

LES CORTÈGES DE LA FORTUNE

Dynamiques sociales et corporelles
chez les danseurs de *morenada* (La Paz, Bolivie)



Laura Fléty

Thèse en vue de l'obtention du doctorat d'ethnologie
Sous la direction de Jacques Galinier

Jury:

Jacques Galinier, DR émérite, LESC - CNRS

Michael Houseman, DE, CEMaf - EPHE

Antoinette Molinié, DR émérite, LESC - CNRS

Christian Rinaudo, MC, Univ. Nice Sophia Antipolis - URMIS (rapporteur)

Gilles Rivière, MC, CERMA - EHES

Georgiana Wierre-Gore, Professeur, Univ. Blaise Pascal – ACTé (rapporteur)

2015

Table des matières

Table des matières	3
Remerciements.....	6
Note au lecteur	9
Introduction	11
Une approche des danses andines.....	12
Un parcours en mouvements.....	16
Corpus ethnographique	20
La construction d'un regard analytique sur le corps.....	22
Organisation du texte	25
Chapitre 1 Au cœur de la <i>fiesta</i> : la <i>morenada</i>	30
1. La naissance du culte de Jesús del Gran Poder	35
2. Les <i>entradas</i> contemporaines.....	41
Vers la création d'un « folklore national ».....	43
Une culture chorégraphique et musicale commune	48
La performance musicale.....	51
L'homogénéisation du divers ?	54
3. La <i>morenada</i>, expression centrale de la <i>fiesta</i>	55
La figure du <i>moreno</i>	55
La troupe des femmes.....	59
La <i>morenada</i> : identifications et esthétiques en mouvement.....	60
Chapitre 2 Danser pour le Saint	66
1. Modalités du culte	68
<i>Fraternidad</i> , cycle d'activités et système de charges	68
Trois défilés et un vœu.....	73
La danse, un engagement religieux.....	74
2. Quelles interactions avec le Saint ?	81
La veillée autour du Tata : un dispositif spatial circulaire.....	81
Dépense et retenue du corps.....	84
Vers une décentralisation de l'image ?	86
3. La dimension corporelle de la dévotion publique.....	88
Endurance et dépassement de soi	88
L'ivresse, une force motrice	97

Chapitre 3 Le quartier du Gran Poder : la conquête sociale et spatiale des <i>fraternidades</i>	103
1. Le quartier du Gran Poder	106
Un quartier charnière.....	106
Les signes de la migration rurale.....	108
Le développement économique du quartier du Gran Poder	110
2. La matérialisation de la réussite par l'occupation du quartier	114
Une occupation spatiale autonome	114
Activités commerciales autour des <i>fraternidades</i> : le maillage de la <i>fiesta</i>	120
Un enjeu de conquête sociale ?.....	126
3. Lieux d'usage, réseaux familiaux et pratiques du territoire des <i>fraternidades</i>	130
Imbrication des lieux	131
Dans la maison, une longue préparation en famille	134
Prendre la rue	137
Le salon de danse, les portes closes	145
Chapitre 4 Les chemins de la réussite	149
1. Un ethos partagé du travail	151
L'auto-entreprise, une voie vers l'ascension sociale	151
Le travail, une affaire de parenté	153
La parenté rituelle : un atout	155
L'« effort », condition d'une prospérité légitime	158
Gagner de l'argent, prendre des risques	161
Les déboires de l'argent.....	163
Dépenser plus pour gagner plus	166
La multiplication et diversification du commerce.....	168
2. La <i>fraternidad</i> : espace privilégié de la compétition	169
Hétérogénéité sociale et économique	169
Rôles et statuts dans la <i>fraternidad</i>	173
Alliances et ruptures	175
L'antagonisme des blocs.....	181
Chapitre 5 Prestige, socialisation et corporisation de la richesse	189
1. La mise en scène d'un nouveau pouvoir féminin	191
La figure de la Chola et ses représentations.....	191
L'activité productrice féminine	194
De l'or ! Parures et bijoux dans le jeu des distinctions sociales	197
Séance de shopping dans le quartier du Gran Poder.	204
L'embonpoint.....	213

2. Les Pasantes : figure du prestige	216
Abondance et corps ostentatoire.....	216
Incarner la réciprocité	222
Gagner le respect	232
Chapitre 6 « Faire corps » par la danse ? Un dispositif chorégraphique en tension	240
1. Construire un ensemble chorégraphique	242
Le dispositif formel.....	243
Egaliser les rangées	246
Créer de l'unité	251
Saillances des figures	260
2. Mettre à l'épreuve le dispositif	271
Quand les jupes s'entrechoquent.....	271
Briser les rangées.....	275
Nous contre les autres.....	277
Le désaveu des guides	278
Chapitre 7 Matières en mouvements	283
1. Corps-objets.....	285
Opacité émotionnelle, faire surgir la matière.....	285
La centralité du costume.....	288
Des formes volumineuses et chargées.....	290
2. Danser, sentir et exhiber la matière. La mise en mouvement du costume	297
Les femmes font tourner les jupes	298
Les hommes portent la charge.....	303
Les jeux de la gravité	307
Conclusion.....	313
Bibliographie	319
Table des illustrations	336

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Jacques Galinier, qui a suivi mon travail depuis ma maîtrise, pour sa confiance et ses encouragements tout au long de ces années.

Ma plus profonde gratitude va aux danseurs de *morenada* de La Paz, les protagonistes de cette thèse. Au-delà de la méfiance que ma présence sur le terrain a longtemps suscitée et des mises à l'épreuve constantes, ils ont fini par m'ouvrir avec une générosité immense les portes de leurs espaces de danse, leurs rues, leurs salons de fête, leurs maisons, leurs boutiques et leurs ateliers. L'intense expérience de danse que nous avons partagée sur le long terme est un privilège unique et ma dette envers eux est considérable. Je tiens particulièrement à remercier Mary, Miguel, Mama Victoria, don Tomás, Ramiro et Jimena qui m'ont accueillie avec une chaleureuse hospitalité dans leur famille. Doña María, Mónica, Verito, Adela, mes compagnes de danse, m'ont appris avec une patience infinie à exécuter leurs chorégraphies, à porter bijoux et tenues de fête, et m'ont introduite dans toutes les activités de leur groupe. Ce travail leur est dédié, puisse-t-il être fidèle à tout ce que nous avons partagé.

Je n'oublie pas la bienveillance d'Antonio et sa Fraternidad Negritos de Ayacucho. Merci à don Elías, don Fidel et leur famille que j'ai pu suivre dans toutes leurs répétitions de danse. Je salue également tous les *fraternos* et les *cholitas* de la Fraternidad Morenada Juventud Diamantes et de la Fraternidad Morenada Rosas de Viacha avec qui j'ai eu l'honneur de défiler pour la grande célébration du Tata Gran Poder. Enfin, Johny, danseur-commandant hors pair, m'a initié au monde de la *morenada* avec toute sa passion. Son savoir et notre amitié ont été fondamentaux tout au long de cette recherche.

Toujours à La Paz, Jenny Cárdenas, Ricardo Calla, Rossana Barragán, Ramiro Molina et leurs enfants ont toujours été présents. Je tiens également à remercier Fernando Cajías et David Mendoza Salazar pour leur aide généreuse et nos nombreux échanges qui m'ont beaucoup éclairée. Jimena m'a accompagnée lors de nombreux voyages. Sa disponibilité, son aide précieuse et ses encouragements m'ont

été d'un grand secours dans les moments les plus difficiles et je souhaite lui témoigner ici de toute mon affection.

Plusieurs institutions m'ont permis de mener à bien cette recherche dans les meilleures conditions. En Bolivie, ASUR m'a fourni une aide logistique remarquable et L'ACFGP m'a soutenue dans mes démarches auprès des *fraternidades*. En France, l'université Paris Ouest Nanterre m'a fait bénéficier d'une allocation de recherche et d'un poste de moniteur au sein d'une équipe pédagogique composée de collègues et d'amis qui ont tous compté dans mon parcours. La bourse du musée du quai Branly et le prix que m'a accordé l'observatoire Nivea-CNRS m'ont permis d'achever ce travail dans les meilleures conditions. Une pensée va également à mes étudiants de l'université Paris Ouest Nanterre et de Paris 8 qui ont alimenté mon travail de leurs questions et remarques.

Merci aux chercheurs avec lesquels j'ai pu échanger et construire ma pensée au cours de mon parcours. Je pense aux collègues du Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative, Antoinette Molinié notamment, mais aussi à l'équipe du département de la recherche et de l'enseignement du musée du quai Branly lors de mon passage en tant que boursière en 2011-2012, Anne-Christine Taylor, Laurent Berger, Julien Bonhomme et Julien Clément.

Dans l'écriture et l'élaboration des arguments constituant ce travail, plusieurs personnes ont eu un rôle important, bien souvent en m'offrant leurs relectures ou leurs conseils bienveillants : Pascale Absi, Miguel Rodriguez, Jean-Michel Beudet et particulièrement Elena Bertuzzi dont la générosité, les commentaires et l'expertise en analyse du mouvement ont marqué mon regard sur la danse et les analyses présentes dans ce travail. Merci aux coordinateurs de l'Atelier d'anthropologie de la danse, Marie-Pierre Gibert, Michael Houseman et Georgiana Wierre-Gore, pour avoir généré un tel espace de réflexion et d'expérimentation qui aura sans doute influencé une nouvelle génération de jeunes chercheurs sur la danse.

Un grand merci à mes collègues et amis Anouk Cohen, Katerina Kerestetzi et plus particulièrement Clara Biermann pour nos intenses échanges d'idées et pour ses indispensables relectures patientes et attentives. Je n'oublie pas non plus l'enrichissante collaboration avec Kevin Maenhout, autre « chercheur *moreno* » de La Paz.

Je n'aurais pas pu faire cette recherche sans le soutien de ma famille, Bruno, Rosalía et Yves ainsi que mes frères et sœurs. Mon agence Barthélémy, la plus efficace des équipes : Amanda, Florence relectrice hors-pair, Julia, Laurent, Nathalie pour leurs conseils et relectures, Fernando pour son soutien et Julien pour son aide précieuse.

A Maïa Guillot, Norah Benarrosh-Orsoni, Clara Biermann, mes grandes amies et compagnes d'écriture, un grand merci pour cette solidarité et cet humour implacable que nous avons cultivé pour affronter doutes et difficultés, pièges de l'écriture et de la pensée. De Nanterre, Marseille, Rouvelet, Loupeigne à Montreuil et dans les bibliothèques parisiennes où nous avons écrit, débattu et toujours beaucoup ri... qu'il a été stimulant de travailler à vos côtés. Cette puissante amitié a incontestablement été une force centrale dans ce travail et dans son achèvement.

