

ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'ÉDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE
UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION

CONSULTATION INTERNATIONALE SUR LA PRÉSERVATION DES ESPACES CULTURELS POPULAIRES
- DECLARATION DU PATRIMOINE ORAL DE L'HUMANITÉ
(Marrakech, Maroc, 26-28 juin 1997)

INTERNATIONAL CONSULTATION ON THE PRESERVATION OF POPULAR CULTURAL SPACES
- DECLARATION OF THE ORAL HERITAGE OF MANKIND
(Marrakech, Morocco, 26-28 June 1997)

Presentation by / *Présentation par*

Fernando AUGUSTO
Carmo - Brazil

The opinions expressed in this document are not necessarily those of UNESCO /
Les opinions exprimées dans ce document ne reflètent pas nécessairement celles de
l'UNESCO

TRADITIONS ORALES DE LA CULTURE POPULAIRE BRÉSILIENNE

Fernando Augusto Gonçalves
Olinda, Pernambuco, Brésil
juin, 1997

1. Introduction

Le Brésil, pays à dimensions continentales, a été découvert il y a environ cinq cent ans. Dans cette terre exubérante, où vivaient les sylvicoles, héritiers et continuateurs de la tradition indigène, est venu s'installer le colonisateur portugais, porteur de culture européenne, jugeant comme inférieures les us, les coutumes et les traditions qu'il a rencontrées dans la nouvelle terre.

Le choc culturel a été inévitable. Dominants et dominés ne vivaient pas en paix longtemps. L'ordre était d'étouffer la vie libre et les usages traditionnels des peuples que les blancs appelaient "indiens", en leur imposant une civilisation nouvelle, les rites de la religion catholique et des comportements supposés appartenir aux civilisés.

En même temps, le conquéreur entreprit la conquête des terres sauvages en abattant la verdoyante Forêt Atlantique (dont il ne reste aujourd'hui que 5%) et a occupé les espaces avec des plantes exotiques, des arbres fruitiers, l'élevage de bétail, de façon similaire aux usages d'outre mer toujours avec la préoccupation d'assurer la survie des "propriétaires". Le travail de la terre amena le besoin d'introduire des esclaves venus d'Afrique, en quantités énormes, ce qui a conduit à une autre acculturation, celle des noirs africains.

Trois cultures nettement distinctes ont dû vivre ensemble, liées par des rapports conflictueux et même humiliants. Chacun de ces peuples plus que millénaire avait ces propres comportements, ces habitudes alimentaires, sa façon traiter les compagnons, de chanter, de lutter ... Chacun d'eux était héritier d'une tradition, souvent perpétuée par tradition orale, qui par combinaison et mélange a acquiert de nouvelles nuances ... Chacun d'eux a contribué remarquablement à la création du fantastique univers des manifestations culturelles du peuple brésilien.

La négresse aux seins généreux était obligée d'allaiter les enfants de la blanche qui la tenait en esclavage. Elle le faisait en chantant des mélodies évocatoires du rite d'allaitement de son peuple. Dans les nuits solitaires l'évocation d'anciennes coutumes conduisait à la formation de cortèges royaux qui appelaient, au son des tambours et *gonguês* les "*orixás*", donnant naissance au *Maracatu*. De même que les descendants des indiens qui dansaient autour du feu en sautant et poussant des cris de guerre, tels de vaillants guerriers qui petit à petit ont été exterminés par la colonisation.

Aux liqueurs et vins européens, aux plats spéciaux au goût raffiné sont venus s'ajouter des tubercules (à la façon des indiens), le lait de coco (comme le voulaient les noirs), les jus des fruits tropicaux, gardant toujours - dans le rituel de préparation culinaire - les formes répétées de mère à fille, de peuple à peuple, des plus vieux aux plus jeunes.

Le portugais originaire du Portugal a commencé à absorber des mots étranges, d'origine populaire, nés dans les habitations esclaves (*senzalas*) et indiennes (*tabas*), au bord des fleuves, dans les plantations de canne à sucre, dans les chansons de travail, les mélodies d'amour, les chants de fête, les rimes enfantines, les jeux des enfants, les danses pleines d'élan, auxquelles s'ajoutaient les croyances, dans un délicieux syncrétisme religieux qui attribuait aux saints catholiques des références africaines, des couleurs propres aux *orixás*, des figurines couvertes de paille similaires à celles des rites indigènes.

Apparurent ainsi, petit à petit, des formes brésiliennes de faire, de dire, de chanter, de manger, de prier, de planter, de cueillir, de conserver, de fêter, de pleurer ...

Aucune de ces formes d'expression ne se conserva pure dans son essence. Ce fut à partir du syncrétisme, des échanges, de l'intégration, des formes nouvelles et originales que se sont définies, avec leurs propres contours (même si nettement identifiées quant à leur provenance), qui ont été à l'origine d'une culture populaire brésilienne, riche et variée.

Nous savons que cette culture s'est constituée par plusieurs accents et par de nombreuses expériences. Et on sait que ce fut surtout l'oralité qui a permis la transmission du savoir populaire de génération en génération, au long du temps, en créant des contours originaux, en mélangeant les syllabes, les goûts, les rythmes et les habits.

C'est dans cette "mosaïque du populaire brésilien" que se trouve la force de la tradition orale qui constitue l'élément responsable de la transmission du savoir populaire, depuis ce qui est appelé le "Brésil primitif" jusqu'au pays qui s'est formé en ayant pour modèle le colonisateur. Longtemps après seulement ce savoir a été décrit, transcrit, étudié, enregistré et mis en valeur. A partir du moment qu'on lui attribue une valeur il est documenté, en assurant ainsi le maintien de traditions répétées depuis des générations, toutes passibles de disparition, si elles ne sont pas cultivées.

Essayons, donc, d'identifier les racines de cette culture qui est arrivée jusqu'à nos jours, quoique en sachant qu'il est impossible d'embrasser, même superficiellement, l'ensemble des traditions d'un pays continental comme le Brésil.

