

Parangolaamb*

Edu Monteiro²

Résumé: Cet article déambule au long des routes afro-atlantiques, propose le dialogue entre les manteaux utilisés par les combattants du laamb, également connu sous le nom de lutte sénégalaise et les Parangolés de l'artiste Hélio Oiticica. La découverte de l'univers ritualiste de la samba a fait d'Hélio un danseur de l'école de samba Mangueira et l'a inspiré dans la transmutation du corps expressif. Les lutteurs de Laamb à travers leurs manteaux et les objets magiques portés dans le corps, opèrent également des transformations allégoriques. Ce qui est en jeu dans ces deux gestes c'est la lutte symbolique, c'est la capacité de ces artistes à faire réfléchir l'art à travers du corps.

Mots-clés: Laamb; Parangolé; Hélio Oiticica; samba; corps

Parangolaamb

Resumo: Este artigo deambula em rotas afro-atlânticas, propõe o diálogo entre os mantos utilizados pelos lutadores de laamb, também conhecida como luta senegalesa e os Parangolés do artista Hélio Oiticica. A descoberta do universo ritualístico do samba fez de Hélio passista da Mangueira e o inspirou na transmutação do corpo expressivo. Lutadores de Laamb através de seus mantos e objetos mágicos carregados no corpo também operam transformações alegóricas. O que está em jogo em ambos os gestos é a luta simbólica, é a capacidade destes artistas em fazer refletir a arte através do corpo.

Palavras-chave: Laamb; Parangolé; Hélio Oiticica; samba; body

Abstract: This article wanders on Afro-Atlantic routes and proposes the dialogue between the cloaks used by the laamb fighters, also known as the Senegalese fight and the Parangolés of the artist Hélio Oiticica. The discovery of the ritualistic universe of samba made Hélio a dancer from Mangueira samba school and inspired him in the transmutation of the expressive body. Laamb fighters through their cloaks and magical objects charged in the body also operate allegorical transformations. What is at stake in both gestures is the symbolic combat, it is the capacity of these artists to make art reflect through the body.

Keywords: Laamb; Parangolé; Hélio Oiticica; samba; body

1 Edu Monteiro é artista e pesquisador. É pós-doutorando em História da Arte pelo PPGHA-UERJ e doutor em Artes pelo PPGartes-UERJ contemplado com o programa (PDSE - CAPES) / Université des Antilles na Martinica. É mestre em Ciência da Arte pela PPGCA-UFF. É autor dos livros Autorretrato Sensorial (Pingado, 2015) e Saturno (Azougue Editorial, 2014). Vínculo institucional: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 22290-240. Av. Pasteur, 250 – Urca; Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 20943-000. R. São Francisco Xavier. E-mail: edurangelmonteiro@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0482-9161>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/1387475190018808>. Rio de Janeiro, Brasil. Nome do autor para citação: Monteiro, EDU.

* Cet article a été publié dans la revue Recherches en Esthétique N.º 25 «Montage et assemblage». Janvier 2020. C.E.R.E.A.P - Martinique.

Figura 1
 Autor: Andreas
 Valentin.
 Título: Valentin
 Nildo avec
 Parangolé P4
 couverture 1,
 1979.



Figura 2
 Autor: Edu
 Monteiro
 Título: *Combat-
 tant de laamb.*
 Dakar, Sénégal,
 2019.



La lutte sénégalaise, aussi connue sous le nom de laamb en wolof, est marquée par la musicalité et la magie qui résonnent dans les corps des combattants, un rituel plein de mysticisme. Les lutteurs entrent dans l'espace de combat en portant des manteaux et des housses, des "assemblages" composés de colliers, de cornes, de serpents, de têtes de chèvres, de manteaux de cuir entre autres objets, dont le but est de donner de la force, protéger le corps, invoquer des pouvoirs surnaturels pour apporter la victoire au combattant.

Dans mon dernier voyage au Sénégal², lors que je regardais les combats, un détail a attiré mon attention. Un des combattants est entré avec son marabout pour faire la reconnaissance du terrain et répandre la magie avant le combat, comme d'habitude, sauf qu'il a utilisé un "assemblage" différent des autres. Il portait un chapeau de paille conique de style oriental et un manteau verdâtre avec une corne de chèvre attachée par une gaze sur le dos. Alors qu'il marchait, l'objet traîné laissait sa trace à travers la terre.

