in « Cartographias marajoaras : cultura, oralidade, comunicação », pas de pagination, Thèse en Communication et sémiotique, Pontificia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

« *O Museu do Marajó* ” é uma criação de Giovanni Gallo, inaugurado em Santa Cruz do Arari, local onde o pesquisador inicia a coleta e a pesquisa dados, com a colaboração decisiva da comunidade daquele município. O Museu constitui o maior acervo sobre o Marajó, existente no Brasil, quiçá no mundo. Tempos depois da instalação, devido a problemas políticos, a instituição transfere-se para Cachoeira do Arari, a convite da prefeitura da cidade. É cobijado por Soure. Hoje, ocupa uma extensa área de bosque e pântanos da Prefeitura Municipal de Cachoeira, que também contrata os funcionários do Museu. », traduit par nos soins du portugais.

⁴²¹ *Ibidem*. « *O material é exposto de forma interativa. Nunca vi maneira mais inventiva de apresentação, nem Louvre, nem Prado, nem Museu de Arte de São Paulo/MASP, nem Goeldi, nem Museu de Arte de Belém/MABE, nem, nem... Portas que se abrem, alavancas que rodam, fios que se puxam, tabuletas que viram, piões que giram,*



Fig. 60 Intérieur Musée du Marajó – Cacheira do Arari - juillet 2015

Le Musée du Marajó, avec une mise en scène simple au niveau des matériaux, mais avec une grande créativité et un important travail de recherche, nous rapproche de l'univers *marajoara*. Nous faisons, dans cet espace, une rencontre aussi bien avec les œuvres et les objets exposés qu'avec la disposition dans l'espace. C'est un musée qui est certes fait pour les autochtones, mais chacun peut sentir qu'il fait partie des histoires qu'il raconte.

a. Giovanni Gallo : un regard étranger où l'empathie d'un homme en vers une culture

Ce musée, si proche et retraçant si bien la culture *marajoara*, est l'œuvre de Giovanni Gallo, un ecclésiaste italien qui est arrivé au Brésil et qui s'est installé dans la région dans les années 70. La fabrication du musée a compté avec une importante et essentielle collaboration de la communauté autochtone, mais il garde le paradoxe d'avoir été pensé par un « étranger ». Il s'agit donc d'un regard étranger qui n'impose pas ses références, mais au contraire qui reste très attentif aux représentations et aux sensibilités culturelles dans lesquelles il s'intègre. Il fait

tudo feito artesanalmente, tudo criado para que o visitante se movimente inteiramente. Por trás dos fios, das portas e das alavancas, a informação é mostrada com simplicidade, seriedade e, sempre que a matéria propicie, com muito humor, além da instigação constante aos que manipulam os informes. », traduit du portugais par nos soins.

là un processus de « transculturation »⁴²², il s'imprègne de la culture locale tout en l'associant intuitivement à sa propre culture.

Cette curiosité et cette découverte sensible de la région, il l'exprime en premier lieu par la photographie. Cette prise, sans cesse, d'images, et cette observation attentive lui a valu aussi d'être emprisonné par la dictature en place dans le pays à cette époque⁴²³, car on le prenait pour un espion communiste. Le fait que son approche se fasse aussi par un processus artistique, tel que la photographie, nous conforte dans l'idée d'une approche artistique des œuvres et des patrimoines. En effet, nous soutenons, tout au long de ce travail, que les pratiques artistiques ainsi que ses faiseurs, peuvent constituer des médiateurs, des traducteurs d'expressions de vie singulières. En ce sens, certains questionnements surviennent : comment ce prêtre parvient-il à concevoir un tel endroit ? Comment cet italien, ce « gringo », parvient-il à créer un espace en accord avec la culture locale ? Dans la tentative de lever le voile sur ces questions, nous aimerions aborder l'idée d'empathie avec Stefania Caliendo :

L'empathie est généralement entendue comme une situation de participation particulière avec l'autre, dans laquelle le sujet s'identifie et se projette au point de partager les états d'âme de l'autre et de les ressentir comme siens. L'idée d'éprouver un *sens commun*, de communiquer par les sens, en passant par une communication davantage sensitive que verbale, de se mettre à la place de l'autre, de se sentir *tout un chacun*, constitue certainement l'acception la plus répandue de ce terme. C'est en effet au sens interpersonnel, d'échange et contact entre les sujets, que la notion a surtout été étudiée en psychologie et en psychanalyse depuis le début du XX^{ème} siècle. Or tel n'est pas le premier sens de l'empathie : le mot *Einfühlung*, employé pour la première fois en 1873 par Robert Vischer, désigne la relation esthétique qu'un sujet peut entretenir avec un objet, une œuvre d'art, le monde environnant.⁴²⁴

Cette idée, davantage développée en psychologie, est au centre de tout processus artistique, des échanges humains et donc des échanges culturels :

Le texte fondateur de ce théoricien ainsi que quelques autres de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^{ème} siècle, notamment ceux de son père Friedrich Theodor Vischer, de Johannes Volkelt et de Theodor Lipps, montrent bien la nature sensorielle de l'empathie et conduisent à l'articuler avec la synesthésie, autre notion de nature autant esthétique que psychique.⁴²⁵

L'empathie est ici comprise comme un processus aussi bien esthétique de rencontre avec une œuvre, que psychique quand il s'agit d'autrui. Néanmoins, à l'instar des outils de communication de plus en plus rapides et efficaces, la facilité avec laquelle le virtuel mélange les espaces et les êtres, nous pousse à nous questionner sur l'idée même d'appartenance d'un

⁴²² Tel que nous l'avons déjà défini selon la pensée de Fernando Ortiz, p. 246 – 249.

⁴²³ La dictature militaire a eu lieu au Brésil d'avril 1964 à mars 1984.

⁴²⁴ Stefania CALIANDRO, « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », Revue française de psychanalyse, 2004/3 (Vol. 68), p. 791-800. DOI : 10.3917/rfp.683.0791. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2004-3-page-791.htm>

⁴²⁵ *Ibidem*.

groupe de personnes à une communauté particulière. Actuellement, est-il encore pertinent de parler d'identité culturelle ? L'internet, est un instrument qui facilite ou qui masque ces processus ? Sommes-nous plus empathiques avec les souffrances des populations éloignées de nos lieux de vies ?

Il est vrai qu'il est rare de nos jours de ressentir le « dépaysement », non pas parce que les cultures sont les mêmes, mais parce que nous pouvons davantage les approcher. Nous avons aujourd'hui conscience de ce qui se passe un peu partout dans le monde. Bien entendu, comprendre un pays et le vivre n'est pas possible par écrans interposés, mais nous pouvons tout de même nous préparer à une rencontre. Néanmoins, cette question ne se posait pas à l'époque où le « Père Giovanni », comme on l'appelle sur l'île, s'installait au Marajó et, jusqu'à récemment, ce n'était pas une réalité dans cette région. En effet, l'électricité ainsi que les voies de communication virtuelle ont été implantées sur l'île très tardivement ; actuellement, les services ne sont pas complètement efficaces. Cependant, les principales villes de l'île possèdent internet et tous les moyens de communication qui lui sont intrinsèques.

Nous pensons que cet espace marque également le « résultat » positif d'un échange entre les peuples ; il s'est fait de manière respectueuse et réciproque en vu d'un acte créatif de sauvegarde du patrimoine, et de la reconnaissance et de l'exposition d'une culture partagée. Car nous pouvons dire que la culture *marajoara* est aussi celle de cet homme qui a dédié sa vie à bâtir un sanctuaire en son hommage.

b. Le film *Joana au musée*⁴²⁶ : découverte sensible de l'exposition

Lorsque nous pensons à la réalisation de ce film, l'idée d'intégrer d'autres formes, comme le théâtre et la performance, nous paraît un cheminement organique par rapport au travail que nous faisons jusque-là. Nous décidons de faire circuler Joana, personnage-conteuse des *Enchantés du Sossego*, dans cet univers muséal. Elle serait donc face à l'exposition de sa propre culture, car dans la pièce nous savons qu'elle est *marajoara*. Par cet acte de sauvegarde, nous avons pour but de donner un lien poétique à la visite de l'exposition, de produire un élément qui puisse être utilisé pour faire connaître le musée et mettre en lumière les dispositifs proposées aux visiteurs.

⁴²⁶ ANNEXE III – Productions audiovisuelles, 2. *Joana au musée*.
Lien d'accès au film : <https://vimeo.com/331556091>
Mot de passe : imagesthesebsd



Fig. 61 et 62 Film Joana au musée : les rencontres de Joana avec l'esclave



Le tournage du film a lieu en même temps qu'une rencontre que nous organisons autour des performances dans les musées⁴²⁷. De ce fait, plusieurs étudiants proposent des performances, dont celle de Victoria Inês Oliveira de Souza. Elle crée un parcours avec des objets du musée de l'époque de l'esclavage. Après avoir vu cette performance, nous avons souhaité que Joana rencontre ce personnage dans sa visite. Rappelons que Joana est une fille de *fazendeiro*⁴²⁸ et, même si la temporalité n'est pas très claire, nous situons son histoire au début du siècle. Elle est donc, probablement, la fille d'un esclavagiste. D'ailleurs, sans expliciter ces informations aux comédiennes, nous percevons une tension dans la rencontre.

La tension est peut-être celle de la rencontre avec ce qui est caché, ce qui est enfoui dans nos mémoires. Il peut s'agir de la tension qui naît de la rencontre avec la honte de notre propre histoire. Cette rencontre accentue également la perspective d'un lieu hors du temps, d'un espace où les éléments sont aussi fantasmagoriques que les liens que l'on peut tisser. Joana elle-même se dédouble dans un espace qui questionne son lieu d'appartenance. Le personnage découvre l'exposition structurée de son univers, à travers des dispositifs que les fonctionnaires et les connaisseurs du musée appellent des ordinateurs, car ils articulent beaucoup de savoirs.

En vue de mieux illustrer le parcours de Joana et les agencements du musée, nous proposons de faire une analyse « imagétique » du parcours et, par conséquent, du film. Nous empruntons le mot « imagétique » au portugais « imagético ». Nous le développons en tant que concept dans notre étude de Master⁴²⁹. Nous le définissons « comme une narration qui base sa fable dans une connexion entre les images et non dans une suite « logique » d'évènements. Ce qui nous fait « tirer le fil » est la succession des images qui sont parfois très déconnectées les unes des autres et non-linéaires, mais qui, par leurs « montages », donnent un sens très personnel, si nous prenons en considération l'ouverture du champ sémantique de ces images»⁴³⁰.

⁴²⁷ Cette rencontre s'inscrit dans la programmation du projet Labex précité, ainsi, elle compte avec l'appui de l'UFPA (NAEA et ETDUFPA) et la maison de production MULTI AB Produções, partenaires du projet.

⁴²⁸ Ce terme désigne les grands propriétaires de terres au Brésil. Il est relié au terme *fazenda*, défini en note de bas de page n° 99.

⁴²⁹ *DU CINEMA VERS LE THEATRE : UN CONTRECOURANT POUR LES IMAGES DE LYNCH*, Mémoire de Master II « Etudes Théâtrales », présenté par Monique DEBOUTTEVILLE, sous la direction de Mme Nathalie COUTELLET, soutenu le 11 septembre 2014 à l'Université Paris 8.

⁴³⁰ *Ibidem*.



Fig. 63 Joana nous invite à entrer dans le musée



Fig. 64 et 65 Elle nous montre les dispositifs question/réponse : « Qui est qui » et « Est-ce que tu parles Tupi ? »





Fig. 66, 67, 68 Les dispositifs de visite du Musée du Marajo expérimentés par Joana

Observons que l'analyse « imagétique » consiste ici à proposer une suite d'images qui créent un trajet pour la description de ce musée en suivant la logique du film. Ainsi, nous pouvons découvrir des carrés suspendus, des photos attractives, des questions qui interpellent et font découvrir au visiteur, davantage d'éléments par un mouvement volontaire et ludique. Des couloirs de plaquettes permettant aux visiteurs d'entrer dans l'information ; ils sont submergés par les savoirs, les dispositifs qui se répètent avec des thématiques différentes. Et nous voyons inscrit sur les marches d'un escalier : « Pour connaître le Marajo il ne suffit pas de courir derrière les marées. Il faut découvrir l'homme *marajoara*. Il est le seul à connaître ce monde rempli d'être surnaturels de la forêt, mystères et merveilles, au son du *brega*⁴³¹ ». Nous tentons dans ce film de retracer un parcours de visite ludique ; les objectifs que nous avons entrepris en début d'expérimentation se consolident par l'exposition des éléments que nous venons de décrire. La création de ce film constitue un acte de sauvegarde, différent de ceux que nous proposons, car il ne vise pas un patrimoine immatériel. Cependant, il sauvegarde un patrimoine matériel qui expose l'immatériel. Ce musée est en grande partie consacré aux modes de vie du *marajoara*. Ainsi, nous réaffirmons la dichotomie inadaptée entre patrimoine matériel et immatériel. Les registres sont donc ceux d'un acte performatif, de l'archive du musée, de sa structure dans cette période donnée et de ses dispositifs de visite.



Fig. 69 Joana assise devant le Musée du Marajo

⁴³¹ Le *brega* est un genre musical issu des campagnes *paraenses*. Ce genre a atteint une importante popularité au Brésil, mais il reste, encore de nos jours, ancré dans le quotidiens des intérieurs de la région, dont le Marajo.

Conclusion : mémoire et réinvention

Est-il possible de procéder à la sauvegarde vivante d'un patrimoine par sa réinvention artistique ? Cette question a conduit toute cette partie de notre étude, ainsi que les créations que nous avons menées. Nous tentons, par plusieurs mises en pratique, d'apporter des réponses à l'hypothèse que nous nous sommes posée. Les liens que nous tissons entre sauvegarde et mémoire nous permettent de valider notre démarche. En effet, si nous entendons par « sauvegarde vivante », le maintien de ces pratiques au sein des communautés auxquelles elles sont rattachées, nous pensons avoir répondu, en partie, aux questions soulevées par notre hypothèse. Prenons l'exemple des représentations des *Enchatés du Sossego*, nous observons que la mémoire individuelle et collective sont réactivées par le partage d'un moment ludique. Le *Manifeste audiovisuel du carimbó* permet également aux jeunes *carimbozeiros* de réfléchir sur leur propre pratique et de construire un discours mémoriel et esthétique à travers l'expérimentation audiovisuelle.

Analyser ces créations nous conduit à l'observation d'un territoire, où la mémoire et les liens d'appartenance sont intrinsèquement liés à l'acte créatif. Si nous ne pouvons pas créer sans engager notre corporéité, alors nous ne pouvons rien produire qui ne soit pas rattaché à nos représentations. La réinvention artistique nous apparaît donc comme un lieu où l'on peut faire acte de nos réminiscences et de nos patrimoines, afin de les interroger ou de les faire (re)vivre au sein de nos communautés.

Dans cette perspective, les témoignages, l'activation mémorielle et les transmissions attestent de la place importante que nous donnons à nos patrimoines. Il est vrai qu'elles ne peuvent être dissociées de nos modes de vie. Cependant, elles peuvent être réinventées par l'art et produire ainsi d'autres symboles en accord avec le présent des faiseurs. Elles deviennent ainsi une forme d'expression, et le patrimoine une source d'inspiration. Ce dialogue nous paraît fécond et semble ouvrir de nouvelles issues pour penser une sauvegarde plus vivante des patrimoines.

CONCLUSION GÉNÉRALE ET PERSPECTIVES

Ouvrons les portes, non pas celles de l'enfer baudelairien, ni celles du monde merveilleux d'Alice, même si sensualité, douleur et fantastique sont des composantes de notre propre récit. Mais ouvrons plutôt celles que nous avons érigées, afin de pouvoir entrer dans les univers que parcourt cette recherche. Nous nous référons à ces territoires oniriques de la littérature car ils font écho – dans les références du « Je » chercheuse que nous tentons également de situer – à l'univers mythologique amazonien. Ouvrons les portes aux narrations, aux récits de vies, à une certaine lecture scientifique de la région *marajoara* et de ses manifestations traditionnelles.

Par cette recherche, nous ouvrons la porte à un cri d'appartenance, celui de personnes à l'identité empêchée. Être *marajoara* est peut-être mon seul lieu d'être, car ce territoire est lui-même hybride, surnaturel, empêché d'exister par ces démarches en tout genre que nous avons longuement décrites en première partie de ce travail. La jeune fille au chapeau d'homme de Marguerite Duras, les multiples femmes Clarice Lispector et les êtres urbains-mythologiques construits par Caio Fernando Abreu ont longuement bercé mes lectures. En les lisant, je pouvais sentir les traits de vie se détachant de chaque lieu, de chaque mouvement vécu. Sommes-nous toujours enfermés dans nos penchants esthétiques ? Sommes-nous inévitablement reconstruteurs d'inspirations ?

Est présent l'acte volontaire de produire un objet totalement nouveau, mais mes mémoires sont mêlées à mes constructions imaginaires, fragmentées, réinventées par les références multiples d'une existence qui se déploie entre deux mondes. Constamment soumise à mes références, elle dessine également le contour de mon insuffisance à produire autre chose. Le nouveau ne peut prendre place. Il est infiniment plus faible que l'inspiration. Des récits vécus, racontés par une mémoire défaillante et reproductrice de modèles, rencontrent, dans un lieu de lutte pour sa propre dignité, un renouvellement ; tel le collage d'un vase chinois brisé, reconstruit, après destruction, par ses restes, fondamentalement imparfait mais différent de son original. Ainsi, je perçois mes inspirations produisant un objet imparfait, mais distinct. Se revendiquer *marajoara*, chanter les louanges de cette île et de ses habitants est d'usage dans les pratiques que nous travaillons. Dans cette perspective, ce que nous voyons là, est, peut-être à nouveau, et seulement, les confluences d'inspirations produites par la recherche, transformées en références, inspirations et reconstruites en « vase chinois ».

Nous traçons, toutefois, au sein de cet objet, des lignes qui répondent à nos inquiétudes de chercheuse, d'artiste et de citoyenne et qui soulèvent tant d'autres questions qui nous

orientent vers des recherches futures. Je me propose d'entrer dans un univers, qui, au départ me paraît familier et devient, avec l'avancement des recherches, de plus en plus étranger. Dès le début de cette étude, j'avais « pressenti » que ce glissement de regard pouvait intervenir. J'écris, le seize juin 2015, dans mon carnet de bord :

C'est donc le grand départ. C'est étrange car j'ai pu faire ce voyage tellement de fois, mais aujourd'hui il y a un sentiment différent. Comme s'il y avait en moi maintenant une envie soudaine de découverte, mais quelle découverte ? Même si cela fait plus de deux ans que je ne suis pas allée au Brésil, celui-ci reste mon pays, alors pourquoi ce sentiment, comme si j'allais vers l'inconnu ? Cet inconnu est le chemin de la recherche, le chemin de la découverte. Regarder mon univers, celui dans lequel j'ai grandi avec un regard autre. La peur de le rendre étranger est présente et se mêle à la pulsion débordante de la découvrir sous un autre angle, d'une autre manière⁴³².

Loin de ce regard avide et naïf, loin de mes souvenirs d'un espace idyllique, loin de ces premières ébauches sur un carnet de bord d'une jeune-femme pleine d'enthousiasme, mais aussi guidée par toute cette matière, nous découvrons un territoire aux problématiques complexes. Les héritages coloniaux, le pouvoir destructeur du capital, la position des femmes et le manque d'assistance marquent un territoire en souffrance vers lequel il est urgent de se tourner. Paradoxalement, nous pouvons aussi percevoir, dans ces pages, les nombreuses richesses culturelles, les luttes et la beauté d'un lieu qui ne cesse de s'hybrider et de se réinventer en gardant un fort ancrage dans son ancestralité. Les liens plus étroits entre ces relations de pouvoir, au sein même des manifestations artistiques et sociales travaillées, restent un élément qui mériteraient une étude plus approfondie. Cela nous oriente vers une recherche où les manifestations culturelles amazoniennes et les systèmes de pouvoir seraient au centre des interrogations.

Structure et résultats de la recherche

Cette recherche s'est structurée de façon à aborder des pratiques d'art traditionnel de l'île de Marajo et leurs contextes sociaux, économiques et culturels. Ces patrimoines ont été abordés à partir d'une problématique qui questionne leur maintien au sein des communautés auxquelles ils sont rattachés. Notre hypothèse étant celle d'une possible sauvegarde de ces pratiques par leur réinvention artistique. La question se pose en plaçant l'acte artistique comme patrimoine à sauvegarder et comme outil de sauvegarde. Nous avons voulu tourner notre lecture de la région vers les espaces sensibles d'appartenance et vers la production culturelle des habitants de l'île. Nous avons également voulu partager avec eux des créations, car cela nous a

⁴³² Nous ne tentons pas ici d'ajuster ces mots à la présente forme d'écriture, nous les exposons tels que nous les avons écrits sur notre carnet de bord.

permis de comprendre davantage les territoires créatifs et ludiques des artistes que nous avons étudiés. Nos approches se sont donc appuyées :

- sur des concepts qui nous ont paru importants au développement de notre pensée, sur des pratiques d'art traditionnel
- et sur les créations (performatives, théâtrales et audiovisuelles) que nous avons produites au sein de cette recherche.

Dans l'introduction générale et dans la méthodologie de la présente recherche, trois points sont à rappeler afin de poursuivre nos propos. Le premier étant la transdisciplinarité de la recherche. Les références théoriques et les créations artistiques ont fait appel à diverses disciplines et nous dégagerons ici les éléments féconds de ces croisements, en faisant appel aux résultats de chacune des parties de cette thèse. Le deuxième point est celui de l'ancrage rhizomatique de notre étude. En effet, comme nous l'avons précisé, le concept de rhizome vient répondre à une recherche qui ne peut s'articuler de manière arborisante. La démarche rhizomatique nous permet :

- de connecter les éléments de notre étude de différentes manières,
- et de faire intervenir les données collectées de la même manière et dans le même degré d'importance que les références bibliographiques.

Ces deux réflexions nous mènent vers le troisième point que nous souhaitons rappeler : celui de la « recherche-action-crédation », méthodologie que nous avons conçue pour cette étude. Cette méthodologie propose un croisement entre l'esthétique et la sociologie afin de répondre à des analyses qui ne peuvent être cloîtrées dans les frontières disciplinaires au risque d'être incomplètes. En effet, le travail que nous avons poursuivi ne pouvait pas s'inscrire dans une lecture strictement esthétique ou sociologique et ces trois éléments - la transdisciplinarité, le rhizome et le « recherche-action-crédation » - nous ont permis de justifier, en introduction, la base de notre pensée.

La première partie de cette thèse est consacrée à la contextualisation historique, sociale et économique de la région. Cette contextualisation répond à notre démarche rhizomatique dans le sens où elle articule les « contes-légendes », les références bibliographiques et les entretiens collectés lors des études de terrain. Dans cette perspective, nous avons pu définir le territoire par ses contours historiques et géographiques mais aussi par les imaginaires qu'il produit. Insérer les contes-légendes nous permet également d'introduire cet univers dès le contexte de la région. Cela démontre également l'importance de ces narrations pour les constructions identitaires, mais aussi pour une compréhension plus ample du Marajo. Notre démarche atteste ainsi de l'importance du maintien de ces pratiques du conter dans une région qu'il est difficile

de cerner uniquement à travers des références bibliographiques. Toutes les analyses ainsi produites attestent de la possibilité d'une rhizomatique de la région amazonienne. Nous abordons également les représentations muséales d'objets et d'œuvres *marajoaras* afin de porter une analyse esthétique et muséologique à ces représentations. Ce que l'on projette de ces populations, hors territoire - car les musées étudiés se situent en France et à Rio de Janeiro -, nous aident à comprendre la place qu'elle peut occuper dans l'échiquier national et mondial. Nous avons voulu montrer par l'élaboration de cette partie, qu'il est fécond d'inclure, dans une démarche de contextualisation historique, sociale et économique, des éléments d'analyse esthétique et des narrations issues de pratiques artistiques traditionnelles tel que le conter.

En ce qui concerne les contes-légendes, explorés en deuxième partie de cette thèse, nous observons que leur fragilité actuelle pourrait mener à une disparition. De ce fait, cette recherche répond à un premier questionnement qui est celui de faire trace d'une pratique en péril. Dans le cas précis de notre étude, nous soutenons que l'effacement de cette pratique du conter conduit également à l'appauvrissement des références contextuelles de la région car elles tissent un lien sensible entre les autochtones et leurs espaces géographiques et imaginaires. Soulignons également la perte d'outils pour l'art de l'acteur et la progressive absence des figures qui composent le panorama mythologique de l'île dans le quotidien des *marajoaras*. Notre recherche ouvre ainsi des perspectives vers le travail de l'acteur, car les éléments que nous avons décortiqués dans le jeu du conteur amazonien proposent une voie à explorer. Nous avons débuté la mise en place de ces outils avec la mise en scène des *Enchantés du Sossego* et avec les cours donnés à Paris 8, tous deux basés sur cette forme singulière de conter. La mémoire des conteurs est un lieu qui ouvre à la relation entre corps et mémoire et à autant d'autres « micro-interstices » que nous n'avons pas pu identifier, mais dont nous « captions » l'existence. Nous avons conscience que ce travail n'aborde qu'une infime partie de la question complexe qui relie contes-légende, mémoire, corporéité, conteur et jeu d'acteur, mais il nous atteste, d'ores et déjà, de l'importance de la pratique et de sa pérennité.

Une réflexion du même ordre est proposée pour l'étude du *carimbó*, au sein de la troisième partie de cette thèse. Au-delà du fait que ce soit un patrimoine important de la culture locale, déjà reconnu et soutenu par les institutions gouvernementales, telle que l'IPHAN, il est important de reconnaître ces institutions *carimbozeiras* à leur juste titre : des piliers dans la production culturelle et dans l'assistance sociale de la ville de Soure. Elle est la scène faisant avancer des questions sociétales complexes comme l'identité de genre et la place des femmes dans la société. Certains groupes fonctionnent comme des lieux où l'on offre aux jeunes *marajoaras* des possibilités de formation artistique, ce qui les éloigne de la précarité provoquée

par l'absence des pouvoirs publics. En outre, nous observons, au sein de ces communautés, une revalorisation des patrimoines par la transmission et le dialogue transgénérationnel. La situation précaire des maîtres de *carimbó* est une question ayant attiré notre attention. Notre recherche identifie et rend visible ces points et rend compte de l'actualité d'une pratique dont les processus d'hybridation ne cessent de se renouveler. Nous démontrons ainsi que la transculturalité et l'hybridation sont des éléments récurrents dans cette forme traditionnelle. En ce sens, notre étude souligne l'importance de la prise en compte, par les processus institutionnels visant la sauvegarde, des transformations inhérentes à toute pratique vivante. Les références sur le *carimbó* sont encore très rares ; ainsi cette étude nous permet, d'une part, de contribuer à cette construction bibliographique et, d'autre part, de soulever des questions pouvant trouver écho dans des recherches futures. D'une part, les pistes que nous ouvrons sont artistiques ou propices à une analyse esthétique, car il nous semble que les structures créatives et les formes de réception de cette pratique peuvent donner lieu à des investigations fécondes. D'autre part, les pistes ouvrent vers des études dans les sciences humaines et sociales, car les liens symboliques créés par les institutions *carimbozeiras* sont riches en déploiements. Nous pensons qu'il est également important d'élaborer un dispositif d'archivage des compositions pour la sauvegarde, mais aussi et surtout, afin de délimiter les droits d'auteurs et afin que les bénéficiaires puissent être justement reversés. Et pour finir, il est urgent de penser des formes de soutien aux artistes. Cette recherche peut donc contribuer à démarrer ces démarches. D'ailleurs, nous avons l'idée d'implanter une école des maîtres afin d'y faire intervenir, pour des ateliers et cours à l'année, les maîtres de la culture populaire de Soure. L'idée étant encore embryonnaire, mais ce projet pourrait stimuler davantage les transmissions, promouvoir l'accès, local et international, aux savoirs des maîtres, leur proposer un espace de travail et procurer un support à leurs procédures administratives de financement. Cette démarche inclut également les conteurs.

