

La capoeira, une philosophie du corps

Par Camille Dumoulié



[On trouvera une version synthétique de cette conférence dans *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 58/59, hiver 2005, printemps 2006.]

Art de résistance et esthétique de la puissance

La capoeira est, aujourd'hui, le deuxième sport national du Brésil, après le football. Mais sa pratique s'étend désormais à l'ensemble du monde. Elle fait l'objet d'un véritable engouement en Europe comme en Amérique du Nord où il n'y a bientôt plus un centre sportif qui ne propose des cours de capoeira. Et cette mode gagne tous les âges, toutes les races, tous les sexes. A ce titre, elle est présentée comme la meilleure expression du métissage culturel dont s'enorgueillit le Brésil.

Pourtant, il convient de rappeler que la capoeira est une création spécifiquement noire qui incarne la résistance des anciens esclaves contre la domination blanche. Non qu'elle fut un instrument de guerre contre les Blancs. Elle se pratiquait, au contraire, entre esclaves et au sein de la communauté noire. Mais elle exprime une vision du monde et de la vie, une éthique et une physique, antagonistes de la culture blanche. Avant d'être un sport ou un art martial, cette lutte dansée est une philosophie en acte et une pensée du corps qui font



contrepont au système de la pensée blanche. Contrepont musical qui joue une autre partition sur d'autres rythmes, instaure une autre physique, invente une affectivité nouvelle.

Le Mestre paulista¹ Almir das Areias, auteur d'un livre intitulé *O que é capoeira*² [*Qu'est-ce que la capoeira ?*],

répétait à ses élèves : “ Dans tous tes gestes, tu dois être comme le courant de la rivière qui contourne le rocher ”. Voilà qui rend immédiatement sensible ce qu'a de paradoxal la résistance de la capoeira, comme celle de tout art véritable. Ce ne sont jamais ni l'œuvre d'art ni le joueur qui s'opposent à un ordre ou résistent à une force : au contraire, c'est un certain ordre du monde ou une structure sociale donnée qui constituent, ainsi que le rocher, une force de résistance au courant de la vie. L'artiste et le capoeiriste luttent contrent ces barrières en inventant des gestes et en relançant des forces qui restaurent la continuité du vivant. De la sorte, ils créent des lignes de fuite qui sont des lignes de vie et des expressions esthétiques de la puissance.

Cela suppose qu'il existe une véritable poétique de la capoeira, entendue dans le double sens du terme, comme un faire, une pratique du corps, mais aussi

¹ Maître de capoeira originaire de São Paulo.

² Editora Brasiliense S. A., São Paulo, 1983.

comme une esthétique. Si la capoeira est un art de résistance, ce n'est pas qu'elle oppose une force à la force du monde blanc (car cette dernière est toujours la plus forte). Mais c'est qu'elle déploie son désir de puissance, qu'il faut entendre dans le sens nietzschéen de la *volonté de puissance*, soit comme la manifestation d'une puissance qui désire et qui, dans sa volonté de vie, crée ses conditions nouvelles d'existence. Il existe, en effet, une étrange connexion entre la philosophie nietzschéenne de la puissance et la pensée du corps de la capoeira. Mais n'est-ce pas la conséquence logique de la prédiction du même Nietzsche selon qui la philosophie redonnera vigueur à ses concepts au contact des terres tropicales et en prenant le corps pour guide ? Dans la lignée de Nietzsche, d'ailleurs, nombre de philosophes qui ont essayé de renverser la métaphysique de l'Être en une philosophie du devenir, tels Deleuze et Guattari, entrent en connexion avec cette "pensée du dehors" qu'incarne la capoeira. Suivant cette perspective, sept plans de résistance se dessinent, qui sont aussi sept plans d'invention poétique et philosophique.



Une *physique des devenirs vitaux, animaux, noir*, contre l'ontologie blanche de l'Être

Alors que la métaphysique occidentale se représente l'idéal à travers la perfection statique de la sphère, à l'image du *Sphairos* d'Empédocle ; alors, qu'elle valorise l'immutabilité des Idées, l'autonomie et l'autarcie de l'individu, comme chez Platon ; alors qu'elle rejette les affects qui impliquent un devenir, l'ontologie noire, au contraire, est fondée sur la dynamique de devenirs en connexion avec la nature, la *physis*. L'ontologie est bien ici une *physique* authentique, qui se développe à travers des devenirs vitaux.. Ainsi, écrivait Nietzsche : “ Quant à nous autres, *nous voulons devenir ce que nous sommes* — les nouveaux, les uniques, les incomparables [...] Et dans ce but, [...] il nous faut être des physiciens pour pouvoir être dans ce sens-là des *créateurs* ”³.

La philosophie de l'Être caractérise la pensée blanche dans la mesure où l'Être appartient à ceux qui ont le pouvoir, aux maîtres qui dictent les conditions de l'Être à tous les hommes, comme aux animaux et aux plantes. Maîtrise technique en quelque sorte, qui s'oppose à la puissance vitale de la *physis*. L'esclave, en l'occurrence l'esclave noir du Brésil, exilé de toute origine, identité ou territoire, d'un côté, exclu de la présence blanche, de l'autre, a dû s'inventer une existence hors de l'Être, produire non un être, mais un devenir. Cela a pu consister à créer de nouvelles structures sociales, dans les *quilombos*⁴, de nouveaux rapports entre les hommes et entre les sexes, à inventer une nouvelle image du corps. Mais cette voie, dans la capoeira, est singulièrement passée par un devenir-animal.

On peut en trouver l'origine dans l'influence des danses africaines, comme la danse du zèbre, sorte de mimique guerrière et de parade sexuelle. On peut l'expliquer par le fait que, dans les quilombos, les esclaves devaient s'inventer une nature à partir de rien, sinon de la *tabula quasi rasa* que leur offrait la nature, et on pense que le mot capoeira vient du Tupi *caá-puêra*, qui désigne une forêt rasée ou brûlée. On peut, enfin, évoquer les combats de coqs à quoi ressemble

³ *Le Gai savoir*, L. 4, § 335, “ Vive la physique ! ”.

⁴ Territoires isolés où vivaient les esclaves fugitifs.

parfois le jeu de la capoeira. Et on retrouve ainsi le sens du mot portugais, *capoeira* qui désigne une cage où se trouvent des *capões* [chapons], soit un poulailler — ce qui peut se comprendre par le fait qu’à Rio les esclaves avaient l’habitude de pratiquer la capoeira dans un vieux marché à volailles⁵.