Je pense enfin avec tendresse à Gabriel et Verónica, mes grands-parents, qui ont emmené la famille vers une anthropologie du sensible dont chacun s'est saisi à sa manière et dont je porte l'héritage. Ils m'ont transmis la passion du terrain et le plaisir d'élaborer une pensée anthropologique, toujours profondément humaniste, sur toutes les formes d'altérité.

Note au lecteur

Illustrations

La grande majorité des photos présentées dans ce manuscrit sont des clichés personnels. Les auteurs ne seront indiqués dans les légendes que dans le cas contraire.

Interlocuteurs

La plupart de mes interlocuteurs n'ont pas souhaité être mentionnés nommément dans cette thèse. J'ai donc modifié la plupart des prénoms des protagonistes, à de rares exceptions près.

DVD

Ce manuscrit est accompagné d'un DVD composé de six pistes vidéo. Je renvoie à celles-ci à l'intérieur du texte lorsque les actions décrites s'y rapportent. Toutes les images ont été filmées entre 2008 et 2011. Les scènes des pistes 1, 2, 3, 5 et 6 se déroulent toutes à La Paz dans le quartier du Gran Poder et ses salons de danse, lors des répétitions publiques ou du défilé de l'Entrada de Jesús del Gran Poder. Cela à l'exception d'une courte scène de la piste 6 qui présente les personnages *superachachis* dansant lors du Carnaval d'Oruro. La piste 4 a été filmée dans le bourg de Viacha, situé à une trentaine de kilomètres de La Paz lors d'une répétition en plein air de la Fraternidad Morenada Rosas de Viacha.

Les scènes illustrent plusieurs actions centrales des activités des *fraternidades* de *morenada* décrites et analysées tout au long de ce travail. On y retrouvera par exemple la figure des Pasantes ou encore l'interaction des danseurs avec l'image du Tata lors de la *promesa*. On y verra aussi les rues du quartier Gran Poder où se déroulent une grande partie des descriptions ethnographiques de ce texte.

La plupart de ces courts extraits sont focalisés sur l'action dansée et permettront au lecteur de saisir « en mouvements » les analyses présentées dans cette recherche. La dernière piste de ce DVD est un court clip promotionnel de la Fraternidad Morenada Juventud Diamantes que j'ai réalisé pour sa diffusion sur une chaîne de télévision locale. Son esthétique est à l'image du genre de supports visuels qui circulent dans le milieu des *fraternidades*.

Pistes de lecture

- 1^{ère} piste **Face au Tata Gran Poder**
- 2^{ème} piste **Prendre la rue**
- 3^{ème} piste **Les *pasantes* aux corps opulents**
- 4^{ème} piste. **Unisson gestuel et pas en demi-lune**
- 5^{ème} piste **Apprendre à se synchroniser**
- 6^{ème} piste **Porter la charge**
- 7^{ème} piste **Clip de la Fraternidad Morenada Juventud Diamantes**

Introduction

La fortune désigne à la fois l'ensemble des biens, des richesses, que possède une personne ou une collectivité mais évoque aussi, dans son acception plus littéraire, la destinée, cette puissance mystérieuse qui agirait sur le sort des êtres humains. En Bolivie, elle se traduit par le mot espagnol *suerte* (chance), qui évoque une force que l'on cherche à attirer dans sa maison, au travail, dans ses relations, voire même sur les objets que l'on possède. En ville, afin d'« attirer la chance », les nouveaux propriétaires d'une maison ou d'un appartement font des libations sur le pas de la porte. Ou encore, il est courant de voir les chauffeurs de bus orner abondamment de serpentins colorés leurs nouveaux véhicules et les arroser d'une pluie de confettis, pour assurer leur longévité et se protéger des accidents. Dans n'importe quel marché citadin andin, les étals exposent des produits magico-religieux qui ont le pouvoir de capter cette force imprévisible. Enfin, les cultes dédiés aux vierges et saints patrons catholiques qui prennent, dans les villes boliviennes, la forme de somptueux cortèges de danseurs et musiciens, apparaissent comme un outil rituel efficace pour solliciter les faveurs du Saint et attirer sur soi cette fortune tant désirée.

Cette thèse a pour objet central une danse appelée *morenada* qui met en scène une troupe de *morenos*¹, personnages portant d'imposants costumes et de somptueux masques aux visages noirs. Les danseurs exécutent leurs chorégraphies lors de la Fiesta de Jesús del Gran Poder (la Fête de Jésus du Grand Pouvoir) qui se déroule tous les ans à La Paz, au mois de juin. Issus de la migration indigène aymara² (première et deuxième génération), ces derniers sont installés dans les quartiers nord-ouest de la ville et ont développé des activités commerciales et artisanales informelles formant aujourd'hui un marché extrêmement dynamique, dans lequel ils placent tous leurs espoirs de réussite et de leur potentielle ascension socio-

¹ En espagnol, *moreno* désigne celui qui a la peau foncée.

² Les Aymaras font partie des principaux groupes linguistiques de Bolivie avec les Quechuas et les Guaranís. La population indigène aymara vit principalement dans les zones situées autour du lac Titicaca ; La Paz et El Alto sont les principales villes qui accueillent les migrants de ces zones rurales et des exploitations minières de la région. De manière plus générale, la population aymara occupe les territoires andins de plusieurs pays voisins de la Bolivie : la partie péruvienne de l'Altiplano et le nord du Chili.

économique. Je m'attacherai dans ce travail à interroger les liens entre expérience dansée et construction de la réussite urbaine. Comment dynamiques corporelles et dynamiques sociales concourent-elles à créer un rapport singulier à la richesse et à la prospérité ?

Une approche des danses andines

Tant dans les villages que dans les plus grands centres urbains des Andes, la danse est un élément central des célébrations et rituels – appelés génériquement *fiestas* – destinés aux vierges et saints patrons catholiques. Lors de la domination espagnole, l'Église a joué un rôle essentiel dans l'introduction de certaines danses. Elle tenta de substituer aux danses des Indiens considérées idolâtres, d'autres danses qui servaient à l'œuvre d'évangélisation, comme celle *De moros y cristianos* « des Maures et des Chrétiens », qui mettaient en scène, à cette époque, la défense de la foi chrétienne (Van Kessel, 1980 : 12). Au-delà de la christianisation imposée par l'Église et les missionnaires, les Espagnols apportèrent une culture religieuse dont l'expressivité, en empruntant aux savoirs populaires, dépassait les seuls dogmes ecclésiastiques (Díaz *et al.*, 2014). Le culte des vierges et des images du Christ, les majestueuses processions organisées par les confréries religieuses espagnoles ainsi que plusieurs autres manifestations héritées du Moyen âge européen – jeux, théâtre, danses – furent réappropriées par les Indiens, donnant lieu à une nouvelle identité religieuse (*ibid.*), mais également chorégraphique (Estenssoro, 1992 ; Poole, 1991). L'exemple de la grandiose fête du Corpus Christi incarne bien cette logique. Elle était la plus représentative du triomphe de la foi catholique dans l'Amérique coloniale (Molinié, 1996) et donnait paradoxalement une occasion aux Indiens de continuer à honorer leurs divinités tout en dansant devant le Saint Sacrement (Zuidema, 1996). Aujourd'hui il n'existe pas un seul modèle chorégraphique dans les Andes mais une multitude de formes musico-chorégraphiques qui agencent de manière complexe, dans de nouvelles créations, des éléments de la culture ibérique, de la culture autochtone et parfois de la culture occidentale globalisée, éléments dont il est bien difficile de saisir les logiques de fusion ou de découpage.

Depuis les années quatre-vingt-dix, une série de travaux sur les danses andines du Pérou dépassent la question de leur syncrétisme (Poole, 1991 ; Cánepa Koch, 1996, 1998, 2001; Mendoza Walker, 1989, 1993, 2001). Ils appréhendent la pratique chorégraphique comme un « acte générateur d'expérience qui crée des espaces dans lesquels les relations entre les participants se modifient et se négocient perpétuellement » (Cánepa Koch, 2001 : 18). Ces auteurs s'inscrivent ainsi dans une approche de la danse qui met en relief son pouvoir performatif et sa capacité de refléter une organisation sociale en même temps qu'elle agit sur celle-ci (Hanna, 1987 : 4). Par exemple, dans son analyse des *comparsas* (groupes de danseurs) du village de San Jerónimo, dans la région de Cuzco, Zoila Mendoza Walker (2001) met en lumière la manière dont les danseurs issus d'une classe urbaine provinciale utilisent les costumes, instruments de musique et chorégraphies, pour créer de nouvelles catégories locales liées à l'expression de la masculinité, du pouvoir et du prestige. Par ailleurs, la danse apparaît comme une constante renégociation des identités collectives. A travers leurs performances, les danseurs se positionnent et reconfigurent le système des classifications ethno-raciales locales (Indigène, Métis, Blancs) (*ibid.* : 32).

Dans cette même perspective, Gisela Cánepa Koch (1996) propose une réflexion sur les danses de la Fiesta de la Virgen del Carmen, à Paucartambo, toujours dans le département de Cuzco. Son hypothèse centrale soutient que la danse, par sa capacité à articuler des éléments localement considérés comme appartenant à des univers opposés (indigène/métis ; rural/urbain ; moderne/traditionnel) est un moyen particulièrement efficace pour ceux qui les exécutent de transformer leur identité. Par leurs performances, les danseurs réaffirment lors de la *fiesta* leur appartenance au monde métis, qu'ils définissent comme non-indigène et urbain, afin de se différencier des paysans de la province avoisinante (*ibid.* : 454).

En Bolivie, dans le cadre des études des années soixante sur ce que l'on appelle « le folklore »³, les danses dites natives ont d'abord été répertoriées, classifiées et généralement abordées en termes de survivance culturelle. Ces travaux décrivent minutieusement costumes, masques, musiques et chorégraphies mais en les isolant entièrement du contexte socio-historique dans lequel ces pratiques s'inscrivent⁴. Ce type de littérature présente, par exemple, la *morenada* comme une tradition immuable : une satire des colons espagnols et des contremaîtres des esclaves noirs des mines de Potosí. En regard de ces analyses descriptives, l'objet de mon travail n'est pas de restituer une étude sur l'origine « traditionnelle » de la *morenada* mais une étude approfondie des dynamiques qui assurent son actualisation.