Trois patries - une, la patrie des villes somptueuses et des croyances chrétiennes; la deuxième, la patrie de la solitude des terres ardues d'où est issu un peuple capturé de façon barbare; et la troisième, celle de la forêt vierge et de la vie libre - ont établi entre elles des liens communs: elles ont aimé ce qu'elles avaient et ce qu'elles ont perdu, et l'ont exprimé dans les fêtes, les chants, les prières, les invocations. On y trouve les racines des brésiliens, de la culture brésilienne, à un seul temps fortement portugaise, indigène et africaine, dans son essence.

2. LES RACINES DE LA CULTURE BRÉSILIENNE

2.1 La racine blanche

Ce furent les portugais, habiles navigateurs, les premiers à "envahir" la terre qui serait appelée Brésil. Avec eux sont arrivés la convoitise, la cupidité, le désir de posséder des terres, de modifier la façon de vivre des peuples autochtones, par eux appelés "indiens".

Ils apportèrent comme bagage culturel leur mode de vie, leur religion officielle, les usages courants au début du XIXe. siècle.

La majorité des conquérants ont fait du profit leur raison d'être. Accumuler des richesses, réduire en esclavage le peuple barbare, aux comportements si étranges et sauvages, devenir les propriétaires de grandes étendues, caractérisaient ces hommes blancs avec qui les indiens ont eu des rapports pas toujours de soumission, entraînant le massacre de populations et l'extermination de contingents entiers de nations indigènes.

La volonté naturelle était celle d'imposer coutumes, musique, poésie, habitudes alimentaires, chansons, rondes enfantines, processions, prières, croyances, tout ceci mélangé à la nostalgie de la patrie lointaine.

2.2 La racine indigène

Le peuple rencontré dans les terres découvertes était d'une simplicité émouvante. Naître, grandir, travailler, se rassasier, faire et élever des enfants et mourir étaient des moments de la vie vécus avec simplicité et sagesse.

Mais celle-ci n'était pas la perception de l'homme blanc. Pour lui, il s'agissait d'un comportement animal, raison pour laquelle la fièvre de cathequèse prétendait "domestiquer" ces hommes dévêtus, au teint tanné et au comportement dépouillé.

De ce peuple nous avons hérité les légendes poétiques des lamantins transformés en homme, des fruits ensorcelés, des femmes cachées dans le silence des eaux, des oiseaux enchantés, des fantômes qui font peur. Nous avons hérité d'eux le goût de la nourriture préparée avec des tubercules et des fruits savoureux ou faite avec des poissons étranges pêchés dans les fleuves servis avec des sauces aux plantes exotiques. Nous avons hérité d'eux aussi la céramique utilitaire ou artistique, qui répétait sur l'argile les peintures faites sur le corps aux couleurs fortes extraites de la nature. Nous avons hérité le goût des embarcations taillées et des instruments capables de produire des sons inimaginables.

Nous avons hérité encore des habitudes comme celle de dormir dans des hamacs, d'attendre la naissance de la lune pour faire des vœux, la fête autour d'un grand feu (comme à la Saint Jean dans le nord-est du Brésil), de porter des amulettes pour conjurer les mauvais esprits; la croyance dans des magies, ont été assimilées et conservées de génération en génération, non plus par les hommes au teint tanné mais par tous ceux qui ont vu la lumière sous les tropiques.

La langue introduite et imposée s'est enrichie, à force d'échanges, de mots répétés par l'oralité est s'est différencié de celle parlée au Portugal. Les expressions indigènes ont ensuite été enregistrées et sont aujourd'hui incorporées au langage courant, et ont vie et sonorité propres ou associées à des radicaux lusitains.

2.3 Le racine noire

Un peuple soumis pendant plus de trois siècles portait en lui une culture d'une telle force et beauté qu'il l'a gardée, préservée, malgré la soumission, les prohibitions, l'obligation d'accepter et de croire selon la volonté du seigneur, propriétaire de la terre.

Transporté dans des navires négriers, humilié et abruti, libéré seulement à la fin du siècle dernier, le noir a vécu une existence de prohibitions et limitations, qui se prolonge jusqu'à nos jours.

Ce furent les danses et les rituels religieux des noirs, peut être, parmi les plus grandes contributions orales qu'ils ont laissés en héritage: les mouvements sensuels répétés au son, parfois assourdissant, des *tan-tan*, auxquels s'ajoutaient des vers incessamment répétées et rarement enregistrés par écrit. Des nuits entières étaient passées à suivre des cortèges qui répétaient la royauté perdue dans les terres d'où ils venaient, chantant la tristesse de l'esclavage, le désir de liberté, la grandeur du peuple fidèle à ses origines. Et, avec la même force, la religion officielle était acceptée, en moyens de déguisements intelligents qui rendaient possible le syncrétisme religieux et donnait aux saints catholiques le nom des divinités de l'Afrique, trompant, d'une certaine façon, le conquéreur et conservant la pureté de croyance et la façon de prier les orixás.

Les croyances en *Oxum* (Notre Dame du Carmel), *Nanã* (Sainte Anne), en *Ogum* (Saint Georges) et tant d'autres figures du *candomblé* se sont ainsi perpétuées. Comme se sont également répétées les danses et les défilés tels le *maracatu*, *coco-de-roda*, *samba de crioulo*, *taineiras*, *afoxés*. Toutes ses formes d'expression étaient transmises par la tradition orale et n'ont été enregistrées que beaucoup plus tard, conservées dans des communautés qui se sont maintenues fidèles à la pratique de leur plus fort héritage.

La langue parlée est à nouveau littéralement "envahie" à nouveau par des mots d'origine africaine, utilisés couramment dans les relations familiales ou de travail imprégnés de musicalité dans leur prononciation. Cette situation ressemblait à une sorte de "domination à rebours", similaire à celle subie par les grecs conquis par les romains, auxquels ils ont imposé leur culture parce qu'ils étaient les plus forts.