2 J'ai participé en tant qu'invité à le séminaire International "Anthropology and Contemporary Visual Arts from the Black Atlantic: between the Art Museum and the Ethnological museum in the Global North". Dakar, Sénégal (décembre 2018), financées par la Fondation Volkswagen.

J'ai remarqué le rire contenu de l'un des commentateurs de la radio locale devant cette innovation. Une transgression qui m'a fait penser aux Parangolés de l'artiste brésilien Hélio Oiticica³.

J'étais devant une performance artistique. Lorsque ce combattant revêtit son manteau, son "assemblage" corporel, son "parangolaamb", il re-signifia d'anciens rituels, opérant de nouvelles approches à la création par l'acte corporel, il entra dans un état qu'Hélio appelait "transmutation expressive-corporelle"⁴, la conscience du corps intensifiée par le mouvement, l'environnement et ses interrelations. La découverte du corps dans l'univers rituel de la samba, a conduit l'art d'Helio sur la voie qui allait diluer radicalement la relation entre l'art et la vie. Hélio a dit que "quand le tambour de l'école de samba Mangueira commençait à jouer, c'était comme si on m'avait donné l'ordre de commencer à vivre"⁵. Incorporation qu'il a connue dans la samba, dans cette manifestation populaire des matrices africaines.

Samba, Afrique, dictature, Bólides, transobjets et assemblage corporel

La samba est un genre musical brésilien né à Rio de Janeiro au XIXe siècle, fruit d'un mélange de rythmes et de traditions. Son origine remonte aux anciennes percussions apportées par les esclaves africains. Rituels qui établissent la communication par la musique et la danse. Rythmes et mouvements corporels africains intégrés à la société brésilienne. Bien qu'Hélio Oiticica ait beaucoup écrit sur l'apport de la samba dans son travail, notamment dans la construction de ses Parangolés, il ne souligne pas ces liens avec la culture africaine.

Les Parangolés sont des vêtements en forme de housses et de manteaux construits à travers la superposition de matériaux, de couleurs et de textures, car pour Hélio "tout ce qui était autrefois fond, ou aussi support de l'acte et structure de la peinture, devient élément vivant"⁶. Les Parangolés sont des vêtements malléables, en couches, qui font référence aux manteaux et

3 Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1937 - 1980). Artiste performatif, peintre, sculpteur et écrivain.

4 Oiticica, Hélio. Anotações sobre o Parangolé, *op.cit.*, p.70. (N. Da T.) in: Braga, Paula (Org). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 148.

5 Oiticica Filho, César (Org.). *Coleção Encontros: Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro. Azougue, 2013, p. 99.

6 Crandall, Jordan. Anotações sobre o Parangolé. In: BRAGA, Paula (Org). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.146.

couvertures des sorciers, danseurs et combattants de différentes régions d’Afrique. Les relations d’Hélio avec la samba et la culture afro-brésilienne sont intenses, il devient même danseur à l’école de samba de Mangueira, une expérience qui lui a permis de comprendre la “transmutation du corps expressif”⁷ si présente dans les rites africains.

J’ai fait des recherches sur plusieurs textes écrits par Hélio Oiticica ou sur lui et j’ai trouvé très peu de références à l’Afrique, généralement présentées comme des explications pour différencier le Parangolé des approches cubistes avec l’art nègre, que je vais présenter plus loin. En consultant son ami et chercheur Andreas Valentim sur cette question, il m’a suggéré quelques textes pour continuer la recherche. Il ne se souvient pas non plus des mots d’Hélio liant son travail, ou la samba, à l’Afrique : “C’est une bonne question, mais la vérité est qu’à l’époque on ne parlait pas de l’Afrique”.

Il convient de mentionner que la naissance des Parangolés remonte à 1964 et coïncide avec le début de la dictature militaire au Brésil. Ce fut un moment critique où les manifestations qui tentaient de se rapprocher de l’Afrique ont été sévèrement réprimandées. Le Mouvement afro-brésilien pro-libération de l’Angola (Mabla)⁸, créé au début de 1960, en est un exemple : il a agi comme un réseau de militants et lancé le débat sur la décolonisation par des conférences et différentes formes de mobilisation. Le mouvement a perdu sa force avec l’arrestation de nombreux partisans.