Dans les recherches sur la Bolivie urbaine, la relation entre danse et ethnicité commence à être interrogée à partir du travail précurseur de Xavier Albó *et al.* (1982a, 1982b, 1983), portant sur les migrants aymaras installés à La Paz. Cette étude sociologique analyse leur insertion dans les structures citadines et analyse, en particulier, les modalités de la recherche d'un emploi, les relations contradictoires tissées avec parents et amis restés dans les communautés indigènes, l'organisation de réseaux d'entraide et de solidarité et leur volonté d'accéder à un nouveau statut social et économique. A partir de cette première recherche, Xavier Albó et Matías Preiswerk (1986) mettront en évidence la manière dont se crée une nouvelle culture aymara urbaine qui s'impose en ville par la magnificence de ses danses et la grandeur de ses fêtes, dont la plus emblématique est la Fiesta de Jesús del Gran Poder.

A la suite de ces travaux, ce rituel urbain a été appréhendé par les sciences sociales (Guss, 2006 ; Borrás, 1999 ; Mendoza Salazar, 2007 ; Guaygua, 2001) comme une revendication politique et culturelle des participants d'origine indigène, face aux classes dominantes, moyennes et hautes. Enfin, les analyses de Rossana

³ En 1961, le Département d'Archéologie, Ethnographie et Folklore du ministère de l'Éducation initie un projet visant la réalisation de monographies sur les danses « natives » de Bolivie. L'objectif est de « répertorier de manière la plus documentée possible les aspects historiographiques, chorégraphiques et musicales des danses natives et de mettre ce répertoire à disposition des écoles et collèges afin qu'ils puissent les interpréter sans stylisations d'aucune sorte et respectant la plus authentique tradition » (Fortún, 1961 : n.p).

⁴ Par exemple, l'œuvre d'Antonio Paredes Candia (1924-2004), l'un des plus prolifiques écrivains folkloristes boliviens, compile un nombre conséquent de descriptions de plusieurs danses boliviennes rurales et urbaines qu'il présente sous forme de manuel : bref historique de la danse, un dessin de son costume puis une courte explication sur les pas et la musique exécutée.

Barragán et Cleverth Cárdenas (2009) portant sur les groupes de danseurs de *morenada* de La Paz, n'envisagent plus cette fête comme une revendication identitaire aymara. Ils s'intéressent aux différentes stratégies de différenciation qu'activent les membres de ces groupes afin d'affirmer leur nouveau pouvoir socio-économique et symbolique.

Cette thèse s'inscrit dans la continuité de ces récentes études cherchant à appréhender les actuels processus d'identification d'une population urbaine issue de la migration aymara, mais qui ne se reconnaît pas nécessairement dans les catégories identificatoires courantes d'Indigène, de Métis ou de Cholo⁵. En effet lors de mon enquête, les participants se sont rarement définis en ces termes⁶. Or, cette situation n'implique pas l'absence d'un sentiment collectif, sentiment qui apparaît moins dans le discours des acteurs que par le biais d'autres procédés et pratiques⁷. Parmi ces dernières, il s'avère que les pratiques qui engagent le corps, le transforment, le mettent en mouvement, le donnent à voir, occupent une place privilégiée dans l'expression de l'appartenance au groupe.

Ce qui faisait sens pour mes interlocuteurs était le fait d'appartenir à une *fraternidad*, structure associative qui regroupe des individus dont la vocation est de célébrer un saint ou une vierge par la danse. J'ai donc préféré nommer les protagonistes de cette thèse, en les désignant de manière indistincte comme « *fraternos* » (membres d'une *fraternidad*) ou « danseurs de *morenada* », pour mettre en relief leur appartenance à une communauté qui s'organise autour de la pratique chorégraphique. À l'évidence, cette communauté de pratique est traversée par des enjeux identitaires multiples, relatifs à la question de l'ethnicité mais également du

⁵ Les Cholos sont généralement considérés comme formant la couche sociale inférieure des Métis, néanmoins ces étiquettes identitaires sont très ambiguës et varient selon le contexte d'élocution. Sur la question de la catégorisation ethnique en Bolivie par différents groupes socio-culturels (catégories officielles, logiques des termes d'adresse et d'auto-identification), consulter l'ouvrage collectif dirigé par Jean-Pierre Lavaud et Isabelle Daillant (2007).

⁶ Dans ses recherches au sein des groupes de *morenada* de La Paz, Kévin Maenhout constate également que les participants mobilisent peu le référent ethnique pour s'auto-identifier. Celui-ci constitue une dimension mineure par rapport à d'autres référents qui font davantage sens dans les rapports sociaux ordinaires (2012 : 56).

⁷ Dans différents contextes musico-chorégraphique urbains de nombreux travaux américanistes se sont intéressés au sens que les acteurs attribuent aux catégories ethniques et à la manière dont celles-ci sont explicitées, manipulées, mobilisées (ou non) selon les situations. Ils mettent ainsi en relief leur caractère mobile et leur capacité à construire une différence par rapport à d'autres segments de la société. Voir par exemple les travaux de Franck Ribard (1999), Michel Agier (2000) et Christian Rinaudo (2012).

genre, de la migration, du statut professionnel et socio-économique. Tous ces niveaux s'enrichissant mutuellement. S'intéresser à la manière dont les participants s'organisent collectivement à travers une pratique sociale singulière, celle de la danse, a permis de ne pas recourir à des catégories identificatoires trop homogénéisantes et de se focaliser sur ce qu'ils font pour être ensemble et sur la manière dont ils le font. En outre, leurs pratiques s'inscrivent dans des formes de continuité ou de rupture avec le monde rural indigène dont la plupart des danseurs sont issus. Les références à la littérature scientifique andiniste seront donc mobilisées dans ce travail dans la seule mesure où elles apportent un éclairage pertinent sur l'ethnographie présentée et non comme un point de départ qui définirait d'emblée les danseurs de *morenada* comme les porteurs d'une culture andine réifiée.

Un parcours en mouvements

Le projet initial de cette recherche était d'interroger le corps et sa mise en mouvement par la danse. Dans un travail précédent, j'avais déjà entrepris l'étude d'une autre danse urbaine bolivienne, celle des Caporales de la ville de Sucre, principalement exécutée par une jeunesse étudiante urbaine de classe moyenne et aisée (Fléty, 2006).

En 2008, pour ma recherche doctorale, je cherchais à travailler cette fois avec un autre type de population et me rapprochais des vendeuses du marché paysan de Sucre, couramment appelées *cholas*. Ces femmes issues de la migration indigène sont reconnaissables en ville par leur habillement caractéristique, leurs *polleras*, des jupes bouffantes et colorées qu'elles superposent les unes sur les autres. Les plus accessibles et les plus bavardes étaient les épouses des vendeurs de réfrigérateurs qui se trouvaient dans le secteur du marché réservé aux appareils électroménagers. Toutes participaient chaque année à un grand cortège qui défile lors de la fête patronale annuelle de la ville. Parmi une trentaine de danses exécutées lors de cette célébration publique, c'est la *morenada* que ces femmes avaient choisi de danser.

Néanmoins ces commerçantes me dissuadèrent rapidement de continuer mon enquête parmi elles. Ici, disaient-elles, ce n'est pas la « bonne » *morenada*, « les

fanfares ne sont pas connues », « les costumes ne sont pas les plus beaux car ils sont trop légers et les artisans utilisent de la colle pour les faire ». Elles me conseillaient de partir à La Paz, la capitale dont la plupart étaient originaires, pour voir de « vrais *morenos* », « lourds et élégants », que les citoyens de Sucre ne faisaient, selon elles, qu'imiter de manière beaucoup trop approximative. Et quel euphémisme... Je revois encore le mépris avec lequel elles levaient les yeux au ciel pour en parler, en balayant l'air de leurs mains dans un soupir d'ennui : « La *morenada* ici ? Bof... ». Je partis donc à La Paz, pour une période de six mois, dès février 2008.

Le premier ensemble chorégraphique de *morenada* que je vis répéter dans le quartier du Gran Poder, au nord-ouest de la ville, confirma leurs dires. Des centaines de danseurs défilaient majestueusement accompagnés de deux grandes fanfares. L'ambiance générale n'était pas seulement festive mais investie à la fois d'une puissante effervescence collective et d'une gravité solennelle. L'événement, qualifié de « répétition de danse », engageait une énergie débordante, saturant entièrement le champ sensoriel du danseur comme celui du spectateur par des flux de mouvements, d'alcool, de tissus et de sons.

Les répétitions de danse, défilés publics, réunions, prières collectives et fêtes privées organisées par les *fraternidades* auxquelles participent les danseurs sur toute une moitié de l'année, servent la préparation de la Fiesta de Jesús del Gran Poder. Or, parmi ses activités, la danse est celle qui requiert l'engagement le plus intense et qui subordonne toutes les autres.

L'une des premières difficultés de l'enquête a été de trouver une échelle réaliste et une voie d'entrée possible dans cet univers des *fraternidades* de *morenada*. On en compte une trentaine à La Paz, chacune rassemblant des centaines de danseurs. C'est par la pratique de la danse que j'ai d'abord réussi à intégrer l'une d'entre elles, la Fraternidad Morenada Rosas de Viacha⁸, lors de mon deuxième séjour à La Paz, de février à juillet 2009. L'enquête ethnographique nécessita un engagement qui impliquait d'apprendre à danser la *morenada* ainsi qu'une série d'autres techniques du corps afférentes : s'habiller correctement avec les *polleras*,

⁸ Littéralement, la Fraternité Morenada des Roses de Viacha. Viacha étant le nom d'un bourg se situant à une dizaine de kilomètres de La Paz et dont une grande partie des danseurs sont originaires.

porter le chapeau en équilibre sur la tête, se tresser les cheveux de manière adéquate. Il a également fallu investir dans une garde robe spécifique composée de jupes, châles, chapeaux, bijoux et chaussures, indispensable pour être acceptée au sein de la section chorégraphique des femmes métisses. Cette expérience chorégraphique s'est imposée comme une manière privilégiée d'entrer en relation avec les danseurs et de partager avec eux une sociabilité marquée par des heures de préparation, de danse et de célébrations, qui fut la source de nos nombreux échanges, entretiens et conversations. Enfin, la danse m'a placée au cœur de l'action collective, me permettant de mener une réflexion anthropologique « à partir du corps » (Wacquant, 2000 ; Citro, 2009).