Nous constatons, tout au long de cette recherche, mais davantage dans la quatrième partie où nous analysons les créations, que les patrimoines ne peuvent être pensés de manière dichotomique. Encore une fois : il est important de les penser en réseau, en rhizome, pouvant trouver des connections diverses et créant parfois des trajectoires inattendues. Ce sont, avant tout, des faïtes et des productions rattachés à des populations singulières. En ce sens, lorsque nous proposons la réinvention d'un patrimoine, il est essentiel de le porter en soi par naissance (autochtones) ou par transmission et, cette démarche inclut nécessairement la rencontre avec l'autre. Nous pensons que les réinventions, visant la sauvegarde d'un patrimoine, doivent être faites par les agents ou en collaboration étroite avec ces derniers. Autrement, nous allons rompre avec les liens d'appartenance des pratiques et produire des objets sans communicants.

Revenir sur ces expérimentations ouvre également des perspectives vers une démarche pouvant être comprise et appliquée de manière plus ample, et qui crée ainsi des réseaux d'artistes s'intéressant aux patrimoines et pouvant ainsi les aborder à partir de leurs propres faïes. Nos dispositifs présentent quelques pistes qui n'ont pas pu être explorées : travailler en format de résidence-immersive avec plusieurs artistes autour du même patrimoine est l'une d'entre elles ; nous l'avons proposé en début de recherche mais nous n'avons pas pu aboutir ce projet. Nous soutenons également dans cette étude que l'art prend le rôle d'objet et d'outil de sauvegarde. Nous avons tenté de démontrer que l'articulation d'un argumentaire théorique et le discours scientifique ne sont pas seuls producteurs de savoir. Ainsi, les créations que nous proposons renouvellent les idées que nous avons des pratiques, des territoires et des formes de sauvegarde. La pratique artistique pose des questions qui peuvent trouver des cheminements dans le processus de création lui-même. Nous pensons que les pratiques artistiques ne doivent pas constituer uniquement des objets mais aussi des dispositifs, des outils à partir desquels nous pouvons construire la pensée. Nous validons ainsi notre hypothèse qui concerne la sauvegarde d'un patrimoine par sa réinvention artistique. Dans l'analyse des réinventions artistiques que nous avons proposée, il est possible de constater que les mémoires sont réactivées et que le partage sensible de ces pratiques contribue à leur maintien. Nous pouvons également observer la possibilité d'une collecte ludique de données par la mise en place du dispositif de « recherche-action-crïation ». Les données que nous avons collectées, à partir de ce dispositif, sont venues, en grande partie, sous la forme de confidences ; ce que nous avons eu beaucoup de mal à obtenir lors de démarches plus usuelles de collecte comme les entretiens. Ainsi, cet outil peut être utilisé dans d'autres études où ces données, davantage intime, sont nécessaires aux déploiements de la recherche.

Notre étude révèle un Marajo d'une grande richesse dans ses pratiques artistiques mais elle souligne également un abandon évident. Cependant, nous avons pu comprendre l'ampleur des bénéfices sociaux engendrés par ces manifestations. La reconnaissance de ce travail par les instances du pouvoir pourrait faire sortir ces producteurs culturels et les artistes de la misère financière et idéologique dans laquelle ils se trouvent actuellement. Quand nous disons idéologique, nous faisons référence à toutes ces actions, malheureusement beaucoup trop présentes dans les nouvelles directives du pays, qui laisse entrevoir la culture comme un élément « futile » dans les structures sociales. Néanmoins, ces témoignages, et les divers exemples donnés, nous démontrent que le faire et le partage d'un patrimoine créent des espaces d'interaction et d'appartenance importants, essentiels au développement des sociétés.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

Ouvrages spécifiques sur l'Amazonie et le Marajo

GALLO, Giovanni, *O Museu do Marajó*. Ciências em MUSEUS. Brasília, DF. Vol. 1, nº 1, abril, 1989, p.91-94.

_____. *O homem que implodiu*, Belém, SECULT, 1996.

_____. *Marajó, a ditadura da água*, Belém, Secult, 1997.

_____. *Motivos ornamentais da cerâmica marajoara: modelos para o artesanato de hoje*, Cachoeira do Arari, Museu do Marajó, 2005.

FARES, Josebel Akel, *Imagens da mitopoética amazônica: um memorial das matintas pereras*, Belém, UFPA, Mémoire de Master (inédit), 1997.

_____. « Rumores da mata amazônica », in: SIMÕES, S. (Org.). *Narrativa Oral e imaginário Amazônico*. Belém, UFPA, 1999.

_____. « Imagens do sagrado em Contexto Amazônico », in : SIMÕES, S. (Org.). *Cultura e Biodiversidade, entre o rio e a floresta*, Belém, UFPA, 2001.

_____. *Cartografias marajoaras : cultura, oralidade, comunicação*, pas de pagination, Thèse en Communication et sémiotique, Pontificia Universidade Catolica de São Paulo, 2003.

JURANDIR, Dalcídio, *Marajó*, Belém, EDUFPA - Casa de Rui Barbosa, 2008.

_____. *Chove nos campos de Cachoeira*, Belém, Cejup/Secult, 1997.

LISBOA, Pedro, *A Terra dos Aruã: Uma história ecológica do Arquipélago do Marajó*, Belém, Museu Paraense Emilio Goeldi, 2012.

MAUÉS, Heraldo. Uma outra “invenção” da Amazônia: religiões, histórias, identidades. Belém, Cejup, 1999.

_____. *Uma outra “Invenção” da Amazônia: religião, histórias, identidades*, Belém, Cejup, 1999.

_____. *A Ilha Encantada: medicina e xamanismo numa comunidade de pescadores*, Belém, EDUFPA, 1990.

MESTRE TOMAZ. *Verso em Rima de Prosa*, Soure, Edition de l’auteur, 1992.

_____. *O Valente Viléla*, Soure, Edition de l’auteur, 1994.

_____. *Marajó e suas histórias*, Soure, Edition de l’auteur, Vol. 1, 1998.

_____. *Marajó e suas histórias*, Soure, Edition de l’auteur, Vol. 2, 2002.

MIRANDA DA CRUZ, Miguel Evangelista, *Marajó, essa imensidão de ilha*, São Paulo, Edition de l’auteur, 1987.

MIRANDA NETO, Manoel José de, *Marajó : desafio da Amazônia*, Belém, Cejup, 1993.

WAGLEY, Charles, *Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1988.

Sociologie

CANCLINI, Nestor Garcia, *Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité*, Quebec, Presses de l'Université Laval, 2010.

DURAND, Gilbert, *Le champ de l'Imaginaire*, Grenoble, ELLUG, 1996.

_____. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 10.éd., Paris, Dunod, 1984.

FIGUEIREDO, S. L.; TAVARES, A. E. P. *Mestres da Cultura*, Belém, EDUFPA, 2006.

FIGUEIREDO, S. L. *Viagens e Viajantes*, São Paulo, AnnaBlume, 2010.

_____. *Ecoturismo festas e rituais na Amazônia*, Belém, NAEA- UFPA, 1999.

_____. « Círio de Nazaré, festa e paixão », in : FIGUEIREDO, S. L. (Org.). *Círio de Nazaré, festa e paixão*, Belém: UFPA, 2005. p. 19-39.

GONDAR, Jô, « Quatro proposições sobre memória social », in GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (Orgs.), *O que é memória social?*, Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria/ Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

HALL, Stuart, *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*, Rio de Janeiro, DP&A, 1997.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.

MAFFESOLI, Michel, *L'ombre de Dionysos*, Paris, Livre de Poche, 1991.

_____. *L'ordre des choses : penser la postmodernité*, Paris, CNRS, 2014.

OLIVEIRA, Sonia Grubits Gonçalves de, *Identité et représentation*, Limoges, Lambert-Lucas, 2010.

PAILLE, P. ; Mucchielli, A, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2012.

Esthétique et arts

ADORNO Theodor W., *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974.

BANU, Georges, *Le voyage du comédien*, Gallimard. 2012

BARUT Benoît, « Le hors-scène : un horizon fabuleux ». In *Coulisses : Le hors scène*. n° 44, Printemps 2012.

BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1976.

BOUCHEZ, Pascal, *Filmer l'éphémère – Réécrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*, Editions Septentrion, 2007.

BROOK Peter, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, 1977.

EISENSTEIN Serguei Mikhaïlovitch, *Le film : sa forme, son sens*, Paris, Christian Bourgois, 1976.

FERAL, Josette, *Pratiques performatives: body remix*, Le spectaculaire, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, L'Age d'Homme, Paris, 1993.

LOCHERT, Véronique et GUARDIA, Jean de, *Théâtre et imaginaire. Images scéniques et représentations mentales (XVI^e - XVIII^e siècle)*, Editions Universitaires de Dijon. 2012.

LEGERET-MANOCHHAYA, Katia, *Esthétique de la danse sacrée*, Paris, Geuthner, 2001.

_____. (Dir.), *Créons au Musée*, Geuthner, Paris, 2019.

_____. (Dir.), *Rodin et le danse de Civa*, PUV, 2014.

_____. « Un nouveau parcours dans le patrimoine du musée Rodin », in *Le Musée par la scène*, CHEVALIER Pauline, MOUTON-REZZOUK Aurélie et URRUTIAGUER Daniel (Dir.), Deuxième Epoque, 2018, p. 236 – 242.

LEGERET, Katia et HELBO André, *La transdisciplinarité en question(s)*, Trétaux, Bruxelles, AISS-IASPA, 2016.

MNOUCHKINE, Ariane, *L'Art du présent, entretiens avec Fabienne Pascaud*, Paris, Actes Sud, 2016.

MONTEIRO GABBAY, Marcello, *Comunicação poética e musica popular. Uma história do carimbó no Marajó*, Curitiba, Appris, 2017.

PAES LOUREIRO, João de Jesus, *Obras reunidas*, São Paulo, Escrituras Editoras, 2000.

PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2004.

PROUST Sophie, *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, L'Entretemps, Vic la Gardiole, 2006.

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

_____. *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

_____. *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

TARKOVSKI, Andrei, *Le temps scellé*, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 2004.

Philosophie

BACHELARD, Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Librairie générale française, 1994.

_____. *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Collections « Quadrige », 1950.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Edition électronique réalisée à partir du livre d'Henri Bergson, 1859-1941.

CERTEAU, Michel de, et GIARD Luce, *L'invention du quotidien*, Folio, 146, Nouvelle édition Paris, Gallimard, 1990.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix, *Milles Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie II*, Paris, Les éditions de minuit, 1980.

_____. *L'Anti-OEudipe : Capitalisme et schizophrénie I*, France, Les éditions de Minuit, 1972.

_____. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les éditions de minuit, 1991.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

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

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 2008.

Anthropologie

CASTRO, Eduardo Viveiros de, *Métaphysiques cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale*, MétaphysiqueS, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

CIARCIA, Gaetano, *Ethnologues et passeurs de mémoires*, Paris, Karthala, 2011.

FABIAN, Johannes, *Le temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Toulouse, Anarchasis, 2006.

GALVÃO, Eduardo, *Santos e visagens: um estudo sobre a vida religiosa de Ita, Baixo Amazonas*, 2 ed. São Paulo, Editora Nacional, 1976.

JEUDY, Henri-Pierre, GALERA Maria Claudia, et OGAWA Nobuhiko, *L'effet transculturel*, Nouvelles études anthropologiques, Paris, l'Harmattan, 2007.

LAPLANTINE, François, *L'Anthropologie*, Paris, Payot, 1995.

_____. *Transatlantique*, Paris, Téraèdre, 2010.

LAPLANTINE François, NOUSS Alexis, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, « Nouveautés Pauvert », 2001.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955.

_____. *Mythologiques : Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

_____. *Mythologiques, L'homme nu*, Paris, Plon, 1964.

_____. *La Potière jalouse*, Paris, Plon, 1985.

ORTIZ, Fernando, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre*, Mémoire d'Encrier, Montréal 2011.

TURNER, Victor W, *Le phénomène rituel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

_____. *From ritual to theatre : the human seriousness of play*, New York, PAJ, 1982.

Sémiologie

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Londrai, Éditions du Seuil, 2014.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, France, Seuil – Points, 1965.

HELBO, André, *L'adaptation du théâtre au cinéma*, Paris, Editions Armand Colin, 1997.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, France, Folio Essais, 2015.

Histoire

BUARQUE de Hollanda, Sergio, *Raizes do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1936.

FREYRE, Gilberto, *Casa Grande e Senzala*, 4^{ed.}, Recife – Pernambuco, Global, 2003.

FRIBOURG, Janine, *Etudes sur le folklore et les traditions populaires*, Brionne, Association Bastidiana, 1997.

HOBBSAWM, Eric John ; RANGER, Terence Osborn, *L'invention de la tradition*, Paris, Amsterdam, 2012.

LÉNA Philippe, GEFFRAY Christian et ARAÚJO Roberto, *L'oppression paternaliste au Brésil*, Lusotopie, 1996.

MEIHY, José C. S.(Org.), *(Re) Introduzindo a história oral no Brasil*, São Paulo, EDUSP, 1996.

PAHL SCHAAN, Denise, *Cultura Marajoara*, SENAC, Rio de Janeiro, 2009.

Études littéraires et littérature

ABREU, Caio Fernando, *Petite épiphanies*, Paris, Libraries José Corti, 2000.

ANDRADE, Mário, *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, Rio de Janeiro, Villa Rica, 1997.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1975.

BHABHA, Homi K., *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007.

BRECCIA Alberto et Edgar A. POE, *Le cœur révélateur : et autres histoires extraordinaires*, Ed. Rackham, Paris, 2018.

CORTAZAR, Julio, *Valise de Cronopio*, Sao Paulo, Perspectiva, 2006.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 2005.

LIMA, Zeneida, *O Mundo místico dos Caruanas da Ilha do Marajó*, 6^o ed., Belém, CEJUP, 2002.

LISPECTOR, Clarice, *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

QUAQUARELLI, Lucia et SCHUBERT Katja, *Traduire le postcolonial et la transculturalité: enjeux théoriques, linguistiques, littéraires, culturels, politiques, sociologiques*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2014.

SAÏD, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduction de Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot et Rivages, 2016.

SYMINGTON, Micéala, BESSIERE Jean, et MOULIN Joanny, *Actualité et inactualité de la notion de 'postcolonial'*, Colloques, congrès et conférences sur la littérature comparée, 18, Paris, H. Champion, 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Amsterdam, 2009.

Muséologie et patrimoine

BABELON, Jean-Pierre et CHASTEL André, *La notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi, 2000.

BENHAMOU, Françoise et CORNU Marie, *Le patrimoine culturel au risque de l'immatériel: enjeux juridiques, culturels, économiques actes du colloque*, Droit du patrimoine culturel et naturel, Paris, l'Harmattan, 2010.

CHEVALIER Pauline, MOUTON-REZZOUK Aurélie et URRUTIAGUER Daniel (Dir.), *Le Musée par la scène*, Deuxième Epoque, 2018.

DÉOTTE, Jean-Louis, *Le passage du musée*, l'Harmattan, 2017.

JADE, Mariannick, *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, Paris, L'Harmattan, 2006.

POULARD, Frédéric, et POIRRIER Philippe, *Conservateurs de musées et politiques culturelles: l'impulsion territoriale*, la Documentation française, 2010.

ARTICLES

Articles spécifiques sur l'Amazonie et le Marajo

ACEVEDO MARIN, Rosa ; RAMOS CASTRO Edna, « MOBILIZAÇÃO POLÍTICA DE COMUNIDADES NEGRAS RURAIS », in *Novos Cadernos NAEA* vol. 2, no 2 - dezembro 1999.

CASTRO, Edna, *TERRITÓRIO, BIODIVERSIDADE E SABERES DE POPULAÇÕES TRADICIONAIS*, papers do NAEA nº 092, Belém, mai 1998.

CASTRO, Edna. Tradição e modernidade: a propósito de processos de trabalho na Amazônia. *Novos Cadernos NAEA*, [S.l.], v. 2, n. 1, maio 2009. ISSN 2179-7536. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/200/284>>. Acesso em: 28 mar. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.5801/ncn.v2i1.200>.

CASTRO, Edna ; SERRE, Agnès T., « Chapitre 18. La question urbaine en Amazonie au tournant du 2e millénaire », in Jean-François Tourrand et al., *L'Amazonie*, Editions Quæ « Hors collection », 2010 (), p. 257-268. DOI 10.3917/quae.doris.2010.01.0257

CUNHA, Larissa Carreira da; BRIGIDA, Fabricio Borges Santa; SILVA, Tienay Picanço da Costa. Livro: CASTRO, Edna. CAMPOS, Índio (Orgs.). Formação socioeconômica da Amazônia. Belém: NAEA, 2015. 640 p.. *Novos Cadernos NAEA*, [S.l.], v. 19, n. 3, p. 277-284, dez. 2016. ISSN 2179-7536. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/4171/4095>>. Acesso em: 28 mar. 2019. doi:<http://dx.doi.org/10.5801/ncn.v19i3.4171>.

FERNANDES, Luciana Sá; MARIN, Rosa Elizabeth Acevedo. Trabalho Escravo nas fazendas do estado do Pará. *Novos Cadernos NAEA*, [S.l.], v. 10, n. 1, dez. 2008. ISSN 2179-7536.

FIGUEIREDO, de Lima ; BORGEEA Benasully Eliana, *Hibridismo cultural e atualização da cultura: o Carimbó do Brasil*, Resgate - Rev. Interdiscip. Cult., Campinas, v.23, n.30, p. 81-92, jul./dez. 2015 – e-ISSN: 2178-3284.

LATIF, Larissa, *A travessia de um mito de origem amazônico : O Cirio de Nazaré entre o moderno e o pós-moderno*. *Novos cadernos do NAEA*, v. 17.

SALLES, Vincente ; SALLES, Marena Isdebski, *Carimbó : Trabalho e Lazer do caboclo*. In *Revista Brasileira de Folclore*, nº9. Rion de Janeiro, set./dez. 1969.

SARRAF PACHECO, Agenor, « Encantarias Afroindígenas na Amazônia Marajoara: Narrativas, Práticas de Cura e (In)tolerâncias Religiosas », in *Dossiê: Biodiversidade, Política e Religião*, Belo Horizonte, 2010.

_____. « A CONQUISTA DO OCIDENTE MARAJOARA Índios, portugueses e religiosos em reinvenções históricas. » In: PAHL SCHAAN, Denise & MARTINS, Cristiane Pires (Org.). *Muito além dos campos: arqueologia e história na Amazônia Marajoara*. – 1. ed. – Belém : GKNORONHA, 2010.

SILVA, G. S., et da SILVA, V. J. 2015. *Quilombos Brasileiros: alguns aspectos da trajetória do negro no Brasil*. *Mosaico*, 7(2): 191-200.

WILSON TAFNER Jr., Armando et SILVA, Fábio Carlos, « Colonização japonesa, história econômica e desenvolvimento regional do Estado do Pará », in *Novos Cadernos NAEA*, v.13, n.2, pp. 121-152, décembre 2010, ISSN 1516-6481.

Sociologie

BECKER B.K., 1986. Signification actuelle de la frontière : une interprétation géopolitique à partir du cas de l'Amazonie brésilienne, In : *Cahiers des sciences humaines*, orstom, Paris, vol. 22, n° 3- 4, p. 297-308.

CARNAVAL, Francisco Campuzano, « Du mythe à la mythification » In : *Figures de la mythification dans l'Espagne du xxe siècle*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007

DURKHEIM, Emile , « Communauté et société selon Tönnies », *Sociologie* [En ligne], N°2, vol. 4 | 2013, mis en ligne le 25 septembre 2013, consulté le 06 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/sociologie/1820>

FIGUEIREDO, S. L.; RUSCHMANN, D. V. M. Estudo genealógico das viagens, dos viajantes e dos turistas. *Novos Cadernos NAEA*, v. 7.

GONZALEZ-LAPORTE, Christian. *Recherche-action participative, collaborative, intervention... Quelles explicitations?*. [Rapport de recherche] Labex ITEM. 2014. hal-01022115

PIRES, Alvaro, Échantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique, Édition numérique réalisée le 9 juillet 2007 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada.

http://classiques.uqac.ca/contemporains/pires_alvaro/echantillonnage_recherche_qualitative/chantillon_recherche_qual.pdf (consulté le 28/07/2016).

YUSTE FRÍAS, José, Interculturalité, multiculturalité et transculturalité dans la Traduction et l'Interprétation en Milieu Social, in <https://cedille.webs.ull.es/M4/07yuste.pdf>.

Esthétique

BEAUPRE, Jonathan Lamy, « Action-création : l'art de performance amérindien au Québec », *Itinéraires* [En ligne], 2015-1 | 2015, mis en ligne le 18 décembre 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://itinéraires.revues.org/2737> ; DOI : 10.4000/itineraires.2737

CAILLET, Aline, « Le re-enactment : Refaire, rejouer ou répéter l'histoire ? », *Marges* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2014, consulté le 01 janvier 2017. URL : <http://marges.revues.org/153> ; DOI : 10.4000/marges.153

CALIANDRO, Stefania, « Empathie et esthésie : un retour aux origines esthétiques », *Revue française de psychanalyse*, 2004/3 (Vol. 68), p. 791-800. DOI : 10.3917/rfp.683.0791. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2004-3-page-791.htm>

LEGERET, Katia. « Chapitre 3 La performance des gestes savants entre la danse contemporaine et le théâtre indien. Résistance, rupture et mutation mises en scène par Akram Khan, Ariane Mnouchkine et Rustom Bharucha », André Helbo éd., *Performance et savoirs*. De Boeck Supérieur, 2011, pp. 171-187.

LEGERET, Katia. « La transmission orale des fables du Pañcatantra au théâtre, entre l'Inde et la France : enjeux transtextuels et interculturels », *Revue de littérature comparée*, vol. 356, no. 4, 2015, pp. 497-508.

MARINIS, Marco de, *Théorie de la performance, performance, Performance Studies et nouvelle Théâtrologie*, in « *Revue Degrés* », n°171-172, automne/hiver 2017.

MULLER, Bernanrd. *Le terrain : un théâtre anthropologique*, *Revue Communications* N°92 - Performance, le corps exposé, juillet 2013.

SAUVAGNARGUES Anne, « Rhizomes et lignes », dans : , *Deleuze et l'art*. sous la direction de Sauvagnargues Anne. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Lignes d'art », 2005, p. 167-193. URL : <https://www.cairn.info/deleuze-et-l-art--9782130552895-page-167.htm>

TALON-HUGON Carole, « Introduction », dans : Carole Talon-Hugon éd., *L'esthétique*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2008, p. 3-10. URL : <https://www.cairn.info/l-esthetique--9782130564515-page-3.htm>

Philosophie

ANCET, Pierre, « IV. L'inquiétante familiarité et la confusion entre le réel et l'imaginaire », in *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, « Science, histoire et société », 2006, p. 83-118

ANTONIOLI, Manola, Singularités cartographiques, *Revue Tahir*, août 2010. <http://www.revetahir.net/2010-2/trahir-antonioli-cartographie.pdf> (consulté le 09/02/2017).

Sémiologie

HELBO André, « Introduction. Polysémies de la performance », dans : André Helbo éd., *Performance et savoirs*. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Culture & Communication », 2011, p. 7-12. DOI : 10.3917/dbu.helbo.2011.01.0007. URL : <https://www.cairn.info/performance-et-savoirs--9782804163990-page-7.htm>

Histoire

BOGUMIL, Jewsiewicki, « La mémoire est-elle soluble dans l'esthétique ? », *Le Débat*, 2007/5 (n° 147), p. 174-177. DOI : 10.3917/deba.147.0174. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2007-5-page-174.htm>

CUNHA, Junior, Henrique, *Criticas ao pensamento das senzalas e casa grande*, in *Revista Espaço Acadêmico* – N° 150, Novembro 2013.

D'ALMEIDA – TOPOR, Helene, *Les Amazones*. Paris. Editions Rochevigne. 1984.

Muséologie

DIGARD, Jean-Pierre, « Musée du quai Branly », *L'Homme* [En ligne], 185-186 | 2008, mis en ligne le 01 janvier 2010, consulté le 06 avril 2019. URL : <http://accesdistant.bu.univ-paris8.fr:2060/lhomme/24220> ; DOI : 10.4000/lhomme.24220

SERGENT, Bernard, « Du musée de l'Homme au musée du quai Branly : la régression culturelle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En ligne], 101 | 2007, mis en ligne le 01 avril 2010, consulté le 06 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/chrhc/1268>

DICTIONNAIRES

FERRÉOL, Gilles et JUCQUOIS, Guy, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Editions Armand Colin, 2004.

MIRANDA, Vicente Chermont de. *Glossário Paraense ou Coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó*. Belém: UFPA, 1968.

PAVIS, Patrick, , *Dictionnaire du théâtre*. Paris, Armand Colin, 2003.