Hélio était pleinement conscient du moment historique et du racisme qui se répandait avec la dictature. En 1965, alors qu’il est exclu du MAM (Musée d’Art Moderne de Rio de Janeiro) pour avoir emmené des danseurs noirs de l’école de samba de Mangueira, dans le cadre de sa proposition artistique à l’exposition Opinião 65, il accuse le musée de racisme. L’artiste Waly Salomão, témoin de l’événement, rapporte l’Indignation et les cris d’Hélio : “ – Merde ! Connards ! Racisme ! Les noirs ne peuvent pas entrer dans cette merde ! etc., etc., etc., etc., etc...”⁹ Dans un autre moment, Hélio clarifie sa position en ce moment de tension : “dans le borbier de la

7 Id., *Ibid.*, p.148.

8 Souza Lima, Viviane de. *Uma luta de todos: O movimento Afro-Brasileiro Pró-Libertação de Angola (MABLA) (1961 a 1974) e a campanha de apoio à autonomia dos povos africanos*. XXVIII Simpósio Nacional de História. Disponible sur: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439866536_ARQUIVO_Umalutadetodos.pdf Consulté le 22 novembre 2020.

9 Chaves, Claudir. Parangolé Impedido no MAM, in *Diário Carioca*, 14 de agosto de 1965. Hélio Oiticica citado por Waly Salomão, *Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?*, *op.Cit.*, p. 51.

stupidité fasciste qui devient criminellement dominante. Ce qui était implicite était forcé d'être objectivé..."¹⁰

Face à ce besoin de participation, Helio opère un déploiement de ses Bólides, il leur donne vie, il les transforme en Parangolés, ce qui était avant statique, devient des assemblages participatifs, musicaux.

Dans les Bólides, l'artiste combinait des cuves en verre, des sacs de sable et plusieurs objets qu'il appelait "Transobjets". Les Bólides sont nés de son besoin de donner à la couleur de nouvelles structures. Dans cette période, il souligne l'influence des expériences d'artistes comme Rauschenberg et Jasper Jones: "Dans ces expériences, la réalisation de l'objectivité, de l'objet tel qu'il est dans le contexte d'une œuvre d'art, en le transportent du "monde des choses" au plan des "formes symboliques", se fait d'une façon directe et métaphorique."¹¹



Figura 3
 Autor: César
 Oiticica Filho
 Título: *Bólido B17*
 Vidro 5 "Homage
 à Mondrian", 1965



Figura 4
 Autor: Claudio
 Oitica
 Título: *Mosquito*
de la Mangueira
porte Parangolé
P10 Capa 6, 1966
avec Bólido B17
 Vidro 5 "Homma-
 ge à Mosquito da
 Mangueira", 1965

10 Oiticica Filho, César (Org.). *Hélio Oitica: O museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.124.

11 Id., *Ibid.*, p.63.

Outre les artistes Rauschenberg et Jasper Jones, Hélio Oiticica en a suivi de près d'autres qui ont investi dans la combinaison d'objets, avant et après l'incorporation du terme *assemblage* par Jean Dubuffet en 1953 et sa consécration dans l'exposition *The Art of Assemblage* au MoMA (Musée d'Art Moderne à New York) en 1961. Dans la même année de l'exposition, Hélio écrit: "Je n'ai plus aucun doute que l'ère de la fin de la peinture est définitivement inaugurée.... La fragmentation de l'espace pictural du tableau est évidente chez des peintres tels que Wols... Dubuffet... ou comme chez Pollock, où le tableau y "explose" pratiquement..."¹²

Beaucoup d'artistes privilégient les matériaux et objets banals, les matériaux de la vie quotidienne, comme les journaux, les tissus, entre autres, au lieu d'utiliser des matériaux nobles, diluant de plus en plus la distance entre l'art et la vie. Pablo Picasso et George Braque furent parmi les premiers à briser ces barrières avec leurs œuvres "Papiers collés" à une époque où l'art nègre suscitait l'intérêt des deux, comme en témoignent les masques africains achetés pour eux à Marseille¹³ à l'été 1912, dont les reliefs et la tridimensionnalité les fascinaient. Sur ces corrélations entre le Parangolé et l'art africain sur les cubistes, Oiticica explique :