Cet investissement m'a donné la possibilité de mieux comprendre les codes esthétiques des participants ainsi que la danse elle-même, que ce soit du point de vue de l'organisation dans l'espace, des parties du corps mobilisées, des forces investies ou du déroulement du mouvement. Il a aussi largement contribué à me donner une place au sein du groupe. La sociabilité au sein des *fraternidades* passant par la danse, il aurait été vain d'assister à leurs activités tout en restant en marge de celle-ci. Ce fut grâce à la confiance et l'amitié de Mary, une jeune femme de mon âge qui dansait la *morenada* avec son mari, artisan brodeur, ses belles-sœurs, ses parrains, tantes et beaux-parents, tous d'origine aymara, que je réussis à entrer dans la *fraternidad* Morenada Rosas de Viacha en intégrant le sous-groupe qu'ils formaient ensemble, *Los corazones infieles* (Les Cœurs infidèles). Je devins donc un membre des Cœurs infidèles et participai à la vie interne de la *fraternidad*, pour enfin défiler pour la Fiesta de Jesús del Gran Poder en juin 2009.

En septembre 2010, lorsque je retournai à La Paz, doña María, une commerçante d'origine aymara d'une quarantaine d'années, avec qui j'avais déjà dansé lors de plusieurs fêtes organisées par des *fraternidades* de *morenada*, m'invita à intégrer celle dont elle était membre, la *Fraternidad Morenada Juventud Diamantes* (la Fraternité Morenada Jeunesse Diamants). Moins prestigieuse et plus petite que celle à laquelle j'avais précédemment participé, la *Fraternidad Morenada Juventud Diamantes* était composée de quelques deux-cent membres et dirigée par une fratrie de cinq hommes et leurs épouses respectives. Cette année-là, la *fraternidad* devait se remettre d'une série de conflits internes qui l'avait profondément divisée et avait

besoin de recruter de nouveaux membres. Afin sûrement de marquer leur originalité et d'ainsi attirer l'attention, ils m'invitèrent à devenir guide de danse de la section féminine, pour le défilé en préparation de cette année-là. J'eus donc la responsabilité, partagée avec quatre autres femmes, de mener la troupe d'une centaine de danseuses. Au-delà de la reconnaissance que je ressentais pour ceux qui m'avaient confié ce rôle et accordé leur confiance, ce statut privilégié me donna accès aux réunions et discussions internes de toutes les activités de la *fraternidad*, et me permit d'en comprendre les enjeux et les conflits – aspects fondamentaux pour saisir, de l'intérieur, le fonctionnement d'une telle structure sociale.

Ce fût sûrement à travers mes multiples maladresses, générant de nombreux rires et moqueries, mais aussi parfois de forts mécontentements de la part de mes compagnes de danse, qu'il m'a été possible de saisir des représentations et des pratiques spécifiques du corps dans la *morenada*, ordinairement peu intelligibles. Celles-ci, peu étudiées jusqu'à présent dans les travaux sur la Bolivie urbaine, sont pourtant un pilier fondamental de l'expression d'un Nous, difficilement identifiable par ailleurs. Cette participation personnelle a donc contribué pleinement à ce travail de recherche et a été source d'un véritable champ d'expérimentation qui « met de la chair » au récit ethnographique (Fogel & Rivoal, 2009).

Mais revenons à la danse. Tant chez les hommes que chez les femmes, la *morenada* se pratique principalement en exécutant un pas appelé « demi-lune » qui consiste à réaliser, dans le sens de la marche, un petit parcours circulaire sur place, traçant un demi cercle sur la gauche, puis sur la droite et ce, de manière répétée pendant plusieurs heures. Pas de répertoire chorégraphique⁹ complexe, pas d'innovation dans les mouvements puisque chaque année ce même pas est inlassablement repris par tous les ensembles de *morenada*. Pas non plus de mode de transmission spécifique, de relation maître-élève, ni d'initiation quelconque. La *morenada* est une danse qui s'apprend « sur le tas », en se fondant dans le mouvement général de la troupe, lors des répétitions collectives qui s'étendent sur six mois. Après l'avoir observée, filmée et complètement incorporée, je me trouvais dans une

⁹ Un répertoire chorégraphique est l'ensemble des « pas » constitués en unités signifiantes pour les danseurs, qui compose une danse.

totale impasse intellectuelle car cette pratique ne me suscitait plus aucune interrogation.

Face à l'opacité de cet objet dont je ne savais finalement plus quoi dire, ni comment l'articuler à des questionnements de type anthropologique, je renonçais à inscrire mon travail dans le champ de l'anthropologie de la danse, auquel je ne suis revenue que bien plus tard. En m'intéressant aux représentations du travail des commerçants et artisans des *fraternidades* de *morenada*, aux conceptions de l'argent, aux pratiques d'exhibition de la richesse, de sa circulation et de sa socialisation au sein de la *fraternidad*, j'ai pu saisir à quel point celle-ci s'avérait un espace fondamental pour construire le parcours d'ascension urbaine des danseurs. Ce parcours mobilise des codes religieux, esthétiques et sociaux extrêmement élaborés qui s'articulent encore – au-delà des ruptures imposées par le mode de vie urbain – avec les principes andins d'échange, de réciprocité et de dépense. C'est finalement en approfondissant ces sujets que j'ai pu saisir à quel point la danse constituait non seulement un outil central de compréhension de l'organisation sociale de la *fraternidad*, mais s'imposait comme une forme complexe et « condensée » (Houseman & Severi, 1994), d'un ensemble de représentations plus vastes sur la richesse et le prestige. La danse ne porte donc pas uniquement les enjeux sociaux de la réussite individuelle et collective mais produit aussi tout un langage singulier pour en parler.

Corpus ethnographique

Mes données ethnographiques s'inscrivent dans trois grands ensembles thématiques étroitement imbriqués, mais qui seront présentés ici séparément pour la clarté de l'analyse. Le premier regroupe les questions relatives à l'espace-temps spécifique que représente la *fiesta*. La danse *morenada* participe d'une culture chorégraphique urbaine bolivienne plus large qui se manifeste principalement lors des *entradas folklóricas* (entrées folkloriques), imposants défilés de danses exécutées par des milliers de fidèles et qui se déploient dans toutes les grandes villes du pays pour célébrer vierges et saints patrons. Afin d'appréhender les continuités et les spécificités de la Fiesta de Jesús del Gran Poder au sein de ce phénomène chorégraphique et religieux à échelle nationale, j'ai assisté à plusieurs autres *entradas*

que celle de la ville de La Paz, comme celle d'Oruro, de Sucre et de Potosí, les principaux centres urbains de la région andine du pays.



Figure 1
Carte des principales villes boliviennes

Le deuxième ensemble de données concerne la vie quotidienne des danseurs, leurs liens familiaux, leur rapport au travail, leurs parcours de vie et la manière dont ils investissent et s'organisent dans la *fraternidad*. Pour comprendre le fonctionnement de ce type de structure, je ne me suis pas limitée au seul milieu des *fraternidades* de *morenada*. J'ai effectué également de nombreux entretiens auprès de danseurs d'autres *fraternidades*, notamment des danses *negritos*, *caporales* ou *waka waka*, qui m'ont permis de développer une vision globale du milieu des *fraternidades* de La Paz.

Enfin, mon troisième corpus concerne toutes les données relatives à la performance même, c'est-à-dire à l'utilisation des matériaux sensibles de la *morenada*, mouvements et costumes. L'enregistrement vidéo de nombreuses répétitions de danse et de plusieurs défilés dans les rues du quartier Gran Poder, dont on trouvera

certains extraits dans le DVD annexe de la thèse, m'a permis de revenir sur les mouvements et de produire des descriptions précises de la danse.

L'analyse des dynamiques sociales présentées dans ce travail a été élaborée à partir d'interrogations portant sur le corps en mouvements. Les questions de la construction du collectif et des réseaux d'alliés ou encore celles des jeux de compétition et de la course à la distinction sociale, sont abordées par le prisme des actions corporelles, notamment les manières de se vêtir, de consommer de l'alcool, de se déplacer et de se positionner dans l'espace. Suivant la célèbre proposition de Marcel Mauss (1936) qui postule que la culture prend forme dans le corps humain, j'ai choisi d'appréhender ce dernier comme le prisme le plus pertinent pour observer et analyser les interactions des danseurs de *morenada*.

La construction d'un regard analytique sur le corps

Les travaux autour de la danse *morenada* se sont principalement intéressés à la question de son origine, à celle du contexte historique dans lequel elle se déroule (Maidana, 2004 ; Mendoza Salazar 2007, 2008 ; Cuba, 2007 ; Soux, 2007) ou encore aux activités sociales qui l'accompagne (Barragán & Cárdenas 2009). Ces auteurs ont ainsi appréhendé la danse dans son « extériorité », c'est-à-dire sans en analyser ses contenus, ses dimensions corporelles et les catégories esthétiques locales qu'elle mobilise. Les descriptions des mouvements restent généralement superficielles et entrent peu dans la matière dansée. Pourtant, à travers une construction multisensorielle complexe – sons, formes, gestes – les danseurs de *morenada* élaborent une fascinante mise en scène de corps volumineux, démesurés et pesants. Il s'agit là d'une véritable proposition esthétique par laquelle les matériaux sensibles traduisent des valeurs et un positionnement des danseurs dans la société. Comment saisir alors ces qualités corporelles singulières et l'importance qu'on leur accorde ?

Dans ce travail, l'intérêt anthropologique porté au corps m'a menée à engager un dialogue avec une autre discipline, celle de l'analyse du mouvement. Les mouvements corporels sont des matériaux d'une nature spécifique. Comment décrire l'expérience sensible ? Avec quel vocabulaire et à partir de quelle perspective ? Que regarder face à un ou plusieurs corps en mouvements ? Que peut-

on dire d'un geste ? Ce type de questionnement nécessite des outils permettant une fine analyse du mouvement. A ce jour, la méthode développée par Rudolph Laban¹⁰ est le système analytique du mouvement le plus complet, le plus précis et également le plus couramment utilisé par les chercheurs en danse. Il repose sur la transcription des mouvements du corps à travers la réalisation d'une partition écrite. Les gestes, traduits en symboles, deviennent intelligibles et peuvent faire l'objet d'études comparatives (Van Zile, [1999] 2006 : 234).

Si je ne maîtrise pas cette méthode de transcription, dont l'apprentissage nécessite plusieurs années d'études, la lecture approfondie de l'ouvrage de Rudolph Laban intitulé « La maîtrise du mouvement » (1950) et les enseignements d'Elena Bertuzzi, analyste du mouvement, m'ont permis d'assimiler certains principes de base et un vocabulaire précis pour nommer et décrire les actions corporelles. En outre, Rudolph Laban nous invite à interroger le rapport du corps à la gravité et à nous intéresser davantage à la qualité du mouvement qu'à ses aspects formels. Face à une danse comme la *morenada* produisant peu de chorégraphies et dont le répertoire gestuel est très restreint, ces outils m'ont permis de dépasser l'analyse purement formelle de la danse qui s'avérait peu féconde.