Quoi qu’il en soit, cela reste anecdotique. L’essentiel est dans le fait que la poésie de la capoeira est une véritable physique du devenir-animal. La désignation de nombreux coups en porte la marque : *a coxa de mula* [la cuisse de mule], *o vôo de morcego* [le vol de chauve-souris], *o rabo de arraia* [la queue de raie], *o escorpião* [le scorpion], *o macaco* [le singe]...

Comme le disent Deleuze et Guattari, lorsqu’ils parlent du “devenir-animal”⁶, il ne s’agit pas d’imiter le singe, ni de singer l’âne ou le serpent. Non, c’est bien d’un devenir qu’il s’agit, par connexion avec les intensités, les forces, les mouvements du vivant qui informent la chair et l’esprit pour les unir dans la dynamique d’un geste. Il peut s’agir même de devenir la feuille qui tombe d’un arbre, de devenir l’eau qui coule autour du rocher. Et, dans tous les cas, il faut oublier, abandonner la rectitude du corps civilisé. Mestre Nestor Capoeira, dans son célèbre *Pequeno manual do jogador*⁷, décrit ainsi la première leçon que lui et d’autres Mestres donnent à leurs élèves, et qui s’appelle “Os Animais” [Les Animaux] :

“Marcher à quatre pattes réveille la mémoire corporelle de l’enfance et des jeux d’autrefois. Cela peut même réveiller des souvenirs plus anciens remontant à nos origines animales. Par ailleurs, cela met la personne dans une position très vulnérable — les fesses en l’air —, en opposition avec la posture droite, ‘rationnelle’ et ‘civilisée’ ”⁸.

⁵ Sur tous ces points, voir Waldeloir Rego, *Capoeira Angola. Ensaio sócio-etnográfico*, Salvador, Editoria Itapuã, 1968.

⁶ Voir, par ex., *Mille Plateaux*, chap. 10 : “Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible”, Minuit, Paris, 1980.

⁷ Editoria Record, Rio-São Paulo, 1999 (1^{ère} éd. 1981). Edition française : *Le petit manuel de capoeira*, livre avec CD audio, Budo L’éveil, 2004.

⁸ *Ibid.*, p. 109 (trad. perso.).

Etre du côté de la *physis* comme devenir, c'est, dit Nietzsche, être du côté " de la vie ascendante, de la volonté de puissance comme principe de vie "9. Cela caractérise la morale des forts et des maîtres véritables contre la vraie morale d'esclaves qui appauvrit la valeur des choses et enlaidit la vie. Dans la capoeira, l'affirmation joyeuse de la puissance et l'expérimentation des devenirs extra-humains suscitent un renversement des valeurs qui révèle que la société blanche est essentiellement liée à la faiblesse et à l'esclavage. La technique, cette inlassable maîtrise de la nature, est un système d'esclavage généralisé, dont les prétendus maîtres sont les premières victimes.

Un espace de fuite contre l'espace des blocs

A l'origine de la pensée grecque, il y a le cercle et la sphère, enfermés dans leur perfection statique. A l'origine de la capoeira, il y a la *roda*, cet espace rituel et circulaire d'où jaillissent les mouvements giratoires des corps qui tracent dans l'air des cercles ouverts et dynamiques. Lancés comme à l'improviste, les gestes semblent soudain suivre les lignes d'une rigoureuse géométrie dont les hyperboles et les arabesques invisibles traversent l'espace. Ils répètent et relancent à l'infini les lignes de fuite tracées par les anciens esclaves. Dans la *roda*, le danseur est au centre de lignes de forces qui parcourent les lieux hétérogènes et traversent l'espace quadrillé des blocs : blocs raciaux, sociaux, urbains, sans parler des immondes " *blocos* " du prétendu carnaval de Salvador¹⁰ ou des *blockhaus* de l'armée allemande.

⁹ Cas Wagner, Epilogue.

¹⁰ A Salvador de Bahia, le carnaval a dégénéré en une gigantesque techno-parade où des touristes américains et européens viennent se défoncer à l'alcool et aux drogues. Les *blocos* sont composés, chacun, de deux gigantesques camions, l'un servant à la sonorisation et à l'orchestre, l'autre faisant office de bar et de toilettes. Entre les deux se traîne la horde des touristes défoncés qui ont payé un droit d'entrée. Chaque bloc est défendu par une cohorte de Noirs qui tiennent une immense corde encerclant ce gigantesque ensemble, et qui avancent au rythme des camions — esclavage humiliant rémunéré une somme dérisoire. Des vigiles, à l'intérieur de chaque bloc, repoussent violemment les intrus qui voudraient ne serait-ce que traverser la rue. La population noire ou métis de Salvador, qui ne peut se payer le droit d'entrer dans l'un de ces blocs, danse, écrasée, dans l'espace qui sépare un bloc de l'autre ou dans les quelques mètres laissés libres entre les blocs et les immeubles. Car la rue est littéralement occupée sur des kilomètres. Et pour parachever ce fascisme de masse, des phalanges de cinq policiers, espacées de quelques cent mètres, traversent la foule en frappant allègrement du gourdin. En parallèle à cette immense parade réservée aux Blancs et qui se déroule dans l'avenue qui longe les hôtels de luxe du bord de mer, dans le centre ville, une parade identique a lieu pour la population noire qui se joue sa ségrégation interne, entre les pauvres Noirs assez fortunés pour danser à l'intérieur des blocs, et les Noirs pauvres