Il y a ici une différence fondamentale entre cela et le fait cubiste, par exemple, de la découverte de l'art nègre comme source d'expression formelle très riche, etc. C'était la découverte d'une totalité culturelle d'un sens spatial défini. Ce fut la première tentative décisive de démanteler la figure dans l'art occidental, de dynamiser la figure de manière expressive, de rechercher la dynamisation structurelle de la peinture traditionnelle, de la sculpture, etc. Le Parangolé, cependant, se situe à l'opposé du cubisme : il ne prend pas l'objet entier, fini, total, mais cherche la structure de l'objet, les principes constitutifs de cette structure.¹⁴

L'avènement du Parangolé marquerait définitivement "l'expérience de la structure-couleur dans l'espace" pour l'artiste. Le nom est apparu quand Hélio a vu dans la rue, sur un terrain vague, une structure qui ressemblait vaguement à une tente, construite par un clochard, formée de quatre piquets de bois et de fils formant un mur. A l'intérieur il y avait une toile de

12 Id., *Ibid.*, p.31.

13 Disponible sur: <http://www.moreeuw.com/histoire-art/georges-braque-biographie.htm> Consulté le 22 novembre 2020.

14 Oiticica Filho, César (Org.). *Hélio Oiticica: O museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue,

jute et il était écrit “Ceci est le Parangolé de la fiancée...”¹⁵. Pour Hélió, c’était un ornement, comme si c’était pour un mariage, mais ce qui l’a le plus marqué était le mot Parangolé, magique pour lui.

La majorité des luttes africaines se pratiquent sous l’effet enivrant de la musique, elles sont donc connues sous le nom de danses de combat et diffèrent des luttes pratiquées sur les autres continents. Ce sont des rituels utilisés à des fins très diverses: confrontation entre tribus et villages, rites de passage ou pur plaisir. Manifestations artistiques d’intégration du sens, dans lesquelles le combattant, ou l’artiste comme dirait Hélió, offre aux participants “des propositions ouvertes à leur exercice imaginaire”.¹⁶

Hélió est entré dans la samba pour devenir moins intellectuel et cette expérience a débordé dans le Parangolé, un assemblage corporel qui pour lui permet une “expérience magique”¹⁷ dans l’espace et le temps. Dans un article publié en 1956 dans le *Jornal do Brasil*¹⁸ intitulé *L’art magique et la pensée actuelle*, le critique d’art Mário Pedrosa, l’un des principaux articulateurs du néoconcretismo, ami et interlocuteur d’Hélió Oiticica, parle de cette relation entre magie et art. En créant un dialogue imaginaire avec André Breton à partir du texte *L’art magique et la pensée actuelle* de l’artiste surréaliste, le critique brésilien investit dans une réflexion sur les dichotomies et l’épuisement qui entouraient alors l’art occidental, appelant à une révision historique moins eurocentrique.

Avec tout son esprit critique, Mário Pedrosa imprègne cet article d’agitation artistique de l’époque. L’intérêt et l’enchantement de Breton pour les arts non occidentaux sont bien connus, et son atelier a été alimenté par des objets provenant de différents peuples et cultures. Dans ce dialogue imaginaire entre Breton et Pedrosa, tous deux réfléchissent sur la magie comme une manifestation “dont le pouvoir sur nous dépasse ce que l’on pourrait attendre de leurs moyens “ appréhendables ””¹⁹. Pour Breton, les

15 Oiticica Filho, César (Org.). *Coleção Encontros: Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013, p.162.

16 Id., *Ibid.*, p.16.

17 Oiticica Filho, César (Org.). *Hélió Oiticica: O museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.73.

18 Oiticica Filho, César (Org.). *Coleção Encontros: Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro. Azougue, 2013. p.48.

19 Id., *Ibid.*, p.49.

œuvres aux aspects énigmatiques se situent dans une nouvelle hiérarchie des valeurs, où l'esprit de création l'emporte sur celui de l'imitation.

Pedrosa répond à ce commentaire en affirmant que l'art de l'époque, l'art moderne, "est, en soi, le plus grand et le plus profond effort de la pensée et de la sensibilité occidentales pour récupérer l'esprit magique..."²⁰; il serait une tentative de revenir à la pensée mythique devant cette société utilitaire bourgeoise, régie par le rationalisme métaphysique, qui ferait de l'art une chose plus authentique, plus proche de la magie. Ce serait une invitation à une attitude mentale et spirituelle différente de celle gouvernée par les relations sociales et intellectuelles de la société occidentale.