Rudolph Laban définit le mouvement comme un processus, un changement continu du corps. C'est la sélection et l'agencement de plusieurs éléments qu'il a nommé Poids, Espace, Temps et Flux qui va donner son caractère, sa singularité à tout mouvement du corps et qui va constamment le transformer. Le Poids décrit une attitude par rapport à la gravité ; l'Espace est le croisement des dimensions (horizontale, verticale et transversale) qui donne la direction des gestes ; le Temps relève de la vitesse, de la durée et du rythme du mouvement et le Flux indique l'énergie avec laquelle est réalisé le mouvement.

Ces catégories analytiques m'ont permis d'interroger la performance dansée, mais aussi les conduites motrices¹¹ des participants dans les nombreuses fêtes et rassemblements des *fraternidades*. Quelles qualités du mouvement étaient, parmi une

¹⁰ Rudolf Laban est né à Bratislava en 1879. Il étudie la biomécanique et la cinétique afin d'élaborer une théorie et un système d'analyse du mouvement reposant sur une méthode de transcription qui prend en compte la relation du corps avec la force de gravité. Il meurt en Angleterre en 1958.

¹¹ Dans le sens donné par Pierre Parlebas, les conduites motrices forment l'organisation signifiante du comportement moteur : « La conduite motrice est le comportement moteur en tant qu'il est porteur de signification » (1999 : 74).

large palette de possibles, choisis et validés par les *fraternos* comme les référents d'une culture commune ? Dans quelles situations et dans quelles configurations relationnelles les mouvements lourds, légers, rapides, lents, retenus ou expansifs étaient-ils mobilisés ? Au delà d'un simple outil de description, la pensée labanienne du mouvement a donc, en filigrane de ce travail, guidé mon regard sur le corps.

Enfin la nature des questionnements qui sont au centre de ce travail implique nécessairement une conception dynamique de la danse. Pensée en tant que processus, elle ouvre un vaste champ d'étude et d'analyse des relations sociales. Au-delà des intenses enjeux, espaces et liens sociaux déployés et mobilisés autour de l'activité dansée, la *morenada* doit être analysée en tant que « performance ». Celle-ci n'est pas uniquement une mise en scène, mais un événement qui met au centre l'action corporelle et crée de nouveaux espaces signifiants pour ceux qui l'exécutent et la regardent (Schechner, [2002] 2013). Si elle peut être considérée comme une forme de représentation culturelle, elle doit aussi être envisagée en tant qu'acte performatif.

La notion de performance est envisagée par Richard Schechner comme la répétition de gestes et de paroles appris précédemment, c'est-à-dire un acte qui s'introduit dans un processus plus large de formation et de répétition de ceux qui les exécutent ([2002] 2013 : 28). Ainsi une danse est une performance dans la mesure où elle prend place dans une séquence qui inclut sa préparation et sa mise en acte, c'est une action réalisée « au moins deux fois »¹² (*ibid.*). Cela ne signifie pas pour autant que la répétition exclue l'innovation ou la variation individuelle. Comme le décrit le chapitre six de cette thèse, les danseurs suivent des règles chorégraphiques qu'ils peuvent décider de modifier, défier ou négocier.

Je m'inscris ainsi dans une approche pragmatique du mouvement et de la danse qui cherche à éviter toute forme d'essentialisme. En outre, ce travail s'écarte de deux principaux courants qui traversent les études de la danse. Sans développer

¹² « Performances are made of 'twice-behaved behaviors' » (Schechner, [2002] 2013 : 28).

ici un historique de la discipline¹³, rappelons que l'anthropologie de la danse a été largement influencée par les apports de la linguistique et de la sémiologie et que de nombreux chercheurs ont principalement cherché à saisir la « signification » du mouvement (Giurchescu, 1973 ; Fuller Snyder, 1977 ; Kaeppler, 1972). J'ai pour ma part préféré décrire concrètement les dynamiques des mouvements en jeu dans la pratique chorégraphique. Cela m'a permis de définir quel type d'expérience originale elle produisait et la manière dont elle était partie prenante de représentations plus générales propres au groupe social qui l'exécutait.

Plus récemment, un autre courant de la discipline a élevé au rang de paradigme la notion de « corporeité », questionnant le vécu des danseurs, les émotions et sensations qui les traversent lorsqu'ils sont en mouvement. A partir d'une réflexion plus philosophique et d'inspiration phénoménologique, la « corporéité » élargit la notion de corps à l'ensemble de ce qui le constitue et l'anime, les émotions, les affects, l'expressivité (Bernard, 1995). La pratique des danseurs est ainsi abordée à travers la question de leur vécu psychosomatique. Si cette perspective soulève des questions originales sur la pratique dansée qui sont particulièrement pertinentes dans le cadre de la danse contemporaine, elle s'est néanmoins avérée inopérante pour analyser la danse *morenada*. En effet, d'une part les danseurs ne verbalisent et ne conceptualisent que peu leur expérience corporelle, ils ne placent pas au centre de leurs intérêts la question de leurs affects. D'autre part, ils choisissent volontairement, dans leur performance, d'effacer toute expression des émotions (cf. chapitre 7) et élaborent une esthétique qui cache le corps au profit de la mise en scène de la matérialité de leurs costumes.

Organisation du texte

Prenant le chemin inverse de mon terrain, où j'ai d'abord porté mon regard sur la danse pour ensuite m'en écarter avant d'y revenir, ce texte aborde et analyse en premier lieu les dynamiques sociales constitutives de la communauté des

¹³ Pour un aperçu synthétique de l'histoire et des étapes décisives d'une anthropologie de la danse, on pourra consulter l'article de Kurath, « Panorama of Dance Ethnology », première véritable synthèse de la discipline, publiée en 1960. Plus récemment, l'ouvrage d'Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore (2006) compile une série de textes fondateurs, traduits en français.

danseurs de *morenada* pour finir par resserrer l'analyse sur l'expérience chorégraphique. Il m'a semblé plus pertinent dans l'élaboration de mes analyses mais aussi pour le lecteur, d'entrer dans la démonstration par les dynamiques sociales afin de comprendre les enjeux que la danse mobilise. Comment saisir par exemple cette expérience du poids et de la gravité chez les danseurs masculins, sans avoir préalablement compris les pratiques et conceptions de la dépense de soi, de l'effort physique qu'implique toute richesse légitime et qui se développent dans les autres sphères de la vie sociale ?

Le **premier chapitre** traite des aspects généraux qui caractérisent la Fiesta de Jesús del Gran Poder. J'aborde l'histoire du culte, l'insertion de cette fête dans un phénomène plus général à dimension nationale, et la manière dont ce rituel urbain construit une culture chorégraphique et musicale partagée. Je montre qu'à La Paz, la danse *morenada* est devenue une expression centrale de la fête et l'emblème d'une population migrante aymara qui a réussi à s'imposer dans l'espace urbain par son nouveau pouvoir économique.

Le **chapitre deux** aborde la question de l'expérience religieuse des danseurs de *morenada* et décrit la manière dont elle constitue un aspect essentiel de leur investissement dans la fête. Chaque groupe organise préalablement et collectivement sa participation au grand défilé annuel lors duquel les participants expriment leur foi par l'acte dansé. J'analyse en détail le type de dynamique corporelle engagée par les danseurs afin de montrer que la danse constitue, dans notre cas, l'expérience première et singulière de la dévotion et la condition primordiale de la mise en relation avec le Saint.

Dans le **chapitre trois**, je m'intéresse à la manière dont les activités des *fraternidades*, au sein desquelles se développent les pratiques dévotionnelles et corporelles des danseurs de *morenada*, se circonscrivent dans un espace spécifique de la ville de La Paz : le quartier du Grand Poder, où se situe l'église qui accueille la statue du saint éponyme. Les *fraternidades* se concentrent dans le quartier, investissant les rues de leurs performances et engageant une relation étroite avec les artisans et les commerçants du quartier, eux-mêmes liés à l'univers de la *fiesta* et participant aux *fraternidades*. Dans le quartier du Gran Poder se dessine ainsi une configuration complexe de la *fiesta* qui imbrique de manière saisissante, logiques commerciales,

logiques dévotionnelles et chorégraphiques. En outre, comprendre les mécanismes et stratégies spatiales par lesquels les *fraternidades* occupent le quartier, tout en dépassant ses frontières, sera une manière d'aborder la question des modes d'appropriation de la ville.

Le **chapitre quatre** introduit le lecteur dans le monde socio-professionnel des danseurs de *morenada* et analyse le milieu des *fraternidades* de *morenada* comme l'espace privilégié de la constitution et de l'affirmation d'un groupe de commerçants et d'artisans qui partagent une expérience et un ensemble de représentations liées au travail et à l'argent. Cette proposition permet de lire les discours et pratiques des danseurs à travers un prisme qui dépasse la seule question de leurs origines ethniques et qui met l'accent sur les conceptions et pratiques partagées de la réussite sociale.

En continuant cette réflexion, le **chapitre cinq** se focalise spécifiquement sur deux figures paradigmatiques de la richesse que l'on retrouve au sein de toute *fraternidad* de *morenada*. Une figure féminine, la Chola, qui incarne une nouvelle forme de réussite socio-professionnelle urbaine et une deuxième figure, personnifiée par un couple marié, les Pasantes, qui prennent en charge l'organisation et les dépenses de la fête. Ces deux figures concentrent les dynamiques de la richesse, telle qu'elle est conçue par les commerçants et les artisans. Nous verrons qu'elle implique tant une course effrénée à la distinction sociale et au prestige que la mise en place d'un système de réciprocité et d'alliances sans cesse réactivé.

Enfin, les deux chapitres suivants entrent de plein pied dans la matière dansée. Le **chapitre six** s'ouvre sur une description de l'organisation du dispositif spatial des danseurs, c'est-à-dire la manière dont ils se placent les uns par rapport aux autres lors de la performance. L'espace collectif prend forme à travers leurs placements et déplacements. Ce qui importe n'est plus l'espace en lui-même mais le rapport que les danseurs entretiennent avec lui. J'aborde également la manière dont les danseurs détournent les règles d'organisation interne de cet ensemble chorégraphique, montrant ainsi que la danse consiste bien plus en la mise en tension d'un modèle qu'en sa véritable concrétisation.