Née de la fuite des esclaves noirs, la capoeira ne connaît pas les séries et segments du combat codifié des arts martiaux. Il est vrai, cependant, que l'invention de la capoeira *Regional* par Mestre Bimba, à Salvador, dans les années 1930-1950, l'a rapprochée des arts martiaux. Par rapport à la capoeira traditionnelle, dite *Angola*, codifiée par Mestre Pastinha à la même époque, Bimba a introduit des coups venus des techniques de combat blanches ou asiatiques. Il a aussi donné une primauté à l'attaque et à la posture droite, alors que la capoeira Angola privilégie l'esquive, le jeu, et les mouvements près du sol. On dit qu'il a relevé le noir [*levantar o negro*], mais on peut dire aussi qu'il a blanchi la capoeira. La capoeira Angola reflète cette résistance de la ruse et de la négociation spécifique aux esclaves noirs. La capoeira Regional illustre la revendication et la lutte directes des Noirs dans la société moderne. Il s'agit de deux stratégies politiques qui tendent à se fondre dans ce qu'on appelle, aujourd'hui, la capoeira *Atual*.¹¹

ce



aux

Enfin, Bimba a inventé un enchaînement de séquences types pour l'apprentissage. Cependant, même dans ce cas, une part essentielle est laissée à l'improvisation, à la *malícia* et à l'esquive. En effet, la capoeira est d'abord un art de l'esquive. De même, le *maculelê*, ce combat de bâtons associé aux origines de la capoeira, serait né des mouvements du corps des esclaves qui évitaient les coups de fouets.

qui restent sur le trottoir. Pendant ce temps, quelques groupes de danse et de musique essaient de sauver ce qui reste du vrai carnaval dans l'ancien quartier historique du Pelourinho.

¹¹ Sur l'histoire de la capoeira, on peut consulter, en français : Bruno Bachmann, *La capoeira au Brésil*, Faure, Paris, 1990 ; en anglais, un livre tout à fait remarquable : J. Lowell Lewis, *Ring of liberation*, The Univ. of Chicago Press, 1992 ; en portugais, une excellente étude : Leticia Vidor de Sousa Reis, *O mundo de pernas para o ar*, Publisher Brasil, 1992.

Art de résistance vitale et non technique de conquête guerrière, cette lutte est d'autant plus efficace que le capoeiriste se dérobe à la prise de l'adversaire. C'est pourquoi rien n'a été aussi fatal à la capoeira que la guerre du Brésil contre le Paraguay, vers 1865, d'ailleurs fomentée par l'Angleterre pour défendre ses intérêts. On envoya se faire exterminer tous les capoeiristes emprisonnés ou des esclaves à qui on promit une illusoire liberté. Un même dévoiement eut lieu lorsqu'ils se mirent au service des royalistes au moment de l'instauration de la République en 1890, ou lorsqu'ils furent utilisés par toutes sortes de mafias et de partis politiques. Voilà bien la preuve que la capoeira est, pour reprendre la terminologie de Deleuze et Guattari, une machine de guerre qui ne veut et ne peut vouloir la guerre où elle perdra toujours, dans la mesure où la guerre est faite par l'appareil d'Etat blanc. Le but de la machine de guerre n'est pas la guerre, mais la destruction du codage et de la structure étatiques. Des bandes armées, des groupes nomades, des guerriers en perpétuel devenir, une indiscipline fondamentale mais un sens jaloux de l'honneur, une conjuration contre l'appareil d'Etat, voici quelques caractéristiques de la machine de guerre qui se retrouvent dans la capoeira.

Certes, il y a quelque rapport entre la capoeira et les arts martiaux, et en particulier celui-ci : elle fonctionne sur le mode de ce régime des affects propre aux arts martiaux dont Deleuze et Guattari affirment qu'ils offrent le meilleur modèle de la machine de guerre¹². Les arts martiaux ne se réclament pas de codes, mais de voies. Dans ce régime, les affects sont en eux-mêmes des armes, de sorte que les armes sont inutiles. Utilisés comme des projectiles, les affects s'opposent au caractère introspectif des sentiments, liés au monde du travail et de l'outil. Mais surtout, ils supposent des vitesses et des lenteurs vertigineuses qui vont de la pétrification du geste à la précipitation du mouvement. La temporalité de la machine de guerre, des arts martiaux, de la capoeira, est éminemment paradoxale. Au point que des lenteurs extrêmes, grâce à l'intensité contenue, projettent des

affects à une vitesse imperceptible. Et d'autre part, certains gestes sont si rapides qu'on ne les a pas même perçus et que le mouvement semble arrêté.

A cet espace des lignes de fuite, à ce nomadisme de la machine de guerre, qui trouve son origine dans la révolte des esclaves noirs, correspond une temporalité spécifique qui constitue le troisième plan de résistance.

Une temporalité de la grâce ou du Kairos qui esquivé le présent et le temps chronologique

Beaucoup de Mestres disent qu'il faut tout oublier du passé et du futur pour être absolument présent au dialogue du combat. Ne nous y trompons pas. Cela n'a rien à voir avec la présence du sujet à soi ni avec l'adéquation de l'individu au monde quotidien. Le temps de la capoeira est l'instant pur, non Chronos, mais Aiôn, l'instant infiniment divisé et fugitif de l'Occasion.

Kairos, en grec, signifie la grâce, et le critère du bon capoeiriste est la grâce de son jeu. Animé par une légèreté divine, tout lui est dû :

Esse nêgo é ligeiro

Dá, dá, dá no nêgo [Ce nègre est léger/Donne, donne, donne au nègre], dit une chanson de capoeira, avec tout l'humour malicieux du terme "*ligeiro*" qui désigne une personne à la moralité douteuse.

Mais le Kairos désigne aussi ce point de déséquilibre et de vitesse absolus qui, pour celui qui a la grâce, constitue la plus grande force de résistance. Kairos, tel que les Grecs le représentaient, est un jeune garçon qui se tient du bout du pied sur la sphère du monde en un équilibre magique. Qui veut le saisir doit abandonner toutes les stratégies de la force pour se faire aussi ondoyant que la vie et capable de trouver dans le point de déséquilibre l'instant glorieux de la puissance. Telle est d'ailleurs la nature de l'Occasion dont Machiavel fit la divinité propitiatoire de l'homme de la *virtù*.