Pour Hélio, en réunissant des éléments de danse, manifestation mythique par excellence le Parangolé porte en lui la découverte des structures "comportement-corps".²¹ Pour Mário Pedrosa, Parangolé établit un geste artistique qui se configure comme l'une des grandes rénovations de l'art, abordant radicalement le rapport entre la vie-art et le sujet-objet. De l'avis du critique, cette proposition a renouvelé l'esprit ancien des avant-gardes historiques, ouvrant de nouvelles voies pour l'art brésilien et international. Avec le pop art, le Parangolé et d'autres expérimentalismes portés par Hélio Oiticica, Lygia Clark et Lygia Pape ont épuisé de nombreux principes modernes, une conclusion qui l'a amené à baptiser en 1966 cette nouvelle étape de *l'art post-moderne*:

Aujourd'hui, alors que nous arrivons au terme de ce que l'on appelle l'art moderne (inauguré par les Demoiselles d'Avignon, inspiré de l'art nègre nouvellement découvert), les critères d'appréciation ne sont plus les mêmes que ceux qui se sont formés depuis lors, basés sur l'expérience du cubisme. Nous sommes maintenant dans un autre cycle, qui n'est plus purement artistique, mais culturel, radicalement différent du précédent, et initié, disons, par le pop art, ce nouveau cycle de vocation anti-art que j'appellerais "art postmoderne" (...). Le Brésil n'y participe pas en tant qu'adepte modeste, mais en tant que précurseur. Les jeunes du vieux concrétisme et surtout du néoconcrétisme avec Lygia Clark au premier plan, ont anticipé à bien des égards le mouvement de l'op et même de la pop. Hélio Oiticica était le plus jeune du groupe.²²

20 Id., *Ibid.*, p.54.

21 TROPICÁLIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponible sur le site web: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia> Consulté le 22 novembre 2020.

22 Pedrosa, Mário. *Acadêmicos e Modernos: textos escolhidos III/Mário Pedrosa: Arantes, Otilia (Org.)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 355.

Dans cette citation, nous voyons deux marques temporelles de l'art, selon Mário Pedrosa, le début et la fin de l'art moderne et le début de l'art post-moderne. Il est intéressant de noter l'apport de l'art nègre, ou plutôt de la culture africaine dans les deux cas, à travers les masques et statues africains des Demoiselles d'Avignon de Picasso et la samba des Parangolés de Hélio.

Pour Mário Pedrosa, le spectateur qui porte le Paragolé est touché par une nouvelle expérience qui devient l'œuvre d'art elle-même. Pour lui, ce geste s'est matérialisé dans les relations sociales, élargissant le concept d'art au-delà de la matière, une réunion avec le potentiel primitif de la vie.

Laamb, marabou et in-corporation

C'est précisément dans cette transformation des choses en formes symboliques que les marabouts et les lutteurs de laamb opèrent. Ancienne pratique adaptée à la nouvelle époque, la laamb est devenu un sport national, avec de grands tournois, des sponsors et des règles claires pour définir le vainqueur. Les principales batailles ont lieu dans des stades bondés et des retransmissions en direct sur les chaînes de télévision locales; certains événements ont un public de plus de trente mille personnes. Le combat se fait sans aucune protection corporelle telle que gants et casques, et le vainqueur est celui qui fait tomber l'adversaire au sol en touchant la tête, les fesses, le dos ou les quatre points du corps au sol.

Dans les rues de la capitale Dakar, les publicités des grandes entreprises utilisent l'image des champions de la lutte, de gigantesques combattants, dont certains pèsent plus de 150 kilos, considérés comme des héros nationaux - image du succès. Laamb est une activité qui accompagne le processus d'urbanisation. D'une part, elle s'est adaptée au développement sénégalais contemporain, d'autre part, elle continue à palpiter dans les villages les plus reculés de l'intérieur du pays. Dans les deux cas, la lutte n'a pas abandonné la tradition, tant dans les petits villages que dans les grands stades de la capitale, le rituel conserve ses fondements, transmis de génération en génération...

J'ai regardé laamb dans ces deux contextes, dans le stade et dans le village. A Dakar, l'ambiance était très proche de celle d'une arrivée à un grand match de football, mais au lieu des stands avec des maillots de club, il y avait des tentes qui vendaient toutes sortes de gri-gri, des magies pour toutes les occasions et tous les buts. Serpents vivants ou secs, peaux et

têtes d'animaux divers, pattes, cornes, liquides, poudres, colliers et une profusion d'objets magiques.