Pour clore ce travail, le **dernier chapitre** propose une analyse approfondie des matériaux chorégraphiques et des artefacts utilisés par les danseurs. Au premier

regard, que voit le spectateur quand les *morenos* dansent par centaines, en avançant dans la rue ? Des volumes extravagants, une abondance de matières, de lourdes masses en mouvements. C'est sur ce dernier point que je focaliserai mon attention. Il s'agira de comprendre comment les danseurs mettent en relief ces complexes constructions plastiques qu'ils portent sur leurs corps et la manière dont ils jouent avec la gravité pour donner la sensation que la *morenada* est une danse « lourde » et « chargée ». Chez les danseuses, la mise en mouvement de leurs jupes gonflantes projette l'image d'un interminable flot de tissu qui se soulève et met en scène un corps individuel et collectif amplifié. Comment s'élaborent ces jeux de matières et de mouvements ?

Ce texte cherche ainsi à saisir la nature des liens complexes qui se tissent autour de la *fiesta*, entre les activités dévotionnelles, économiques et chorégraphiques des danseurs, dont la *fraternidad* – modèle singulier d'association – constitue le principal moteur d'organisation. L'imbrication, les frictions et les continuités de toutes ces dynamiques sociales, dans lesquelles les danseurs sont engagés, permettront de saisir un moment de pleine transformation et d'ascension urbaine de ce groupe de commerçants et d'artisans, qui s'imposent en ville par leur nouveau pouvoir économique, leurs codes esthétiques et leur culture religieuse et chorégraphique.

Enfin, cette recherche porte également l'ambition de démontrer que l'analyse de la danse et plus généralement celle du corps en mouvement, constitue une voie particulièrement stimulante et novatrice pour la connaissance anthropologique. Un travail sur les pratiques corporelles et dansées nécessite une réflexion épistémologique sur les outils de la description et de la compréhension du mouvement, ainsi qu'une approche qui interroge non seulement la dimension expressive de ces pratiques mais surtout leur capacité singulière à générer des modes d'interaction, des représentations et de nouveaux savoirs sur le monde.

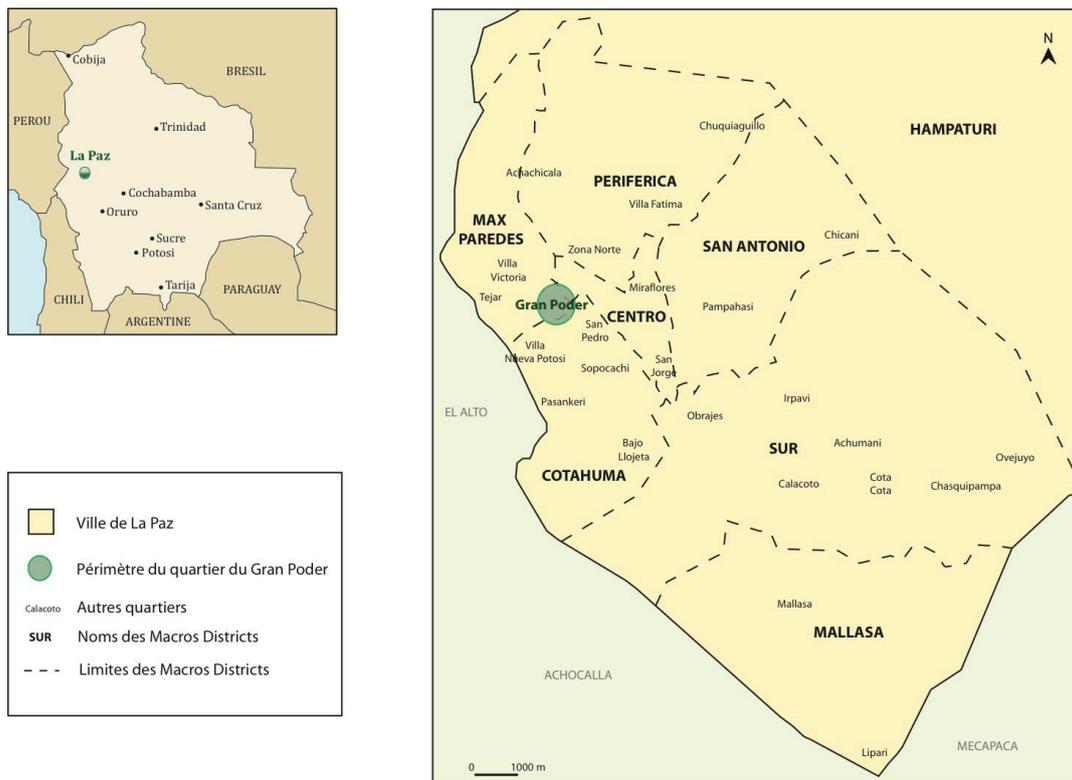


Figure 2
Le quartier du Gran Poder à La Paz

Les Espagnols fondent la ville de Nuestra Señora de La Paz en 1548, site occupé depuis au moins trois mille ans par des populations indigènes (Cajías, Barragán et *al.*, 2007). Proche du lac Titicaca, de l'Altiplano, des Yungas (vallées tropicales), du Pérou et du Chili, La Paz, plus haute capitale du monde (entre 2800 et 4000 mètres d'altitude), occupe une position géographique stratégique à l'échelle continentale. Elle est aujourd'hui la capitale administrative de la Bolivie. Concentrant les pouvoirs politiques, elle est le siège du gouvernement d'Evo Morales, premier président indigène d'Amérique Latine. L'aire métropolitaine de La Paz compte environ deux millions d'habitants. Les différenciations socio-économiques s'inscrivent fortement dans la ville : les populations les plus aisées vivent surtout dans la zone sud, où le climat est plus doux, tandis que les quartiers nord sont connus pour accueillir des populations vivant dans une plus grande précarité. Le quartier du Gran Poder se situe entre la ville satellite d'El Alto et les quartiers résidentiels du centre-ville (*centro*).

Chapitre 1
Au cœur de la *fiesta* :
la morenada

A La Paz, la Fiesta de Jesús del Gran Poder se déroule tous les ans, le samedi précédant la fête de la Sainte-Trinité, entre fin mai et début juin. L'événement principal de cette célébration religieuse est le grand défilé, appelé *Entrada folklórica* (Entrée folklorique), composé d'un cortège qui rassemble plusieurs milliers de danseurs aux masques et costumes somptueux avançant au son d'imposantes fanfares.

Une soixantaine de groupes de danseurs, appelés *fraternidades*, défilent du matin jusqu'au soir. Inspirées des confréries religieuses implantées dans le Nouveau Monde lors de la colonisation (Celestino & Meyers, 1981 ; Platt, 1987 ; Abercrombie, 1991), les *fraternidades* sont des structures associatives que l'on retrouve couramment dans les fêtes patronales des grandes villes andines et dont l'activité centrale est celle de danser en l'honneur d'un saint ou d'une vierge.

Le jour de l'*Entrada*¹⁴, les *fraternidades* avancent dans la ville selon un ordre et un parcours préétablis. Le défilé commence dans le quartier nord-ouest où se situe l'église du Gran Poder et s'achève près du centre. Dès les premières heures du jour, les milliers de spectateurs présents se disputent les places des gradins installés de part et d'autre de la chaussée. Les commerçants ambulants arpentent les rues pour vendre boissons, alcool, nourriture, chapeaux, confettis et pétards. La ville entière s'arrête le temps du défilé, la circulation est coupée et les rues sont dégagées pour laisser passer le cortège.

Chaque *fraternidad* se présente sous la forme d'un ensemble composé de plusieurs blocs de danseurs, organisés en rangs resserrés, desquels se détachent des « commandants de groupe » qui dirigent chaque bloc. Les danseurs avancent derrière l'étendard de leur *fraternidad* placé en tête de chaque ensemble.

¹⁴ Pour des facilités d'écriture, je désigne ici sous le terme *Entrada*, avec majuscule, le nom complet de la célébration *Entrada de Jesús del Gran Poder* ; par contre, lorsque je me réfère de manière générique à ce type de manifestation, je transcris en italique et avec minuscule.

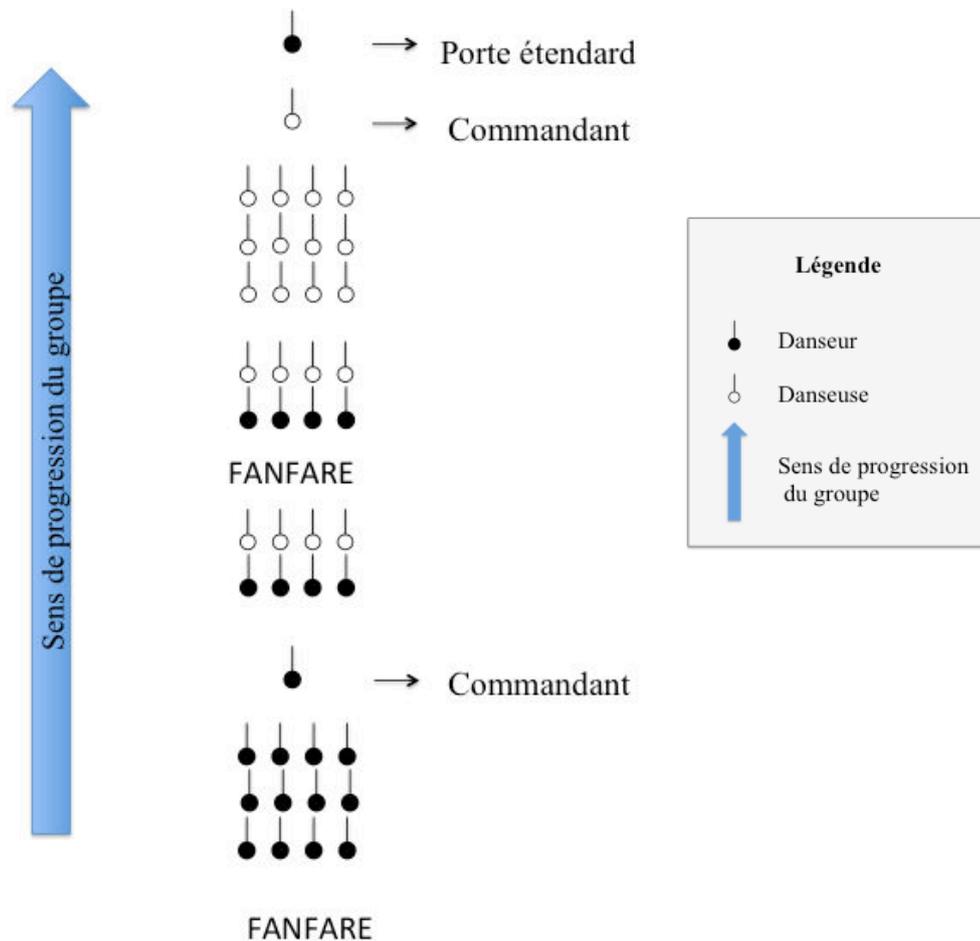


Figure 3
Exemple d'un ensemble chorégraphique d'une *fraternidad*

Faisant preuve d'une imagination déchaînée, masques et costumes enivrent la vision : velours éclatants, plumes, grelots, satins colorés, miroirs, franges de perles, dentelles et dorures. Les pièces qui habillent les danseurs sont fabriquées à la main durant des mois par des artisans hautement spécialisés, qui soignent jusqu'au plus infime détail. Les différents groupes incarnent des personnages mettant en scène une altérité, qu'elle soit sociale, ethnique ou mythique. Ainsi, sont évoqués des esclaves noirs et des contremaîtres, des groupes ethniques des hautes et des basses terres, des animaux mythiques comme les condors et les ours ou encore des êtres provenant de l'univers catholique, anges, diables et diablesses.