Le Trésor de la Langue Française Informatisé : <http://atilf.atilf.fr>

SITES

Cours de Gilles Deleuze du 27/05/80

http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=69

Sur la culture amazonienne et *marajoara*

<http://gpcuma.blogspot.fr/>

<http://resistenciamarajoara.blogspot.fr/2009/06/atelier-do-ronaldo-guedes.html>

<http://carimbomarajoara.wordpress.com/category/grupos-e-mestres/>

<http://archive.today/oxE54>

http://www.bufalo.com.br/info_criador/historico_bufalos.pdf

Presse

http://www.lemonde.fr/voyage/article/2006/03/21/internationaliser-l-amazone-une-fausse-bonne-idee_1338922_3546.html

<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/novo-decreto-de-temer-nao-afasta-ameaca-a-amazonia-dizem-especialistas>

<http://justificando.cartacapital.com.br/2017/02/01/nao-foi-boto-sinha-violencia-contramulher-ribeirinha/>

http://next.liberation.fr/musique/2017/07/10/dona-onete-une-bonne-fessee-aux-traditions_1582907

<http://justificando.cartacapital.com.br/2017/02/01/nao-foi-boto-sinha-violencia-contra-mulher-ribeirinha/>
<http://www.diarioonline.com.br/entretenimento/fama/noticia-397779-teaser-mostra-cena-no-ver-o-peso-e-carimbo.html>
http://next.liberation.fr/musique/2017/07/10/dona-onete-une-bonne-fessee-aux-traditions_1582907

Institutionnels

IBGE : <https://cidades.ibge.gov.br/xtras/temas.php?codmun=150450&idtema=118>
UFPA – Rélatorio Analítico do territorio do Marajó. Belém 2012 :
<http://sit.mda.gov.br/download/ra/ra129.pdf>
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) Carimbó. Dossiê Iphan Carimbó. Belém-PA, 2013 : [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_carimbo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_carimbo(1).pdf)
Instituição de Ensino Caruãnas do Marajo :
<http://www.caruanasdomarajo.com.br/novo/pagina/sec/141/sel/gp>
Labex – Arts H2H : <http://www.labex-arts-h2h.fr/la-performance-theatrale-au-musee.html>
Musée du Quai de Branly : <http://www.quaibrantly.fr/fr/missions-et-fonctionnement/le-musee-du-quai-branly/>
<https://twitter.com/quaibrantly/status/715455389613953025>
Musée National de Rio de Janeiro :
<http://www.museunacional.ufrj.br/dir/omuseu/omuseu.html>
<http://www.malainquieta.com.br/mundo-giovanna-conhecendo-o-museu-nacional-quinta-da-boa-vista/>
Page de l’Office du Tourisme de la ville de Soure :
https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=665385983561207&id=356900221076453
Musée Rodin :
http://www.museerodin.fr/sites/musee/files/editeur/Dossiers%20documentaires/170315_MR_DD_RODIN%20ET%20LA%20PORTE%20DE%20LENFER.pdf

Références auteurs / concepts

http://classiques.uqac.ca/contemporains/pires_alvaro/echantillonnage_recherche_qualitative/chantillon_recherche_qual.pdf
<http://www.formes-vives.org/saxifrage>
<http://www.larevuedesressources.org/walter-benjamin-et-theodor-w-adorno-critique-salvatrice-et-utopie,2023.html>
<http://www.ruencamhttp://sebastienrongier.net/spip.php?article237paigne.org/?Pour-une-politique-culturelle>
<http://www.sciencespo.fr/ceci/sites/sciencespo.fr.cecifiles/cahier17.pdf>
<http://www.homme-moderne.org/societe/demo/sauvy/3mondes.html>
<http://www.revuetrahir.net/2010-2/trahir-antonioli-cartographie.pdf>
http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/matiere_et_memoire/matiere_et_memoire.pdf
https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/1022115/filename/Recherche-action_participative_collaborative_intervention._Quelles_explicitations.pdf

Vidéos et musiques des artistes cités

<https://www.youtube.com/watch?v=iLKRohvCMx0>

<http://www.paramusica.com.br/pagina/noticiadetalhe/ID/705>

<http://radio.ufpa.br/index.php/memoria-musical/mestre-verequete/>

https://www.facebook.com/pg/filhosdemaiaandea/photos/?tab=album&album_id=600887796714979

<https://www.lettras.mus.br/dona-onete/jamburana/>

Filmographie :

Monique Sobral de Boutteville, *Le peuple raconte*, Soure, 2005. Partie 1 :

<https://www.youtube.com/watch?v=VW0tnpB48mQ>, partie 2 :

<https://www.youtube.com/watch?v=PjA7YXKnA8Y>

Jean-Daniel Pollet, *L'ordre*, 1973.

Films produits par le projet Labex Arts H2H « La performance théâtrale au musée », disponibles sur : <http://www.creons-au-musee.com>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 Chemin dans la mangrove conduisant à la plage Barra Velha, septembre 2016 © Monique Sobral de Boutteville	4
Fig. 2 Plage Barra Velha, septembre 2016, © Jean Beppe	4
Fig. 3 Traversée Camará / Belém – Juillet 2015, © Monique Sobral de Boutteville	65
Fig. 4 Communauté de pêcheurs : Céu – juin 2018, © Sergio Nunes	67
Fig. 5 Même endroit en mars 2019, © inconnu	67
Fig. 6 Organisation pyramidale des systèmes de pouvoir – mondial © Monique Sobral de Boutteville	73
Fig. 7 Organisation pyramidale des systèmes de pouvoir – Brésil © Monique Sobral de Boutteville	75
Fig. 8 Iracema - José Maria de Meideiros - Peinture à l'huile - 1881 - 168,3 / 255 © Musée National des Beaux Arts de Rioés, de Janeiro	83
Fig. 9 Statuette de la Femme Parfumée dans le parcours des visiteurs – Fazenda Saint Jerônimo / Décembre 2018 © Monique Sobral de Boutteville	101
Fig. 10 Image récurrente de Dona Mariana ou Cabocla Mariana © Inconnu. Image tirée du site : http://igrejamediunica.blogspot.fr/2016/02/dona-mariana-princesa-da-turquia.html (consulté le 22/02/17)	103
Fig. 11 et 12 Tableaux d'Elieni Tenorio © Elieni Tenorio. Images tirées du site : http://elienitenorioartplast.blogspot.fr/2009/05/ (consulté le 24 / 08/2017)	125
Fig. 13 <i>Médée</i> de Eugène Delacroix – 1838 © Musée du Louvre. Image tirée du site : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=9000 (consulté le 06/04/2019)	125
Fig. 14 La réserve des Instruments de musique du Musée du Quai de Branly © Quai de Branly	130
Fig. 15 Urne marajoara exposée au Musée de National de Rio de Janeiro © Musée National de Rio de Janeiro	135
Fig. 16 Atelier du céramiste Ronaldo Guedes – Soure aout 2015 © Monique Sobral de Boutteville	138
Fig. 17 Cycle du phénomène mythologique amazonien © Monique Sobral de Boutteville	159
Fig. 18 et 19 Images de la Maison du Sossego – avant (environ années 1930) et après (environs années 2000) © Inconnu. Images tirées du site : https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=665385983561207&id=356900221076453	193
Fig. 20 M. Manuel montrant les mouvements – Juillet 2015 © Monique Sobral de Boutteville (capture d'écran)	207
Fig. 21 Représentation de carimbó du Groupe Nuaruaques au FEST Amizade – Juillet 2015 à Cachoeira do Arari © Monique Sobral de Boutteville	226
Fig. 22 Curimbó (instrument central du carimbó) – Fortalezinha Août 2016 © Monique Sobral de Boutteville	228
Fig. 23 Groupe de Traditions Marajoaras le Cruzeirinho - FestAmizade 2015 / Cachoeira do Arari © Monique Sobral de Boutteville	232
Fig. 24 Tambours du Pacoval, AMPAC / Soure – Juillet 2016 © Monique Sobral de Boutteville	233
Fig. 25 Carte de l'incidence du carimbó dans l'Etat du Pará – Dossier carimbó de l'IPAHN © IPAHN	235
Fig. 26 Pinduca en concert © photo de Rodolfo Oliveira/Ag	237
Fig. 27 Maître Verequete en concert © Agencia Para	237

Fig. 28 Groupe Eco Marajoara en représentation privée. Années 90 © Groupe Eco Marajoara	241
Fig. 29 Groupe Eco Marajoara en représentation à l'Hôtel Ilha – 2015 © Monique Sobral de Boutteville	241
Fig. 30 et 31 – Groupe de Fortalezinha (Pará) : Les Fils de Maiandeuca © Groupe Fils de Maiandeuca	245
Fig. 32 Spectacle de cloture du FEST Amizade, étude de terrain de juillet 2015 © Monique Sobral de Boutteville	250
Fig. 33 Personnage Ritinha de la telenovela A força do querer, diffusée en octobre 2017 © Rede Globo	252
Fig. 34 Lia Sophia © Lia Sophia / https://www.kboing.com.br/lia-sophia/fotos/ (consulté le 5/02/2018)	253
Fig. 35 Dona Onete © Julia Rodrigues / diffusion / http://www.eidenmusicagency.com/downloads/Dona+Onete (consulté le 5/02/ 2018)	253
Fig. 36 Habitante du quartier du <i>Pacoval</i> pratiquant la céramique – AMPAC / Soure, décembre 2018 © Paula Fernanda Montesanto	265
Fig. 37 Jeunes musiciens des Tambours du Pacoval, dont la fille citée par Cilene Guedes, Milene – Août 2016 © Monique Sobral de Boutteville	269
Fig. 38 Groupe de Traditions Marajoaras Le Cruzeirinho, Soure, juin 2019 © Groupe Cruzeirinho	270
Fig. 39 Dans le bus avec le Groupe Cruzeirino, voyage à Cachoeira do Arari – Août 2015 © Monique Sobral de Boutteville	272
Fig. 40 Sur le ferry avec le Groupe Cruzeirinho, voyage à Cachoeira do Arari – Août 2015 © Monique Sobral de Boutteville	272
Fig. 41 et 42 Dépliant de présentation du Groupe Eco Marajoara remit par Prof. Heloisa Vasconcellos dos Santos © Heloisa Vasconcellos	276
Fig. 43 Couple de danseurs du Groupe Eco Marajoara © Groupe Eco Marajoara	278
Fig. 44 Performance du 22 mars 2016 au MNAAG : Boto et résonances transculturelles. Mise en scène de Monique Sobral de Boutteville avec les étudiants en Licence en Théâtre de Paris 8 © Labex Arts H2H « La performance théâtrale au musée »	306
Fig. 45 Performance du 22 mai 2017 au RMN – Grand Palais, Rodin L'Exposition du Centenaire : Quand l'univers amazonien rencontre Rodin et Baudelaire. Mise en scène de Monique Sobral de Boutteville avec les étudiants en Licence en Théâtre de Paris 8 © Minh Sourintha	309
Fig. 46 Représentation des Enchantés du Sossego au Largo do Machado Rio de Janeiro – mai 2018 © Luciano Chaves	314
Fig. 47 Première représentation des Enchantés du Sossego, Place Principale de Soure, Juillet 2016 © Monique Sobral de Boutteville	324
Fig. 48 Représentation Les Enchantés du Sossego, NPI – Belém - Septembre 2016 © Monique Sobral de Boutteville	325
Fig. 49 Représentation des Enchantés du Sossego AMPAC / Soure, août 2016 © Monique Sobral de Boutteville	327
Fig. 50 Affiche produite par Luciana Porto, responsable à Casa da Atriz © Monique Sobral de Boutteville et Luciana Porto	329
Fig. 51 Représentation des Enchantés du Sossego à Casa da Atriz, lumière et photo de Luciana Porto © Luciana Porto	330
Fig. 52 Premier jet du scénario produit par les participants de l'atelier en septembre 2016 © Monique Sobral de Boutteville	334
Fig. 53 et 54 Entretiens filmés à Soure en septembre 2016 © Monique Sobral de Boutteville	335

Fig. 55 et 56 Entretien et plan détail de filmé à AMPAC – Soure en septembre 2016 © Monique Sobral de Boutteville	336
Fig. 57 et 58 Tournage sur la place principale de Soure – septembre 2016 © Monique Sobral de Boutteville	337
Fig. 59 Tournage sur la place principale de Soure, danseur : Maître Tuira – septembre 2016 © Monique Sobral de Boutteville	338
Fig. 60 Intérieur Musée du Marajó – Cacheira do Arari - juillet 2015 © Monique Sobral de Boutteville	341
Fig. 61 et 62 Film <i>Joana au musée</i> : les rencontres de Joana avec l’esclave © Alexandre Baena et Monique Sobral de Boutteville	344
Fig. 63 Joana nous invite à entrer dans le musée © Alexandre Baena et Monique Sobral de Boutteville	346
Fig. 64 et 65 Elle nous montre les dispositifs question/réponse : « Qui est qui » et « Est-ce que tu parles Tupi ? » © Alexandre Baena et Monique Sobral de Boutteville	346
Fig. 66, 67, 68 Les dispositifs de visite du Musée du Marajo expérimentés par Joana © Alexandre Baena et Monique Sobral de Boutteville	347
Fig. 69 Joana assise devant le Musée du Marajo © Alexandre Baena et Monique Sobral de Boutteville	348

ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

Présentations des annexes	375
ANNEXE I – Entretiens	377
1. Entretiens retranscrits	379
a. Raymundo Soares – 27 / 07 /2015	379
b. Manuel Gonsalvez da Silva – 25/ 07/ 2015	383
c. Maître Regatão – 28/07/2015	385
d. Maître Diquinho – 25/07/ 2015	387
e. Carla Barbosa (Groupe Mairaba) Santos et Antonio Silveira (Grupo Amazonas) – juillet 2016	390
f. Cilene Guedes – 07/02/2019	395
g. Regina Lopez e Lucia Brasil (Groupe Mayaná) – Juillet 2016	397
2. Entretiens non retranscrits	399
a. Manuel Nazaré dos Santos – 27/07/2015	399
b. Ronaldo Guedes 15/08/2015	399
c. Maria Amélia Barbosa Ribeiro 07/07/2015	399
d. Dilzamar Nunes 13/07/2016	399
e. Prof. Heloisa E. Vanscocellos Santos 15/07/2015	399
ANNEXE II – <i>Les Enchantés du Sossego</i>	401
1. Texte original – portugais – <i>Os encantados do Sossego</i>	403
2. Texte traduit – Français – <i>Les enchantés du Sossego</i>	409
3. Liens vers les vidéos des représentations	414
a. <i>Les enchantés du Sossego</i> - Place principale de Soure, juillet 2016	414
b. <i>Les enchantés du Sossego</i> – Pacoval, Soure, Août 2016	414
c. <i>Les enchantés du Sossego</i> – NPI, Belém, Septembre 2016	414
d. <i>Les enchantés du Sossego</i> – Casa da Atriz, Belém, Août 2016	414
ANNEXE III – Productions audiovisuelles	415
1. <i>Le Manifeste audiovisuel du carimbó</i>	416
2. Joana au musée	418
ANNEXE IV – Photographies et documents supplémentaires	419
1. Tableaux des temporalités	421
2. Photos de la région	423
ANNEXE VI – <i>Festival Folclorique de l’Amitié</i>	429
1. Documents de l’organisation pour présentation du festival	430
2. Images supplémentaires des éditions 2015 et 2016 du Festival	434

Présentation des annexes

Nous décidons de proposer ici un bref descriptif de l'organisation de nos annexes car ces documents constituent une partie importante de notre travail. En effet, nous voyons répertoriés, dans ces annexes, les éléments provenant des études de terrain (entretiens, photos et documents d'archive), mais aussi les créations qui ont été produites au sein de cette recherche. Nous organisons cette partie en six groupes d'annexes : *I – Entretiens*, *II – Les Enchantés du Sossego*, *III – Productions Audiovisuelles*, *IV – Photographies et documents supplémentaires* et *VI – Festival Folklorique de l'Amitié*.

Dans le premier groupe, nous présentons les entretiens collectés lors de l'étude de terrain, en format audiovisuel. Tous les témoignages n'ont pas été retranscrits, nous n'avons fait ce travail que pour ceux que nous utilisons davantage dans le corpus de notre texte. Ces retranscriptions sont accompagnées d'un lien internet permettant l'accès aux images correspondantes, disponibles sur Vimeo. Nous faisons, cependant, le choix de mettre à disposition d'autres entretiens – non-retranscrits mais aussi essentiels pour la construction de notre pensée – qui peuvent également être consultés sur la plateforme Vimeo. L'idée de mettre en place un espace internet pour accueillir ces images répond aux besoins d'une thèse à consultation numérique. De plus, cet espace rend également possible la consultation de ces images par les habitants de l'île de Marajo qui n'ont pas accès à des centres de documentation.

Les fichiers audiovisuels sont également utilisés pour d'autres groupes d'annexes dans la présente recherche, comme ceux portant sur la création de la pièce de théâtre, *Les Enchantés du Sossego*, et ceux concernant les productions audiovisuelles. Les vidéos sont ici essentielles à la compréhension de notre démarche et attestent des créations produites. En ce qui concerne *Les Enchantés du Sossego*, le texte dramatique, que j'ai écrit en portugais, avec sa traduction en français et les quatre liens vers les vidéos des représentations que nous décryptons dans la thèse sont disponibles dans ces annexes. L'analyse des réceptions est un élément fondamental pour penser notre hypothèse d'une sauvegarde vivante des patrimoines par l'activation mémorielle à partir d'un faire artistique. De ce fait, ces images deviennent les piliers de notre argumentaire théorique. Concernant les productions audiovisuelles, au-delà des résultats des expérimentations menées, nous mettons à disposition des documents que nous jugeons importants pour la compréhension ou la justification du processus.

Les deux derniers groupes proposent des photos et des documents supplémentaires (dessins, schémas, tableaux et documents d'archives), selon le besoin de l'argumentaire proposé dans le corpus de la thèse. Et pour finir, nous proposons un petit dossier sur le *Festival Folklorique de l'Amitié*, un événement important de notre étude de terrain mais que nous n'avons pas pu développer dans la thèse. En effet, ce festival de *carimbó* réunissait beaucoup de groupes de la région et son analyse nous éloignerait de manière significative de l'espace que nous avons défini pour cette étude.

ANNEXE I – Entretiens

1. Entretien retranscrits

a. Raymundo Soares – 27 / 07 /2015

Lien : <https://vimeo.com/340175468>

Mot de passe : imagesthesemsd

Monique : Qual seu nome?

Raymundo Soares : Raymundo Soares, conhecido como preto velho. O “preto velho” sou eu, conhecido pelos maiores e menores, e ainda vou lhe dizer mais uma coisa que eu me dou mais quando chamam meu apelido do que Raymundo. Quando eu saio por aqui e falam : “ri Seu Raymundo” eu ainda me atrapalho que tem um bocado aqui de Raymundo. Preto velho sou so eu mesmo ai eu atendo mais fácil.

M : Mas o senhor prefere Preto velho ou seu Raymundo ?

R : Raymundo, mas a senhora vê como é melhor se prefere o nome ou o apelido...

M : Eu prefiro Raymundo.

R : Então deu certo comigo.

M: deu certo. E o que o senhor faz? Morou muito nas fazendas era vaqueiro?

R : Certo, e foi nessas coisas assim que eu via essas coisas da antiguidade que acabou, ta acabando, gente nem ouve mas falar, mas nesse tempo acontecia, a gente até via. Como pelo menos tinha, tinha não ainda tem o vaqueiro “boa ventura”.

Voix enfant : Grand père (...)

R : To conversando. E então tinha o vaqueiro boa ventura, e casamos assim, tinha o tio Mera, que já morreu, ele se entendia muito bem com o vaqueiro boa ventura ele era encantado a na fazenda Piratuba, ele aparecia pra gente trabalhando. No meio quando a gente saia pra pegar gado, ele aparecia montado ajudando, só não falava com ninguém.

M : O senhor já viu?

R : A gente via, ele acompanhando a gente ajudando a gente. A gente tava a noite trabalhando com gado de repente a gente via aquele vaqueiro aparecer, so que a gente já sabia que era ele, ajudava tudo mas não falava com ninguém, não falava não, e de repente assim ele sumia. Quando não, olha eu tenho um cunhado ele ta doente agora ele morava la ? , o Tio Mera chegava la, que com o Tio Mera ele tirava graça mesmo é um vaqueiro velho, já morreu, ele chegava la e amarrava o cavalo assim, ai a gente começava a tomar uma caninha la na fazenda, quando era uma horas a gente olhava la da janela e falava : “olha Tio Mera o seu cavalo não ta ai.” Ai a gnt falava mas tava ali, ai ele dizia : não pode deixa é o vaqueiro boa ventura que ta tirando graça comigo. Olha eu lhe juro quando era umas horas o cavalo tava amarrado ali do jeito que tava. Ele trazia, levava mesmo so pra... agora quando ele se encantou mesmo não aparecia assim como nos, conversando assim.

M : Mas como é ? é uma imagem assim que você percebe que não é como a gente?

R : Ele aparece assim, como eu, se você me vê assim, mas não tem conversa. Era como ele fazia, mas agora não a gente pouco vê falar nele. Mas é porque? É porque o negocio ta demais, ai eu acho que vai desaparecendo.

M : Mas como assim demais?

R : O povo vai mudando, não acredita mais em nada ai vai acabando isso. Se sabe que vai? Você não vê mais falar em encantaria. No meu tempo a gente ouvia : “olha fulano se encantou assim assado. Não se vê mais. Aqui em Salva Terra tinha um irmão e uma irma era o Noratinho e o nome dela eu já não me lembro. Mas eu me lembro do Noratinho, eles eram de Salva Terra e eles se encantaram. Ele aparecia virado numa cobra muito grande e ela também. Olhe depois acabou ele matando ela. Por que ela era muita ruim, enxergava uma embarcação levava pro fundo matava gente e tudo. E por isso eles tiveram uma briga muito forte, ele com a irmã, ela

se virava numa gibóia e ele num jucuri, e ele matou ela. Depois disso ele se desencantou, ai não se encantou mais aindo chegou a vir pra Salva Terra. So que quando a pessoa que se encanta quando se desencanta se ele não se encantar de novo o máximo que ele dura é 7 anos. Foi o que aconteceu com ele uando completou sete anos ele morreu. Mas isso aconteceu um casal antigo, muito antigo, ali de Salva Terra. Pra lhe dizer que é muito antigo que eu to com 79 anos e com eu via isso eu era molecote que eu ouvia essas coisas e tudo... então olha a temporada que faz. E era assim, olha aqui na quarta rua, olha esse Soure já foi muito visagento, agora naoq eu a cidade cresceu, você ta vendo como ta agora aqui? Quando eu comprei aqui, isso aqui tudo era mato, tinha uma casinha bem ali que ta até hoje, as duas ali ainda estão vivas, estão velhas, nos eramos essas três casinhas, com essa uma que eu comprei aqui. Hoje você vê como ta, nesse tempo das sete horas em diante a gente se acomodava no negocio da lamparina, se a gente tava deitado casava de vê Matinta Pereira assoviando aqui, cedo ainda, se metesse a cara ia pegar muito tapa, olha não se vê mais...

M : E a mulher cheirosa?

R : A Mulher Cheirosa uma vez eu tinha um primo, já é morto também, então ele era de Belém e vinha e passava dias comigo ai, mas ele conhecia aqui em Soure. Ele foi pra uma festa aqui na quarta rua, no finado Chiquinho, foi pra uma festa là, ai quando foi uma horas ele veio me chamar : ei você não vai la? Vou sim, mas ainda vou tomar um banho me espere la na festa que daqui a pouco eu vou. Disse ta bem ai voltou pra la isso já era umas dez pra onze horas da noite. Eu tomei um banho e fui, quando eu cheguei la, ele tava sentado com uma mulher na banca, eu olhei quem é essa mulher, eu não conheço essa mulher não, eu olhei pra ela ela olhou pra mim e baixou a cabeça, ta bom. Ai eu chamei ele de parte assim e perguntei e essa mulher ai, ai ele disse olha eu fui ali na casa Brasil ai quando eu sai essa dama vinha saindo assim do escuro na travessa, toda de branco, ai eu parei conversei com ela e chamei ela pra vir pra festa me acompanhou, ta ai. Eu a ele, olhe la. Ai de repente ela sumiu. Nos ficamos ali nos dois. A mulher parecia um vento levantou falou vou ali e sumiu. Ai eu disse primo e amulher? Que diabo de arrumação é essa? Ai eu sisme logo por que nesses tempos ela (a Mulher Cheirosa) aparecia muito, mas muito mesmo, deixou o meu cunhado que tava doente ai pro meio do mangal que saiu uma horas do dia. Ai nos ficamos ali e nada. Ai eu tenho a minha mulher que não gostava que eu ficasse muito, ai eu disse olhe eu já vou indo embora, você é solteiro mas cuidado com aquela mulher, eu ainda disse assim pra ele. Ele disse porque? Não porque eu conheço essas mulher tudo ai da vida, mas essa mulher surgiu ai de repente, uma mulher bonita dessa.

M : Como é que ela era?

R : Clara, uma estatura assim comparada com a senhora quase. Agora tinha uma coisa onde ela passava, passava aqui na rua aquele perfume abrajava era por isso que chamava mulher cheirosa. Ai tudo bem. Ai vim embora pra casa, quando eu vim so eu, chegando aqui ela passou de ovo como quem volta pra festa, ai eu olhei, ela paou ficou me olhando mas eu não liguei, segui minha viagem. Ele (o primo) ficou a e ela voltou pra la. O meu sogro tomava conta de um retiro aqui em cima e eu tinha que pegar um leite la de manhã. Amanheceu e ele não chegou, ai eu falei Nazaré o primo não apareceu. Ele gosta de farra deve estar por ai, deve ta com uma mulher tudo... é deve ser isso mesmo. Mas pensei no caso, pensei no caso. Ai me arrumei, botei o chapéu na cabeça, peguei a jarra e fui embora, meu sogro falou pega um leite la amanhã. Olhe eu lhe digo com sinceridade não se você já ouviu falar do aterro do São Domingo, um aterro que tem aqui em cima, a gente gasta daqui pra la uma hora e pouca a pé, né? Entao meu sogro morava do ouro lado do lago e assim no meio do lago tem um aterro que atravessa. Quando cheguei la na fazenda meu sogro tava tirando leite. Ai ele disse olhe seu primo amanheceu ali embaixo da mangueira, dormindo. Eu disse, mas aqui? Ai tinha umas mangueiras assim pra beira do lago. Diz ele ta, ele ta la dormindo, ta nu, ta largado la. Eu disse eras não pode ser. Agora eu me preocupei que ele tava com um bom dinheiro, eu me preocupei com isso. Ai eu peguei e fui logo la, ai foi eu e um cunhado meu, e ele tava la dormindo pelado. Todo atolado

Ai eu chamei, ele acordou e sentou começou a olhar. Rapaz como foi já pra você vir pra cá? Levante, disse pro meu cunhado Carlinhos vai lá pegar uma roupa. Eu disse quade a sua roupa? Ai ele olhava assim... ai depois ele contou : depois que você veio a mulher me apareceu lá. Eu me lembro primo que nos saímos na quarta rua, eu disse que eu ia lá em casa ai ela disse : ah eu vou contigo. Ai ela acompanhou, so que diz ele que depois que acompanhou ela ele não se lembra mais por onde andou com ela. So sei que depois dessa confusão eu fiquei assim meio preocupado com essa mulher que anda fazendo bandalheira ai na rua, com o povo de noite, foi ela. Poca na minha roupa ele disse, tinha um bom dinheirinho. Tinha sim você tinha um bom dinheirinho. Ai nos saímos o rapaz montou no cavalo e saiu assim, ai achou a calça dele, o dinheiro todo molhado, ai quando ele atravessou o lago tva so um lado do sapato, o outro não tava. Atravesou o ago no meio da lama e acabou lá, mas nos ficávamos pensando como foi pra ele bater pra lá? Lá pra essa fazenda onde meu sogro morava? Você veio aqui com a intenção de vir pra cá onde meu sogro morava? Não meu primo não lembro de nada, eu so sei que eu amanheci aqui embaxo dessa mangueira e vcs estão aqui me chamando, sem roupa, sem nada. Foi ela, ai tem um camarada, passou uns dois dias, foi fazer um trabalho de pajelança lá com meu sogro, contou a historia. Porque tinha acontecido isso com ele, ai nos ficamos tudo assim mesmo pensando... Aqui já houve muita coisa, Soure mudou muito, aqui era difícil a noite, quando amanhecesse olha eu vi “tamisura???” assim assim (16:13). Agora não você não houve nem falar, acabou, eu acho que acabou isso. Eu vi muita coisa aqui que se eu for contar... Deus o livre. Uma vez eu trabalhava na fabrica de gelo, choveu o dia inteiro aquela chuvinha chata, nos acabamos de tirar gelo era sete da noite. Ai veio eu e outro rapaz que trabalhava lá, quando chegamos aqui pra cima, não tinha luz pra cá, tinha umas luzinhas pra lá, naquele tempo era lenha, não era como agora. (...) Ai nos vinhamos andando, mas dessa vez eu digo que eu bobiei nessa parte, ai tinha um comercio e o clario do ??? patia assim no asfalto, brilhava aquilo. Ai tudo bem, nos vinhamos e já tava perto de casa, eu já ia ficar e meu companheiro ainda ia lá pra frente. Ai passou dois garotinhos com pão na mão, passaram de nois, quando eles passaram de no um pedaço eu olhei ai enxerguei aquela coisa que vinha assim no meio do asfalto. Olhe aqui não é na terra, não. Quando chegamos perto era uma cadeira. (...) Essa cadeira passou assim (movimento) so a cadeira, não vinha nada amis, era so a cadeira, pra mim era de madeira aquilo. Ai os caras lá da travessa viram também focaram com a lanterna, quando eles colocaram a lanterna aquilo dobro pra varar pra terceira. (19 ...)