Nestor Capoeira écrit : " Dans le jeu, chaque geste est unique et le capoeiriste fuit, se dérobe, contre-attaque, esquivé, en fonction des circonstances

¹² Voir *Mille Plateaux*, *op.cit.*, chap. 12 : " Traité de nomadologie : la machine de guerre ".

du moment ”¹³. Mais il reconnaît qu’atteindre à un tel degré de simplicité est la chose la plus difficile à obtenir. Cette grâce du Kairos est associée, chez les Grecs, à la Mètis, ou intelligence rusée. Chaque mot de la définition qu’en donnent Marcel Détiene et Jean-Pierre Vernant peut s’appliquer exactement à la capoeira :

“ La *mètis* porte sur des réalités fluides, qui ne cessent jamais de se modifier et qui réunissent en elles, à chaque moment, des aspects contraires, des forces opposées. Pour saisir le *kairos* fugace, la *mètis* devait se faire plus rapide que lui. Pour dominer une situation changeante et contrastée, elle doit se faire plus souple, plus ondoyante, plus polymorphe que l’écoulement du temps : il lui faut sans cesse s’adapter à la succession des événements, se plier à l’imprévu des circonstances pour mieux réaliser le projet qu’elle a conçu ; ainsi l’homme de la barre ruse avec le vent pour mener, en dépit de lui, le navire à bon port. Pour le Grec, seul le même agit sur le même. La victoire sur une réalité ondoyante, que ses métamorphoses continues rendent presque insaisissable, ne peut être obtenue que par un surcroît de mobilité, une puissance encore plus grande de transformation ”¹⁴.

On peut souligner quelques points de correspondance. 1. La fluidité du jeu en accord avec le caractère ondoyant de la réalité — et on se souvient de l’image de la rivière et du rocher. D’ailleurs, le verbe *gingar*, qui désigne cette manière de chalouper qu’ont les capoeiristes, est aussi un terme maritime. Comme la *roda* est l’espace originaire de la capoeira, la *ginga* est le mouvement de base qui détermine tout le jeu et toute la gestuelle. 2. La puissance de métamorphose et de transformation : on l’a déjà évoquée à travers les devenirs, mais cette habileté mimétique peut aller jusqu’au “ devenir-imperceptible ”¹⁵. Tel est le but

¹³ *Op. cit.*, p. 133 (trad. perso.).

¹⁴ M. Détiene, J.-P. Vernant, *Les ruses de l’intelligence. La mètis des Grecs*, Flammarion, 1974, p. 28.

¹⁵ Notion deleuzienne. Voir, en particulier, *Mille plateaux*, chap. 19, p. 342 et suiv., dont on extrait ces phrases : “ Se réduire à une ou plusieurs lignes abstraites qui vont se continuer et se conjuguer avec d’autres, pour produire immédiatement, directement, un monde, dans lequel c’est le monde qui devient, on devient tout le monde. [...] Le mouvement est dans un rapport essentiel avec l’imperceptible, il est, par nature imperceptible ”.

recherché par le mouvement hypnotique de la *ginga*, semblable à celui du cobra, et par les vitesses tourbillonnantes du corps. 3. S'adapter, se plier aux circonstances : ici, nous touchons à un aspect psycho-sociologique majeur, à savoir la manière dont les esclaves noirs, ne pouvant affronter directement le pouvoir blanc, inventèrent tout un système de contournement et de détournement. Faire semblant de travailler, de courir, de s'humilier, sourire en réponse à la colère du maître, etc. La capoeira est fondamentalement un art du contre-pouvoir. 4. " Se faire plus souple, plus polymorphe, plus ondoyant que l'écoulement du temps " : telle est la temporalité d'Aiôn, le temps du Kairos qui, en décalage avec le cours chronologique, esquive perpétuellement le présent. Aiôn, cet " instant sans épaisseur et sans extension qui subdivise chaque présent en passé futur " est, selon Deleuze, le " joueur idéal " ¹⁶. Aussi est-il le temps du Mime divin qui double l'événement dans un perpétuel contretemps, et que Mallarmé décrit en ces termes : " Ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fausse de présent — tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser la glace " ¹⁷. Ainsi, le capoeiriste ne brise jamais la glace qui le sépare de l'adversaire et il se tient dans l'allusion perpétuelle du geste.

La capoeira appartient à ce régime de la machine de guerre dont les arts martiaux constituent comme un modèle idéal pour Deleuze et Guattari. Et pourtant, ils donnent eux-mêmes le critère qui permet de faire la différence lorsqu'ils écrivent que les arts martiaux ne cessent pas d'invoquer le centre de gravité et les règles de son déplacement. Cela constitue le signe d'une limite des arts martiaux dont les voies restent prisonnières " du domaine de l'Etre ". Pour cette raison, elles résistent à des mouvements d'une nature absolument différente : " ceux qui s'effectuent dans le Vide, non pas dans le néant, mais dans

¹⁶ Voir, dans *Logique du sens*, Minuit, 1969, les chapitres " 10^e série, du jeu idéal " et " 23^e série, de l'Aiôn ".

¹⁷ Mallarmé, " Mimique ", *Œuvres complètes*, " Pléiade ", Gallimard, p. 310.

le lisse du vide où il n’y a plus de but : attaques, ripostes et chutes ‘à corps perdu’ ”¹⁸.

Or, la capoeira est justement cet art de la dynamique pure et de la puissance pure, qui esquive tout centre de gravité, qui n’utilise des codes que pour mieux improviser et se lancer à corps perdu dans le vide. Comme dit une chanson de capoeira : “ *Não é karate nem também kung-fu* ” [Ce n’est ni du karaté ni du kung-fu ”]. On prétend que le jeu de Mestre Bimba fut influencé par le Jiu-jitsu, mais ne serait-ce pas plutôt l’inverse ? Un grand maître de karaté, Mitsusuka Harada, a passé plusieurs années au Brésil, en particulier à São Paulo entre 1956 et 1962, avant de vivre à Paris puis à Londres. Dans une interview, il dit : “ Au départ, je pensais que la technique qu’on m’avait enseignée me rendait très fort. Mais quand je suis allé au Brésil, j’ai découvert la capoeira. Et là, je me suis rendu compte que, en karaté, les gens étaient trop statiques, incapables de bouger, de se déplacer rapidement. C’est pourquoi j’ai essayé de voir comment on pourrait être à la fois mobile et solide, délié comme un fouet et avoir l’impact du marteau ”¹⁹.



Cette intelligence rusée proche de la Métis, qui passe par une temporalité paradoxale des gestes, par un art consommé de la feinte et des mouvements

¹⁸ *Mille plateaux, op. cit.*, p. 498.

¹⁹ Paru dans la revue française *Karaté* n° 24 et cité par Bruno Bachmann, dans *La capoeira du Brésil, op. cit.*

acrobatiques — *os floreios*, s'appelle la *malícia*. Elle est essentielle à ce mouvement de fuite à corps perdu.