La sensualité manifeste a engendré la multiplication des amours dans les couloirs des *casas grandes*, sans pour autant éveiller la jalousie de la *Sinhá*, blanche et

maîtresse officielle de la maison. Et les enfants sont arrivés, "blanchis", mulâtres, colorant de tonalités fortes la peau des métisses fils de la terre.

On croit aujourd'hui qu'aucun brésilien est entièrement "pur" de race. Chacun a gardé, comme une marque, le ton sombre et chaud, caractéristique de cette "meta-race" (comme l'appelait Gilberto Freyre) qui est celle du peuple brésilien.

3. Les manifestations culturelles et oralité

Comme nous l'avons montré jusqu'à présent, les trois premiers siècles le Brésil n'ont pas connu de registres du savoir du peuple qui était en train de se constituer par le mélange de cultures distinctes, des chants divers, des comportements différents et des formes opposées de croyance et de vénération des objets de leur foi.

C'est l'oralité qui a assuré la perpétuation de ce savoir.

Ce furent les transferts informels, la répétition des coutumes, des croyances, des danses et des savoirs d'un chansonnier anonyme qui a permis que ce savoir traverse des siècles et commence à être enregistré seulement à la deuxième moitié du XVIII siècle en récupérant sa valeur réelle.

Ce qui autrefois constituait un savoir de gens pauvres, est aujourd'hui considéré comme racine culturelle du Brésil. Et, parmi tout ce qui a été identifié, nommé et étudié, on retrouve la valeur intrinsèque de chacune de ses découvertes, arrivées jusqu'à nous par la force de la tradition orale.

La force de l'oralité a assuré au Brésil un riche patrimoine d'expressions culturelles et, surtout, dans la région nord-est, un richissime ensemble de manifestations divers et pluriel, tels les *afoxés* et *oluduns* (de Bahia), les *guerriers* (de Alagoas), la *danse de Saint Gonçalo* (dans le Sergipe), les fêtes des *bumba-meu-boi* (d'Amazonie et Pernambuco), parmi d'autres.

Evidemment, dans un pays aussi grand, les différentes manifestations culturelles se sont préservées en degrés variables

Les marchés parsemés dans des villes de différentes tailles ont connu des attractions qui petit à petit ont disparu, écrasés par une vague de progrès qui a étouffé l'artisanat traditionnel et a remplacé des techniques dont la mémoire se perd dans la nuit des temps. Très peu d'entre eux servent comme référentiels (tel le Marché de Caruaru), à Pernambuco, toujours le plus grand du Brésil, mais qui subit des influences manifestes évidentes et écrasantes.

Les cortèges religieux qui parcouraient les maisons répétant des gestes et des chansons traditionnelles se sont maintenus en activité grâce à la persistance de quelques uns, mais au lieu de leur caractère religieux, ils se sont conservés plutôt comme compromis et d'obligation (telle la *Folia do Divino*, de Espírito Santo).

Les cérémonies d'initiation des jeunes indigènes ont continué à se produire en répétant les mêmes rites et les mêmes chants, par leur besoin de ceux-ci de conserver leur unité comme peuple, en évitant l'extermination définitive du contingent des premiers habitants de la terre.

Les groupes de sympathisants se retrouvent dans les cours de leurs écoles de *Samba* préférées, pour apprendre avec les plus vieux les pas cadencés du rythme et pour veiller à la conservation des coutumes, en respectant l'ordre des cortèges officiels du carnaval, la fidélité entre le thème et la samba qui lui sert d'inspiration, quoique touchés par les influences les plus diverses, en mélangeant un savoir populaire dans son origine.

Les participants de différents *Bumba-meu-Boi* de plusieurs coins du Brésil se donnent à ce spectacle pastoral huit heures de suite, accomplissant le rituel de la mort et de la résurrection de l'animal, où se mélangent les masqués, les musiciens, les buveurs d'eau de vie dans une célébration dionysiaque, riche de tradition et de beauté.

Nombreuses sont les formes d'expression qui ont été gardées, répétées, reprises et appréciées tant sur le littoral que dans l'intérieur du pays. Parmi elles, deux ont conservé avec plus de force le caractère oral dans leur évolution et nous parlerons maintenant de ces riches manifestations ludiques du peuple.

Les deux existent et résistent dans le nord-est du Brésil. Les deux sont associées à des choses simples et dépouillées, néanmoins profondément riches dans leur essence et signification. Aucune d'elles n'a lieu dans un endroit déterminé. Les deux peuvent être appelées "nomades", parce qu'elles se déplacent en transportant leur savoir,

leur joie, leur forme de faire de l'art pour tous ceux qui veulent les voir et les écouter. Elles représentent, au Brésil, la force de la tradition orale et, par leur fragilité, elles ont besoin avec urgence, d'appui pour assurer leur permanence. Il s'agit du **MAMULENGO** (théâtre de marionnettes) et du **CANTADOR** (appelé également **VIOLEIRO** ou **REPENTISTA** .

La ville de Olinda, située sur le littoral de l'état de Pernambuco, s'est projetée dans le pays comme centre d'attraction des *manulengueiros* de tout le nord-est à la suite des mesures prises pour revitaliser cette forme populaire de théâtre de marionnettes, par le moyen d'aides fournies pendant la gestion de certains responsables officiels de la culture et dans le cadre de programmes qui ont conduit à la création et à l'implantation du premier Musée du *Mamulengo* au Brésil, l'ESPACE TIRIDÁ (en 1994) et du premier théâtre dédié spécialement aux marionnettes, le THÉÂTRE MAMULENGO SÓ-RISO (en 1996). Ces initiatives ont assuré la conservation et l'inventaire des collections de marionnettes de maîtres déjà décédés et elles assurent, aujourd'hui, une aide aux maîtres vivants, beaucoup d'entre eux déjà vieux, en leur proposant des espaces pour des spectacles, pour hébergement et pour des travaux dans des ateliers, dans le but d'assurer la transmission de ce savoir explosif et traditionnel.