M : e Boto o senhor já viu?

R : Não, não vi, mas eu tenho historia de Boto também. (20 até 33)

Aroldo : E esse caso de Matinta Pereira que mulher vira Matinta Pereira isso existe mesmo?

R : Existe. Olhe eu tenho até vergonha de contar esse caso. Ainda teve dois filhos e uma filha com essa mulher. Quando comecemos a se gostar teve gente pra me avisar. Olha cuidado que essa mulher é perigosa. Mas eu não acreditava, eu ia essas horas da noite bater lá, olha ela morava lá no aterro do São Domingos. Olha eu lhe conto com sinceridade, eu moro aqui na quarta rua, mas tinha noites assim que eu olhava pela janela tava assim calmo, ai quando eu abrir um dia ela tava lá, ai eu ficava pensando é muita coragem, o que tu vens fazer pra cá uma hora dessa? Eu trabalhava na prefeitura me botaram com uma turma lá pro pesqueiro pra fazer limpeza da estrada. Uma noite de chuva, noite feia, tu acreditas que essa mulher apareceu lá. So que eu era novato porque quando eu cheguei aqui eu ia fazer 19 anos, agora eu to com 79 vê a temporada que eu já to aqui, uma família que eu fiz aqui, meus filhos de vcs conhecem tudo ai. Um dia eu sai, tudo por aqui era mato, eu juro por Nossa senhora se eu tiver mentindo, eu fiquei doido com essa mulher, eu fugia da minha mulher. Minha mulher pegava ela na rua dava porrada nela. Eu sai farando o mato, pela ponta, pra lá até chegar na casa dela. Ai quando era nesse dia meio dia em ponto eu sai, eu cheguei numa copeira pra esse lado dali, que tu vê agora é so casa, nesse tempo era so mato, tinha uma estrada grande comprida assim. Era bonito de um lado e de outro era mato e aquela estradona. Ai quando eu vinha varando assim me

deparei com tipo uma sepulturasinha, mas era pequena, arodiada de cera e um pires com um pouco de sal e umas pimentas malaguetas. Nessas alturas que eu to olhando la o sino bateu, olhei pro relógio meio dia, oh minha nossa senhora. Ai olhei um pouco pra aquela arrumação, uma sepulturazinha não sei o que tinha la embaixo, so sei que em cima aquele monte cera e o pires, ai fui me afastando e passei. Ai quando eu passei que olhei pra estrada vi uma mulher toda de branco, uma distacia. Eu conhecia ela, o andar dela todo, conhecia ela, ai eu pisei, pisei, pra ver se pegava. Essa mulher toda de branco rapaz, um peço ela parou, ficou olhando pra cima e deu um grito (ehhheee), pois aquilo chegou zumbido muleque, ai eu parei, quando ela deu de andar também andei. Eu já vinha perto rapaz, mas que nada num pedacinho que mato que eu varei pra chegar no campo de aviação que tinha que atravessar pra chegar na casa dela, quando eu descubro ela entrando já, aquilo rápido. Ai eu pisei pisei pisei ai quando eu cheguei na casa dela ela ia entrando, do jeito que eu vi toda de branco e tal. Au entrei: por aqui uma hora dessa ? Eu disse é. Olha tu es muito corajoso. Tu não tens hora pra vie aqui, tu vens meia noite, meio dia é uma hora respeitada, ela me disse. Tu vens agora meio dia aqui? Eu venho pequena porque do que é que eu tenho que ter medo, não fiz nada de mal pra ninguém, e vim aqui contigo, foi isso, so isso. “Mas não é bom!” E começou a tirar aquele vestido e eu digo :
vem ca pra onde tu estavas?

Eu tava aqui em casa. Não você não tava aqui não, você vinha na minha frete aqui. Não, não ai ela chamou a irma dela, eu já sai hoje? Ta bom ai veio já com outra roupa. Ai eu fiquei todo desconfiado, eu disse é eu já vou. Não, não va agora. Não é que efiquei chateado agora contigo que vem me dizer que não saistes e era tu que vinha na minha frente, conheço teu andar, altura. Ela era alta. E era tu sim, ainda deste um grito. Ficaste olhando assim pro ceu e depois tu gritastes. Não eu juro, não senhor. Era tu sim ainda ate peguei agora tirando o vestido, e era esse vestido. Ela fez tudo pra mudar de conversa, mudar de conversa. (...) Ai me despedi dela e vim embora. Aqui em Soure, onde ela não morava, eu morava aqui, as vezes de noite eu abria a porta saia e ela saia de traz da porta rápido. So sei que foi foif foi que eu ainda tive dois filhos com ela e uma filha, todos vivos, (...), e tu acredita que com toda essa bandalheira nos se deixamos por morte porque ela morreu, ainda foi morrer la nos fundos de casa. A minha mulher falava, olha procura ajudar a mulher ai. Eu ajudei fui la, porque a minha mulher não gostava dela, não gotava nem dos meninos, agora não ela gosta, minha mulher gosta deles.

b. Manuel Gonsalvez da Silva – 25/ 07/ 2015

Lien : <https://vimeo.com/338676469>

Mot de passe : imagestheseamsd

Monique : O senhor podia se apresentar de novo, o seu nome...

Manuel : Manuel Gonsalves da Silva

Monique : E o que o senhor faz S. Manuel? Qual o seu trabalho?

Man : Eu já sou aposentado mas eu trabalho em marreteiro, ambulância, compro e vendo : é coco, é caranguejo, é porco, é peixe, tu do que dê certo eu to comprando e... isso.

Mon : E essas historias que o senhor tem das lendas aqui da cidade?

Man : As historias, a primeira historia que eu tenho pra contar, eu vou contar só duas historias, porque tem muitas mas eu tenho um problema de esquecimento, entende?! Eu vou contar logo do *Pretinho da Bacabeira*. Eu fui, eu não me lembro a data, o ano que foi, mas ta fazendo uns 25 anos. Eu pescava pra baia, ai eu saltei, nos chegemos de noite, ai eu saltei lá no São Pedro. Nesse tempo a luz ia embora meia noite. Saltei lá e vim embora eu e outro companheiro, quando chegou laaa, o outro companheiro foi embora e eu vim embora, quando eu passei no mercado a luz apagou, quando eu cheguei na grotta, que chamam grotta ali, onde tem uma praça, a praça do abacaxi, tinha uma grotta la que era a grotta do *Petinho da Bacabeira*. Eu venho passando, quando chega assim umas cinco braças assim eu enxergo aquele senhor que vem com um calon no ombro, um paneiro enfiado, mas velho mesmo, chapéu meio dobrado, velhinho mesmo, ai eu cheguei ia passando perto dele e disse assim :

- Ei tio vai pra murrada?

Ai ele disse assim :

- Porque?

- Eu digo, não eu pergunto porque eu vou pedir até pra Deus lhe ajudar.

Ai ele disse:

- Vem ca, é tu que es o valente?

E eu tenho a maior raiva que me chame de valente. Eu disse :

- Não tio, olhe com todo o respeito, eu to lhe respeitando, o senhor é que ta me desrespeitando, ta?

- Pois é contigo mesmo que eu quero falar.

Eu eu imaginei so comigo, tava na infância mesmo, imaginei eu vou dar um tapa nesse velho, vou joga ele pra baixo, ele arriou o calon dele la com o panero e veio. Eu enganei ele assim (movimento) e dei assim da esquerda, ele rodou assim e me deu um soco aqui (movimento), ai desse lado já não prestou mais, ai eu corri em cima dela e dei um chute da direita (movimento), e ele “pa” aqui nesse musculo da coxa, ai eu arriei de novo, ai eu fiquei meio (movimento), ai eu dei um tapa da direita nele, ele me deu outro soco aqui (mostrou), eu dei um chute da esquerda e ele me deu outro aqui no tronco da coxa.

Ai ele disse assim :

- Agora diz o que tu precisas que eu vou te ajudar.

E eu muito brabo que fiquei eu vim aqui em casa, eu morava bem ai na quarta rua, quando eu cheguei na quarta rua eu peguei uma faca e fui pra la, graças a Deus que eu não encontrei ninguém, eu fui até la embaixo de bicicleta e não encontrei ninguém. So que ele disse essas palavras : diz o que tu queres que eu te ajudo, e eu (movimento - nada), fiquei logo brabo naquela hora e não falei nada, ta entendendo, então foi o que aconteceu com o *Pretinho*.

O toco

E a outra historia que tem do toco, o toco passa ai, era eu e o outro companheiro, saímos aqui de casa era uma hora da madrugada, maré já tava grandinha de enchente, embarquemos ali no curtume e fomos embora, peguemos a correnteza e fomos embora quando chegou defronte a ponta do *Sossego*, a noite escura, nos ia a remo, a canoa deu de coco naquele toco, ei rapaz o toco, a canoa saiu fora assim e ele arredou assim, quando ele arredou.

- Bora pegar ele, bora pegar ele!

Metemos a canoa em cima, quando levemos a canoa em cima ele já pulou pra traz de nos ai foi que eu disse pro meu companheiro, eu disse :

- Olha vamos embora, vamos cuidar na nossa viagem, cada qual no seu cada qual.

Ai fomos embora ai terminou a historia. Eram essas duas coisas que eu tinha pra contar. Eu tinha muita coisa pra contra só que me esquece pra contra so os pedacinhos não da. Tem que ser tudo, ta entendendo? Então é isso.

c. Maître Regatão – 28/07/2015

Lien : <https://vimeo.com/338682453>

Mot de passe : imagesthesemsd

Monquie : O senhor teve um conjunto, pode me explicar a composição ?

M.Regatao : O nosso conjunto é composto de nove elementos. Nos temos tres tambores, cavaquinho, violão, maraca... eu sei que conclui 9 elementos. No dia que a gnt vai apresentar a gnt leva o pessoal, o equipamento, tudo eletronico nosso, tudo eletronico. Liga nas caixas e tudo, fica bonito, ao vivo mesmo fica bom.

M : é o senhor que compoe a melodia, a musica ?

M.R : é somos dois artstas que compoe a melodia. Por sinal eu tenho ai CD gravado, sabe ? Com 24 musicas, fui ultimamente que eu gravei, faz uns 6 meses, ai me mandaram 250 CD's, pra mim vendre pra mim sabe como é ? E eles me pagaram fora isso, conclusao eu ainda tenho uns ai... tenho uns cento e poucos, ai foi a época que eu adoeci, ai eu não pude sair pra vender. A senhora sabe de onde surgiu o carimbo ?

M : de onde ?

M.R : A senhora não sabe ?

M : nao

M.R : O carimbo é africano, s primeiros que surgiram com o carimbó foram os africanos, os escravos, e ai começou a evoluir o carimbo, o carimbo é muito antigo, muito antigo mesmo. Entao, naquela época não é como agora, agora ta mais sofisticado os nossos instrumentos, as nossas coisas, quando os africanos surgiram com o carimbo era sou m tamborsinhho e uma flauta de bambu. Ai foi aperfeisoando, aperfeiçoando, foi trocando com outro elementos que compõe ai ficou assim, mas o carimbo é africano.

M : quando o senhor começou a tocar e hoje em dia tem uma diferença muito grande ?

M.R : tem, tem sim pq naquela época era mais atrasado. Agora nao, agora o negocio ta melhor, ta melhor. Pelo menos agora nos ja temos o apoio do governo, que nos nao tinhamos agora nos ja temos.

M : o senhor sente esse apoio do governos, ele chega até o senhor ?

M.R : Não ele ainda não chegou, mas vai chegar, pq esse projeto é novo, vai chegar.

M : as suas musicas o senhor tem um arquivo delas ?

M/R : eu tenho so gravado

M : como é que o senhor compõe a melodia, como começa ?

M.R : Se eu vou tocar uma musica tem que dar primeiro a introdução na musica depois que eu entro a cantar. Eu tenho muita musica, se eu fosse gravar agora daria pra gravar uns dois ou tres cd's, eu tenho mais de 100 musicas

M : mas o senhor tem todas gravadas ?

M.R : Algumas as mais elevadas, mas mesmo assim as que eu tenho gravadas ja é um numero bom.

M : o senhor pensa a sua musica junto com a dança ?

M.R : primeiro é a musica. Pq é o seguite se eu to tocando aqui, ja foi programado amanha nos vamos tocar na barca boa, que é aqui o bar, nos reunimos os dançarinos e quando for na hora de tocar eles estão ai esperando, quando começa a tocar, cada um tem a sua dama ai começa a dançar. So que é uma dança solta, a dança do carimbo é uma dança solta nao é agarrada nao.

M : como vem sua inspiração pra compor as letras ?

M.R : para eu fazer uma musica, por exemplo, vamos dizer zu to viajando daqui pra belém, ou de bélem pra ca, ai eu quero fazer uma musica, eu to olhando o moviento da praia ai eu vou e faço, aquilo ali encaixa no meu coração ai me da aquela ideia de fazer aquela musica e tudo. Por exemplo eu tenho aquela musica, a senhora conhece a praia do pesqueiro ? Eu tenho essa

musica que diz assim : « no pesqueiro tem praias bonitas, eu vou caminhando pra la, vai o cumpadre e a comadre, vai a mariasinha também, tem mulheres rolando na areia parece sereia mostrando a beleza que tem, tem tem tem, tem tem tem, quero ver a verdade de perto cumpadre ta certo e a cumadre tbm, quero ver os barquinho passando em cima do alto mar, muita gente nos bares bebendo esperando a hora que o banho vai dar », essa é a musica do pesqueiro. Agora, essa eu fiz assim indo la pro pesqueiro, aquele movimento de gente ai eu idealizei essa musica e deu certo. Ai eu saio daqui vou la pro Arari, ai eu penso faço musica, ai eu fiz essa do Arari : « Embarca morena embarca e vamos pro Arari, vamos ver tia Joana no apalhar do açai, embraca morena embraca e vamos pro Arari, vamos ver tia Joana no apalhar do açai, olha açai é fruta gostosa na mao de uma amassadeira, quanto mais ela amassava eu lhe ajudava na peneira ». Ai o pessoal fica so naquela peneira sabe ? (movimento peneira). Muita musica, olha as vezes les me falam, Regatao é festejo de Sao Pedro tu vas pra la com teu carimbo, que eles nao me largam mesmo. Ai daqui eu ja bolei uma musica pra homenagear o santo, ai no dia da festa eu mando essa : « correndo de ponta em ponta no seu barquinho em cima do mar, cuidado que o vento ta forte esse barco é pequeno ele pode virar, cuidado segura esse barco nao deixa esse barco virar esse barquinho é de sao pedro ele corre ligeiro nas ondas do mar, bis » essa é homenagem que eu fiz. Mas tem outra homenagem de Sao Pedro : « este ano eu vou, vou se Deus quiser pro festejo de Sao Pedro nem que seja contra a maré, bis, tem cachaça tatusin, tem batida de limão e os tambores do PAcoval levantando o poeirão, viajei a ano inteiro no meu barco corredor, vim prestar minha homenagem ao Jé do pescador ». e tem muitas outras se eu fosse colocar em pratica vixi maria !, agora me fale mais ?

M : entao sao nove intrumentos, mas pode ser mais ?

M.R : pode ser mais, so que sao nove elementos, nove musicos. Ai nesses nove musicos, ai eu fiz essa musica assim, determinando cada um tem o nome de uma cobra : « Maria se vc ver nao va matar sao os cobras que chegaram aqui neste terrereiro [...]».

M : o senhor toca o que?

M.R : eu toco violão, cavaquinho, guitarra e teclado

M : Como é que o senhor aprendeu?

M.R : Olha no tempo da mocidade era bom de aprender, que era infantil mesmo. Eu me metia, ia pra escola, achava bonito, ia pra escola aprender, olhando os outros, aprendi muita coisa.

M : E o senhor repassa esse conhecimento todo pra alguém?

M.R : so pro meu filho, aquilo ali é muito inteligente

d. Maître Diquinho – 5/7/ 2018.

Lien : <https://vimeo.com/338683600>

Mot de passe : imagesthesemsd

Monique : O senhor podia se apresentar.

Mestre Diquinho : Claro, meu nome é Raymundo Miranda, mas conhecido como « Cabo-Dico », que é apelido de pescador, cabo, e como todo Raymundo é Dico, eles me chamam Cabo-Dico, na musica me chamam Mestre Diquinho. Nasci aqui em Soure, sou filho natural de Soure, Marajo, e me sinto feliz e orgulhoso de ser um pescador, um pouco artesão, um pouco compositor, um pouco de violão e estou aqui a sua disposição.

M : e como é seu trabalho com a musica, com o carimbó ?

M.D : Olha o carimbó pra mim aconteceu, acho que como acontece na vida de qualquer uma pessoa, quando a gnt percebe ja ta dentro daquele negocio. O carimbo pra mim foi, ha uns 35 anos atras eu tinha 4 amigos, ainda tenho eles moravam comigo, um tocava cavaquinho, o outro tocava bannjo, o outro tocava um pandeiro a gente começou a cantar e dai surgiu o carimbo pra mim, ai dai não parei mais. Ai conheci a Dona Amelia que é do Cruzeirinho, ai igressei no cruzeirinho um tempão, ainda sou do Cruzeirinho, ai comecei a compor, compor e hoje to cantando carimbó

M : como é esse trabalho de Mestre, ele tem o grupo dele ou ele compoe e toca nos outros grupos ?

M. D. : Olha eu na verdade nao tenho um conjunto meu, eu ja possui um conjunto ha uns 20 anos atras mas de la pra ca eu to so. Sou compositor do Cruzeirinho canto no cruzeirinho e dou uma força aqui pros tambores do Pacoval. Mas conjunto meu eu não tenho.

M : e como é a inspiração pra você ? ela vem do dia a dia...

M.D : Vem do dia a dia da gente, principalmente as minhas canções sao sempre baseadas no dia a dia da gente, nos nossos costumes do Marajo, das fazendas, das pescarias, efim... das nossas lendas... o carimbo pra mim é isso, eu sou inspirado dessas coisas

M : o senhor é autodidata, alguém lhe ensinou, como foi ?

M.D : nao nao eu nao aprendi com ninguém, na verdade eu ouvi certa vez quando eu era garoto, quando eu tinha uns 14 anos, tinha um Mestre chamado Jacaré, esse Mestre nunca ninguém falou nele, so eu que sempre falo. Eu ouvi Mestre Jacaré cantar carimbo na 7° rua, bairro da matinha, ai eu parei numa taperasinha que eles cantavam, era Luciano, Pdros Cerra, Mestre Mingo que ja faleceu, e que também não foi reconhecido, ai eu comecei pra la a escutar carimbó e eu gostei. E aquilo me encheu de vontade, foi um ensinamento pra mim, ai eu comecei a aperfeiçoar. Hoje eu faço minhas letras, minhas melodias mesmo proprias, todo meu carimbo é baseado numa lenda sempre tem uma historia no meu carimbó. Não é assim como o carimbo do salgado, não to falando mal do carimbo deles, mas o carimbo deles nao tem assim uma poesia no carimbo é assim direto : pq aqui minha lamparina apagou, apagou o vento forte aquela coisa, é assim mais simples. E o meu carimbo ja exige uma certa poesia, assim como é o do meu amigo o Professor Ayrton Favasco o carimbo dele, ele é um grande compositor e eu sinto muito orgulho dele ser meu amigo e compor carimbo tbm. Aqui eu tenho um colega também que é o Cesare le canta carimbo também, filho de um grande mestre que o Mestre Regatão.

M : é importante pro senhor de trazer o universos das lendas ?

M. D : é muito importante, pq sei la me enche de felicidade, uma musica falando sobre a mae de fogo, sobre a cobra grande, sobre matinta pereira, sobre essas coisas todas, sobre o Boto que é famosissimo né ? é uma lenda muito famosa eu tenho uma musica que é « o boto sinha », o carimbo pra mim é riquissimo.

M : os mestres fazem esse trabalho de transmissao ? os mestres passam muito esse conhecimento pra frente ?

M.D : olha ha uns dois anos atras eu passava o meu conhecimento para umas crianças de colegio Don Allonsio, eu ia duas ou tres vezes ao mês. Eu contava umas historinhas e cantava carimbo pra eles e ja sentia que tinha uns que ja queriam processeguir, mas o projeto acabou e eu não consegui mais ir pra frente. A minha vontade era ensinar alguém pra ficar, por que na realidade eu não vou ficar eternamente aqui, ter alguém pra seguir meu caminho, leva rem frente a nossa cultura, o nosso carimbo.

M : e os jovens sao receptivos a essa transmissão ?

M.D : Olha francamente muita gente se liga mais no tecnobrega, no reage essas coisas... mas tem muitas crianças que dao valor ao carimbo, principalmente aqui no Pacoval, aqui no pacoval tem varias crianças que ja tocam, cantam e isso é muito bom, mas eu queria mesmo que tivesse um mestre ou uma mestra de carimbo, ainda nao apareceu ainda, mas eu tenho certeza que antes de morrer eu vou deixar um mestre. E a minha vontade, ensinar uma pessoa que aprenda com afinco pra cantar o carimbo como eu, é isso ! Vai aparecer porque o carimbó é bonito, é contagiante, ele é muito bom.

[...]

M : quando o senhor imagina uma musica, o senhor imagina tbm uma dança em volta dela?

M.D :eu gostaria que aqui no Pacoval tivesse um coréografo, pq as minhas musicas são musicas adequadas pra fazer coreografia. São baseadas em lendas como o cavalo itajara, eu na verdade poderia fazer coreografia mas pra mim fazer melodia, fazer ritmo, fazer coreografia, tem que existir uma pessoa que faça coreografia aqui nos não temos coreografia, agora o cruzeirinho tem.

M : o senhor acha que levar essas lendas pro carimbo também é uma maneira de deixar elas vivas ?

M.D : Olha eu acredito que uma coisa quando ela é bem feita, quando é aperfeiçoada é bonito. Quando eu conheci o carimbo nao existia coreografia, existia so a dança em si e acabou, mas hoje os grupos ja tem essa preferencia de fazer uma coreografia pra mostrar. Por que na realidade eu acredito que uma musica que fale de uma lenda ela fica mais bonita quando tem uma coreografia, ela vive mais ela incherta mais, é mais uma roupagem pra cima daquela musica eu acredito, uma musica bonita assim so pra dançar... pra uma lenda tem que ter uma coreografia : boto sinha, cavalo itajara, mulher cheirosa. Cantar uma musica da mulher cheirosa e nao ter uma coreografia não tem graça.

M : Antigamente nao tinha coreografia, como era ?

M.D : antigamente o carimbo era dançado nas festas, ja toquei muito com o pai dele nas festas dançantes, toda festa que não tivesse o carimbo nao era uma festa de sao joao, o conjunto de carimbo era direto.

M : hoje em dia a gnt perdeu esse habito nas festas né ? como o senhor explica isso ?

M.D : perdeu, olha eu acredito que tudo muda nessa vida. Eu acho que esse monte de coisa que veio de la, veio trazendo coisa que inchertou na nossa musica é forro, tecno brega e os cambal da baia, esses bagulhos tudo interferiu, ai a gnt ficou la no ridiculo, ficou sem graça nao tem mais aquele animo. O carimbo hoje em dia é apreciado por pessoas que ja conheciam o carimbo, as pessoas jovens chegam nao sabem nem o que é, nao sabem nem dançar um carimbo. Você vê la praça da republica em Belém, que faz aquelas rodas de carimbo, ai vem aquele pessoal dançando o carimbo uma maravilha, não é verdade ? Por que ja tem uma consciencia do que é o carimbo. Aqui se toca um carimbo na praça ninguém vai dançar por que ninguém sabe, a não ser os mais velhos aqueles que ja tem uma noção, mas a juventude...

[...]

M : Como acontece o seu processo de trabalho, alguém lhe da um tema ou o tema vem do senhor?

M.D: não o tema vem de mim mesmo, nunca ninguém me deu tema, uma vez quem me deu um tema foi Seu Brito da fazenda São Geronimo pra fazer uma saga da S.G. uma coisa meia

chatinha mas eu consegui fazer, mas na realidade o tem sempre vem de mim, quando eu faço uma musica eu já entrego com melodia, je entrego com tudo.

M : como é o seu studio?

M. B : eu não tenho studio, eu não tenho nada, o meu studio as vezes é minha canoa que eu vejo uma garça voar ai eu sinto aquela coisa bacana ai eu já faço um carimbo, já nasce um carimbo

M : mas como é que o senhor entrega a letra, o senhor escreve?

M.D : não essa letra eu já vou cantando, sempre cantando já com a melodia e o ritmo já é uma coisa diferente. [...]

e. Carla Barbosa (Groupe Mairaba) Santos et Antonio Silveira (Grupo Amazonas) – Juillet 2016

Lien : <https://vimeo.com/339992561>

Mot de passe : imagesthesemsd

CBS : O grupo Mairaba surgiu em um projeto do Padre Gilson Sobreiro na época ele era seminarista, dentro da igreja da folha 28 que era liderada pela congregação Bolato de Maria Imaculada, então foi um projeto dele para trazer os jovens em zonas de vulnerabilidade social pro grupo de jovens da igreja. E à partir desse grupo divulgar a nossa cultura a traves do canto e da dança. [...] Sempre foram pessoas muito carentes que trabalharam juntamente com a gente. Então o grupo tem esse trabalho la no bairro Francisco Coelho, que é chamado cabelo seco, é um bairro muito carente. E o nosso objetivo é continuar trabalhando com jovens e crianças em área de vulnerabilidade social, devido ao ponto, a rua la onde a gente trabalho ser um ponto de drogas. E uma boca de fumo então muitas vezes é complicado fazer um trabalho melhor la por que a gente fica com medo da reação do trafico. A maioria dessas crianças e adolescente que estão no grupo eles pertencem ao PAC que é la no cabelo seco, que é la dentro que fica a boca de fumo. Ai a gente tem tido muita dificuldade de manter o grupo devido a dificuldade financeira e além disso ainda tem um ponto que a gente perde na frente dos outros grupos, como se comentou la no CDC, a nossa região é um lugar de muitas culturas, de encontro de culturas, é uma região de fronteira. Então não é muito da nossa cultura ta dançando o carimbo, os ritmos que são considerados tradicionais paraenses. Devido a junção dessas varias culturas as pessoas optam por outras danças, então é difícil o trabalho do Mairaba, mas a gente continua resistindo e lutando por essa identificação por que embora nos estejamos no fim do Para praticamente mas nos somos paraenses também então a gente tenta fazer com que as pessoas conheçam esse ritmo e se afirmem enquanto paraenses. Até por que ouve aquele plebiscito falando que nos seriamos carajas uma coisa que a gente não queria, so os políticos se interessaram mais e ainda assim ficou tentando colocar na cabeça dos jovens que era melhor ser carajas. É muito complicado pra nos no Mairaba, manter essa tradição, mas a gente tem mantido. Até promessa pra São Benedito nos já fizemos, e a gente paga todo ano, a cada ano que o Mairaba completa, a gente vai pra praça dança em homenagem a São Benedito e ofece comidas típicas de graça para as pessoas. Por que tu conheces um pouco a historia do Santo, então é a nossa homenagem à ele que foi uma forma de nos manter vivos, até por que como existe essas diversas culturas a própria secretaria de cultura não apoia essas manifestações culturais é muito difícil, nem eventos tem pra gente dançar. A gente cria os nossos eventos muitas vezes pra poder dar movimento pro grupo.