Une anatomie du corps sans organes contre le corps dont chaque organe appartient au maître ou à quelque usage servile

Dans l'espace vibratoire et musical de la *roda*, le corps est pris d'une transe qui l'oblige à se détacher de l'anatomie organique comme d'un double servile et maléfique, soumis au poids de la conscience fabriquée à coups de fouets et d'*ite missa est*. Saisi par la grâce et la légèreté divine, le joueur fait exister un corps pur. Cette liberté inventive, comme dans le théâtre selon Artaud, suppose l'exercice d'une cruauté, mais il s'agit d'une cruauté vitale qui force à briser les liens et les agencements psychologiques ou sociaux pour "s'inventer un corps neuf", comme dit encore Artaud. Un corps de fuite, à la limite du possible et du déséquilibre, qui renverse la cruauté exercée sur les Noirs en une puissance virtuelle de dépassement du corps organique, vers le corps glorieux du Noir.

Le corps sans organes est une invention d'Artaud, théorisée par Deleuze et Guattari, en particulier dans *L'Anti-Œdipe* et dans *Mille plateaux*. Selon leurs définitions, il est un principe d'antiproduction, mais aussi une puissance intensive de connexion, de délire, de contagion. Ce n'est pas un concept, mais une expérience limite. A la fois biologique, collectif et politique ; c'est sur lui que les agencements se font et se défont. Mais il provoque aussi les poussées de déterritorialisation des agencements et suscite les lignes de fuite. Enfin, il s'oppose à toutes les formes d'organisation, anatomiques ou politiques, lesquelles sont toujours des organisations de pouvoir.

Le corps noir, traité comme des flux de chair infinie, puis comme des instruments au service de l'impérialisme, a été un vaste corps sans organes ni fonctions propres. Dans la capoeira, il se libère de toute forme d'aliénation, serait-ce celle de la gravitation terrestre, pour retrouver sa puissance génésique et se construire à partir du vide où il se lance.

Une *dynamique du geste*, qui se déploie à l’infini, contre une logique de l’acte propre à la fonctionnalité du monde blanc

L’acte inscrit le corps et la vie dans une fonctionnalité utilitaire. Tout acte doit servir au travail, à la production, au profit — du monde blanc capitaliste. Eviter l’actualisation du geste, maintenir au geste sa dynamique inactualisée et donc sa puissance, telle est la résistance suprême de la capoeira. D’où la continuité essentielle de la lutte et de la danse qui fait qu’un geste qui aurait dû servir à donner un coup se transforme en la grâce d’une arabesque. Contrairement au lieu commun qui veut que les lutteurs surpris par les surveillants faisaient semblant de danser, la capoeira est d’emblée une danse, à l’instar des danses guerrières d’Afrique. Elle est une synthèse de lutte et de danse : le geste de combat est déjà geste de danse, et vice-versa. Mais, pour reprendre l’expression de Deleuze, il s’agit d’une “ synthèse disjonctive ”. Lutte et danse, intimement unies, ne cessent de se fuir sur une même ligne, dans un même geste. Le geste de mort est un geste de vie, esthétique et créateur. Ainsi encore, le *berimbau*²⁰ était à l’origine l’arc du chasseur africain qui, pour passer le temps, le transformait en un instrument à corde et se servait de sa bouche comme d’une caisse de résonance. Plus tard, Mestre Pastinha fixera une sorte de rasoir au bout de son berimbau pour le transformer en une arme.

Ce double jeu, ce double jet, cette non-coïncidence d’un même geste créent un mouvement vibratoire qu’on peut définir comme le timbre du geste qui acquiert ainsi une dimension musicale. Car le timbre, d’une voix par exemple, provient de deux vibrations qui ne coïncident pas exactement. Lancé dans le cercle de la *roda*, le geste qui esquive le coup se continue à l’infini. Porté par la note du berimbau, il se fait projection de matière spirituelle.

²⁰ Le principal instrument qui rythme le jeu de la capoeira et qui a la forme d’un arc muni d’une gourde qui fait office de caisse de résonance.

Le jeu de la capoeira, rattaché à toute la symbolique du *candomblé*²¹, est un grand jeu cosmique dont la force de gravitation va faire mouvoir des corps, des astres et des galaxies hors du cercle de la *roda*.

Une éthique du jeu – [o jogo] – contre l’esprit de pesanteur et de sérieux. Une éthique du virtuel contre le déterminisme de l’actuel

“ Aiôn est un enfant qui joue au tric trac ”. Ce célèbre aphorisme d’Héraclite invite à dégager une éthique de l’ontologie et de la temporalité propres à la copoeira. Elle se caractérise d’abord par la gratuité du jeu. Tous les grands Mestres le répètent. L’essentiel est de jouer, et non de vouloir gagner. Ce qui n’empêche pas que le meilleur joueur, parce qu’il ne fait que jouer, est le plus sûr de gagner. Elle consiste, ensuite, en une éthique de l’événement fondée sur la puissance du virtuel. Résister à entrer dans le faire, jouer et déjouer la fonctionnalité du monde blanc où le Noir n’a rien à gagner, refuser d’avilir la puissance du geste dans l’utilité de l’acte, telle est l’éthique du jeu.

Mestre Valdemar da Paixão, né à Salvador en 1917, disait à son adversaire : “ Ne me touche pas, ne me salis pas, quand je sortirai d’ici, je ne veux avoir qu’à me laver les mains ”. Nietzsche affirmait n’avoir qu’un seul pathos, et c’est celui de la capoeira : “ le pathos de la distance ”. Les vêtements blancs des anciens capoeiristes en témoignent.

Sans avoir étudié la physique quantique, le capoeiriste sait que l’énergie créatrice provient du vide et que la vie naît de la puissance du virtuel qui contient tout le devenir en puissance. Ainsi, l’art de l’esquive consiste à laisser la place vide au coup de force qui échoue dans l’air, au coup de pied qui n’atteint pas son but. Cette force dépensée en pure perte, l’adversaire en fait son énergie négative. Comme les trous noirs aspirent l’énergie des étoiles, le capoeiriste trouve dans le coup manqué de son adversaire l’espace vacant où puiser l’énergie de son geste. Cela nous conduit au dernier plan de résistance, mais qui résume tous les autres.

²¹ Religion afro-brésilienne, appelée ainsi à Bahia, et nommée *Macumba* à Rio.