Les maîtres de *Mamulengo* vivent et survivent dans de petites villes des états d'Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte et du Ceará, comme héritiers des "jeux" de leurs parents, grand parents et compagnons. En général ils ont une autre activité pour assurer leur subsistance, et leur art est une valeur à être montrée aux heures de loisir dans les marchés, les places, et sur les scènes de tout le pays. Ce sont eux qui constituent le matériel de recherche et de registre du *mamulengo*, formant des groupes professionnels ou amateurs qui ont le compromis de garder vivante cette façon ludique de faire de la culture.

São José do Egito dans le *sertão* du Pernambuco (dans le "Alto Moxotó"), regroupe les membres d'une autre tradition fantastique du nord-est brésilien: le **CANTADOR**, le **VIOLEIRO** ou **REPENTISTA**. De cette ville sont issus, peut être, les plus grands *repentistas* que le pays a connu, avec leur improvisations, leur savoir et leurs violons de six cordes.

Ici aussi, il n'y a pas un espace physique qui réunisse les chanteurs de la *moda de viola*. Ils se trouvent dans tout le nord-est, et ont envahi les autres états brésiliens, enflammant des foules de gens simples et d'intellectuels, avec leur capacité de créer des rimes et de la poésie en improvisant, en suivant avec fidélité des thèmes divers, avec tant

de vérité et de beauté littéraire que, à leur propos, l'Archevêque Emérite de Olinda et du Recife, Dom Helder Camara a dit: "Poètes? Ce sont eux les vrais poètes ... Je voudrais voir les faiseurs de vers que l'on retrouve un peu partout accepter le défi de rencontrer la vraie poésie, celle qui nait déjà propre et prête".

4. DEUX EXEMPLES DE PATRIMOINE ORAUX A ÊTRE PRESERVÉS

4.1 Le *mamulengo*

4.1. Mamulengo brésilien

Le "*mamulengo*", une des plus authentiques et des dernières tradition du théâtre de marionnettes populaires survivant au monde.

En tant que théâtre d'expression populaire, le *mamulengo* est, bien entendu, fait par le peuple et à l'attention du peuple. Par "peuple" nous entendons les plus démunis, la plupart illétrés des brésiliens qui ne votent pas plus qu'ils ne consomment et qui constituent une classe opprimée, offensée, réprimée, souvent humiliée dans ses plus légitimes vœux de citoyenneté'. "Populaire", en tant qu'expression d'une conscience et des sentiments du peuple, selon l'emploi qui en est fait par le philosophe Marilena Chaui dans son étude "*O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*" (Le National et le populaire dans la culture brésilienne).

Expression du bon sens populaire, le *mamulengo* se déroule en plein air, à l'ombre des grands arbres, sur les parvis des églises et dans les marchés. Son invention, son développement et sa conservation se maintiennent grâce aux artistes populaires, reconnus dans leurs communautés comme "*mestres*" et appelés "*mamulengueiros*". Leurs marionnettes sont appelées, "*mamulengo*" et la représentation au cours de laquelle ils se produisent "*brinquedo*", non que le peuple donne à ses formes de divertissements dramatiques qui se situent entre la danse, le jeu, la fête et le théâtre proprement dit, ce qui traduit l'atmosphère d'ingéniosité poétique dans laquelle ils vivent plongés. Presque tous sont analphabètes, originaires des classes sociales les plus pauvres et les plus défavorisées du pays. Ne possédant pas le code des lettres, ils maîtrisent par contre le domaine de l'univers poétique et sont presque toujours doués d'une prodigieuse imagination et d'un sens aigu du spectacle. Un des plus importants *mamulengueiros*, *mestre Luiz da Serra*, disait: "seul un poète peut jouer le *mamulengo*", sous-entendant ici la liberté de mélanger des mondes, alternant le réel et le magique avec un esprit de synthèse et de façon si spécifique que la simple et froide transcription en fait presque perdre le sens.

Unique forme de théâtre populaire de marionnettes du Brésil et ayant différentes dénominations dans les diverses provinces, le *mamulengo* surgit et se développa dans la région du *Nordeste*.

Pour comprendre les fondements du *mamulengo*, cela suppose une connaissance de cette région immense dont la population de plus de quarante trois millions d'habitants se trouve disséminés sur une superficie de 1.556.601 Km², qui offre par ailleurs la plus vaste palette d'expressions artistiques de notre culture populaire.

Le *mamulengo* si l'on met de côté son aspect folklorique pour s'attacher surtout à son caractère théâtral, est indissolublement lié à la région du

Nordeste; Il ne saurait exister hors d'elle. Cette région souffrit encore des blessures de siècles d'esclavage, soumise aux grands propriétaires terriens qui à partir du seizième siècle la vouèrent à la monoculture de la canne à sucre. La culture sucrière et ses compléments industriels marquèrent dramatiquement le paysage et le caractère de ses habitants. Le jeu des marionnettes est imprégné de ce drame. Les tensions dues aux effets du climat, à la végétation autant qu'à l'âpreté des relations sont à la base de la dramaturgie qui fait l'identité du *mamulengo*.

C'est avec ses marionnettes en bois que le *mamulengueiro* exprime un drame collectif ou se confronte sans contraintes de genre, le quotidien et le magique, le ludique et le tragique qui sont les bases imaginaires de la société rurale du *Nordeste* qui fut pendant longtemps le cœur de la société brésilienne appelée "civilisation du sucre". Les facteurs anthropologiques, sociologiques et économiques qui en résultent, jouent un rôle essentiel dans la formation de la culture brésilienne.