AS : (sobre o grupo Amazonas) Mas a historia (do grupo) ela se confunde com a historia da Carla do grupo Mairaba, nos temos uma historia muito similar. Nos nascemos dentro da igreja católica como um grupo de catequistas. O grupo surgiu como um grupo para agariar fundos para a catequese. Inicialmente com algumas danças somente, com um CD no inicio de 89, quando foi em junho agente fez o nosso primeiro show ainda com o CD, dia 10 de junho de 89. E depois disso foi um sucesso, sucesso que eu digo a gente decidiu estruturar o grupo como realmente deveria ser : corpo musical ao vivo, dançarinos, avançar nas pesquisas das danças para poder criar coreografia das danças, a medida que eram pesquisadas em locus para catalogar para iniciar o trabalho com as demais danças. Hoje nos temos 18 danças folclóricas e duas montagens coreográficas que são apresentadas, faz um total de 20.

M: Qual a diferença entre?

AS: Dança folclórica, eu estava conversando com a Carla que nos estamos aqui participando de um Festival Folclórico da Amizade. No meu entendimento quando um grupo sai pra apresentar em um festival folclórico ele tem a obrigação de apresentar dança folclórica e não

uma montagem coreográfica. A diferença é o que a dança folclórica ela tem historia, não foi fulano beltrano que criou, ela tem uma historia de origem, não é um desses de hoje : “ Ah eu vou criar a dança da porta, da parede.” Fulano, beltrano criou hoje a dança da parede, à partir de hoje vai executar essa dança. Não, ela tem historia por traz, ela é ligada à uma manifestação ou tem vinculo com a religiosidade ou com a característica do povo. E geralmente ela vem de forma anônima, ano sabe quem criou, foi transmitido, foi, foi, foi... né? Se você for em determinados municípios você tem la a informação de tal dança. Você foi em Bragança : “qual a dança daqui?” Todo mundo já sabe por que a dança até hoje ainda existe e é vinculada à São Benedito, que é a Marujada de São Benedito, e tem la o retumbao, o xote nos não estamos transmitindo, ainda existe. Outras danças hoje so são executadas a titulo de preservar em termo de conhecimento como a dança do Siria ou o samba do cacete que é difícil você ir la em Locu e ter um grupo ainda original que executa tal dança e apenas do é catalogado. Enato essas danças folclóricas os grupos próprios tem que apresentar, se você se propõem em criar um grupo folclórico você tem que ter uma base de dança folclórica. Não é só pegar a musica de fulano – Ah essa musica é tao bonita fala de tanta coisa paraense vou montar uma coreografia, põem uma roupa bonita e essa vai ser a base do meu grupo.

M : Como é pra vocês essa liberdade de artista criador e esse comprometimento com a tradição?

AS : No meu entendimento essa liberdade ela é limitada. Por que é como quando você trabalha com o jurídico o que você pode fazer que não seja ilegal? É o que a lei determina. Aqui pra nos no folclore você tem que fazer o que a raiz la determina. Então se a Marujada de Bragança ela tem uma característica (mostra as roupas de Carla), olha so : coloca o chapéu Carlita. Ela tem uma característica própria, uma indumentária própria, um jeito de dançar próprio (Carla coloca o chapéu – mostrando o chapéu) : Eu não posso eliminar esse adereço da Marujada de Bragança que ele tem um caracter de imponência, ou colocar um outro adereço, eu não posso, não é permitido. Eu tenho que obedecer as características próprias que a dança estabelece. Eu posso sim fazer algo mais pomposo, por que os grupos folclóricos hoje são projetados para o espetáculo, por isso eles tem tendência a projetar um pouco mais por causa do visual, pra vender o seu produto um pouco mais. Mas dai distorcer à tal ponto que perca a característica não pode.

M : Por você diferencia também essa montagem coréografica?

AS : A montagem coréografica é assim, você vai fazer a abertura de um espetáculo ai sim você tem que ter a sua montagem própria de criação própria pra mostrar o seu trabalho de conhecimento do que a região te impõem, ai sim você vai la e mostra um trabalho de abertura de espetáculo. E pra mim não é qualquer espetáculo que você inicia assim com a musica do fulano, com a musica do beltrano, faz uma coreografia mirabolante, joga a mulher pra ca, joga a mulher pra la, joga a mulher por baixo isso no meu ver é completamente distorcido. É isso que eu digo nos estamos em festivais folclóricos mas muitas vezes nesses festivais que a gente vê por ai os grupos não dançam as danças folclóricas. As danças que existem nos temos inúmeras só nos executamos 18 e tem muitas outras catalogadas que a gente só não faz por causa de recurso pra montar.

M: E onde elas estão catalogadas?

AS: Se você for na internet já tem. No próprio Centur se você for là, tem catalogadas em função dos municípios. Se você for nas secretarias de cultura de cada município tem catalogado là as ramificações da sua historia. Se tiver dança folclórica vai estar là.

M : E como é feito esse catalogo?

AS: Algumas é conhecimento popular. E registrado em livros, na própria secretaria que fala do município que fala da historia, é nesse sentido que eu digo.

[...]

M : O que vocês acham do carimbo ser reinventado por outras praticas artisticas?

AS : Hoje a gente vai evoluindo, hoje nos temos internet que nos não tínhamos há pouco tempo atrás. Eu lembro quando eu fazia faculdade, não tinha telefone celular, a gente não tinha celular,

essa revolução é muito recente. No termo da cultura você vai tendo acesso a outras coisas e vai te abrindo a mente, quem trabalha com dança, com espetáculo, com isso aquilo, te abre a mente quando você vê o trabalho de fulano de ciclao la no Japao, não sei onde, no festival não sei onde, isso vai te abrindo muitas coisas e com isso você pensa : ah isso eu posso fazer, de uma forma responsável, no meu grupo. De forma que não perca a minha característica, neste sentido na questão de evoluir, você colocar um instrumento a mais que não va prejudicar, tudo bem. Mas essa transformação ela tem que ser conciente e responsável. Se você esta trabalhando com musica e dança folclórica, você não vai colocar uma sapatilha, como eu já vi grupos dançar marujada de SAPATILHA! Isso pra mim tem que ser crucificado por que não tem evolução que va dizer que isso foi uma evolução, ou de trocar esse chapéu aqui por uma boina, ou simplismete eliminar por que evoluímos, por que já ta ultrapassado, mas como ta ultrapassado se o nosso trabalho é preservar? Nos não estamos aqui pra recriar, se não nos estamos fazendo uma coisa que não é da nossa competência, eu não tenho a competência de criar uma dança, de modifica-la, a modificação ela deve ser involuntária.

CBS : é o que acontece em Maraba, o carimbo de Maraba é totalmente diferente do daqui da região.

AS : Mas a culpa é deles? Não. É involuntário.

CBS : Por que já chegou pra nos la diferente. Chegou com o Pinduca. Entao o pessoal conhece um outro carimbo, e quando o Mairaba dança, ele é o único grupo musical em Maraba que faz tudo como manda o figurino, as vezes a gente é até discriminado, eles acham que a nossa forma não é legal, que é monótono, que é legal outros grupos que tem la que virou um ballet folclórico na verdade. O carimbo dançado em fila, uma coisa meio esquisita. A questão de reinventar o Carimbo, o araba reinventa por que nos aproveitamos os elementos que nos temos la na região de fronteira, os nossos próprios dançarinos a gente tenta que eles dancem parecidos com os daqui mas as características do corpo deles ta educdo daquela forma, pra tirar é difícil. Eu danço um pouco diferente, as vezes quando eu danço tem gente que me pergunta se eu sou daqui, se não me conhece, por que eu bebbi da fonte desse rapaz aqui por que eu quase morei na casa dele quando o Mairaba começou, ele vivia la, por que o Gilson Sobreiro viajou e deixou o Amazonia pra tomar de conta de nos.

AS : Esse nome se você for entrevistar quem for você vai ouvir muito. Por que nos temos uma relação entre esses grupos que participam desse evento muito forte por conta desse rapaz que muitos ele criou e muitos ele meteu o bedelho aqui e ali. Por isso eles são parecidos, os grupos que se reúnem aqui eles têm uma historia parecida, um convívio muito parecido, por isso que se tornou o festival da amizade por conta disso.

CBS : Um ajudando o outro. Hoje por exemplo o Mairaba não trouxe bandista nem flautista o Amazonia vai tocar pra nos, a gente quase nunca tem bandista e flautista. Esse ano o grupo coreográfico veio todo completo, mas ano passado a gente teve que pegar o Antonio, mais uns dois do Amazonia para completar o nosso grupo coreográfico. Então é assim amizade mesmo, cooperativismo, um ajudando o outro. Voltando ao carimbo reinventado hoje nos apresentaremos uma coreografia que é uma reinvenção da nossa região, por que quando você chega em Maraba e pergunta : qual é a dança aqui de Maraba? Ninguém sabe por que não tem. Mas existe uma fonte registrada na casa de cultura de Maraba que as pessoas dizem que a dança tradicional de Maraba é a Suça. A Siucia foi trazida de Goias que uma boa parte de Maraba vem de Goias, inclusive os meus pais, que vinham pelo rio Tocantins, naquelas chalanas antigas e ancoravam em Maraba, atrás das castanhas, né? Primeiro atrás do cautchu depois dos castanhais, dos ciclos econômicos de Maraba então a maioria veio de Goias. Entao trousseram consigo os reizados, dentro dos reizados tem o divino espirito santo et dentro dela a Suça, era o que se dançava em Maraba, era a Suça, qual é a dança aqui de Maraba ? A Suça. E so conhece o pessoal da região mesmo, por que eu acho que nem em Belém tem o Divino Espirito Santo, né? É so aqui de Maraba pra lá. Entao nos estamos trazendo hoje uma coreografia que se chama

a danç do castanheiro, nos estamos assim reinventado a nossa historia, etamos trazendo a nossa historia, reinventando através do carimbo. Estamos contando o que aconteceu em Maraba , o que fizeram com os nossos castanhais, hoje e dia é so fazenda. Enato eu digo que reinvenção por que nos estamos trazendo um pouco da nossa historia à um ser que foi visível. O castanheiro e principalmente a mulher, que a mulher estava dentro dos castanhais por que a minha mãe foi uma mulher que foi pra dentro do castanhal, colheu ouriço e a historia dela nunca foi contada, então a gente fez essa dança pra contar como se deu a nossa historia, através desse carimbo que a gente chama de “Lenda do castanheiro” que é a letra do Gilson Sobreiro

M : Quais elementos primordiais da dança do carimbo, em uma obra inspirada quais elemento seu preciso guardar absolutamente?

AS : primeiro você tem que saber a historia da criação do carimbo. A historia principal é que ela tem uma origem indígena, então você pega os movimentos indígenas, principalmente das tribos tupinambás, daquelas tribos que eram relacionadas pelo andado deles hoje se você observar, se você olha alguém dançando carimbo, você não tem que observar so os giros, ou so os volteios, observe o andar, as passadas dos pés é ali que ta todo o mistério da dança, é ali que ta o inicio da criação da dança do carimbo, é ali que ta a movimentação, o resto pra ca (movimento indicando dos pés pra cima) são outras origens. Então nos temos a influencia de três origens ai, então você não pode colocar um quarto elemento por exemplo. Por que ele não ta na origem, a origem é indígena local do Brasil, africano das tribos que vieram de fora, eu falo africano mas africano já interno no movimento, já meio adaptado e as influencias europeias, so que essas influencias elas não são puras, por que o puro é la quando você se desloca ele já tem modificação e quando você tenta copiar o que fulano faz você nunca traz a essência. Você sempre traz alguma coisa, você aproveita algumas partes dela e o carimbo ela tem essa junção dos três elementos mas que ali foi evoluindo, evoluindo que hoje nos temos o ritmo do carimbo que é um ritmo um poco mais agitado e se você for no salgado ou no Marajó, o ritmo ainda é diferenciado de um pro outro. O outro é um pouco mais lento, o outro é mais acelerado, tem mais influencia de outros instrumentos e que provoca uma sonoridade maior então existe essa grande diferença. Pra você evoluir, que é a questão da responsabilidade, você tem que saber a historia, por que é à partir dai o seu limite, ai é o seu limite. Tem saber todas as características que impulsioram a criação e sustentaram de tal manifestação ou dança, pra poder saber até onde você ode ir na sua criação artística.

M : Mas por que por exemplo, tu falaste pra mim a sapatilha não?

AS: A sapatilha não por que é uma dança de pé no chão, uma dança escrava, principalmente escrava, de andar na rua, de procissão, não cabe. Por que não cabe? Por que ela ainda existe até hoje. Ela existe até hoje dessa maneira, eu não posso modificar uma coisa que ainda ta vivo, ela tem resistência ainda até hoje.

M : E além disso materialmente não seja possível, não?

AS: Talvez seja possível mas quem tem que dizer isso não somos nos, por que é o que eu to te falando ela ainda esta viva. Se tiver que haver alguma modificação não cabe a nois cabe em locu, cabe a eles, nos estamos reproduzindo somente uma coisa que existe.

CBS : Mas com adaptações, não é?

M: Mas a eles... eles?

AS : A irmandade de São Benedito. Ao povo bragantino. Esse é o meu exemplo mais vivo porque é o que ta la.

M : E a questão da patrimonialização, teve algum retorno pra vocês, o que aconteceu?

AS : Eu posso falar um palavrão? Porra nehuma! É so a titulo de reconhecimento, é titulo de reconhecimento. Mas a dificuldade acabou? Não é a mesma dificuldade.

CBS : é so uma forma de calar o movimento na minha opinião.

AS : é tabm acho, agora o seguinte claro que a maioria dos grupos hoje não é legalizado pra correr atrás do seu projetinho, pra correr atrás de seu recurso, por n e outro motivos. O que falta

sim para os grupos que trabalham com a música e a dança folclórica, com o carimbo é partir dessa fase, ultrapassar essa fase, por que esse é o primeiro passo pra você avançar e aí sim correr atrás e se não obtiver o resultado aí sim... Mas eu acredito que futuramente esse reconhecimento venha trazer mais benefícios para quem trabalha com carimbo

M : quais seriam as ações mais urgentes ?

AS : Eu acredito que a questão do reconhecimento é um primeiro passo. Tem muito mais caminho pra se trilhar pra atingir as aberturas dos recursos, destinação de recursos pelo ministério da cultura e outras entidades, outros órgãos para que quem trabalha possa captar recurso, pra essa situação continuar se não vai acabar. Vai acabar por que todo o trabalho que a gente faz ele é voluntário e o voluntariado aqui não é só não receber mas tá ligado ao despendio. Por que ela como coordenadora de um grupo, eu como coordenador de um grupo não tô ali sem receber não, pelo contrário eu estou injetando recurso meu pra poder resistir por que se não acontece. Nós estamos aqui hoje não por que recebemos ajuda governamental mas por que injetamos recurso do próprio bolso pra poder estar or que se não acontece. Então vai um pouco mais além do voluntariado, vai pela paixão, essa paixão que não te deixa parar, por que se você esmorecer acaba tudo.

CBS : Pra mim como eu já tinha comentado é uma forma de calar o movimento de segurar. Pode até ser que isso seja um primeiro passo mas isso já aconteceu com outras manifestações e eu acho que a única que realmente deu certo foi em Pernambuco com o frevo por que lá eles mantêm mesmo a tradição, investem pesado, aqui eu acho que eles pensam que não é de grande importância manter, manter as tradições. Seria melhor apagar.

AS : Você tira pelos eventos que trabalham que vão mostrar o cultura popular principalmente a dança folclórica não é nem disponibilizada uma estrutura adequada pra você estar na praça. Eu tenho certeza se fosse uma companhia de outra ramificação você teria um palco lindo na praça, uma estrutura de som maravilhosa. Mas é por que tá aqui (cabeça) de quem detém o recurso de não ter essa visão de suma importância de nossa raiz.

CBS : Até por que pra eles os tempos são modernos e isso aqui é antiquado,

AS : é passado, não te dá retorno, não atrai público

CBS : não é importante contar nossa história, falar da nossa repressão, do que nós sofremos durante todo esse tempo. Então pra eles isso é absurdo ficar falando da repressão que nós sofremos a tanto tempo, então não tem interesse na minha opinião em manter.

f. Cilene Guedes (entretien sur support audio)

Lien : <https://vimeo.com/340181344>

Mot de passe : imagesthese MSD

M : o carimbó é uma forma de resistência ?

C : Com certeza, sem dúvida alguma o carimbo é uma manifestação de resistência. Porque que ele preserva a cultura dos nossos antepassados e é a identidade do nosso povo, é uma luta inclusive por que hoje diante das cultura de massa a concorrência é muito grande e a resistência é fundamental nesse processo por que é o que da autenticidade é o que mantem a tradição. Embora a gente tenha hoje influencia de novo elementos até mesmo com outras finalidades, mas o carimbo esta conseguindo ganhar seu espaço sendo difundido e dessa forma a cultura se fortalece.

M : Vc acha que os tambores do Pacoval é um grupo diferente dos outros grupo? Em que?

C: O tambores do Pacoval é minha paixão, sem dúvida alguma ele é diferente dos outros grupos. Primeiro pelo o objetivo, pois a gente vê o trabalho com os idosos, com os Mestres do carimbo, depois vê o trabalho com as meninas no tambor que é um super diferencial que quebra muito com a tradição, depois vê crianças tocando e a comunidade se envolvendo, vê o visitante se envolvendo. E principalmente pela forma de gestar, o tambores do Pacoval, diferente dos outros grupos, ele não tem um dono, ele não tem a principal função como a formalidade. No tambores todos, a comunidade, os amigos, os carimbozeiros eles participam dessa gestão. É uma gestão compartilhada é uma gestão democrática é uma gestão onde todos participam e eu acredito que é por isso que os tambores da certo. É claro que algumas pessoas sempre à frente na liderança mas eu percebo hoje que se sai qualquer pessoa por algum motivo o tambores do Pacoval ele ta ali, ele ta vivo, porque ele não pertence a uma pessoa, duas pessoas, o Tambores do Pacoval é da comunidade do Pacoval, é de Soure, é do Marajó, é do Para é do Brasil. Então a forma de gestão da muito certo desse jeito quando você compartilha a alegria, compartilha os problemas, compartilha as dificuldades e juntos buscamos a solução pra isso, desse jeito eu vejo o grande diferencial dos tambores.

M : O lugar do feminino no carimbo

Cilene : Eu percebi que o maior numero de pessoas que participavam da associação eram mulheres. A gente precisa se empoderar. Começamos a ter algumas palestras sobre o feminismo – Gabriela Sobral foi umas das pessoas que trouxe essas discussões, aumento da auto estima Milene no tambor “quanto a Milene foi pro tambor isso foi muito magico porque as outras meninas viram que também podiam. As mulheres também podem estar ali, e aquele estigma que o carimbo era pra homem, que o carimbo era tocado so por homem e que mulher não toca carimbo, não toca curimbó, porque não toca curimbó? O que justifica isso? A tradição diz isso, mas nos estamos em um momento em que so a tradição não basta, é preciso que as mudanças aconteçam, é preciso que as pessoas ocupem seus lugares, onde elas acharem que se sintam melhor. Nem tudo que é tradição é benigno, tem muita coisa ruim e que a gente precisa quebrar com essa tradição. Depois da Milene veio a Talia, depois a jessica. Entao, começou as meninas no curimbó e hoje praticamente todas as meninas que participam da associação elas tocam tambor também, elas dançam e tocam maraca. A gente tem roda de conversa sobre o empoderamento, sobre o feminismo pra tentar nesse processo ir polido, conversando e mostrando as diferentes realidades. Voce não precisa viver submissa ao contrario você tem o seu valor, você tem que mostrar o seu valor e ele precisa ser reconhecido pelo teu companheiro, pelo teu amigo, pelo teu pai, por quem quer que seja. E dai a gente começa essas discussões sobre gênero hoje esse espaço é tao lindo e democrático que a gente vê os homens dançando de saia, e as discussões a respeito disso, e vê que isso é muito importante pois são as situações que se

apresentam e é preciso repensar o que se fala, os preconceitos quebrar isso e começar a discussão para uma sociedade melhor.”

g. Regina Lopez e Lucia Brasil (Groupe Mayaná)

Lien : <https://vimeo.com/338684404>

Mot de passe : imagesthesemsd

Monique : Como é que vocês lidam em estar trabalhando com uma cultura tradicional e ao mesmo tempo criar coisas novas ?

Regia Lopez : Guardar o tradicional, né ?

M : é... existe um conflito entre : ah eu quero criar uma coisa nova, mas a dança é tradicional... existe isso ou não ? é mais natural ?

RL: Pra mim é natural. Natural, você criar entendeu dentro do, dentro do...

Lucia Brasil : dentro do tradicional sem perder nossas raízes. Sem perder as raízes. A gente trabalha muito a questão afro-brasileira. Por conta do país onde a gente vive, é um país afro-brasileiro. Então a gente busca nas letras das músicas manter, formar uma dança, formar uma coreografia sem perder essa tradição. A gente trabalha o que os negros nos ensinaram o que os índios nos ensinaram dentro da letra da música. E até mais fácil dos jovens assimilarem as coreografias por que a letra da música fala na tradição e a gente procura criar a coreografia em cima disso de uma forma que quando ouvri aquela música eu vou lembrar da coreografia, por que ela vem trazendo raízes, toda uma tradição, toda uma história.

M: A história do grupo?

LB: a Prof Suelly já vinha de outros grupos então ela sempre teve vontade de criar um grupo lá Julio Esefer, em Ananindeua, na escola onde ela trabalhava. Ai surgiu, como ela já tinha experiência de outros grupos e como ela teve o apoio da direção da escola, ela junto com a Prof. Sonia. Elas não moram mais em Belém deixaram o grupo na responsabilidade da Sonia e nos estamos tentando...

M: O que vocês acham do Carimbo ser inspiração para outros artistas e ser necessariamente um pouco desnaturalizado?

LB: ele não tá se desnaturalizando ele tá indo além das fronteiras do Pará. Já é nacional deixou de ser só do conhecimento regional. Ele tem uma divulgação mais ampla e pra gente isso é bom é a divulgação do nosso ritmo do nosso carimbo, das nossas raízes, bom demais.

M : Como é que você imagina uma peça inspirada no carimbo?

LB: Nossa...

M: o que não pode faltar? o que marca fortemente o carimbo?

LB: Principalmente não perder a característica. O requebrado, o pé descalço sempre arrastado. Por que a gente chega a ver em alguns lugares dançar carimbo calçado. A gente já olha com uma certa... assim não gostando muito. Desde que ele não perca sua característica.

RL : lembrar o negro

LB: lembrar o negro. Lembrar que o carimbo não é rebolado ele é requebrado.

M: qual a diferença

LB : o lundum é rebolado, por exemplo o lundum marajoara. E o requebrado é aquela coisa dos quadris só pro ladinho, no mesmo ritmo o pésinho acompanha arrastadinho, descalço, sempre descalço.

M : Por que esse festival é importante pra vcs (FEST Amizade), ele tem 20 anos, é raro um festival assim né?

RL : Festival da amizade já diz tudo né? Fala do encontro que é esprado todos os anos, dos grupos estarem ali unidos participando, confraternizando pra mim, eu acho pra todos nós, é união da nossa cultura.

LB : A união de regiões por que o Pará é grande, e a cultura do Pará é complexa, então quando vem alguém do Marajó, aqui de Marabá, de Belém do Pará e cada um traz as suas coreografias as suas danças e sempre respeitando o espaço por que tem espaço pra todo mundo. E a gente

espera demais, começou com uma coisa pequena uma idéia do Padre Gilson, mais para integração dos grupos, os grupos se encontrarem, se confraternizarem e trocar idéias, trocar informações dos seus municípios, então a gente fica com essa expectativa todo ano desse final de semana, esse momento, então durante vinte anos, a gente não quer perder essa escência. A gente tenta preservar fazendo o rodízio dos grupos cada grupo fica esperando o seu momento de sediar o festival e mostrar um pouco do seu trabalho no seu município. Não é fácil, não é nada fácil. O grupo que sedia é complicado por que a gente conta com a falta de apoio por exemplo, a gente não tem aquele apoio que a gente gostaria de ter nem dos governantes, a comunidade apioa mas a gente sempre acha alguém que não quer apoiar, que é banalidade, que não dá o valor que a gente dá pra cultura.

M: o o fato de ser patrimônio nacional, isso mudou alguma coisa?

LB: na pratica, na pratica... assim pra nos grupos, tem uma cultura nossa que virou patrimônio. O reconhecimento. Mas ainda falta muito pro carimbo enquanto cultura popular ser reconhecido, não só pelos grupos culturais por que os grupos culturais repiram isso, esse reconhecimento, mas pelos governantes, pelas instituições.

M: Não facilita o trabalho de vocês?

LB: Não,

M: não chega nenhuma política, não chega nenhum financiamento?

LB e RL: nada nada

LB: é mais fácil financiar uma cultura de fora, um cantor de fora, com cachês altíssimos, do que os grupos da região.

RL: Verdade, sofremos muito com isso.

M: E por que vocês acham que acontece isso?

L: Eu acho que pela questão mesmo do público também que valoriza um pouco mais... não sei explicar direto mas assim o sertanejo, o funk é visto como mais divertido, mais... pra ser sincera eu não sei nem explicar isso porque eu não penso dessa forma. Pra mim a cultura popular paraense tá cima de qualquer cultura, não desmerecendo a cultura de outros estados mas a minha cultura primeiro, né? Mas nem todo mundo pensa igual parece que isso se limita a grupos culturais, os grupos culturais valorizam isso. As pessoas físicas não, as entidades também não. Eu acho assim o que eu dá mais público. Se você faz um show com a cultura popular vai dar um público que gosta da cultura, mas um público pequeno, mas se você chamar uma banda de fora que tá no auge, no sucesso aí o público é imenso é aquela coisa do momento né? Infelizmente a gente tem muito isso...

RL: A mídia

LB: A mídia também exalta muito isso, o que eu tá no auge, naquele momento aquela febre.

M: Vieram pessoas falar com vocês do IPHAN?

LB: Sim, acredito que veio, os grupos lideraram esse movimento, né? Aí eles tiveram mais acesso.

M: Mayana não

LB: Não Mayana não

[...]

LB: Nós estamos procurando membros pra compor o grupo, pra dançar.

RL: Nós temos muitas dificuldades.

LB: Os jovens não tem interesse assim pela nossa cultura, como a gente gostaria que eles tivessem. A gente tá com essa dificuldade. [...]