En entrant dans l'arène au son des tambours et du chœur des voix féminines, il était impossible de ne pas ressentir une forte énergie et je me suis souvenu de ce qu'Helio disait en entrant dans la samba de Mangueira, l'ordre de commencer à vivre a été donné. Les combattants marchent d'un côté à l'autre d'une manière cadencée, c'est à ce moment que l'on perçoit la danse, le rythme imprégné dans les corps.

Chaque combattant entre accompagné de son marabout, le sorcier responsable de la protection spirituelle. Avec de puissants gri-gris, des potions magiques distribuées dans différentes bouteilles, des animaux secs ou même vivants, du lait de chèvre et une douzaine d'autres objets, le marabout et ses assistants se battent ensemble. C'est un travail d'équipe, tandis que le combattant fait face à son adversaire corporellement, le marabout se fait face magiquement, à travers des assemblées éphémères, mélangeant des liquides, enterrant des objets, grattant la terre, évoquant des pouvoirs au rythme des coups.

Une douzaine de batteurs battent leurs instruments en polyrythmie complexe; l'un d'eux, au centre, dicte le rythme et les autres l'accompagnent, projetant de l'énergie dans l'air. Le chant se fait à travers un chœur de trois ou quatre chanteuses, parfois par couples, répétitif, intense, il incite à la transe. Avant le combat, toujours vêtus de leurs assemblages corporels, les combattants exécutent une danse appelée bakk, pour attirer l'attention du public et rassembler les énergies.

Le philosophe Mogobe B. Ramose en expliquant la philosophie Ubuntu qui conçoit le monde comme un réseau de relations entre le divin, la communauté et la nature, parle de l'importance de la musique : "danser ensemble avec l'être, c'est être en harmonie avec l'être"²³, il souligne aussi la recherche de l'harmonie dans tous les domaines de la vie, une recherche qui se poursuit avec la musique en lui donnant beauté et excellence. Pour lui, la conception de la philosophie africaine est aussi musicale, enracinée dans une conception musicale de l'Univers, ce qui la rend dynamique. Cependant, Ramose souligne avec cette citation, le soin qui doit être pris avec la vision naïve que les Africains sont un peuple naturellement gouverné par l'émotion.

23 B. Ramose, Mogobe. *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books, 1999, p. 49-66. Tradução para uso didático por Arnaldo Vasconcellos. p.8.

Dans le village de Sakhor, la structure du rituel était très similaire à celle du grand stade, mais à une échelle beaucoup plus petite. Il m'a fallu toute une journée de voyage pour m'y rendre. Dans la dernière étape du voyage, j'ai partagé la charrette avec l'un des combattants locaux, son marabout et ses assistants. La route était longue et silencieuse. Nous avons traversé d'immenses champs ouverts, entourés de baobabs et de marais salants avec leurs tas de sel géométriquement disposés sur le sol, jusqu'à ce que nous voyions au milieu de nulle part une centaine de maisons circulaires coincées dans un sol aride, couvertes par des toits de paille. Les enfants couraient dans un petit cimetière, encadrés par le son des tambours venant du centre du village.

La nuit tombait vite. Atmosphère festive. L'éclairage solaire venait d'être installé, ce qui a permis d'organiser l'événement cette nuit-là. Des tissus colorés fermaient l'accès au centre de la communauté, où les porteurs contrôlaient l'entrée du combat. Les gens étaient élégants, vêtus de vêtements légers et colorés, faits sur mesure. Lorsque les combattants sont entrés, le public – en particulier les enfants – étaient très heureux, excités. Chaque combattant répand sa magie dans son propre rituel. A cette occasion, un des manteaux m'a également marqué, il était fait d'une matière plastique qui ressemblait à une toile de publicité réutilisée, disposée en plusieurs couches. A l'époque, je n'avais pas fait l'association avec les **Parangolés de Hélio**

Figura 5
 Autor: Edu
 Monteiro
 Título: *Combat-
 tant de laamb.*
 Sakhor. Senegal,
 2017



Figura 6
 Archive Hélio
 Oiticica
 Título: *Nildo de la
 Mangueira porte
 Parangolé P15*
 Capa 11 "j'incor-
 pore la révolte",
 1967



Comme le dit un adage cité parmi les lutteurs de la laamb: “La lutte est une racine d’igname, si longue, si fine par certains segments, boursouflée en d’autres, se cassant on ne sait jamais à quel moment, ni à quel endroit.”²⁴ Mais après tout, que peut faire un corps? Des limites remises en cause à chaque moment dans ces combats africains et leur débordement diasporique, comme la ladjá en Martinique et la capoeira au Brésil. Leurs combattants créent des conditions spatiales, temporelles et rythmiques pour prendre le vol de leur propre absence.