Fait d'expression théâtrale, le *mamulengo* apparaît en dernière analyse consécutif aux effets résultant d'une monoculture dévastatrice et d'un processus d'industrialisation déterminé par des intérêts politiques favorisant le développement du *Sudeste* et accroissant les différences sociales qui maintiennent le *Nordeste* dans la pauvreté et le sous-développement.

Cependant ce n'est pas parce qu'une société atteint un haut niveau de développement qu'elle produit forcément un art plus savant. Ainsi sous le soleil des tropiques et les clairs de lune du *Sertão*, le Nordestin prouve qu'il a un talent inné de poète dramatique et épique. Ce poète de la rue témoigne de l'esprit dionysiaque de peuple qui malgré son amertume le pousse à la joie. Il exprime sa vision de la réalité par un esprit critique et satirique, il sait rendre épique son récit et teinter de magique et de merveilleux le plus banal quotidien. Il joue de toutes les influences qui ont marqué la civilisation de son pays, à savoir principalement la mythologie amérindienne, la culture noire-africaine aussi bien que celle principalement ibérique de la colonisation européenne.

Jusqu'à nos jours, le *mamulengo* exprime cette confrontation complexe du rapport d'êtres d'origine très diverse avec leur milieu et il maintient fièrement sa place dans la tradition de la marionnette populaire, se situant dans la même marginalité historique, s'incorporant au même système de signes qui est celui de tous les héros archétypaux toujours investis de valeurs collectives.

Mystérieuses traditions qui arrivent jusqu'au *mamulengo* par la voie de ses héros, qu'ils soient *Tiridás*, *Beneditos* ou *Simões*, et que le peuple a appris à aimer, d'autant plus et précisément pour leurs qualités de anti-héros, condition indispensable à l'existence du héros populaire. Ces traditions émergent de cultures qui sont issues du peuple, résultant de l'ensemble de ses expériences, sans besoin

d'aucune école, ni de méthodes, par la seule transmission spontanée. Les liens étroits que l'homme populaire entretient avec les marionnettes populaires peuvent justifier cette survivance et cette propagation à travers les différents continents. L'ensemble de ce processus se réalise par des voies si obscures que pour être élucidé, il exige un véritable exercice d'exégèse de la part des spécialistes.

Une lignée des anti-héros populaire, errants, fous, savant, suffisamment courageux, pour être des marginaux, contradictoires, inconscients de leur importance sous les yeux d'un public qui se rend complice.

On le peut préciser l'origine du théâtre de marionnettes au Brésil, et encore moins le moment où il prit l'aspect du *mamulengo*. La documentation existante est peu abondante. Bien que plusieurs hypothèses aient été formulées, la plus convaincante nous paraît être celle de *Hermilo Borba Filho*, dans son importante étude "*Fisionomia e espírito do mamulengo*" (Physionomie et esprit du *mamulengo*), où il suppose que ce jeu a ses origines dans les crèches montées dans les églises pendant la période de Noël: "il débuta par la représentation de la Nativité et se développa en présentant des scènes bibliques, puis, contaminé peu à peu par les thèmes de la vie quotidienne et désirant un public toujours plus nombreux, il tomba alors dans le profane".

La crèche aurait été introduite au *Pernambuco* dans la ville de *Olinda*, probablement au siècle XVI, au Convent des Franciscains. Des dépositions, confirment des manifestations de théâtre de marionnettes dans plusieurs provinces brésiliennes à partir du XVIII siècle, a. Mais c'est certainement au XIX siècle que la marionnette perdit son caractère "liturgique", pour acquérir le sens profane qu'elle conserve de nos jours.

Bien qu'ils aient un canevas pour le spectacle, les *mamulengueiros* n'écrivent pas les pièces qu'ils jouent. Les dialogues sont créés pendant la représentation à partir d'une improvisation qui dépend des circonstances. La réaction du public offre l'inspiration nécessaire pour alimenter l'improvisation. Cette possibilité - variant selon la qualité du mestre - renouvelle chaque nuit un spectacle connu pourtant de tous.

Intégrés dans leur propre monde, les *mamulengueiros* ne se contentent pas d'en interpréter le quotidien, ils abordent les sujets les plus variés et d'une certaine manière donnent à voir une sorte de théâtre du monde. En se servant d'un vocabulaire archétype ils s'éloignent de plus en plus de l'aspect religieux. préservant le sentiment magique de l'inconnu et atteignant l'obscénité sans malgré tout perdre la richesse de leur "pathos" dramatique. Les thèmes englobent des histoires traditionnelles inspirées: de drames de cirque, d'épisodes romantiques et héroïques de la littérature de cordel ou de la tradition orale, d'éléments du mythe Nordestin, d'événements circonstanciels et de répercussion sociale, tel que le fleau de la sécheresse qui pousse les paysans à émigrer, ou

encore de crimes, trahisons, faits politiques, persécutions policières, critiques ou satires des coutumes, festivités, chants et danses.

En dramatisant les situations et les conflits de sa société, le *mamulengueiro* est un homme du peuple représentant toujours son propre peuple. Habitué de jouer à l'occasion des fêtes religieuses c'est un homme qui prie, danse et boit, confondant la fête avec la cérémonie, la joie avec le culte, intégrant la prière au cantique, la foi au divertissement.

Il est aussi un artiste du rire car rire est la pierre angulaire sur laquelle repose tout le *mamulengo*. Pour cela, tous les recours disponibles sont utilisés: les disputes, les coups, toute sorte d'obscénités, l'imitation comique de l'acte sexuel, l'érotisme des danses du ventre, les calembours, l'imitation caricaturale des accents locaux, les répétitions, les quiproquos, les expressions à double sens, les coliques intestinales, et l'application de lavages, les pets scandaleux, les rots exagérés et les vomissements. Le rire est une arme forte pour attaquer et dénigrer les puissants, toujours représentés de manière ridicule et cocasse.

Bien que le *mamulengo* se soit autrefois propagé sur tout le littoral du *Nordeste*, il a, en réalité, une tendance à s'écarter des zones urbaines pour se concentrer dans les zones rurales, dans les petites villes et les bourgades de l'intérieur.