Attendus et applaudis par le public, ces personnages donnent à voir une esthétique chargée, dont une des principales caractéristique est de fusionner des matériaux provenant d'univers culturels divers : préhispanique, colonial, indigène, du monde urbain et national, de la culture globale. Il en résulte des figures défiant toute recherche de cohérence réaliste. On voit alors défiler des esclaves noirs aux étranges yeux bleus écarquillés portant de longues barbes blanches ou dorées, des personnages mi-animaux mi-humains, des « Indiens » dont les costumes évoquent tout autant des Indiens d'Amazonie que les « Peaux Rouges » des films d'Hollywood, des diablasses cornues en mini jupes, perchées sur de hauts talons, laissant les spectateurs entrevoir leurs dessous intimes.

Une trentaine de danses sont exécutées, dont les plus connues sont les *diablada*, *caporales*, *tinku*, *tobas*, *waka waka*, *negritos* ou *kullawada*. Chacune de ces danses est présentée par une ou plusieurs *fraternidades*. Toutefois, à La Paz, entre toutes les danses, la *morenada* est bien la principale. Devenue emblématique de la *fiesta* et, par extension, de la ville même, elle est dansée par de nombreuses *fraternidades* prestigieuses comme la Morenada Fanáticos del Folklore, la Morenada Illimani, la Morenada Siempre Vacunos, la Morenada Intocables ou encore la Morenada Rosas de Viacha. Les *fraternidades* de *morenada* sont majoritaires, comme lors de l'Entrada 2014 où elles représentaient dix-neuf des soixante-cinq groupes participant.

Rivalisant de créativité, chaque *fraternidad* de *morenada* propose une version sensiblement spécifique de cette danse, qui met en scène une troupe de *morenos*, terme espagnol désignant ceux qui ont la peau foncée. En effet, les danseurs portent des masques représentant des visages noirs aux yeux exorbités et de volumineux costumes. Leurs mouvements sont lents et répétitifs. Contrairement aux autres danses de l'Entrada dites « légères », la *morenada* est qualifiée de « danse lourde de la fête », en allusion au poids légendaire des costumes portés par les danseurs durant les six heures du trajet, soit aujourd'hui entre dix et vingt kilos¹⁵.

Dans le centre-ville, une tribune est installée pour accueillir les personnalités politiques qui assistent à l'événement (Président de la République, Vice-président, ministres, maires, etc.) ainsi qu'un jury composé de spécialistes de la culture, professeurs d'universités et journalistes, chargés d'attribuer des points à chaque

¹⁵ Dans le passé, selon les artisans, les costumes pouvaient peser plus d'une quarantaine de kilos.

fraternidad afin de désigner le gagnant du défilé. De nombreux médias locaux, nationaux et internationaux sont présents et la première grande entreprise de production et distribution de bière du pays, Pacea, sponsor officiel de la fête, déploie ses innombrables banderoles portant le nom de sa marque tout au long du parcours des danseurs.

La *fraternidad* gagnante de l'Entrada se verra attribuer un trophée deux semaines plus tard, lors d'une cérémonie de remise des prix. La deuxième et troisième place seront également récompensées par des coupes. Tous ces prix n'ont qu'une valeur distinctive et ne constituent pas un enjeu économique.



Figure 4
Personnage du *moreno*

Au-delà de la compétition présente entre les groupes, la performance des danseurs est avant tout un acte de dévotion. Cette imagination plastique, cette puissante énergie motrice collective, le temps et l'argent investis par chacun et par tous pour participer au défilé ont un seul destinataire : la figure de Jesús del Gran Poder.

« *Amor, fe y devoción* », « Amour, foi et dévotion », est une formule clamée à l'unisson par les danseurs qui défilent ; elle est également brodée en fils dorés sur les étendards de leurs *fraternidades*. En milieu de parcours, les cortèges s'arrêtent en silence devant l'église aux portes de laquelle est sortie la statue de Jesús del Gran Poder : celle-ci, qui représente Jésus-Christ les bras ouverts, la tête légèrement inclinée et les yeux baissés, surplombe les danseurs. Face à la statue, les fanfares s'arrêtent de jouer et les rangées de danseurs se désagrègent. Chacun se précipite en courant pour toucher et embrasser son socle. Avec beaucoup d'émotion, les participants se signent afin de recevoir la bénédiction et la protection de Jesús del Gran Poder, qu'ils appellent également Tata Gran Poder¹⁶ et qu'ils considèrent comme le Saint patron de La Paz.

1. La naissance du culte de Jesús del Gran Poder

Alors que nombre de cultes des vierges et saints patrons de Bolivie datent de l'époque coloniale, celui de Jesús del Gran Poder, à La Paz, est beaucoup plus récent. L'ouvrage de Xavier Albó et de son équipe de chercheurs, intitulé *Los Señores del Gran Poder* (1986) constitue la principale référence socio-historique portant sur la naissance de ce culte. A partir d'entretiens avec des prêtres et d'informations de la revue officielle *El Gran Poder*, revue éditée par le comité de quartier et l'église du même nom, la première partie de cet ouvrage retrace de manière détaillée la façon dont un tableau de Jesús del Gran Poder a circulé entre plusieurs maisons de la ville. Les auteurs décrivent également le développement, l'ancrage et la consolidation du culte collectif à partir des années 1920, dans le quartier portant alors le nom de Chijini¹⁷, ancien faubourg indigène de la région nord-ouest de La Paz (cf. chapitre 3).

¹⁶ Le terme d'adresse Tata (« père » ou « ancêtre » en aymara) est couramment utilisé dans les Andes. Porteur d'une forte charge affective, il permet de témoigner d'un grand respect envers une personne ou une divinité. Il est également utilisé pour désigner un ancêtre sacralisé ou un saint (Tata San Pedro, Tata Santiago etc.).

¹⁷ *Ch'ijini* signifie « pâturages » en aymara, ce qui rappelle l'ancienne implantation d'*haciendas* dans cette partie de la ville (Guss, 2006 : 298).

Xavier Albó et Matías Preiswerk situent l'origine du culte de Jesús del Gran Poder à la fin du Moyen âge, en Espagne (1986 : 9). La corporation religieuse Hermandad de Jesús del Gran Poder – fondée à Séville en 1431 – honorait Jésus de Nazareth, également invoqué sous le nom de Gran Poder Santísimo, représenté avec une croix sur ses épaules, en marche vers le Calvaire. Manuel Ortega retrace le cheminement de l'image qui circula entre plusieurs églises de Séville jusqu'en 1703, moment où elle fut définitivement établie dans l'église de San Lorenzo (1898 : 28-44). A proximité, la Basilique du Gran Poder devint le centre des activités culturelles de la confrérie qui défile encore aujourd'hui lors de la procession de la semaine sainte à Séville. Durant les XIX^e et XX^e siècles, le culte s'est propagé dans d'autres villes d'Espagne mais aussi sur le continent américain. Des villes comme Guadalajara (Mexique), Arequipa (Pérou), Buenos Aires (Argentine), La Paz ou Sucre (Bolivie) accueillent toutes des confréries et des images saintes portant le titre de « Gran Poder ».

Représenté aujourd'hui à La Paz par une image conventionnelle du Christ, Jesús del Gran Poder a initialement été peint sous la forme d'un Christ à trois visages évoquant la Sainte Trinité. Le tableau date du XVIII^e siècle et son auteur, anonyme, appartiendrait au courant artistique de la Escuela Popular del Collao¹⁸ (Albó & Preiswerk, 1986 : 10). La figure aux trois visages aurait symbolisé simultanément le bien et le mal. Les fidèles s'adressaient au visage gauche de l'image pour demander le malheur de leurs ennemis, au visage droit pour demander le bonheur de leurs proches et au visage du centre pour leurs requêtes personnelles (Gisbert, 2010). Face à ces pratiques réprouvées par l'église, l'image fut déclarée *contra rito*¹⁹ dans les années 1930 et repeinte afin de cacher les deux têtes latérales.

¹⁸ Au début du XVIII^e siècle, le nombre d'artistes peintres indiens et métis ne cesse de croître. A cette époque, ces peintres commencent à assumer une identité propre et à s'écarter des modèles européens. Cuzco et le Collao (province de la région de Puno au Pérou) sont alors les centres de cette nouvelle tendance et monopolisent la production. Dans les villages andins, on continue à peindre dans ce style jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

¹⁹ Non conforme au rite catholique.

En 1904, la vénération de l'image fut interdite une première fois par les autorités ecclésiastiques²⁰ ; le tableau fit alors l'objet d'un culte privé et semi-clandestin (Albó & Preiswerk, 1986 : 13). Dès le début du XX^e siècle, ce tableau circula à travers la ville, passant de maison en maison avant d'être définitivement placé dans une demeure de l'actuel quartier Gran Poder, dans le nord-ouest de La Paz (*ibid.* : 13-16). Dans ce quartier, un véritable culte public à cette image commença à se déployer et la première célébration eut lieu en 1922 ou 1923. Appelée la Festividad de la zona de Chijini, la fête dura plusieurs jours alliant messes, jeux, danses et processions (Barragán & Cárdenas, 2009 : 61).



Figure 5
Tableau original de Jesús del Gran Poder avec les trois visages

²⁰ Selon Vilela (1948) cité par Nico Tassi (2010a : 71), l'interdiction serait liée à la nouvelle idéologie de « décence » qui se serait développée à La Paz à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Cette idéologie, diffusée par l'Église, avait pour objectif de réduire les excès des fêtes et rituels auxquels participaient les Indigènes et de contrôler leur accès à l'espace public jusque-là réservé à l'élite blanche euro-bolivienne (Guss, 2006 : 299).