Un humour noir qui renverse les hiérarchies et les techniques de combat du monde blanc

Tout ce qui précède avait pour but de rendre sensible que la puissance de résistance de la capoeira tient à sa force de contre-effectuation²². C'est la force de l'Événement, du Mime divin, mais aussi de l'humour. Nestor Capoeira met cela au cœur de la philosophie de la capoeira :

“ Une compréhension qui permet au capoeiriste de voir les côtés les plus obscurs de l'être humain et de la société sans perdre sa joie de vivre. La bonne humeur ne vient pas automatiquement, il faut la cultiver. Une des manières d'y parvenir est la fréquentation de maîtres et de capoeiristes qui possèdent cette qualité ”²³.

Voilà qui nous renvoie à la conception la plus primitive de la philosophie, cette sagesse qui se découvre dans l'échange entre amis. Mais il s'agit, ici, d'une sagesse orientée, comme chez Spinoza, Nietzsche ou Deleuze, vers la joie. Cette dimension humoristique et joyeuse est profondément liée à l'ontologie des devenirs vitaux et s'exprime dans cette éthique de la *malícia*, si essentielle que Nestor Capoeira affirme que le meilleur virtuose ne sera jamais un vrai capoeiriste “ *se não sabe brincar* ” [s'il ne sait pas jouer et plaisanter]. La désignation de nombreux coups ou postures porte la marque de cet humour : *cocorinha* [faire caca], *bênção* [bénédiction] (un bon coup de pied dans la poitrine), *telefone* (deux claques de chaque côté du visage), ou ce fameux jeu dans le jeu qui s'appelle *apanha laranja no chão tico-tico*, et qui consiste à ramasser un billet avec la bouche alors que les deux joueurs se tiennent sur les mains jambes en l'air.

La joie, la légèreté, l'art de feindre, telles sont les trois manifestations de la *malícia*. Mis à part cette légèreté essentielle d'esprit et de corps, ou cette contre-

²² Deleuze appelle “ contre-effectuation ” d'un événement une manière de le vivre qui en esquivant l'actualisation pour en sauver le caractère d'événement pur. Ainsi, l'acteur, le mime, l'humoriste doublent ce qui advient dans un contretemps qui permet de se tenir, comme en suspens, à la hauteur de l'événement et d'en garder la splendeur. Voir *Logique du sens*, 21^e série : De l'événement, *op. cit.*.

effectuation permanente des actes fonctionnels, l'humour noir de la copoeira consiste donc en ce qu'elle renverse les codes des techniques blanches de combat : les jambes contre les bras, les pieds contre les mains, le bas contre le haut. " Il faut penser avec son pied ", suivant le célèbre aphorisme de Nietzsche, et non avec sa tête. Se servir de sa tête comme de son pied, dans les *cabeçadas* [coups de tête].

Ce renversement du corps et des fonctions corporelles s'inscrit dans une vision carnavalesque du monde qui provoque, comme l'a montré Bakhtine, une révolution détrônante et un retournement des valeurs. La révolution physique de l'*au* [la roue] est un geste esthétique, éthique et politique. Il met grotesquement le monde cul par-dessus tête, élève le bas, rabaisse le haut. Mais, à travers le rire, se produit une révélation et un dévoilement des vérités cachées.

Donner à voir le monde à travers une déformation révélatrice, telle est bien la fonction de l'art et sa puissance de résistance aux stéréotypes qui enferment la vie dans des cadres fixes. La *roda* figure le monde, dans un renversement révélateur. On trouve un premier signe de ce renversement dans le fait qu'entrer dans la *roda* se dit *sair no mundo* [sortir dans le monde].

La *ladainha* [litanie] qui précède l'entrée des joueurs se termine traditionnellement par une *chula* sur ce mode dialogué entre un soliste et le chœur :

- *É hora, é hora*

- *iê, é hora, é hora, camará*

- *vamos embora*

- *iê, vamos embora, camará*

- *pelo mundo fora*

- *iê, pelo mundo fora, camará*

- *que o mundo dá*

- *iê, que o mundo dá, camará*

²³ *Op. cit.*, p. 22 (trad. perso.).

- *dá volta ao mundo*

- *iê, dá volta ao mundo, camará.*

[C'est le moment, il faut y aller, camarade, allons-y, par le monde entier, camarade, faisons le tour du monde, camarade...]

Une autre forme de renversement consiste en ce que le capoeiriste n'entre jamais de face, mais soit avec une *aú*, soit avec cette sorte de cabriole tête en bas qu'est le *macaco*, ou encore par cette pirouette de côté appelée *mortal de costas*.

Finalement, on peut dire que cet humour noir de la *capoeira* fonctionne sur trois plans différents et selon trois manières différentes de figurer.

Le premier plan est celui de la *roda* comme espace physique en connexion avec le monde entier du vivant. Le cercle dynamique de la *roda* est alors une *métonymie du cosmos*. Cette partie prise pour le tout, dans le renversement, finit par englober le tout. *Sair na roda*, c'est entrer dans le cosmos et se trouver en connexion (la métonymie est une figure de la connexion) avec l'infinité du vivant. Et quand le chanteur lance : *vamos embora pelo mundo fora* [partons vers le monde extérieur] ne faut-il pas entendre : *vamos embora pelo mundo afora* ? [partons vers le monde entier].

Le deuxième plan est celui de la *roda* comme espace corporel où s'invente le corps sans organes et cet athlétisme affectif du corps noir. Cet espace est alors *un symbole de la résistance* des Noirs dans le monde blanc. Le symbole est le domaine des analogies et des correspondances. Deux corps se correspondent et dialoguent plus qu'ils ne se battent, ce sont deux corps noirs, ils n'ont aucune raison symbolique de se combattre. Ils exercent leur puissance et pour qu'elle reste pure, ne se touchent pas. Entre eux demeure, élastique, résistant, cet espace vacant, ce blanc, comme celui d'une page, sur quoi ils écrivent les signes que tracent les gestes de leurs corps. Le blanc, le monde blanc, est devenu un espace neutre, une différence malléable entre les deux corps, comme entre eux et le cosmos. Ainsi, la résistance à la vie du monde blanc est brisée par la puissance

noire et devient la matière poétique modelée par les coups virtuels des capoeiristes.