2. Entretiens non retranscrits

a. Manuel Nazaré dos Santos – 27/07/2015

Lien : <https://vimeo.com/333358651>

Mot de passe : imagesthesemsd

b. Ronaldo Guedes

Lien : <https://vimeo.com/331555003>

Mot de passe : imagesthesemsd

c. Maria Amélia Barbosa Ribeiro

Lien : <https://vimeo.com/335252575>

Mot de passe : imagesthesemsd

d. Dilzamar Nunes

Lien : <https://vimeo.com/331553869>

Mot de passe : imagesthesemsd

e. Prof. Heloisa Vascellos

Lien : <https://vimeo.com/340187327>

Mot de passe : imagesthesemsd

ANNEXE II – *Les Enchantés du Sossego*

1. Texto original – portugueses

Os encantados do Sossego

Atriz entra cantando arrumando a cena, começa a dançar, a musica para e ela começa a falar
Nos moravamos ali no final da quinta rua, bem no final mesmo, quando ela encontra o rio. Era tão linda nossa, uma casa de três andares, imponente como a natureza que a cercava, de as casas de Soure era a mais linda, ela ficava na beira das aguas escuras do rio Paracauari... nos crescemos ali, eu e meu irmão e fomos tão felizes, reinava o amor e a paz, bem ali onde o encontro entre o homem e a natureza era o mais completo. Por isso tudo, passaram a chamar nossa casa de Casa do Sossego, nos adorávamos esse nome que adotamos também.

Meus pais mudaram para a região amazonica por que meu pai trabalhava com gado e tinha se encantado com os campos e os bufalos do Marajó. Contavam na época que os búfalos apareceram na região depois do naufrago de um barco vindo da Índia. Eu me pegava pensando nesses lugares que eu nunca vi e nunca verei... como seria a Índia ? Então esses búfalos que estavam sendo transportados acabaram nadando até as margens e encontraram no Marajó sua morada. Nos adorávamos nossos búfalos, sabíamos que eles seriam sacrificados que mais cedo ou mais tarde eles estariam ali em nossos pratos, o meu irmão sempre falava antes de comer : “boa apetite! E que o sacrificio do búfalo não seja em vao!” Eu achava isso esquisito as vezes até perdia a vontade de comer, mas ele comia sempre e muito como se aquilo fosse o ultimo ato de conexão que ele teria com aquele animal ao qual havia dado seu amor. Ele conhecia o nome de todos os animais, inclusive era ele que os batizava. Um dia no jantar ele comeu quase toda a carne, rápido, quase sem respirar, caiu uma lagrima de seus olhos, a gente não estava entendendo e perguntamos :

- O que foi?

- Hoje comemos o Gentil, eu adorava ele, bridemos ao Gentil! - E levantou seu copo.

Minha mãe acho demais e brigou com ele:

- Você tem que parar de fazer isso sempre, assim não conseguimos comer em paz.

- Mas precisamos celebrar o sacrificio de cada animal mãe, e eu queria comer o Gentil, queria comê-lo mais do que todos vocês.

- Já disse pra parar, não quero mais você falando disso na mesa, come e pronto não tem o que celebrar, comemos e pronto. Esse menino...

Ele não falou mais nada, minha mãe tinha uma autoridade doce, mas irrevocável. Minha mãe... meu pai a conheceu na França em uma de suas viagens, ela tinha por ele um amor sem limites, com certeza morreria, eu quero dizer de fato, e isso desde o primeiro dia em que o viu. Quando eles casaram ela ainda ficou um tempo por lá pois meu pai fazia viagens muito longas e meu irmão nasceu na França, quando meu pai decidiu se instalar aqui ela veio. Eu nasci aqui mesmo, na casa do Sossego, esse lugar foi o unico que eu conheci, mas esse lugar eu conheço muito bem... Por que tem gente que conhece muitos lugares, sem conhece-los de fato. Aqui eu sei quando vai chover, sei de noite se no dia seguinte havera sol, sei quando não se pode tomar banho de rio, conheço cada planta que eu encontro e a maioria de suas propriedades medicinais, conheço quase todos da cidade e eles me conhecem também!

Quando saio pra passear no fim da tarde encontro muitas pessoas entadas na frente de suas casas jogando conversa fora, ai eu tomo um café ali, como um bolo acula e fico sabendo de todas as novidades da cidade, não preciso nem ler a gazeta! Faço isso desde menina, coloco um vestido bem bonito, uma flor no cabelo, as vezes pego uns biscoitos da Dona Fatima. Hummm, eu acho que eu ainda tenho alguns aqui.

Pega os biscoitos dentro do baú e oferece para o publico

E saio passeado pela cidade foi assim que eu conheci Dona Serafina.

Musica mandinga D. Serafina.

Ela me ensinou tudo de plantas medicinais. Era mulher de grande sabedoria :

- Minha filha, tudo que a gente precisa tá na natureza.

Fiz isso muitos anos mas hoje quando ando pelas ruas ninguém me chama para tomar um café, sentar pra conversar, passo por casas e casas sem ver um banquinho se quer diante do portão, é os tempos mudaram... parece que esse tempo de televisão, internet e tantas coisas atrativas me deixaram um pouco invisível... E eu aqui, ando cada vez mais sozinha, por isso fico muito feliz de estar aqui com vocês, de ter vocês todos por aqui pra gente levar uma prosa, não é bom?!

Começa uma dança – carimbo. Pega a foto do pai e dança com ela. Coloca a vista do público.

Pai

Ele chamava João, era alto, moreno bonito, tinha os olhos negros, tão escuro que se olhassemos muito fixamente podíamos nos perder, era muito carinhoso comigo, me chamava de minha menina. Ele gostava de pescar, de ler as notícias, de brincar comigo e com meu irmão aos 4 anos me colocou em cima de um cavalo e sabia, não sei como que eu saberia montar, e eu soube. Falava muito dos meus avós que já haviam falecido de sua mãe carinhosa e de seu pai valente, podíamos passar horas ouvindo ele contar histórias dessa família tão próxima e tão desconhecida. Mas com o passar do tempo o viamos cada vez menos, ele sempre trabalhando muito, vivia para a fazenda. No meu aniversário de 12 anos ele não voltou e esse acontecimento marcou o início de uma nova era para a família do Sossego. Foi o primeiro aniversário de um dos filhos que ele faltava. Ficamos todos muito surpresos e eu bastante triste, não entendíamos essa ausência que se alastrou por dias em que ele não voltava pra casa, mandava um de seus vaqueiros dar notícias e saber se estávamos bem. Minha mãe perguntava : “Mas Jé que dia volta o João?” Mas ninguém podia responder.

Música e postura da atriz muda acolhendo traços do pai.

Ele voltou numa madrugada, mas estava mudado, distante, falava pouco, ficou dois ou três dias e foi de novo. Suas voltas ficavam cada vez mais espaçadas, e sua presença cada vez mais solitária, isso durou até os meus 15 anos, quando ele foi no meu aniversário, ficou algumas horas em casa e se foi, só que dessa vez não voltou mais, quero dizer nunca mais...

A casa começou a ficar triste e os empregados faziam muitos comentários, um dia escondida ouvi a Dona Fatima, nossa cozinheira falar para sua ajudante :

- Olha menina, tenho tanta pena dessa família, da esposa dele nova que ainda espera a sua volta, e essas crianças... Por que todo mundo já sabe que Seu João encantou, mas ninguém fala pra eles, eu não vou falar também, não quero ser a messageira da desgraça, mas que ele virou Boto, isso todo mundo já sabe, parece que outro dia ele até engravidou uma moça.

Fiquei um tempo parada, sem ação, não sabia o que fazer, não tinha certeza do que acabava de ouvir. Era do meu pai que estavam falando, e dizendo coisas... corri pra beira do rio e fiquei ali no trapiche chorando, chorando lágrimas abundantes, lágrimas confusas, lágrimas inconformadas... eu conheço a história do Boto que em noite de lua cheia se transforma em um lindo homem e encanta moças, deixando-as geralmente grávidas. Mas o meu pai não é Boto, não pode ser Boto.

Música – olho de Boto. N. Chaves – movimento com as flores do cabelo.

Foi nesse momento que quando eu levantei o olhar ele tava ali, o Boto, de um rosa lindo, pulando para fora das águas, levantei, olhei pra ele, cosei os olhos, olhei de novo, era ele, tive certeza era o meu pai... Eu não sabia o que sentir por que eu fiquei feliz de saber que ele ainda estava por perto mas ao mesmo tempo não havia volta, jamais haveria volta...

Voltei correndo pra cozinha e perguntei tudo da Dona Fatima

- O que aconteceu Dona Fatima, me conte tudo!

- Já faz um bom tempo que seu pai se encanta. Sabe minha filha, somente as pessoas que abrem a porta para o desconhecido podem ver o que acontece naquele outro lugar que não é essa nossa realidade mas aquela outra, compreende?

Eu sabia que ela tava dizendo que eu e minha família não podíamos ver aquela outra, como muitos de nós não podemos, não é?! Mas ela estava enganada eu podia ver, e quiz saber que moça era essa que havia engravidado do Boto recentemente.

- Foi a Margarida menina, a filha da Dona Joquaina e neta da Dona Cleia, que ela era casada com o Mario mas o filho que tava na barriga dela era do Boto, e o Boto que a gente tem visto aqui você sabe, né...

- É o meu pai...

- Poisé

Fui ver a Margarida que me contou tudo:

- Estava numa festa da cidade com uma amiga decidi distrai-la das saudades que sentia do marido é pescador e já estava há um tempo na pesca. Não sou muito de sair mas as vezes é bom passar um pouco de tempo com os amigos, não é?! Então, estava lá quando chegou um homem alto, moreno bonito, tinha os olhos negros, tão escuro que se olhassemos muito fixamente podíamos nos perder, usava chapéu e roupa branca bem alinhada. Comecei a seguir esse homem que a chamou para dar uma volta. Pra lhe falar a verdade, eu não sabia porque ia mas ia. Estava “encantada”, mas não encantada como ficamos quando encontramos alguém que nos agrada, encantada mesmo, não podia mais decidir de meu ir e vir, era feitiço, lembro de tudo mas não tinha forças para desfazer o encanto. Ele me levou até a praia e ali tivemos uma noite de amor, um amor que ela jamais saberia descrever, foi uma noite de amor com tudo de bom e de ruim que uma noite de amor pode trazer. Quando acordei no dia seguinte, jogada na praia vestido e cabelos desfeitos, vi o Boto ao longe se insinuando mais uma vez pra mim, sorri et já sabia estar grávida. Eu lhe digo, meu filho é filho de Boto.

E eu só pensava : quando me descrevia o homem-boto encantado era de meu pai que ela falava, era ele nos mínimos detalhes, era ele. Não contei pro meu irmão, nem pra minha mãe mas nessa época eu ainda não sabia que esse seria somente o primeiro dos acontecimentos extraordinários que se abateriam sobre nós.

Vocês conhecem alguém que se encantou? Algum Boto? Alguém que teve filho de Boto?

Mãe

Como eu já disse, meus pais se conheceram na França, em uma das viagens do meu pai. Ele sempre viajou muito em busca de bons negócios, tinha modos simples mas era de grande delicadeza e sensibilidade. Podia circular em qualquer meio, em qualquer lugar, sempre se adaptando como um camaleão. Foi assim que pude sem muito esforço se aproximar de minha mãe que havia crescido em outro país, e tinha tido uma educação tão diferente da dele. Ela nasceu e cresceu em Paris, perdeu a mãe ainda criança e o pai na sua adolescência, foi criada por Tante Marie que era uma mulher rígida e fria, não era má, mas não lhe dava o carinho e o amor de que uma menina como minha mãe precisava. Assim que pude se tornou independente, trabalhava para um jornal e era militante dos direitos das mulheres, era daquelas moças timidas-ousadas, e tinha muitas opiniões a frente do seu tempo, ela recebia muitas moças em casa, aqui no Sossego, vinham para lhe pedir conselhos pois sabiam que ela estudava e tinha muita sabedoria sobre ser mulher em tempos onde mulheres tinham tão pouca voz... Meu pai respeitava e amava muito isso nela, mesmo se as vezes não entendesse muito bem, talvez soubesse no seu íntimo que entender nem sempre é o mais importante e sim deixar-se sentir. Ele vinha da região Amazonica e ela de Paris não eram feitos para se entender mas podiam se sentir e isso era o suficiente para que o amor e o respeito fossem mútuos e intensos.

Era raro naquela época duas pessoas de mundos tão diferentes casarem, mas nada era comum na nossa família. Muito menos as histórias de amor, minha avó por exemplo foi roubada de sua tribo pelo meu avô. Foi, ela era de uma tribo próxima a cidade de Vilas Belas onde meu avô vivia, ela ia vez e outra na cidade, meu avô ficou absolutamente encantado, muniado por ela. Depois de algumas aproximações minha avó aceitou se casar com ele, para isso meu avô teve

que rouba-la de sua tribo e após o casamento consumido não havia volta e seus pais assim como o pajé acabaram aceitando.

Se transforma na mãe

Com os meus pais foi um pouco diferente, se encontraram em uma doceria no centro de Paris, meu pai disse que nunca havia visto tal beleza, que os olhos de minha mãe eram estrelas, que viviam brilhando e que apesar de muito tímida, no início, podia ver nela a bondade e a alegria de uma mulher livre. Era sempre o que ele falava :

- Sua mãe é uma mulher livre.

Não entendia bem o que isso queria dizer e porque, para ele, esse era o maior elogio que podia fazer a uma pessoa, com o tempo fui compreendendo que foi a liberdade de minha mãe que fez com ela pudesse lagar seu país, sua família, seus amigos, sua vida... por um amor. E foi o que ela fez. Minha mãe se adaptou muito bem aqui, amava essa terra como se fosse dela, isso vinha também da sua qualidade de ser livre, sua terra era onde ela se sentia feliz, e ela se sentia muito feliz aqui, sempre vi minha mãe rindo muito, com aqueles olhos de estrela que meu pai tanto falava.

Mas quando meu pai começou a mudar ela foi se transformando também. E quando ele sumiu a minha mãe não se conformou, jamais. Continuava ali todos os dias na frente de casa, arrumada cheirosa, linda, anos se passaram e ela continuou ali, sem faltar um dia se quer. Ela colocava a cadeira na frente da porta de casa as cinco horas da tarde e entrava de novo as oito, jantava e ia dormir. Ela era muito bonita, muitos homens, depois do desaparecimento do meu pai, vieram corteja-la, mas ela tinha absoluta confiança no amor deles e certeza que meu pai voltaria, e assim se passaram anos e anos, e ela ali todos os dias na frente de casa cheirosa e arrumada a espera do Seu João que nunca voltou.

Dança da espera

Começaram a falar muito, claro nem todo mundo acreditava que meu pai tinha se encantado e o povo falava que tinha arrumado uma outra família que tinha abandonado minha mãe por outra, que era um canalha, canalha, canalha...

Musica – Para um tal amor. – loucura mãe

Eu queria falar pra ela que não era o caso do meu pai, que ele tinha somente virado Boto, mas não fiz nada...

E por anos ela ficou assim, já não falava mais com a gente, mal comia, começou a defilhar mesmo, o brilho dos olhos se apagou e os apelidos não demoraram a vir, todos chamavam minha mãe de “Mulher Cheirosa”, “A louca do sossego”, eu e meu irmão ficamos muito tristes tentavamos conversar com ela mas nada, um dia em um ato de desespero eu falei :

- Mãe meu pai virou Boto, não volta nunca, mas também não foi com outra moça como muitos falam... mãe? Mãe? Mãe?

Mas ela não respondia nem se quer reagia, e eu ficava ali me sentindo impotente na frente daquela pedra que tinha se tornado minha mãe. Tentei ajudar de todas as formas, recorri a Dona Serafina :

- Dona Serafina a senhora precisa fazer uma mistura pra minha mãe, por favor só a senhora pode fazer alguma coisa.

- Não posso minha filha. Joana a sua mãe já está com eles, já encantou, a dor dela é tanta que é melhor assim, acredite?

Para o meu irmão tudo foi muito difícil pois além de tudo tinha que assumir a responsabilidade da casa, dos negócios, de tudo que era antes do meu pai. Soffria imensamente do estado de nossa mãe, eu tentava consola-lo :

- Pedro, depois ela melhora é normal, ela está assim pois o amava muito logo mais ela fica bem!

Mas com o passar dos anos e o estado cada vez pior da mamãe não sabia mais o que falar e nos restou aquele silencio, sabe aquele silencio que incomoda, aquele que queríamos falar,

deveríamos falar mas não falamos? Aquele silêncio barulhento... eu não suportava mas também me calei... E assim a casa do Sossego foi se transformando em um lugar cheio de não ditos... Depois de alguns anos, quando eu tinha acabado de completar 20 anos, nossa mãe morreu de tristeza e de espera, não ficamos tão tristes pois pensávamos que ela estaria melhor pois já não havia mais vida nela.

- Pedro somos só nos dois agora

Ele me abraçou forte et respondeu :

- Sim mana, somos nos dois e o Sossego.

Ficamos ali parados um bom tempo choramos e rimos muito lembrando de tudo de lindo que vivemos e depois dormimos sonhos sem imagens...

Alguns dias depois da morte começou a circular na cidade uma historia de que a alma da francesa, minha mãe, assombrava os homens na madrugada. Chamavam-a de “Mulher Cheirosa”, falavam que ela encantava os homens de noite, com seu perfume forte e delicioso ao qual os homens não podiam resistir e iam seguindo-a pelo meio da mata até que se perdiam no mangal. Alguns voltavam no dia seguinte, outros depois de alguns dias e outros... não voltavam.

Vocês ja ouviram falar dessa “Mulher Cheirosa”? Será que foi iso mesmo que aconteceu com a minha mãe? Alguém sabe de alguma historia parecida?

Nos não ligavamos muito pra falação das pessoas, sabiamos que minha mãe não era de assombrar ninguém et que si tivesse encantado, não era pra fazer o mal e sim o bem, pois era mulher de muita bondade.

Irmão

Com tudo isso o meu irmão que não era de acreditar nessas coisas começou a mudar e perceber aquela outra realidade de que falava Dona Fatima e Dona Serafina. Todos os dias antes de dormir colocava uma garrafa de cachaça na frente da nossa porta pro vaqueiro Boa Ventura. Dizia que o vaqueiro encantado ajudava muito com o gado mas que pedia sua recompensa. S vezes eu ficava desconfiada porque sempre amanhecia vazia, vazia mas fechadinha, quero dizer lacrada, era não dava pra saber como o liquido havia saido dali, eu mesma vérifiquei varias vezes e era isso mesmo fechada mas vazia... deve ser coisa de encantamento mesmo...

Um dia ele começou a cavar buracos no quintal de casa, quando vi isso fiquei surpresa :

- O que você ta fazendo Pedro?

- Ela precisa respirar.

- Mas ela quem?

- A cobra grande!

É verdade que eu achei essa conversa meio esquisita mas o esquisito já era a nossa normalidade. Depois que ele acalmou veio me contar que havia ali no rio uma Cobra que protegia nossa casa e que precisavamos respeita-la e deixar esses buracos sempre abertos. Ele se ligou de amizade com ela e ia vê-la todos os dias. Eu também ia vez ou outra mas ela só aparecia pra ele... ele dizia que via e eu acreditava. E assim fomos levando, até voltamos a sorrir sem razão a implicar um com o outro e encontramos um pouco de paz nos nossos corações, mas logo Pedro voltou a ficar inquieto, queria partir, queria dedicar sua vida para ajudar os outros, “como o vaqueiro Boa Vantura” ele dizia, mas não queria me deixar só. Eu falei pra ele ir, disse que aqui estaria sempre bem e ele foi, me mandou muitas cartas no incio, mas ha muito tempo não me escreve, não sei porque deve estar muito ocupado com tantas pessoas no mundo para serem ajudadas, não é?!

E eu aqui, ando cada vez mais sozinha, por isso fico muito feliz de estar aqui com vocês, de ter vocês todos por aqui pra gente levar uma prosa, não é bom?! Mas agora eu já vou indo porque eu tenho que limpar o buraco da Cobra, colocar a garrafa de cachaça na porta, perfumar a calçada com flores e colocar umas comidinhas no rio, vai que o Boto passa aqui na frente de

casa sempre tem um agradinho pra ele, mas venham por aqui mais vezes que eu vou adorar contar outras historias pra vocês...

2. Texte traduit – Français

Les enchantés du Sossego

Nous habitons juste là, au bout de la cinquième rue, vraiment tout au bout jusqu'à ce qu'elle rencontre le fleuve. Elle était tellement belle notre maison, elle était de trois étages, imposante comme la nature qui l'entourait, de toutes les maisons de Soure c'était la plus Jolie. Aux bords des eaux noires du fleuve Paracauari, nous y avons grandi heureux mon frère et moi, y régnait la paix et l'amour, juste là où la rencontre entre l'homme et la nature n'a jamais été aussi accompli. C'est pour tout cela que les gens l'ont surnommée la *Maison du Sossego*, et nous aimions tellement ce surnom que nous l'avons adopté également.

Mes parents ont emménagé dans la région amazonienne car mon père travaillait le bétail et il enchanté avec les champs et les buffles du Marajo. Ma mère... mon père l'a connu en France pendant l'un de ses voyages, elle avait pour lui un amour sans limites, elle pouvait mourir pour lui, je veux dire littéralement, et ça depuis le premier jour. Après leur mariage elle est encore restée quelques temps là-bas car mon père voyageait beaucoup et mon frère est né en France, quand mon père a décidé de s'installer ici elle est venue. Moi, je suis née ici même, dans la Maison du Sossego, cet endroit est le seul que j'ai connu, mais je le connais très bien... Oui, parce qu'il y a beaucoup de gens qui connaissent plein d'endroits sans les connaître réellement. Ici, je sais quand il va pleuvoir, je peux vous dire le soir s'il fera beau le lendemain, je sais quand il est impossible de se baigner, je connais chaque plante et la plupart de leurs propriétés, je connais presque tout le monde au village et ils me connaissent aussi !

Quand je sors me promener en fin d'après-midi, je rencontre plein de personnes assises devant leurs maisons en bavardant. Je prends un café ici, un morceau de gâteau là-bas et comme ça je me mets au courant de toutes les nouveautés du village, je n'ai même pas besoin de lire la gazette. Je fais ça depuis que je suis petite fille, je mets une très jolie robe, une fleur dans les cheveux, parfois je prends les biscuits de Madame Fatima et je sors me balader. C'est comme ça que j'ai connu Madame Serafina qui m'a enseigné tout ce que je sais sur les plantes. Je l'ai fait très longtemps mais aujourd'hui quand je sors personne ne m'invite à prendre le café, à m'asseoir pour discuter, je passe devant diverses maisons sans voir un seul banc devant la porte, eh oui, les temps ont changé... Et moi ici, je suis de plus en plus seule, et c'est pour ça que je suis si heureuse d'être ici avec vous, de vous avoir tous ici pour papoter, ce n'est pas génial ? Ah voilà c'est prêt, vous voulez du café ?

(Elle sert le café au public et poursuit)

Le Père

Il s'appelait João, il était grand, brun, avait des yeux noirs, si foncés que si l'on regardait trop fixement on pouvait s'y perdre. Il était tendre avec moi, disait toujours ma fille. Il aimait pêcher, lire le journal, jouer avec mon frère et moi. Quand j'avais quatre ans il m'a mis sur un cheval et il savait, je ne sais pas comment, que j'allais savoir en faire, et j'ai su. Il parlait beaucoup de mes grands-parents qui étaient déjà partis, de la tendresse de sa maman et du courage de son père. Nous pouvions passer des heures à écouter des histoires sur cette famille si proche et si étrangère en même temps. Mais avec le temps on le voyait de moins en moins, il travaillait beaucoup et était toujours à la ferme. Il n'est revenu pour mes douze ans et cet événement a marqué le début d'une nouvelle ère pour la famille du sossego. C'était la première fois qu'il manquait à l'anniversaire de l'un de ses enfants. Nous étions tous très surpris et moi, très triste aussi, nous ne comprenions pas cette absence qui se prolongeait, des jours et des jours qu'il ne rentrait pas à la maison. Il envoyait l'un de ses employés pour donner des nouvelles et savoir si tout allait bien. Ma mère demandait : « Mais Jé, où est João, quand revient João ? » Mais personne ne pouvait répondre.

Une nuit, il est revenu, mais il avait changé, il était distant, parlait très peu, est resté deux ou trois jours et est reparti. Ses retours à la maison sont devenus de plus en plus rares, et sa présence de plus en plus solitaire. Et ça a duré jusqu'à mes quinze ans quand il est venu pour mon anniversaire, il est resté quelques heures chez nous et il est parti, mais cette fois-ci il n'est pas revenu, je veux dire plus jamais... La maison devenait triste et les employés jasaient beaucoup, un jour, cachée, j'ai entendu Madame Fatima, notre cuisinière, parler avec l'une de ses aides : « Ma fille, j'ai tellement de peine pour cette famille, pour l'épouse, encore jeune, qui attend son retour, et ces enfants... Parce que tout le monde sait que Monsieur João s'est enchanté mais personne ne leur dit, moi, je vais pas leur dire non plus, ça ne va pas être moi la messagère du malheur. Mais qu'il est devenu Boto, ça tout le monde le sait, à ce qu'il parait il a même une jeune femme qui est tombée enceinte de lui ».

Je suis restée un moment sans bouger, sans action, je ne savais pas quoi faire, je n'étais pas sûre de ce que je venais d'entendre. C'était de mon père qu'elles parlaient et elles disaient des choses... J'ai couru jusqu'au bord du fleuve et je suis restée là en larme, des larmes abondantes, des larmes confuses, des larmes d'incompréhension... je connais l'histoire du Boto, un dauphin rose, que les soirs de pleine lune se transforme en un très bel homme et séduit les jeunes femmes, en les abandonnant le lendemain, en général enceintes, sur la plage. Mais mon père n'est pas Boto, ne peut pas être Boto.

Musique olho de Boto. N. Chaves.

A cet instant quand j'ai levé le regard, il était là, le Boto, d'un rose magnifique, sautillant hors de l'eau, je me suis mise debout, je l'ai regardé, je me suis gratté les yeux, j'ai regardé à nouveau, c'était lui, j'en ai eu la certitude c'était mon père. Je ne savais pas quoi sentir, parce que j'étais heureuse de le savoir encore près de nous, mais au même temps il n'y avait pas de retour possible, jamais...

Je suis retourné dans la cuisine et j'ai tout demandé à Madame Fatima, elle m'a raconté que ça faisait déjà un bon moment que mon père s'enchantait. Elle m'expliqua que seulement les personnes qui ouvrent la porte à l'inconnu peuvent voir ce qui se passe dans cet ailleurs qui n'est pas la réalité dans laquelle on vit. J'ai compris qu'elle disait que ma famille et moi ne pouvions pas voir cette autre réalité, comme beaucoup d'entre nous ne pouvons le faire, n'est-ce pas ? Mais elle avait tort je le pouvais, et j'ai voulu savoir qu'elle était cette jeune femme qui était tombée enceinte du Boto ces derniers temps. Elle m'a dit que c'était Marguerite, la fille de Mme Joaquine, petite fille de Mme Cleia, mariée à Mario, mais que l'enfant qu'elle porte est du Boto, de mon père.