Il s'adresse à un public spécifique, ne satisfaisant pas les besoins et attentes d'un public intellectuel et bourgeois qui fréquente habituellement les théâtres. Tout au plus, ce public est attiré là par curiosité exotique ou par goût du folklore. Il reste évident que le *mamulengo* s'adresse aux gens simples des marchés, aux paysans et aux enfants des rues. Son habitat naturel est les "sitios", "petites propriétés qui pratiquent une agriculture de subsistance, loués en général aux habitants d'une usine sucrière". Dans ces "sitios" on joue encore le *mamulengo* dans son style le plus pur, le spectacle durant toute la nuit, jusqu'au lever du jour. Comme dit le *mestre Antônio Biló*, "vers minuit les enfants commencent à partir, suivis des femmes. C'est alors que le ton de la marionnette s'échauffe. Tout le monde boit et la représentation devient plus libre." Libéré d'éléments répressifs, le spectacle atteint un fort degré d'humour, de malice et de sensualité. Le public, déjà plus ou moins saoul, attise l'imagination du *mamulengueiro* qui, décontracté, libère toute son expression. Le spectacle atteint alors un niveau cathartique, et à travers ses marionnettes le peuple se venge de tout ce qui lui est infligé.

Dans la pratique, une troupe de *mamulengo* est formée d'un *mestre* qui est le créateur et la principale figure du spectacle, d'un "contra-mestre",

Dans la pratique, une troupe de *mamulengo* est formée d'un mestre qui est le créateur et la principale figure du spectacle, d'un "contra-mestre", manipulateur et interprète des divers personnages qui dialogue avec le mestre et soutient la qualité de l'improvisation; puis d'auxiliaires qui interviennent au cours des scènes.

A l'extérieur du castelet - nommé "*tenda, empanada ou barraca*" se trouve petit ensemble instrumental, qu'ils appellent "orchestre", qui assure la partie musicale du spectacle. On joue du tambourin du "*ganzã*" et du triangle, mais le principal instrument est un accordéon à huit touches ou encore une sorte de violon appelé "*rabeca*".

Il n'existe pas de *mamulengo* sans bagarres ni danses. La danse, le "forró", est une constante dans le spectacle, elle alterne avec les scènes, parfois même l'action s'organise par rapport à elle. La musique devient l'élément fondamental du déroulement de l'action dramatique. Dépendant du talent des musiciens, la musique suit la ligne de l'improvisation, elle exalte les mouvements et gestes des marionnettes sur scène. Un des musiciens exerce la fonction d'intermédiaire entre le public et les marionnettes. Il est appelé *Mateus* ou *Arlequin*. Dans un système de codes spécifiques, il fournit au "*mestre*", des informations sur le public pour enrichir l'improvisation. Chaque personnage important a ses musiques et ses chansons. Des rythmes nordestins sont joués, comprenant des parties improvisées qui permettent d'accompagner les mouvements des personnages ou les modifications soudaines d'ambiance.

Le spectacle a une structure dramatique arbitraire, obéissant à un système de petites pièces ou "passagens", qui se déroulent d'une façon indépendante, sans se préoccuper d'une liaison logique entre-elles. Ce procédé structurel arbitraire renverse complètement l'unité de temps et de lieu. L'action scénique est changée par de simples suggestions, passant d'un bal à une ferme ou à une descente aux enfers. L'action est condensée, concise, limitée aux éléments essentiels et indispensables à la compréhension. Le langage est sommaire, schématique, plein d'inventions sonores, d'adages et de phrases toutes faites qui sont courantes dans la tradition orale. Le spectacle atteint un fort réalisme poétique lié à l'habitude de s'exprimer par images métaphoriques dans le Nordeste.

Le *mamulengo* possède une galerie de personnages consacrés. Pourtant, comme tout phénomène théâtral vivant et en mutation permanente, il continue à introduire de nouveaux types, selon les inspirations du mestre. Les personnages plus importants se divisent en trois catégories: les humains, les animaux et ceux qui relèvent du fantastique.

Le personnage central est toujours le présentateur du spectacle. Il peut être *Benedito, João Redondo, le Professeur Tiridá* ou plus souvent *Simão*. Tout dépend du lieu où se joue le spectacle, ainsi que du mestre.

Simão et *Tiridá* symbolisent le héros typique de la tradition populaire et en sont la synthèse. Tous deux sont très incorrectes, plein de méchanceté et de contradiction. Ils se permettent des actes absurdes, allant jusqu'à battre leurs propres mères. Malgré tout leurs coups sont surtout dirigés vers les puissants et les

oppreseurs. Les rusés, indiscrets, tricheurs et séducteurs expriment l'inconformisme et la malice du public.

A la tradition des anciens Joans et actuelles Judys de Punch des Madelons de Guignol, des Gretas de Kasperl et des Verushkas de Pctrouchka, le mamulengo ajoute ses "*Quitérias*", son héroïne la plus caractéristique. Sensuelle, dissimulatrice et bavarde, elle est mariée avec le "*Capitão Manoel de Almeida*" - riche propriétaire terrien et patron de plusieurs sucreries - qu'elle trompe sans arrêt soit avec "*Simão*", "*Tiridá*", ou "*Benedito*".

D'autres personnages également constants, qu'il serait trop long d'analyser ici tels que les prêtres, les médecins, avocats, les lutteurs noirs, les militaires aux différents grades, les danseuses et les bandits de grands chemins. Le serpent et le boeuf sont les principaux animaux. Parmi les "fantastiques", figurent la Mort, les diables aux noms variés, les âmes, les "stupéfaits" et autres figures mythiques. Le personnage de la Mort est le plus tragique de cette catégorie. Pendant que les diables attaquent, se bagarrent, la Mort est solennelle, hiératique, avec des mains aux proportions exagérées qui accentuent son air pathétique.