Enfin, le troisième plan est celui de la stratégie des rapports de force, qui fait de la *roda* un espace agonistique, *métaphore des rapports de force sociaux*. La révélation métaphorique de la capoeira est de montrer que le monde prétendument civilisé, moral



et policé, est une guerre permanente où domine la ruse et le droit du plus fort. Ce que la société cache hypocritement, la capoeira le met au jour. Elle invite donc à connaître les règles du fonctionnement social. Mais ce premier jeu de miroir renversant en cache un second, qui s'exprime à la faveur de certains moments de jeu dans le jeu.

Ainsi, tout à coup, un des deux joueurs peut décider d'interrompre momentanément le jeu par le geste codifié de la *chamada* [l'appel]. Voici un exemple appelé *a volta ao mundo* [le tour du monde]. Un joueur écarte les bras et, en se découvrant, montre qu'il brise les règles du jeu, et il se met à marcher ou à courir le long de la roda. Et l'autre le suit tranquillement. Mais, à l'improviste, le premier peut se retourner et lancer un coup en traître contre le joueur qui le suit. Ce dernier le sait, mais doit faire comme si de rien n'était. Le comble de l'élégance et de la distraction feinte répond au comble de la *mandiga* [la ruse].

Que signifie cette rupture des règles du combat ? Au premier abord, que la guerre sociale repose sur des règles moins sûres que celles qui régissent les lois de la guerre. A tout moment, l'adversaire peut enfreindre les rapports de force établis et l'ordre social qu'il a lui-même instauré. Mais une leçon plus profonde se cache ici. Dans la société, l'irruption de la violence pure, hors de tout cadre, conduit à l'anarchie, au meurtre ou à l'extermination ethnique. Dans le monde de la copoeira, cette rupture des règles du combat ne met pas le jeu en péril, qui reprend sans que personne ne s'offusque de cette trahison. Car, et voilà l'ultime

révélation, le monde civilisé, celui des rapports de force, de la dialectique du maître et de l'esclave, repose sur la haine, la violence pure et la barbarie. *Homo homini lupus* est le fondement des luttes sociales. Au contraire, si l'infraction aux règles ne défait pas le jeu de la capoeira et demeure un moment de *malícia* joueuse et joyeuse, c'est que le fondement du monde de la capoeira est la camaraderie, la solidarité et la confiance mutuelle. La première forme de capoeira a été appelée " barbare ", mais la barbarie était celle du monde blanc.

Un dernier mot sur ce point : au sein d'un art de la ruse, de la négociation et du contournement du pouvoir qui reflète l'impossibilité de la résistance frontale des anciens esclaves, le jeu des *chamades* illustre le désir caché d'un passage à l'acte direct et d'une résistance offensive. De même, le caractère agonistique de la capoeira Regional par rapport à la capoeira Angola témoigne de ce désir de lutte directe des Noirs dans la société moderne. Mais il exprime aussi la confiance dans des valeurs de la performance individuelle propre au mythe de la démocratie capitaliste des années 1950. De nos jours, le retour vers les formes ludiques et collectives de la capoeira Angola, dans cette synthèse que constitue la capoeira Atual, peut être le signe d'une lucidité pessimiste qui a fait suite à cette époque de grande illusion.

Métissage et branchements culturels

Il y a peu de sports de combat qui ont la joie pour but et l'humour comme moyen d'action. Et encore moins de sports de masse dont les médias nous abreuvent et qui alimentent les réflexes identitaires et nationalistes. Mais pourquoi le football et la capoeira sont-ils les deux sports nationaux du Brésil ? Peut-être parce que, dans les deux cas, on pense avec son pied. Comme dans la samba, d'ailleurs. Entre la samba et la capoeira, un autre lien existe : ce déhanchement qui produit la *ginga*. Cela constitue la barrière physique mise à l'envahissement de la mode de la capoeira auprès des Blancs. Et pourtant, alors même que la

capoeira est, depuis son origine, un art spécifiquement noir, elle est devenue l'incarnation d'une culture et d'une philosophie du métissage. Voilà le paradoxe.

D'un côté, la mode de la capoeira en Europe et aux Etats-Unis est un exemple de l'anthropophagie culturelle des Blancs qui ont perdu toute véritable culture et qui, après avoir exploité les corps des esclaves noirs et avoir pillé les richesses de l'Afrique, se nourrissent de corps nègres en véritables anthropophages. Or, il ne s'agit pas d'une métaphore. Dans un des plus célèbres romans de Jorge Amado, *Jubiabá*, traduit, en français, sous le titre *Bahia de tous les saints*, se trouve le récit du suicide d'un vieux Noir renvoyé de son travail parce qu'il n'avait plus de force. Alors que les dockers noirs commentent l'événement, l'un dit, parlant des Blancs : " Ils bouffent notre viande, mais y veulent pas de nos os à ronger. Au temps de l'esclavage, au moins, ils rongeaient les os... "24.

Et pourtant, d'un autre côté, le succès de la capoeira montre qu'elle n'est pas uniquement une machine de guerre nomade, mais, surtout, une machine désirante qui force à entrer dans son devenir et à s'inventer son propre devenir. Telle est la puissance véritable : non celle qui seulement résiste à la force, mais celle qui donne à ceux qui sont du côté de la force et du pouvoir le désir de fuir et de se fuir eux-mêmes. Et un désir de se fuir soi-même anime l'étrange capoeira intellectuelle qui se joue ici. Le Blanc européen que je suis a peu de talent pour la danse et le déhanchement. Mais il essaie de trouver dans l'énergie vitale et la puissance esthétique de la capoeira la force de faire un peu danser les vieux concepts qui occupent son cerveau. Peut-être existe-t-il un plan où la pensée abstraite du devenir et l'esthétique du devenir corporel en acte viendraient se connecter. Certes, ces propos insistent plus sur la spécificité noire de la capoeira que sur sa force de métissage. C'est que leur objet n'est pas une étude sociologique de la capoeira dans le cadre du métissage de la culture brésilienne contemporaine. Ce qui aurait d'abord demandé à s'interroger sur la part de mythe

que véhicule l'idéologie du métissage. Mais on voulait envisager une pratique du corps liée à une vision du monde qui constitue une contre-culture, une contre-nature, une contre-philosophie. Cependant, la puissance affirmative de vie et de devenir qui provoque cette inversion des valeurs suscite le désir d'une autre culture, d'une autre nature, d'une autre philosophie. Ainsi s'opère un transbordement des valeurs : la résistance se fait don généreux de devenirs collectifs, l'affirmation de la négritude suscite le désir de multiplier les races, le corps qui pense projette des lignes conceptuelles abstraites que recueilleront les philosophes du futur.