C’est un mystérieux domaine d’énergies physiques engendrées par ces combattants. Comprendre, ou plutôt ressentir la complexité de ces manifestations exige aussi une attention extrême de la part de ses spectateurs. Ces exigences sont également amplifiées pour les artistes qui ont l’intention de transmettre ces expériences par un autre moyen, tout comme Hélio Oiticica l’a fait à partir de son expérience de la samba. Ce qui est en jeu, c’est la lutte symbolique, la capacité magique de ces guerriers de l’imaginaire à refléter l’absence par l’art.

Le musée est le monde

Félix Guattari, dans son texte *Caosmose*, donne l’exemple d’une exposition tenue à New York qui présentait en parallèle, des œuvres cubistes et de ce qu’on appelait l’art primitif à travers des corrélations formelles, qu’il considérait comme “assez superficielles”²⁵ parce qu’elles étaient détachées de leurs contextes respectifs. Il cite ce cas pour nous rappeler que la fascination que les arts africains exerçaient sur les cubistes n’était pas seulement de nature plastique, mais aussi porteuse d’un sentiment d’aventure, associé à l’exotisme de l’époque, étendu aux explorations, journaux de voyage, expéditions coloniales, romans, photographies, cinéma et ethnologie dans le domaine.

Hélio Oiticica radicalise ce sentiment d’aventure et mélange les contextes. A travers les Parangolés, il a amené la favela au musée et a apporté l’art à la favela. Son expérience de vivre dans la favela, de vivre avec des gens simples, des sambistas, des musiciens et des bandits dangereux a changé sa conception du monde “j’y ai rencontré des gens intelligents et

24 Ndao, Omar. in: *Corps en lutte – l’art du combat au Sénégal*. CNRS éditions. Paris. 2014. p.10.

25 Guattari, Félix. *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Editora 34. São Paulo. 2012. p.128.

libres de tout attirail intellectuel.”²⁶ C’était aussi un moyen de se débarrasser de l’oppression culturelle, de la pression intellectuelle et de la formalité bourgeoise. Il était le fils d’un illustre professeur, scientifique et photographe appelé José Oiticica Filho et vivait dans une maison spacieuse dans un quartier noble de Rio de Janeiro, mais passait la plupart de son temps à Mangueira “dans la vie de la favela j’ai trouvé mon chemin. Aujourd’hui, l’art est pour moi une pure communication”²⁷ Samba a inspiré son art et sa vie, même après avoir quitté le Brésil pour vivre à New York, il avait l’habitude de dire que la samba vivait encore en lui.

Hélio n’a probablement pas fait référence à l’Afrique parce que ce lien était déjà implicite dans la samba, ou peut-être, parce qu’il croyait que cette approche était associée à une idée du folklore, une expression qu’il détestait, qui représente pour lui une réduction des cultures populaires: “le folklore est né du camouflage oppresseur: “montrer ce qui est à nous, nos valeurs...” la richesse des arts premiers...”²⁸ Pour la psychanalyste Tania Rivera, Hélio a potentialisé l’idée collective de “création, (re)création poétique du sujet, dans l’objet, dans l’autre, dans la culture, dans ses racines, de manière subversive et transformatrice. Plus que produire quelque chose, il ne s’agit que de se retrouver en soi-même.”²⁹ Hélio s’est retrouvé dans la samba.

Certains Parangolés, en plus de la matérialité des tissus et des plastiques colorés, portent en eux des phrases telles que: “je suis possédé”, “j’incorpore la révolte...” en faisant référence à la transe, l’incorporation musicale par le rythme syncopé de la samba. Propositions qui dialoguent directement avec la culture africaine et la relation entre le visible et l’invisible, opérées par des corps habités par la musique. Tant dans les manteaux des combattants de la laamb, qu’ils jouissent ou non du statut d’objets d’art, que dans les Parangolés, l’objectif premier de ces assemblages corporels est de transformer la perception du monde de ceux qui les portent - de ceux qui se laissent habiter par eux.

Recebido: xx de abril de 2020; Aceito: xx de outubro de 2020

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