Le bois est la matière choisie pour sculpter ces marionnettes, dans un style primitif et ingénu, s'éloignant d'une intention de reproduction naturaliste, mais s'approchant plutôt d'une synthèse formelle. L'abstraction et l'élimination de détails propres à l'image naturelle, donnent lieu à une forme qui suggère à peine, cherchant à exprimer l'idée ou l'essence de ce que l'on prétend figurer.

Au milieu de la nuit à l'intérieur des castelets les mestres se transforment. C'est très impressionnant de les voir assumer une autre vie alors qu'ils animent leurs marionnettes auxquelles, ils confèrent un pouvoir mystique et totémique. Ils jouent la pièce littéralement "envoûtés" et ont une imagination déchainée, comme s'ils étaient possédés à la limite de la transe des médiums.

Puissent-ils continuer à étonner les connaisseurs tout en délectant les ignorants, perpétuer le métier et la vice et se faire le porte-parole de ceux qui ont faim et soif de rire, de poésie et de passion.

4.2 Les *Cantadores* et les *Repentistas*

Une des figures les plus riches et populaires de la culture brésilienne est, sans doute, le **CANTADOR**. Celui-ci passe des nuits entières à improviser des vers pleins de beauté, accompagné par les violons à six cordes (instrument d'aspect semblable à la guitare, mais à la sonorité plus âpre et caractéristique).

Appelés également **VIOLEIROS** (parce qu'ils se font accompagner par le violon) ou encore **REPENTISTAS** (parce que toute leur poésie est faite sans préparation, de façon improvisée, mais dans le respect des règles), les **CANTADORES** constituent un groupe spécial de gens intelligents et bien informés, capables de créer de belles formes littéraires sans aucun souci académique, sans perdre le temps de réfléchir ou de faire des changements grammaticaux de ce qui jaillit spontanément de leur savoir et de leur don poétique.

Probablement originaire de la "Desgarrada" portugaise (elle aussi une forme de défi poétique en rythme de *fado*) et introduite par le colonisateur, la **CANTORIA** (terme qui désigne une réunion de chanteurs pour une séance généralement longue et répétitive) se déroule pendant des heures et des heures de création de pure poésie, sur des thèmes reçus au début de la représentation et à chaque nouveau défi adressé au duo.

Le **CANTADOR** répond aux défis, chante les événements de la journée, fait connaître son opinion ou interprète à sa façon des faits politiques et sociaux, se moque de la réalité qui l'entoure, expose le côté ridicule des rapports humains, raconte des légendes et épopées, développe des thèmes historiques, à sa façon, le tout en trouvant des rimes.

Le thème est donné à l'improvisateur sur le coup. Il peut être proposé par un membre de l'audience ou peut être suggéré par l'animateur de la *cantoria*, en réponse à des situations vécues au moment même du spectacle.

Les "modèles poétiques" de la *cantoria* sont souvent passionnant. Des combinaisons diverses de strophes et de mélodies, avec des formes fixes obligatoires, permettent au chanteur d'improviser dans leur intérieur même. Cette richesse de la forme est une des caractéristiques de la *cantoria*, ainsi que l'extrême rigueur suivi par les modèles

de *cantoria*. La combinaison de vers et de rimés est obligatoire et est à l'origine d'une subdivision de style de *cantoria* dans laquelle le point d'honneur est d'obéir.

Tous les styles utilisés par les *cantadores* brésiliens (plus fortement au nord-est) sont des formes issues de la poésie médiévale ibérique. Des formes analogues à la poésie populaire portugaise antérieure à la découverte du Brésil, ainsi qu'à celle l'Espagne sont aujourd'hui identifiées dans la *cantoria*, malgré les nombreuses transformations dues à cause de leur transfert dans la nouvelle terre.

Du Ceará jusqu'à Sergipe se trouvent les meilleurs et les plus renommés *cantadores* du nord-est. Des gens simples, pleines de talent, créatives et très bien informées, acceptant le défi de la "*moda de viola*" connaissant parfaitement les "règles du jeu" et se donnant à ce grand jeu oral avec élan et tendresse. D'où leur aptitude à créer des vers lyriques, satyriques, grotesques, moqueurs, politiques ...

Du sertão de Pernambuco, dans le nord-est, spécialement à São José do Egito, sont sortis plusieurs des meilleurs *repentistas* de tous les temps. A cause de cela, chaque année, cette ville se prépare pour recevoir ses fils poètes et les autres venus pour des soirées de *cantoria* qui réveillent dans la génération plus jeune l'amour de cette tradition constituant une des formes pour sauvegarder ce patrimoine sous menace de disparition.

Les règles de la « *cantoria* » sont différenciées, et ses styles en sont divers. Le chanteur peut s'exprimer en sizains (la forme la plus simple de versifier, avec six vers, de sept syllabes chacun, les vers impairs ne rimant pas obligatoirement mais les pairs devant rimer entre eux. Le chanteur doit encore faire en sorte que son premier vers rime avec le dernier récité par son adversaire); en « gemedeira » (il s'agit aussi de sizains, cependant avant le dernier vers, le chanteur insère quelques « *ai, ai, ai* » sur un ton plaintif); en mourão de sete linhas (sept vers de sept syllabes, dont les rimes sont du style ABABCCB. C'est une forme dialoguée de la *cantoria*: un premier chanteur déclame deux vers, un deuxième en récite deux de plus, le premier en ajoute trois encore pour parvenir au nombre de sept); en dizains (dix vers de sept syllabes, sans doute la forme de *cantoria* la plus connue et la plus appréciée). Le premier vers rime avec le quatrième et le cinquième, le deuxième rime avec le troisième, le sixième et le septième riment avec le dixième, et le huitième avec le neuvième; en dez pés a quadrão (la forme d'un dizain dialogué, mais à la fin, les deux chanteurs disent en même temps : « *e lá se vão dez a quadrão...* »); en mourão voltado (également un dizain dialogué ayant deux vers spéciaux « *isso é que é mourão voltado/isso é que voltar mourão* » chanté par deux violoneux qui, à la fin de la strophe, reprennent à l'unisson le dernier vers improvisé et la ritournelle); en Brasil caboclo (un dizain qui finit sur le vers « *nos dez de queixo caído* », sur une cadence musicale rapide et chantée sans prendre le temps de souffler); en oito pés a quadrão (strophes de huit vers, chacun de sept syllabes, les premiers vers rimant entre eux et le quatrième