Le métissage est trop souvent le mythe de l'embrassement des races qui s'uniraient dans un rapport sexuel enfin réussi. Il est aussi l'alibi de la culture dominante pour commercialiser et consommer les productions exotiques. " Vous savez, je prends des cours de capoeira...!" Dans tous les cas, il s'agit d'une exploitation ou d'un blanchiment de la culture noire. On préfère encore le blanchiment à l'exploitation dans les clips de musique R&B du corps des femmes noires, voués à la plus obscène prostitution médiatique, pendant que les gros mâles noirs caricaturent jusqu'à l'abject la soumission aux valeurs machistes et réactionnaires de la société consumériste nord-américaine.

Au mieux, ou au pire, le métissage est le mot d'ordre des nationalismes politiquement corrects. Et les médias brésiliens ont depuis longtemps fait leur fonds de commerce du fameux métissage du " peuple brésilien ". La période du carnaval est l'occasion d'une orgie de métissage médiatique, alors que, dans les rues des prétendus carnivals, règne avec violence la ségrégation la plus implacable. Et c'est le même pathétique carnaval que jouent les Occidentaux qui, pendant le rare intervalle séparant leurs heures de bureau de leurs heures de télévision familiales ou solitaires, prennent des cours de capoeira dans leurs clubs de sport. Le métissage est tout ce qu'on voudra, sauf cette hybridation cosmique où l'homme universel trouverait enfin le bouillon de culture dans lequel il

²⁴ Folio, trad. M. Berveiller et P. Hourcade, p. 83.

nagerait comme un enfant nouveau-né accouché d'une éprouvette mystique. Le métissage est toujours un devenir, jamais la singerie ou la prétendue intégration de l'autre.



“ Il faut que les Nègres se nègrent ”, écrit Genet dans *Les Nègres*. “ On ne naît pas femme, on le devient ”, écrit Simone de Beauvoir dans *Le deuxième sexe*. Et ce n'est pas un hasard si Freud appelait les femmes “ le continent noir ”. Si la capoeira, les Noirs, les Métis, les femmes, les

homosexuels ont une force de métissage, c'est qu'ils ont toujours à devenir ce qu'ils sont dans et contre le monde masculin blanc qui est la norme du pouvoir mondialisé. A leur voisinage, dans cette zone étrangère où la différence est toujours glorieusement à l'œuvre, chacun peut entrer dans un devenir-Noir, un devenir-femme, un devenir-Autre. Car personne n'y est jamais Noir, Femme ou Autre, mais toujours pris dans un agencement collectif de devenir. A moins, bien sûr, de désirer persévérer dans l'être-homme-blanc. Si le métissage est la volonté de devenir-autre, animée par la force de déterritorialisation du désir, alors, la capoeira possède bien une force de métissage.

“ C'est que devenir, ce n'est pas imiter quelque chose ou quelqu'un, ce n'est pas s'identifier à lui. [...] Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus *proches* de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient. C'est en ce sens que le devenir est le processus du désir. ”²⁵

En effet, sans désir, il n'y aurait jamais eu de métissage. Et il n'y a de métissage qu'à relancer la volonté de devenir-autre, de déterritorialisation qui est celle du désir. C'est pourquoi on peut préférer, du point de vue social, culturel et

politique, les notions de “branchement” et de “connexion” à celle — biologique et idéologique — de métissage. Ainsi, l’ethnologue africaniste Jean-Loup Amselle, après s’être consacré à l’étude du métissage, affirme la nécessité de renoncer à cette notion au profit de celle de “branchements”. Et dans un livre qui porte ce titre, il montre que l’affirmation de la culture noire ou africaine dans le monde de la globalisation est une des forces majeures de “branchements” culturels, aussi bien contre la revendication identitaire, fût-elle noire, que contre la colonisation du monde par la culture nord-américaine. Il écrit, en particulier : “ Dans ce contexte, l’Afrique doit plus que jamais être conçue comme une entité déterritorialisée. L’Afrique en tant que signifiant flottant est un concept à géométrie variable qui appartient aussi bien aux banlieues françaises qu’aux ghettos nord-américains, aux favelas brésiliennes aussi bien qu’aux villages africains. [...] Le concept-Afrique appartient à tous ceux qui veulent s’en emparer, se brancher sur elle. ”²⁶

Un jouet philosophique

Les pensées sont des gestes, affirmait Nietzsche²⁷. La capoeira est l’art de la pensée du corps pur, du corps sans organes qui surplombe nos corps de plomb comme un ciel d’orage. Que de pensées dans le geste d’un capoeiriste, que de gesticulation mentale dans le discours d’un philosophe !

Pour finir, et pour revenir à cette puissance de résistance vitale et joyeuse qui est le propre de la capoeira, voici ce qu’aurait dit Mestre Pastinha, après un long moment de silence, en réponse à quelqu’un qui lui demandait ce qu’est la coapoeira :

²⁵ *Mille plateaux*, op. cit., p. 334.

²⁶ *Branchements. Anthropologie de l’universalité des cultures*, “Champs”, Flammarion, 2001, p. 15.

²⁷ “ Nos pensées doivent être considérées comme des gestes (*Gebärden*) correspondant à nos instincts (*Trieben*) comme tous les gestes”, *Œuvres complètes*, Gallimard, vol. IV, p. 503. Et encore : “ Les pensées sont des signes (*Zeichen*) d’un jeu et d’un combat des émotions (*Affekte*) : elles restent toujours liées à leurs racines cachées ” (XII, 36).

“ La capoeira est un jeu, un jouet [...] C’est le plaisir de l’élégance et de l’intelligence. C’est le vent dans la voile, un gémissement dans la *senzala*²⁸, un corps qui tremble, un berimbau bien joué, l’éclat de rire d’un enfant, le vol d’un oiseau, l’attaque d’un serpent corail. [...] C’est le rire devant l’ennemi. [...] C’est se relever de sa chute avant de toucher de sol. [...] C’est un petit bateau en pèlerinage abandonné à la dérive, sans but. ”

De tout cela, si nous pouvions faire une philosophie !

²⁸ Lieu où vivaient les esclaves.