Je suis allée voir Marguerite qui m'a tout raconté. Elle était à une fête du village avec une amie pour se distraire de l'absence de son mari parti à la pêche depuis un bon moment. Justement elle, qui ne sortait pas beaucoup s'est dit que ce serait bien de passer un moment avec ses amis. Elle était là quand soudain est arrivé un homme qu'elle a décrit comme : grand, beau brun, avait les yeux noirs tellement foncés que si on les regardait trop fixement on pouvait s'y perdre. Il avait un chapeau en paille et un costume blanc bien coupé. Cet homme l'a invité à aller se balader et elle l'a suivi, sans savoir pourquoi elle le suivait. Comme elle-même l'a dit, elle était enchantée, mais pas enchantée comme lorsque l'on rencontre une personne qui nous plaît, mais vraiment enchantée, elle n'était plus maîtresse de ses actions, elle était ensorcelée, elle se souvient de tout mais n'avait pas la force de lutter contre le sort. L'homme l'a conduit jusqu'à la plage où ils se sont couchés et là ils ont eu une nuit d'amour, un amour qu'elle ne peut décrire, c'était une nuit d'amour avec tout le bon et le mauvais qu'une nuit d'amour peut nous amener. Le lendemain, quand elle s'est réveillée, abandonnée sur cette plage, cheveux en bataille et vêtements défaits, elle a vu le Boto qui s'insinuait à nouveau, elle a souri, a dit déjà savoir être enceinte et a affirmé à de nombreuses reprises : « Mon enfant est un fils de Boto ! » Pendant qu'elle décrivait l'homme-boto enchanté je n'arrêtais pas de me dire que c'était mon père, c'est lui dans les moindres détails, c'était lui.

Je n'ai rien dit ni à mon frère, ni à ma mère, mais à cette époque je ne savais pas encore que celui-ci n'était que le premier des événements extraordinaires qui allaient s'abattre sur nous. Est-ce que vous connaissez quelqu'un qui s'est enchanté ? Un Boto ? Quelqu'un qui a eu un enfant du Boto ? (Questions dirigées au public, l'idée ici est de faire appel à la mémoire des spectateurs.

La mère

Comme je vous l'ai déjà dit, mes parents se sont connus en France, pendant l'un des voyages de mon père. Il a toujours beaucoup voyagé à la recherche de bonnes affaires, c'était un homme simple mais de grande délicatesse et doté d'une forte sensibilité. Il pouvait circuler dans n'importe quel milieu, n'importe quel endroit, il s'adaptait tel un caméléon. C'est de cette manière qu'il a pu, sans grand effort, s'approcher de ma mère qui avait grandi dans un autre pays et avait eu une éducation aussi différente de la sienne. Elle est née et a grandi à Paris, a perdu sa mère petite fille, son père à l'adolescence et a été élevée par tante Marie, une femme froide et rigide, ce n'était pas une mauvaise personne mais elle ne pouvait pas lui donner l'amour et la tendresse dont une femme comme ma mère avait besoin. Dès qu'elle a pu, elle est devenue indépendante, travaillait pour un journal et était militante pour le droit des femmes, c'était l'une de ces femmes timides-osées et elle avait beaucoup d'idées en avance sur son temps. Elle recevait beaucoup de jeunes femmes à la maison qui venaient lui demander conseil car elles connaissaient son savoir sur « l'être femme », dans ces temps où les femmes ont si peu la parole... Mon père respectait et aimait beaucoup sa manière d'être, même s'il ne comprenait pas toujours ; peut-être savait-il à l'intérieur de lui que comprendre n'était pas toujours le plus important mais plutôt se laisser ressentir. Il venait de la région amazonienne et elle, de Paris, ils n'étaient pas faits pour s'entendre mais ils pouvaient se sentir et c'était suffisant pour que l'amour et le respect soient mutuel et intense.

Il était rare à l'époque que deux personnes d'univers aussi différents se marient, mais rien n'était commun dans ma famille, encore moins les histoires d'amour. Ma grand-mère par exemple, a été enlevée de sa tribu par mon grand-père. Oui, elle était d'une tribu proche de là, du village de Vilas-Belas où mon grand-père habitait, elle allait de temps à autre au village ; un jour mon grand-père l'a vu et a été subjugué. Après quelques approximations ma grand-mère a accepté de se marier avec lui, mais pour ce faire mon grand-père a dû s'enfuir avec elle, et après le mariage consumé tout le monde a fini par accepter.

L'histoire de mes parents est un peu différente, ils se sont connus dans un salon de thé au centre de Paris, mon père a dit qu'il n'avait jamais vu une telle beauté, que les yeux de ma mère étaient des étoiles, qu'ils brillaient sans cesse. Malgré sa timidité initiale il pouvait voir en elle la bonté et la joie d'une femme libre. Il disait toujours : « Ta mère est une femme libre ». Je ne comprenais pas très bien ce que ça voulait dire et pourquoi il le disait comme si c'était l'un des plus beaux compliments que l'on pouvait faire à quelqu'un. Avec le temps j'ai compris que c'est la liberté de ma mère qui l'avait fait tout abandonner, son pays, sa famille, ses amis, sa vie pour un amour. Et c'est ce qu'elle a fait. Ma mère s'est très bien adaptée ici, elle aimait cette terre comme si c'était la sienne, ça venait aussi de sa qualité d'être libre, sa terre était là où elle se sentait heureuse, et elle était très heureuse ici, j'ai toujours vu ma mère rire aux éclats avec ses yeux d'étoile que mon père appréciait tant.

Mais quand mon père a commencé à changer elle s'est peu à peu transformée. Et quand il a disparu elle ne l'a jamais accepté, jamais. Elle continuait à se mettre devant la maison tous les jours, apprêtée, parfumée, magnifique, des années se sont passées et elle a continué, sans manquer un seul jour. Elle s'asseyait devant la maison à cinq heures de l'après-midi, elle rentrait à huit heures, dinait et allait dormir. Elle était très belle, après le départ de mon père, des hommes lui ont fait la cour, mais elle avait une confiance absolue en leur amour et la certitude que mon

père reviendrait, des années se sont écoulées, tous les jours devant la maison belle et parfumée à attendre Monsieur João, qui n'est jamais revenu.

Les gens ont commencé à jaser, bien sûr, il y avait des personnes qui ne croyait pas que mon père s'était enchanté, ils disaient qu'il avait une autre famille, qu'il avait abandonné ma mère, que c'était un salaud, un salaud, un salaud...

Je voulais lui dire que ce n'était pas le cas de mon père, qu'il n'était pas parti avec une autre femme, qu'il était devenu un Boto, mais je n'ai rien fait...

E por anos ela ficou assim, já não falava mais com a gente, mal comia, começou a defilhar mesmo, o brilho dos olhos se apagou e os apelidos não demoraram a vir, todos chamavam minha mãe de "Mulher Cheirosa", "A louca do sossego", eu e meu irmão ficamos muito tristes tentávamos conversar com ela mas nada, um dia em um ato de desespero eu falei : "Mãe meu pai virou Boto, não volta nunca, mas também não foi com outra moça como muitos falam... mãe? Mãe? Mãe?" Mas ela não respondia nem se quer reagia, e eu ficava ali me sentindo impotente na frente daquela pedra que tinha se tornado minha mãe.

Et pendant des années elle est restée comme ça, elle ne nous parlait plus, ne mangeait plus, la lumière de yeux s'est éteinte et les surnoms dans le village n'ont pas tardé, ils appelaient ma mère : « La Femme Parfumée » la « La folle du Sossego »... mon frère et moi étions très tristes on essayait de lui parler mais sans rien n'y faisait. Un jour dans un acte de désespoir je lui ai dit : « Maman, papa est devenu Boto, il ne reviendra jamais, il n'est pas parti avec une autre femme comme tout le monde le dit... maman ? maman ? maman ? » Mais elle ne répondait pas, elle ne réagissait même pas, et moi je restais là impuissante devant cette pierre qui était devenu ma mère. J'ai tout tenté, j'ai même fait appel aux connaissances de Madame Serafina, en vain... Pour mon frère c'était encore plus dur car en plus il devait assumer la maison, les affaires, tout ce qui était à mon père. De plus, il souffrait de l'état de notre mère, j'essayais de la consoler : « Pedro, elle ira mieux, elle est comme ça car elle l'aimait beaucoup, bientôt elle ira mieux ! » Mais les années se sont écoulées et l'état de maman est devenu de pire en pire, je ne savais plus quoi dire et nous avons sombré dans le silence. Vous savez ce silence qui dérange, celui que l'on souhaite rompre, que l'on doit rompre, mais qui reste là. Ce silence bruyant. Je ne supportais pas, mais je me suis tu également. Et de cette manière la Maison du Sossego est devenu un lieu plein de non-dits.

Cinq ans après la disparition de mon père, à l'aube de mes 20 ans, notre mère est morte de tristesse et d'attente. Nous n'étions pas si tristes ; car nous pensions que c'était mieux ainsi vue que depuis des années il n'y avait plus de vie en elle.

- Pedro, il n'y a plus que nous maintenant...

Il m'a pris dans ses bras, m'a serrée fort.

- Oui, ma sœur, nous et le Sossego.

Nous sommes restés là un bon moment, nous avons pleuré et ri abondamment avec les souvenirs de tout ce que nous avons vécu, puis nous nous sommes endormis, des rêves sans images.

Quelques jours après sa mort des rumeurs ont commencé à circuler dans le village. Une histoire selon laquelle l'âme de la française, ma mère, hantait les hommes dans la nuit. Ils l'appelaient « La femme parfumée », elle enchantait les hommes avec son parfum fort et délicieux auquel ils ne pouvaient pas résister, ils l'a suivaient dans la forêt jusqu'à se perdre dans le mangrove. Certains revenaient le lendemain, d'autres quelques jours après, et d'autres... ne revenaient jamais.

Nous ne prêtions très attention aux commérages, nous savions que ma mère n'était pas femme à hanter qui que ce soit, et même si elle s'était enchantée elle ne reviendrait pas pour faire du mal, au contraire, car c'était une personne d'une grande bonté. Mais avec tout ça mon frère qui ne croyait pas en ces choses-là, a commencé à percevoir cette autre réalité dont parlait Madame Fatima. Tous les jours, avant de se coucher, il déposait une bouteille de cachaça devant notre porte pour le « Vaqueiro Boa Ventura ». Et au petit matin elle était vide, fermée mais vide, on

ne pouvait pas savoir comment le liquide était sorti de là, moi-même j'ai vérifié plusieurs fois et c'était bien ça, vide mais fermée. Un jour il a commencé à creuser des trous dans le jardin, quand je l'ai vu j'ai été surprise !

- Qu'est-ce que tu fais Pedro ?
- Elle a besoin de respirer !
- Elle, qui ?
- Le Grand Serpent.

J'ai trouvé ça un peu bizarre mais les bizarreries faisaient déjà partie de notre quotidien alors... Après il est venu me dire qu'il y avait dans le fleuve un Serpent qui protégeait notre maison, que nous devons le respecter et laisser ces trous toujours ouverts. Il s'est lié d'une forte amitié avec lui et allait la visiter tous les jours. J'y allais de temps à autre mais je n'ai jamais pu la voir, elle n'apparait que pour lui... mais il me disait qu'il la voyait alors j'y croyais. Et ainsi nous avons poursuivi un jour après l'autre, nous avons même retrouvé le sourire, mais Pedro est redevenu anxieux, il avait envie de partir, de dédier sa vie à aider les autres comme le « Vaqueiro Boa Ventura », mais il ne voulait me laisser seule. Je lui ai dit qu'il pouvait y aller, que je serais toujours bien ici au Sossego. Il s'en est allé, il m'a envoyé beaucoup de lettres au début, mais depuis un certain temps il n'écrit plus... je ne sais pas pourquoi, il doit être très occupé avec toutes les personnes qui ont besoin d'aide dans le monde, n'est-ce pas ?

Et ici je suis de plus en plus seule, c'est pour ça que je suis ravie de partager ce moment avec vous, de vous avoir ici pour bavarder un peu, c'est bon hein ? Mais maintenant je dois y aller parce qu'il faut que je nettoie les trous du serpent, que je mette la bouteille de cachaça devant la porte, parfumée les devant de la maison avec des fleurs et mettre des petits plats au bord du fleuve, imaginez si le Boto passait par là, c'est bien qu'il trouve un petit quelque chose. Mais revenez ici me voir quand vous voulez j'adorerais vous raconter de nouvelles histoires

3. Liens vers les vidéos des représentations

Mot de passe pour toutes les vidéos ci-dessous : imagesthesemsd

- a. *Les enchantés du Sossego* - Place principale de Soure, juillet 2016 :
<https://vimeo.com/333360446>
- b. *Les enchantés du Sossego* – Pacoval, Soure, Août 2016 :
<https://vimeo.com/335253705>
- c. *Les enchantés du Sossego* – NPI, Belém, Septembre 2016 :
<https://vimeo.com/335254017>
- d. *Les enchantés du Sossego* – Casa da Atriz, Belém, Août 2016 :
<https://vimeo.com/338675205>

ANNEXE III – Productions audiovisuelles

1. Le Manifeste Audiovisuel du carimbó

Le film que nous avons intitulé *Le Manifeste Audiovisuel du carimbó* est disponible via le lien ci-dessous.

Lien d'accès au film : <https://vimeo.com/331555954>

Mot de passe : imagesthesebsd

- Fiches d'inscription de l'atelier


PREFEITURA MUNICIPAL DE SOURE
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, ESPORTE E LAZER.
GERÊNCIA MUNICIPAL DE CULTURA E EVENTOS
"UMA GESTÃO À SERVIÇO DE TODOS E TODAS"

DA: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, ESPORTE E LAZER
PARA: GRUPO DE TRADIÇÕES MARAJOARA CRUZEIRINHO MIRIM

A Prefeitura Municipal de Soure, através da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e lazer em Parceria com a Produtora Cultural Monique Debouteville estará realizando uma Oficina Manifesto Audiovisuel (Criação Coletiva) no período de 12 a 16 de setembro de 2016, no horário de 19 as 22 horas, no Centro Comunitário. Público alvo Carimbozeiros de Soure, Profissionais de Audio Visual e Comunidade local (numero de vagas limitadas).

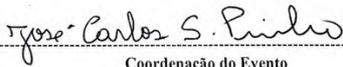
O objetivo dessa oficina é produzir material audiovisual da manifestação cultural do carimbo em Soure e elevar mais ainda a identidade dessa manifestação cultural como elemento fomentador de ações sociais.

FICHA DE INSCRIÇÃO

GRUPO: de Tradições MaraJoara Cruzeirinho

Nº	NOME	CONTATO	OBS
01	Bumelly Carmela B. Colondini	84316413	Câmera, Celular
02	Antônio Benedito L. Pires	84588532	celular
03	Daromyn Baidoro Souza	93080523	celular
04	Jeanete Lima Simões	982692798	celular
05	Ceban Augusto Nascimento	984616609	celular
06	Marcilene Dias Leal	984906218	Câmera, celular
07	Elisiana Brito Barbosa	980444943	Câmera, celular
08	Amanda Barbosa dos Santos	9821-9778	Câmera, celular
09	Alessandra de Souza Oliveira	982585979	celular
10	Raoni Roberto Santos Costa	988148575	celular

OBS: Cada participante deverá levar para a Oficina todo e qualquer tipo de Equipamento de audiovisual que possua (Câmera digital, celular, filmadora e outros). Esta deverá ser entregue no dia 09 de setembro de 2016 (amanhã), as 10:00 na Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer numa reunião a ser realizada para informações adicionais.


Coordenação do Evento

Prefeitura Municipal de Soure
CNPJ 05.133.863/0001-50 - 2ª Rua, esquina com a Travessa 14 - Centro-Soure-Pará - CEP 68870-000

 Scanned with
CamScanner



PREFEITURA MUNICIPAL DE SOURE
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, ESPORTE E LAZER.
GERÊNCIA MUNICIPAL DE CULTURA E EVENTOS
"UMA GESTÃO À SERVIÇO DE TODOS E TODAS"

DA: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, ESPORTE E LAZER
PARA: GRUPO CULTURAL E PARAFOLCLÓRICO ECO MARAJOARA

A Prefeitura Municipal de Soure, através da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e lazer em Parceria com a Produtora Cultural Monique Deboutville estará realizando uma Oficina Manifesto Audiovisual (Criação Coletiva) no período de 12 a 16 de setembro de 2016, no horário de 19 as 22 horas, no Centro Comunitário. Público alvo Carimbozeiros de Soure, Profissionais de Audio Visual e Comunidade local (numero de vagas limitadas).

O objetivo dessa oficina é produzir material audiovisual da manifestação cultural do carimbo em Soure e elevar mais ainda a identidade dessa manifestação cultural como elemento fomentador de ações sociais.

FICHA DE INSCRIÇÃO

GRUPO: *CULTURAL E PARAFOLCLÓRICO "ECO MARAJOARA"*

Nº	NOME	CONTATO	OBS
01	<i>Adriane Stephanie G. Gentes</i>	<i>994176381</i>	<i>LANÇARINA</i>
02	<i>Carly Augustina Souza</i>	<i>982589648</i>	<i>LANÇARINA</i>
03	<i>Alfredo Gouvea Rodrigues</i>		
04	<i>Renanda M. G. Sobrinho</i>	<i>981420019</i>	
05	<i>Luizense Dias Martins</i>		
06	<i>Associação G. J. J. J. J.</i>		
07	<i>Adriane Stephanie G. Gentes</i>		
08	<i>Adriane Stephanie G. Gentes</i>	<i>980194913</i>	
09	<i>Ana Paula de V. Gentes</i>	<i>981291163</i>	
10			

OBS: Cada participante deverá levar para a Oficina todo e qualquer tipo de Equipamento de audiovisual que possua (Câmera digital, celular, filmadora e outros). Esta deverá ser entregue no dia 09 de setembro de 2016 (amanhã), as 10:00 na Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer numa reunião a ser realizada para informações adicionais.

Jose Carlos S. Pinho
Coordenação do Evento

Prefeitura Municipal de Soure
CNPJ 05.133.863/0001-50 - 2ª Rua, esquina com a Travessa 14 - Centro-Soure-Pará - CEP 68870
Scanned with CamScanner



PREFEITURA MUNICIPAL DE SOURE
SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, ESPORTE E LAZER.
GERÊNCIA MUNICIPAL DE CULTURA E EVENTOS
"UMA GESTÃO À SERVIÇO DE TODOS E TODAS"

DA: SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, ESPORTE E LAZER
PARA: CONJUNTO DE CARIMBÓ TAMBORES DO ECOVAL

A Prefeitura Municipal de Soure, através da Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e lazer em Parceria com a Produtora Cultural Monique Deboutville estará realizando uma Oficina Manifesto Audiovisual (Criação Coletiva) no período de 12 a 16 de setembro de 2016, no horário de 19 as 22 horas, no Centro Comunitário. Público alvo Carimbozeiros de Soure, Profissionais de Audio Visual e Comunidade local (numero de vagas limitadas).

O objetivo dessa oficina é produzir material audiovisual da manifestação cultural do carimbo em Soure e elevar mais ainda a identidade dessa manifestação cultural como elemento fomentador de ações sociais.

FICHA DE INSCRIÇÃO

GRUPO: _____

Nº	NOME	CONTATO	OBS
01	<i>WAGNE CARVALHO</i>	<i>983392361</i>	
02	<i>Thalia Sosa Almeida</i>	<i>98106611</i>	
03	<i>Jessica Cruz</i>	<i>982202710</i>	
04	<i>Madson de Silva Carneiro</i>	<i>984805893</i>	
05	<i>Jose Carlos de Nascimento Neto</i>	<i>98362-3805</i>	
06	<i>Priscilla Cristina S. Araujo</i>	<i>982310075</i>	
07			
08			
09			
10			

OBS: Cada participante deverá levar para a Oficina todo e qualquer tipo de Equipamento de audiovisual que possua (Câmera digital, celular, filmadora e outros). Esta deverá ser entregue no dia 09 de setembro de 2016 (amanhã), as 10:00 na Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer numa reunião a ser realizada para informações adicionais.

Jose Carlos S. Pinho
Coordenação do Evento

Prefeitura Municipal de Soure
CNPJ 05.133.863/0001-50 - 2ª Rua, esquina com a Travessa 14 - Centro-Soure-Pará - CEP 68870-000
Scanned with CamScanner

2. Joana au musée

Le film que nous avons intitulé *Joana au musée* est disponible via le lien ci-dessous.

Lien d'accès au film : <https://vimeo.com/331556091>

Mot de passe : imagesthesemsd

ANNEXE IV – Photographies et documents supplémentaires

1. Tableaux des temporalités

TABLEAUX DES TEMPORALITÉS

Nous produisons ici deux tableaux correspondants à deux périodes qui nous semblent essentielles. Le premier reprend les événements qui ont eu lieu avant le début de la présente recherche, mais qui sont importants pour penser sa trajectoire. Puis, nous en présentons un deuxième, qui reprend toute la période de recherche afin de proposer une lecture claire des temps et des moments précis de chaque étape de construction de la thèse et des objets artistiques qui l'accompagnent.

Avant les recherches doctorales

Enfance : jusqu'à l'âge de 12 ans (1997)	Toutes mes vacances étaient passées chez ma grand-mère sur île de Marajo
De 12 (1997) à 18 ans (2003)	Période où je ne suis pas revenue sur l'île de Marajo
À mes 18 ans (2003)	Ma mère s'installe dans l'ancienne maison de ma grand-mère et nous reprenons les aller/retours
À 20 ans (2005)	Je réalise mon premier film sur les « contes-légendes » : <i>Le Peuple Raconte</i>
De 2009 à 2011	Je poursuis un parcours universitaire en Lettres à Soure / île de Marajo

Pendant les recherches doctorales

1 ^{ère} année (2014/2015)	Cette première année a été consacrée à la définition et études épistémologiques des concepts et ouvrages fondamentaux de la recherche et à la délimitation de notre objet d'étude
2 ^{ème} année (2015/2016)	- Cette deuxième année a été consacrée à la 1 ^{ère} étude de terrain (trois mois), période à laquelle nous avons produit la plupart des entretiens. - Une première création a été produite : la performance théâtrale avec mes étudiants, licence théâtre de Paris 8, elle a été présentée au MNAG en mars 2016.
3 ^{ème} année (2016 / 2017)	- Dédiée à la définition et à la mise en place des dispositifs artistiques pour penser la sauvegarde par la réinvention artistique des formes traditionnelles. La mise en place des dispositifs-crédation ont demandé une résidence de quatre mois dans la région pendant laquelle une

	<p>deuxième étude de terrain s'est déroulée en parallèle à la pratique artistique.</p> <p>- Trois créations ont été faites :</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Une pièce de théâtre inspirées des contes-légendes de la ville de Soure. Produite et présentée dans cinq lieux différents. 2. Un document audiovisuel qui a pris la forme d'un Manifeste de Carimbó, créé à partir d'un atelier-crétation avec les autochtones, pratiquants de la manifestation. 3. Une deuxième performance théâtrale avec mes étudiants, licence théâtre de Paris 8, elle a été présentée au MNAG en mai 2017.
4 ^{ème} année (2017/2018)	<p>Analyse approfondie des corpus collectées lors de l'étude de terrain et de la recherche-action – création.</p> <p>Questions méthodologiques liées à la rédaction : articulation de contenus, la mise en discours académiques des interviews, l'analyse dans une vision globale des matériaux collectées, l'analyse temporelle de la pratique depuis 2006.</p>
5 ^{ème} année (2018/ 2019)	<p>Dernière étude de terrain (juillet – Août 2018)</p> <p>Crétation d'un film d'art : <i>Joana au Musée</i></p> <p>Collecte d'entretiens supplémentaires</p>

2. Dossier photo de la région



Fig. 1 Bateau de pêcheurs du port de Soure, septembre 2015
Photo de Monique S. de Boutteville



Fig. 2 Ferry pour traverser vers Cachoeira do Arari, Août, 2016
Photo de Monique S. de Boutteville



Fig. et 4 Port de Camara, juillet, 2018
Photo de Monique S. de Boutteville





Fig. 5 et 6 Rivière Paracauari, en face de Soure, juillet, 2016
Photo de Monique S. de Boutteville





Fig. 7 Ferry pour traverser vers Soure, Août, 2016
Photo de Monique S. de Boutteville



Fig. 8 Soure, juillet, 2018
Photo de Monique S. de Boutteville



Fig. 9 Hors agglomération à proximité de Soure, septembre, 2016
Photo de Monique S. de Boutteville

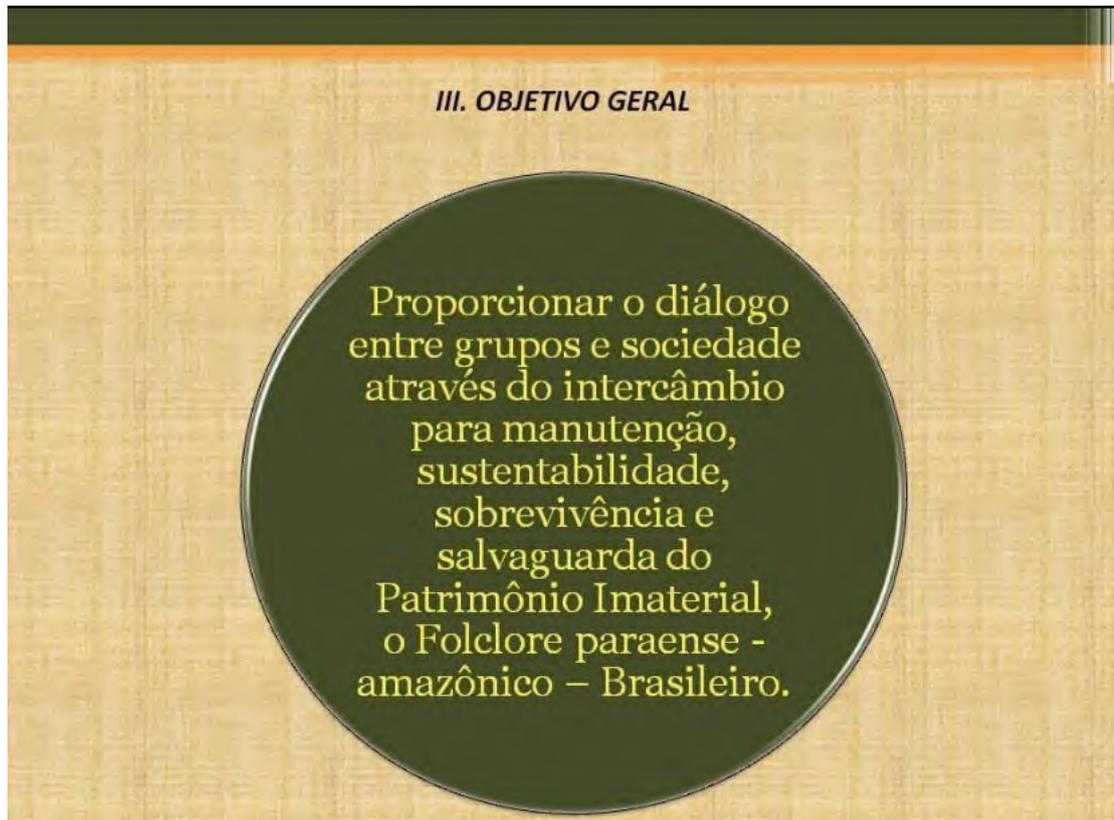


Fig. 10 Débarcadère de Soure, Août, 2016
Photo de Monique S. de Boutteville

ANNEXE V – *Festival Folclorique de l’Amitié*

1. Documents de l'organisation pour présentation du festival

Ces documents nous ont été fournis par Clodoaldo Souza, directeur du groupe Raizes Paranauearas, il est aussi l'organisateur de la 20^{ème} édition du Festival en juillet 2016. J'ai été présente à deux éditions celles de 2015 et 2016. Je mets ici à disposition les matériaux de diffusion du festival accompagnés de leurs traductions.