19

finissant toujours par « ão »; viennent ensuite trois vers qui obéissent à une autre rime et le refrain « *nos oito pés de quadrão* »); en *oitavo rebatido* (strophes de huit vers de sept syllabes où le deuxième, le quatrième et le huitième riment entre eux; le premier et le troisième sont libres et le sixième et le septième présentent la même rime); en *mourão vocé-cai* (style dialogué profondément original avec des vers de sept syllabes. Le premier chanteur improvise deux lignes et entonne le refrain « *lá vai 1,2,3...* »; le deuxième déclame deux vers de plus, dans l'ordre des rimes ou en les inversant et dit « *Lá vai 4,5,6...* »; le premier revient réciter deux vers, le deuxième devant obligatoirement se terminer par « *ai* »; à quoi le deuxième chanteur répond « *você cai* ». Il termine la strophe avec trois vers de plus, deux rimes et le refrain « *se for por dez pés lá vai* »); en *martelo agalopado* (vers de dix syllabes, appelées « marteaux », c'est le plus commun d'entre eux, rapide comme un cheval au galop. Les vers sont obligatoirement accentués sur les troisième, sixième et dixième syllabes. Le schéma de rimes de la strophe est le même que pour le dizain: ABBAACCDDC; il peut être chanté librement ou sous forme de « glose » - défi - de dix syllabes; en *galope beira-mar* (vers de onze syllabes suivant le même ordre que les rimes du dizain; ABBAACCDDC; le dernier vers est toujours le même refrain « *cantando galope na beira do mar* »); en *gabinete* (la strophe commence sur un dizain et est interrompue par une longue ritournelle, terminant sur le refrain « *quem não canta gabinete não é cantor para ninguém* »); en *quadrão de meia-quadra* (genre qui serait plutôt un jeu de mots que le développement d'un thème. Il s'agit de vers de sept syllabes, qui

riment deux par deux, formant une ligne de quinze syllabes, disposées selon le même modèle que les rimes de *quadrão*: AABCCB. Les deux derniers vers sont obligatoirement: « *se eu disser que é meia-quadra, você diga quadra-e-meio; se eu disser que quadra-e-meia, você diz que meio-quadrão* ». Les autres vers sont formés de phrases ayant une structure identique; dans la *toada alagoana* (strophe mixte de neuf vers à sept et quatre syllabes, alternées de la façon suivante: 7-4-7-, 7-4-7, 7-4-7), la disposition des rimes est AABCCBDD, le dernier vers étant toujours la ritournelle « *na toada alagoana* »).

21

Comme on peut le constater, la rigueur semble contredire l'improvisation, mais c'est bien ainsi que cela se passe. Un *cantador* doué respecte toujours les règles à suivre, développant sa poésie selon un ordre établi au préalable pour ce style d'improvisation. Tout ceci a été perpétué par la tradition orale qui seulement de nos jours est devenue objet d'étude, d'enregistrement, de classification et de description minutieuse.

Le public participe activement aux séances de *cantoria* en proposant des thèmes (populairement appelés "mote"), applaudissant au milieu de la présentation, lors d'une rime ou d'une création poétique exceptionnelle, en sifflant ce qui déplaît et en adoptant d'autres comportements caractéristiques d'une assemblée face à une forme d'art qui lui plaît.

Les *cantadores* ont l'habitude de s'accompagner eux mêmes; jamais il ne sont accompagnés par d'autres musiciens, quoiqu'ils restent en train de doigter leurs instruments pendant que le compositeur accomplit sa partie dans le défi. Le violon est un atout en plus, en suivant la mélodie suggérée par le style choisi avec précision et beauté. Il est courant que s'alternent plusieurs styles dans une même séance, pour éviter la monotonie.

Ils prêtent aussi grande attention à la rime, y compris à la tendance existante chez quelques uns d'utiliser parfois des rimes pauvres, dans lesquelles il n'y a pas de coïncidence absolue dans deux mots ni entre les voyelles ni les consonnes, sur l'accent tonique nécessaire. Un exemple est la rime "*cantador*" avec "*avô*", qui est considérée fausse.

La CANTORIA a lieu n'importe où. En général elle attire beaucoup de monde qui connaît et apprécie le genre et ceux qui cherchent, avides, le différent et l'inusité dans leurs déplacements. Comme il n'existe plus beaucoup de *cantadores* jeunes on craint que dans un futur proche, les *repentistas* du Brésil qui résistent disparaissent, et ne soient cités que comme chose finie, obsolète, ce qui serait lamentable.

Les CANTADORES sont les poètes de la vie et de l'amour, de la douleur et de la joie, des coutumes et des traditions, du vieux et du neuf. Ils nécessitent et doivent être stimulés sous peine de disparaître de circulation comme des nuages dans l'air.

DERNIERS MOTS

Il n'a pas été facile d'exposer dans cette étude les traits d'une culture aussi diversifiée que celle du Brésil. Nous l'avons fait parce que nous croyons que l'initiative ici consolidée pourra servir comme exemple ou comme expérience pour que l'UNESCO prenne en compte les manifestations populaires et les considère comme un patrimoine à être protégé, conservé et aidé dans tout le monde.

Ainsi seulement les générations qui nous succéderont auront la chance de plonger dans cet univers magique et émouvant pour le découvrir et répéter pour le futur la grandeur de leur pays.