Traduction française :

Objectif général :

Rendre possible le dialogue entre les groupes et la société par l'échange, afin de maintenir vivante, sauvegarder et faire survivre la Patrimoine Immatériel, le Folklore Paraense – amazonien – Brésilien.

I. JUSTIFICATIVA

A Amazônia é uma das regiões mais ricas do planeta e sua diversidade cultural atrai expectadores de todo o mundo. Nestes aspectos, o folclore é o elo que nos interliga e nos põe em contato com o universo no cotidiano amazônico. Mitos, festas, cultos e rituais, músicas e danças, receitas e temperos, crenças e hábitos de aclamação popular que se torna a alma do povo, um patrimônio de todos nós.

Sabendo que o cenário cultural atual privilegia o novo em detrimento das manifestações tradicionais e o ensino formal não oportuniza espaços voltados para a educação patrimonial e que neste sentido, as manifestações folclóricas perdem terreno diante da cultura de massa.

O Festival Folclórico da amizade é um espaço de diálogos interculturais que proporciona a formação no campo da cultura e democratização da informação através da produção de arte e de bens simbólicos. Instrumento fundamental para a preservação do patrimônio cultural imaterial.

Um dos municípios que mais se desenvolve no estado, Parauapebas abriga florestas, rios, serras e jazidas minerais ricas em minério de ferro, cobre, ouro e manganês. Além dos recursos naturais, a cidade conta com excelente infraestrutura de acesso e transportes como aeroporto, rodovias e ferrovia. É colorida por milhares de ipês que contornam avenidas, praças e parques.

Parauapebas tem potencial para desenvolver o turismo, Tem muito para ser explorado como: as belezas da Floresta Nacional de Carajás, a cidade que é apaixonante e sua história. A gastronomia e a cultura de Parauapebas que foi concretizada através da mistura de vários povos do Brasil! É uma cidade única, cheia de belezas ecológicas prontas para ser utilizadas pelo turismo.

Traduction française :

Justificatif :

L'Amazonie est l'une des régions les plus riches de la planète et sa diversité culturelle est un attrait pour des visiteurs du monde entier. En ce sens, le folklore est le lien avec lequel nous pouvons nous mettre en contact avec le quotidien amazonien. Mythologies, fêtes, cultes et rituels, musiques et danses, recettes et assaisonnements, croyances et habitudes d'acclamation populaire qui devient alors l'âme de la population, un patrimoine de tous.

En sachant que le scénario actuel privilégie le nouveau au détriment des pratiques traditionnelles et que l'enseignement formel n'ouvre pas d'espace d'éducation patrimoniale et, en ce sens, les pratiques du folklore perdent en représentation face à la culture de masse.

Le Festival Folklorique de l'Amitié est un espace de dialogues interculturels qui rend possible des formations culturelles et démocratise l'information au travers de la production artistique et de biens symboliques. Ceci étant un instrument indispensable à la préservation du patrimoine culturel immatériel.

II. APRESENTAÇÃO

O Festival Folclórico da Amizade, chamado pelos seus integrantes de *Fest Amizade*, é um retrato sintetizado daquilo que é mais dinâmico em nossos traços culturais. Idealizado pelo filósofo e antropólogo Padre Gilson Sobreiro, no ano de 1996, com o intuito de revitalizar e difundir a cultura popular paraense. Funciona como um espaço sócio cultural através do encontro itinerante de grupos folclóricos de diversas regiões. Alguns destes, fundados por Gilson Sobreiro em vários municípios do Pará por onde atuou.

O primeiro "Fest Amizade" ocorreu em julho de 1996, na cidade de Ponta de Pedras, na Ilha de Marajó, tendo sido um sucesso, de tal maneira que passou a tornar-se uma prática anual entre esses grupos acontecendo uma série de outras edições em cidades diferentes: Marabá, Ananindeua, Soure, Belém, São Caetano de Odivelas, Outeiro, Itupiranga, Bragança, Cachoeira do Arari e Mosqueiro.

A coordenação geral deste evento é composta por representante dos seguintes grupos e municípios: Grupo de Atividades Culturais Paranativo (Belém), Grupo Folclórico Amazônia (Ananindeua), Grupo de Manifestações Culturais Mayaná (Ananindeua), Grupo de Tradição Marajoara Cruzeirinho (Soure), Grupo de Cultura Nativa e Popular Nuaruaques (Ponta de Pedras), Grupo de Arte e Tradição Acauã (Cachoeira do Arari), Grupo de tradição Popular Mayrabá (Marabá), Grupo de Cultura Popular Raizes Parauara (Parauapebas).

O Grupo Raizes Parauara tem a honra de realizar o Festival Folclórico da Amizade pela Primeira vez na cidade de Parauapebas, evento este que está em sua XX edição que acontecerá nos dias 08, 09 e 10 de julho de 2016.

Parauapebas abriga florestas, rios, serras e jazidas minerais ricas em minério de ferro, cobre, ouro e manganês. A cidade conta com excelente infraestrutura de acesso e transportes como aeroporto, rodovias e ferrovia. Tem potencial para desenvolver o turismo, pois abriga diversas culturas de forma harmoniosa sem perder suas particularidades. Tornando-o um lugar tão diferente e único. Ambiente propício para realização deste grande festival.

Traduction française :

Présentation :

Le Festival Folklorique de l'Amitié, appelé par ses intégrants le *Fest Amizade*, est un portrait synthétique de tout ce qu'il y a de plus dynamique dans nos traits culturels. Idéalisé par le philosophe et anthropologue le Père Gilson Sobreiro, dans les années 1996, avec l'objectif de revitaliser et diffuser la culture paraense. Le festival fonctionne comme un espace socio-culturel au travers de la rencontre itinérante des groupes folkloriques de diverses régions. Certains d'entre eux, créés par Gilson Sobreiro dans plusieurs ville du Para où il est intervenu.

Le premier *Fest Amaizade* qui a eu lieu en juillet 1996, dans la ville de Ponta de Pedras, sur l'île de Marajo, a été un franc succès, il est devenu une pratique annuelle de ces groupe. Depuis de nombreuses éditions ont eu lieu dans différentes villes [...]. La direction de cet événement est composée des groupes suivants : Groupe d'Activités Culturelles Paranativo (Belém), Groupe Folklorique Amazonia et Groupes de Manifestations Culturelles Mayaná (Ananindeua), Groupe de Culture Autochtone et Populaire Nuaruaques (Ponta de Pedras), Groupe de Traditions Marajoaras Le Cruzeirinho (Soure), Groupe de Arte e Tradição Acauã (Cachoeira do Arari), Groupe de Tradition Populaire Mayrabá (Maraba) et Groupe de Culture Populaire Raizes Parauara (Parauapebas).

Ci-dessus les président.e.s de chaque groupe :



2. Images supplémentaires des éditions 2015 et 2016 du Festival



Fig. 6 Festival de l'Amitié, Cachoeira do Arari, juillet 2015, danseuses du groupes Nuaruaques
Photo de Monique S. de Boutteville



Fig. 2 Festival de l'Amitié, Cachoeira do Arari, juillet 2015, musiciennes et musiciens du groupes Cruzeirozinho
Photo de Monique S. de Boutteville



Fig. 3 Festival de l'Amitié, Cachoeira do Arari, juillet 2015, interaction du public et des artistes
Photo de Monique S. de Boutteville



Fig. 4 Festival de l'Amitié, Cachoeira do Arari, juillet 2015, Groupe Acauã
Photo de Monique S. de Boutteville



Fig. 5 et 6 Festival de l'Amitié, Parauapebas, juillet 2016, musiciens et danseuses de différents groupes
Photo de Monique S. de Boutteville





Fig.7 Festival de l'Amitié, Parauapebas, juillet 2016, jeune artiste du Groupe Raizes Parauara
Photo de Monique S. de Boutteville

INDEX DES NOTIONS

A

agencement, 39, 137
apparence, 5, 17, 19, 45, 70, 121, 129, 175, 191, 196, 219, 221, 258, 261, 262, 270, 272, 298, 314, 315, 317, 334, 342, 344, 348, 349, 353, 354
appartenir, 5, 315
art, 1, 9, 13, 14, 15, 19, 24, 25, 33, 41, 45, 63, 78, 86, 128, 130, 133, 139, 140, 141, 181, 209, 210, 221, 222, 238, 239, 243, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 263, 266, 278, 284, 286, 290, 291, 292, 296, 297, 306, 307, 309, 323, 329, 331, 338, 339, 342, 348, 352, 354, 363
art traditionnel, 9, 14, 24, 63, 222, 296
artistique, 1, 14, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 36, 44, 48, 52, 53, 56, 92, 103, 128, 131, 135, 138, 139, 140, 141, 147, 157, 168, 171, 198, 201, 203, 206, 209, 210, 214, 215, 219, 221, 227, 228, 229, 232, 237, 240, 246, 250, 252, 253, 255, 271, 282, 284, 286, 287, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 299, 300, 301, 304, 307, 310, 311, 314, 315, 320, 321, 323, 325, 327, 328, 332, 341, 342, 348, 352, 354
audiovisuel, 15, 25, 27, 53, 247, 297, 331, 332, 333, 338

C

cabocla, 95, 97, 99, 100, 102, 103, 106, 107, 110, 126
caboclo, 98, 102, 106, 161, 172, 173, 236, 362
capital, 12, 63, 67, 69, 72, 77, 109, 117, 118, 129, 197, 211, 230, 258, 350
carimbó, 7, 11, 14, 15, 24, 26, 27, 35, 43, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 60, 66, 75, 78, 81, 89, 99, 102, 103, 107, 110, 111, 121, 138, 142, 177, 181, 191, 221, 222, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 247, 250, 251, 252, 253, 255, 257, 258, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 273, 274, 276, 277, 278, 281, 289, 291, 292, 295, 296, 297, 302, 306, 307, 308, 311, 314, 318, 324, 326, 331, 332, 333, 334, 337, 338, 352, 358, 369, 374, 384, 386, 387, 394, 413
carimbozeira, 14, 54, 66, 234, 254, 256, 262, 270
carimbozeiros, 7, 15, 66, 121, 240, 251, 252, 257, 258, 264, 268, 271, 272, 273, 297, 332, 333, 334, 335, 394
Cartographie, 11, 42
céramiques, 102, 131, 136, 137, 140, 141, 212
colonial, 12, 71, 84, 95, 106, 117, 122
communauté, 66
construction identitaire, 11, 20, 78, 81, 86, 100, 108, 149, 221
conte, 13, 15, 22, 26, 42, 46, 77, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 107, 111, 112, 113, 124, 142, 147, 150, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 185, 186, 187, 188, 192, 193, 198, 217, 221, 304, 322, 325, 401
conter, 13, 23, 42, 43, 50, 54, 89, 91, 93, 147, 153, 163, 165, 166, 168, 173, 174, 177, 186, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 215, 216, 219, 221, 228, 294, 303, 306, 311, 318, 320, 321, 324, 328, 329, 337, 352
contes-légendes, 13, 15, 20, 21, 22, 23, 26, 41, 43, 47, 50, 52, 53, 54, 88, 90, 91, 92, 95, 96, 100, 143, 147, 149, 170, 173, 174, 177, 185, 186, 187, 194, 196, 198, 212, 214, 215, 217, 219, 221, 228, 244, 295, 300, 313, 314, 315, 316, 319, 323, 324, 325, 326, 328, 339, 352
conteur, 13, 15, 23, 42, 50, 87, 90, 96, 149, 150, 153, 160, 161, 162, 164, 166, 168, 175, 176, 183, 187, 188, 190, 192, 193, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 228,

230, 273, 297, 300, 302, 306, 314, 319, 321, 323, 325, 326, 352
conteuse, 42, 47, 157, 198, 316, 317, 327, 343
corporéité, 23, 55, 200, 201, 220, 348, 352
culture, 7, 12, 14, 15, 21, 22, 24, 51, 53, 70, 76, 77, 81, 82, 85, 96, 97, 100, 103, 105, 106, 120, 123, 127, 128, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 154, 172, 180, 183, 186, 190, 191, 210, 218, 229, 235, 239, 241, 243, 247, 248, 249, 251, 252, 257, 261, 266, 267, 270, 272, 276, 278, 279, 292, 303, 304, 310, 330, 338, 339, 341, 342, 343, 352, 354, 365
culture amazonienne, 172
culture *marajoara*, 137, 257, 342

D

danse, 1, 24, 81, 172, 226, 227, 228, 231, 232, 233, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 253, 257, 258, 268, 270, 291, 296, 307, 308, 309, 310, 324, 325, 334, 336, 358
décoloniale, 69
déli de co-temporalité, 11, 20, 21, 67, 71, 78, 79, 80, 81, 127, 137
diffusion, 14, 54, 136, 213, 239, 245, 246, 250, 252, 258, 292, 370

E

enchantement, 113, 153, 181, 186, 188, 190, 218
enchantés, 13, 15, 23, 26, 87, 124, 147, 148, 149, 153, 154, 157, 158, 160, 163, 178, 179, 186, 187, 189, 190, 193, 204, 220, 313, 315, 318, 374, 406, 411
étranger, 5, 15, 70, 78, 97, 99, 103, 107, 170, 181, 246, 341, 350
étrangère, 12, 48, 66, 72, 87, 99, 100, 101, 103, 251, 272, 281, 310, 406
exotique, 78, 108, 132, 258

F

fazendas, 12, 76, 83, 84, 97, 112, 113, 117, 118, 119, 120, 177, 261, 265, 362, 378, 386
féminin, 12, 100, 124, 308
Femme, 12, 21, 95, 96, 97, 99, 100, 122, 123, 149, 152, 157, 158, 160, 162, 173, 174, 176, 177, 183, 184, 185, 188, 189, 194, 307, 325, 330, 369, 409
Folklorique, 14, 25, 51, 251, 274, 275, 276
fragmentation, 11, 13, 23, 36, 47, 48, 63, 70, 71, 77, 85, 88, 111, 119, 133, 135, 187, 194, 197, 198, 241, 257, 278, 289, 307

H

histoire mouvante, 140
histoire rhizomatique, 12, 21, 42, 45, 86, 89, 90, 201
hybridation, 9, 14, 15, 20, 24, 26, 67, 81, 101, 102, 112, 115, 123, 127, 219, 227, 235, 236, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 258, 281, 303, 307

I

imagétique, 344
imaginaire, 12, 13, 17, 19, 21, 23, 41, 45, 46, 63, 65, 77, 82, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 96, 97, 99, 100, 101, 103, 104, 111, 112, 121, 122, 123, 124, 132, 137, 157, 167, 168, 170, 172, 173, 177, 183, 186, 188, 193, 194,

196, 206, 217, 218, 220, 258, 270, 277, 294, 316, 317, 324, 357, 364
improvisation, 13, 14, 23, 24, 204, 231, 234, 307, 322
indigène, 82, 123, 152, 230
inspiration, 7, 43, 102, 138, 148, 182, 265, 298, 303, 307, 328, 348, 349
intime, 13, 15, 23, 42, 88, 139, 161, 165, 167, 171, 202, 219, 319, 324, 326
invisibilité, 12, 14, 68, 70, 110, 117, 118, 135, 142, 182, 211, 237, 281

J

jeu, 13, 23, 45, 48, 79, 129, 156, 180, 190, 197, 199, 203, 204, 206, 207, 215, 216, 231, 233, 235, 241, 268, 306, 307, 324, 325, 326, 330, 352

L

légende, 11, 13, 22, 40, 42, 46, 93, 96, 97, 98, 100, 101, 107, 111, 112, 113, 124, 142, 147, 150, 163, 166, 167, 168, 176, 178, 179, 180, 183, 185, 186, 187, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 300, 306, 310, 322, 325, 330, 352
lignes de fuite, 40, 41, 42, 43, 44, 127
lignes de segmentarité, 40, 41
ludique, 15, 53, 57, 242, 301, 323, 324, 346

M

manifestation, 23, 24, 50, 51, 119, 149, 162, 163, 172, 180, 198, 214, 215, 221, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 244, 251, 252, 255, 256, 257, 259, 261, 262, 264, 265, 268, 273, 276, 277, 281, 289, 292, 293, 294, 295, 297, 313, 314, 321, 327, 333, 335, 336
manifeste, 15, 27, 54, 104, 289, 332, 333, 334
Marajoara, 11, 14, 20, 25, 50, 64, 66, 78, 101, 106, 114, 120, 122, 137, 138, 149, 181, 182, 230, 262, 274, 275, 276, 277, 279, 334, 360, 362, 369, 370
marajoaras, 5, 7, 12, 17, 19, 22, 36, 62, 66, 74, 77, 88, 89, 97, 100, 102, 112, 114, 117, 123, 127, 131, 136, 137, 140, 141, 147, 149, 152, 159, 163, 165, 168, 170, 174, 177, 181, 185, 189, 190, 191, 198, 206, 207, 212, 216, 221, 262, 273, 276, 302, 316, 319, 321, 328, 339, 352, 356
médiatique, 14, 71, 109, 194, 250, 253, 254
médiatisation, 14, 24, 121, 227, 243, 281
mémoire, 9, 11, 13, 15, 21, 23, 25, 36, 45, 46, 51, 53, 54, 57, 70, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 93, 95, 134, 135, 136, 153, 167, 172, 175, 177, 181, 187, 188, 190, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 209, 213, 217, 219, 221, 239, 240, 286, 287, 294, 298, 300, 301, 311, 313, 314, 316, 320, 323, 324, 325, 326, 328, 331, 338, 348, 349, 352, 357, 364, 408
mémoire collective, 70
métamorphose, 13, 177, 185, 186, 193
milieu, 35, 36, 39, 48, 98, 128, 173, 180, 183, 198, 243, 244, 247, 253, 264, 296, 408
minoritaire, 14, 24, 85, 235
minorité, 45, 237
mise-en-scène, 130, 215
modernité, 12, 13, 14, 19, 24, 67, 81, 104, 112, 120, 121, 123, 128, 134, 145, 218, 227, 228, 238, 243, 244, 246, 247, 252, 255, 258, 303, 311, 357
monstre, 5, 12, 103, 104, 105, 106, 188
multiplicité, 35, 36, 149, 247, 307

musée, 7, 12, 15, 22, 27, 33, 82, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 271, 287, 297, 302, 307, 331, 338, 339, 340, 343, 344, 346, 347, 358, 365, 366, 369, 371, 374, 413, 417
musique, 24, 131, 191, 226, 227, 228, 233, 234, 236, 255, 256, 261, 266, 276, 278, 302, 307, 319, 322, 366, 369
mythe, 12, 13, 22, 68, 92, 101, 103, 121, 122, 123, 124, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 167, 171, 172, 173, 178, 179, 180, 182, 188, 193, 194, 360, 363

N

néo-colonialisme, 68, 105

O

orale, 21, 86, 92, 96, 153, 161, 162, 163, 168, 177, 190, 191, 198, 215, 218, 219, 306
oralité, 96, 147, 152, 157, 163, 164, 165, 173, 214, 305
oubli, 11, 20, 46, 63, 78, 85, 162, 165, 190, 194, 196, 199, 214, 215, 257, 258, 338

P

pacte de vérité, 13, 54, 166, 206, 217
parole, 13, 19, 21, 22, 24, 45, 46, 47, 54, 87, 89, 100, 103, 121, 150, 151, 152, 157, 164, 165, 172, 182, 187, 188, 202, 207, 210, 211, 214, 228, 257, 263, 269, 311, 327, 333, 338, 408
passé, 19, 67, 69, 78, 79, 80, 81, 123, 139, 140, 141, 151, 153, 177, 178, 179, 180, 189, 200, 204, 205, 212, 216, 229, 233, 270, 294, 313, 316
paternalisme, 12, 112, 114, 119
patrimoine, 1, 9, 13, 14, 25, 26, 27, 53, 76, 134, 147, 187, 193, 195, 196, 228, 258, 270, 273, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 297, 298, 301, 306, 310, 311, 313, 314, 316, 317, 318, 320, 324, 325, 328, 339, 342, 347, 348, 352, 353, 354, 361
patrimoine culturel immatériel, 25, 228, 258, 286, 289
Patrimoine immatériel, 289, 290, 313, 314, 316, 361
patrimoine total, 289, 290
performance, 12, 56, 128, 140, 141, 190, 205, 240, 302, 305, 306, 307, 309, 311, 314, 315, 339, 343, 363, 364, 366, 367, 370
personnages, 21, 42, 65, 95, 101, 148, 152, 153, 166, 168, 186, 203, 207, 261, 311, 316
pratique, 12, 13, 14, 23, 24, 25, 35, 41, 43, 44, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 78, 87, 89, 91, 92, 93, 96, 102, 103, 110, 118, 127, 128, 131, 137, 138, 139, 140, 147, 149, 150, 153, 163, 164, 165, 166, 168, 172, 173, 181, 186, 191, 198, 200, 202, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 221, 226, 227, 228, 231, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 250, 252, 253, 255, 257, 258, 261, 262, 264, 266, 271, 273, 282, 287, 288, 289, 294, 295, 296, 297, 302, 303, 306, 307, 310, 311, 314, 318, 320, 321, 325, 327, 328, 329, 332, 335, 336, 337, 348, 352, 354
présent, 12, 13, 19, 21, 25, 43, 44, 51, 66, 67, 69, 71, 74, 78, 79, 81, 91, 96, 100, 108, 113, 118, 134, 136, 137, 138, 140, 141, 153, 179, 200, 206, 212, 215, 220, 229, 234, 239, 244, 251, 258, 262, 269, 276, 284, 287, 291, 294, 296, 298, 300, 302, 303, 304, 313, 314, 328, 334, 338, 348, 349, 358
processus, 13, 14, 19, 22, 23, 24, 26, 27, 41, 44, 47, 48, 51, 52, 53, 56, 63, 67, 80, 81, 82, 83, 89, 99, 104, 108, 115, 117, 120, 123, 128, 129, 151, 153, 154, 155, 157,

158, 159, 162, 163, 171, 172, 174, 175, 177, 182, 185, 186, 190, 191, 197, 199, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 214, 215, 216, 217, 218, 221, 227, 228, 229, 235, 236, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 265, 269, 281, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 303, 304, 308, 309, 311, 314, 315, 320, 321, 331, 332, 333, 335, 341, 342, 354

Q

quilombos, 12, 81, 83, 84

R

réception, 15, 128, 203, 209, 212, 215, 298, 315, 320, 322, 323, 328, 332
Recherche-action-création, 11, 15, 26, 35, 50, 52, 53, 55, 56, 91, 298
récit, 12, 20, 22, 42, 54, 87, 89, 97, 98, 99, 134, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 173, 175, 178, 179, 184, 185, 188, 189, 190, 192, 193, 200, 204, 205, 207, 209, 215, 216, 219, 294, 304, 305, 316, 349
reconnaissance, 13, 35, 51, 71, 75, 85, 104, 115, 118, 121, 127, 139, 181, 192, 202, 213, 214, 216, 219, 221, 228, 240, 272, 273, 278, 289, 290, 291, 295, 310, 321, 324, 326, 328, 334, 339, 342, 354
réinvention, 1, 13, 14, 18, 19, 25, 26, 27, 42, 56, 131, 147, 162, 165, 201, 209, 218, 219, 227, 273, 282, 286, 287, 288, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 307, 311, 320, 325, 328, 339, 348, 353
représentation, 19, 33, 44, 50, 99, 103, 129, 133, 135, 177, 205, 233, 236, 242, 246, 262, 268, 277, 295, 309, 314, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 357, 369, 370
réseau, 12, 15, 21, 26, 42, 63, 65, 67, 74, 84, 112, 199, 281, 286, 310, 311, 326, 353
résistances, 99, 227, 246, 273, 309, 313
rhizomatique, 13, 20, 23, 36, 39, 45, 86, 127, 142, 178, 199, 200, 201, 230, 296, 309
rhizome, 11, 21, 35, 36, 40, 42, 43, 44, 45, 63, 86, 91, 93, 111, 127, 149, 199, 201, 243, 247, 296, 298, 311, 315, 316, 330, 353

S

sauvegarde, 1, 7, 14, 15, 18, 19, 25, 26, 27, 44, 53, 56, 131, 147, 153, 159, 163, 164, 165, 187, 191, 196, 199, 213, 214, 221, 242, 244, 273, 282, 286, 287, 288, 289,

290, 291, 292, 301, 311, 313, 314, 315, 316, 318, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 331, 338, 339, 342, 343, 347, 348, 353, 354
scène, 12, 13, 15, 19, 22, 26, 27, 101, 112, 129, 130, 132, 150, 157, 166, 171, 174, 205, 206, 207, 208, 212, 215, 234, 239, 242, 246, 278, 292, 298, 300, 302, 304, 305, 306, 308, 313, 314, 315, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 329, 330, 340, 352, 370
scénographie, 12, 130, 132, 133
sensible, 13, 15, 22, 23, 25, 27, 46, 128, 131, 170, 171, 172, 200, 209, 210, 211, 219, 248, 250, 299, 311, 323, 328, 330, 331, 341, 343, 352, 358
surnaturel, 148, 178, 184, 185, 308, 310, 319, 349

T

temporalité, 11, 20, 67, 71, 76, 78, 79, 80, 127, 137, 173, 249, 343
territoire, 11, 12, 20, 21, 44, 45, 46, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 77, 83, 84, 85, 86, 90, 101, 106, 107, 121, 122, 127, 128, 138, 142, 183, 215, 233, 305, 348, 349, 350
théâtre, 1, 7, 25, 26, 27, 53, 56, 174, 205, 221, 286, 287, 291, 293, 294, 297, 313, 314, 316, 320, 321, 328, 343, 358, 360, 364, 365
traditionnel, 9, 14, 24, 63, 67, 120, 140, 222, 239, 240, 254, 258, 273, 281, 288, 290, 291, 296, 317, 320
traduction, 33, 43, 96, 112, 168, 174, 175, 231, 247, 252, 263, 361
transculturel, 14, 15, 26, 82, 112, 247, 248, 249, 250, 281, 286, 291, 302, 303, 309, 310, 311
trans-générationnelle, 13, 22, 150
transmission, 13, 15, 21, 22, 26, 27, 41, 51, 52, 53, 87, 91, 96, 143, 149, 150, 152, 153, 156, 162, 175, 197, 198, 199, 207, 215, 219, 240, 265, 266, 274, 281, 289, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 311, 314, 332, 333, 335, 336, 338, 353
transposition, 15, 26, 302, 304, 305, 306

V

vaqueiro, 12, 21, 60, 84, 99, 111, 112, 113, 114, 177, 188, 239, 256, 261, 378, 404
vécu, 13, 21, 22, 41, 45, 47, 78, 80, 87, 88, 91, 96, 110, 139, 143, 148, 151, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 167, 168, 180, 185, 187, 188, 189, 199, 200, 202, 204, 206, 212, 215, 219, 294, 296, 300, 304, 314, 322, 325, 330, 349, 409
visibilité, 14, 69, 120, 121, 210, 211, 237, 281, 289