Figure 6
La statue de Jesús del Gran Poder aux portes de l'église Gran Poder Antiguo

Avec l'approbation du clergé, Jesús del Gran Poder devint le protecteur officiel de ce quartier récemment urbanisé et investi par une nouvelle population de commerçants et d'artisans, issue des flux de migration indigène aymara (Albó & Preiswerk, 1986 : 16). Ceux-ci s'identifièrent avec l'entité qui allait donner son nom, « Gran Poder », au quartier alors en plein essor (*ibid.*). Ancien faubourg indigène, ce quartier était devenu un centre économique dynamique et constituait un pôle commercial crucial. Les denrées alimentaires et autres marchandises du quartier d'El Alto²¹ et des communautés indigènes avoisinantes de La Paz étaient acheminées vers ce secteur de la ville, pour être ensuite redistribuées à l'ensemble de la population urbaine (Donoso, 1981).

²¹ Le quartier d'El Alto est devenu une ville à part entière en 1985.

La première chapelle qui accueillit le tableau de Jesús del Gran Poder, appelée aujourd'hui Gran Poder Antiguo, fut inaugurée dans le quartier en 1932. Une nouvelle église, plus grande, fut ensuite construite par des pères augustins hollandais, toujours dans le même quartier mais dans sa partie basse. Cependant, le voisinage de la première église, construite dans la partie haute du quartier, refusa le transfert de l'image et une rivalité violente s'installa pendant plusieurs années entre les deux parties du quartier (Albó & Preiswerk, 1986 : 16-25). L'histoire du culte s'inscrit dans une série de conflits puisque la figure sainte cristallisa, dès son installation dans le quartier, d'importants enjeux d'appropriation.

Le clivage s'apaisa dans les années 1940 avec l'intronisation d'une nouvelle image de Jesús del Gran Poder -une statue- qui fut placée dans la nouvelle église Gran Poder Nuevo (Fortún, 1992 : 18). Dans les années 1940 et jusqu'en 1970 cohabitèrent deux fêtes rivales, célébrant respectivement les effigies de chacune des églises. C'est avec la création en 1974 de l'Association des Groupes Folkloriques du Gran Poder (l'Asociación de Conjuntos Foklóricos del Gran Poder) que les rivalités cessèrent.

Avec l'aide du maire de l'époque, l'Association²² fut créée par un petit groupe dont le représentant, Lucio Chuquimía, était le fils de l'un des fondateurs du premier groupe de danse de *diablada* (danse des diables) de la ville, fondé en 1927 (Albó & Preiswerk, 1986 : 37). L'Association se fixa pour principal objectif de réorganiser et de structurer la Fiesta de Jesús del Gran Poder. La célébration prit une nouvelle ampleur et son organisation devint indépendante des *juntas vecinales* (comités de quartier) et des conflits internes du quartier (Barragán & Cárdenas, 2009 : 24). Aujourd'hui lors de l'Entrada, une seule statue appartenant aux deux églises est placée aux portes de l'église Gran Poder Antiguo.

En développant un nouveau culte et en se réappropriant une image catholique locale, les commerçants et artisans du quartier Gran Poder issus de l'exode rural ont sans doute impulsé un nouveau processus d'intégration urbaine, investissant le quartier et le marquant de leurs pratiques religieuses et de leurs propres danses. Des auteurs comme Daniel Goldstein (1998a ; 1998b ; 2004) et

²² A propos du fonctionnement et développement de l'Association des Groupes Folkloriques du Gran Poder voir Rossana Barragán et Cleverth Cárdenas (2009 : 66-75).

Zoila Mendoza Walker (1998 ; 2000) ont déjà démontré comment, dans différents contextes andins, la danse était un support fondamental de repositionnement identitaire lors de la transition migratoire. La création de *fraternidades* s'avère être un moyen particulièrement efficace d'affirmation d'identités locales et régionales permettant d'affronter les ambiguïtés et paradoxes du statut de migrant (Mendoza Walker, 1998).

Par ailleurs, l'ancrage géographique du culte et le développement postérieur de la *fiesta* ont permis au quartier d'accumuler du pouvoir symbolique et de modifier ses rapports de force avec le reste de la ville. Pendant des années, cet événement chorégraphique et religieux symbolisait pour les classes moyennes et aisées « l'arriération » et la « superstition » indigène (Guss, 2006 : 320). La presse locale dénonçait avec mépris cette célébration, considérée comme une « vulgaire et incontrôlable beuverie » qui contrastant avec les fêtes « civilisées » organisées par la communauté euro-bolivienne blanche et ses clubs privés au début du XX^e siècle (*ibid.*).

Or si à ses débuts le culte de Jesús del Gran Poder ne comptait que sur la participation de quelques groupes de danseurs (Albó & Preiswerk, 1986 : 30), aujourd'hui c'est une soixantaine de *fraternidades* qui font partie du cortège de l'Entrada, chacune pouvant parfois rassembler plus de mille membres. En 2014, selon la presse locale, 35 000 danseurs ont défilé, ainsi que 5 000 musiciens répartis dans 95 fanfares²³. Un tel saut quantitatif atteste du considérable déploiement de la célébration. En effet, non seulement les habitants des quartiers nord-ouest de La Paz ont fait de Jesús del Gran Poder leur protecteur, mais il est également vénéré par les nombreux habitants d'autres quartiers de la ville qui dansent pour l'Entrada. Déclarée « Patrimoine culturel de la municipalité de La Paz » en 1995, puis « Patrimoine culturel de Bolivie » en 2002, l'Entrada est devenue un emblème de la ville autour duquel se rassemblent les citoyens, mobilisant un vaste spectre social qui va des classes dites populaires aux classes moyennes et aisées de La Paz. Néanmoins, la *fiesta* témoigne de manière saillante de l'influence sociale et culturelle des couches émigrantes et de leurs descendants, installés dans les quartiers nord-ouest de la ville.

²³ Estimation du journal El Deber (<http://www.eldeber.com.bo/>), 15 juin 2014.

2. Les *entradas* contemporaines

Outre la Fiesta del Gran Poder, devenue celle de La Paz, chaque année des *entradas* grandioses sont organisées dans les grandes villes de la Bolivie, au cours desquelles des milliers de fidèles dansent en l'honneur de différents saints et vierges. C'est le cas à Oruro dont la patronne est la Vierge du Socavón, à Sucre où l'on fête la Vierge de Guadalupe, à Cochabamba qui célèbre la Vierge d'Urkupiña, ou encore à Potosí dont le Saint patron est San Bartolomé.

Les vierges et saints vénérés par les citadins lors de ces *entradas* restent attachés aux lieux où ils sont initialement apparus. Les récits associés à leur apparition prennent la forme de narrations, plus ou moins consensuelles, qui circulent oralement parmi les fidèles. Elles sont également retranscrites dans des feuillets ou livrets à vocation historique rédigés par des auteurs locaux qui les ont élaborés à partir de sources documentaires coloniales, d'archives ou de revues éditées par les églises. Quel que soit le statut de ces récits, tous rendent explicite une territorialisation. Tant le Christ, la Vierge que divers saints catholiques, sont liés aux constructions historiques et symboliques des quartiers, métropoles, villages ou communautés indigènes dans lesquels ils surgissent²⁴.

A Potosí, par exemple, circule un récit selon lequel San Bartolomé aurait réussi à libérer la ville en chassant le diable qui hantait la région et en l'exilant dans une grotte. Pour ce qui est de la ville de Sucre, d'après le peintre et religieux Fray Ocaña (XVII^e siècle), la Vierge de Guadalupe aurait miraculeusement sauvé la ville d'un grand tremblement de terre qui eut lieu en 1601²⁵. S'entremêlant aux histoires des espaces habités, ces récits renforcent toujours l'idée que les saints et vierges protègent les habitants des lieux où ils apparaissent, qu'ils sont actifs et possèdent de véritables pouvoirs constitutifs (Mercado Guerra, 2012 : 2).

L'ampleur des territoires marqués par les saints et vierges de Bolivie peut être extrêmement variable. Pour Jesús del Gran Poder, certains fidèles viennent parfois de loin afin de participer à sa célébration mais son culte garde néanmoins un ancrage

²⁴ Sur la question de la territorialisation des cultes dans les Andes à travers l'imbrication entre rite, mythe et histoire, voir Molinié (1997).

²⁵ Ocaña cité par Blanca Torres (2002 : 2).

très local. En revanche, les vierges de Copacabana ou d'Urkupiña par exemple, acquièrent un caractère interrégional, voire national et international²⁶. La première, déclarée « Reine nationale de Bolivie » depuis 1925, renvoie à une identification à l'échelle de la nation (Baby-Collin & Sassone, 2010 : 117). De la même façon, la Vierge d'Urkupiña a été déclarée « Patronne de l'intégration » en 1998, invitant au rassemblement des Boliviens dans un pays en proie aux fortes tensions régionales (*ibid.*). De plus, au niveau global, ces vierges connaissent un succès grandissant dans les lieux de la migration bolivienne, en Argentine particulièrement mais aussi au Brésil et en Espagne. Depuis les années 1980, avec l'intensification des flux migratoires nationaux et internationaux²⁷, on assiste à une véritable inscription territoriale de ces vierges dans de nouveaux espaces urbains²⁸.

Ces cultes sont les supports d'enjeux de différenciations entre groupes sociaux et construisent simultanément des représentations collectives qui les dépassent. Un exemple frappant est celui de la Virgen del Socavón de la ville d'Oruro. D'une part, cette vierge est rattachée à une identité socio-professionnelle très spécifique puisqu'elle est la patronne des mineurs de la ville. Il s'agit d'une divinité chthonienne que les mineurs associent au Tío, patron diabolique de la mine et des métaux précieux, avec qui les mineurs passent des pactes individuels censés leur apporter fortune et richesses²⁹. D'autre part, son culte est célébré par des milliers de citoyens, issus de différentes classes sociales. En 2001, la célébration a été proclamée « Patrimoine immatériel de l'humanité » par l'Unesco et le rituel s'est

²⁶ A une moindre échelle, cette territorialisation rappelle l'exemple emblématique des vierges andalouses d'Espagne, fédératrices de quartiers ou de vastes régions et dont les cultes se mondialisent aujourd'hui à travers leur diffusion télévisuelle, comme c'est le cas pour la Virgen del Rocío (Molinié, 2010).

²⁷ L'élargissement de la migration bolivienne commence dans les années 1980 et s'accroît pendant la décennie 1990 puis durant les années 2000. La mesure des flux est difficile et les estimations variables, allant de 1 à 2 millions de migrants sur près de 10 millions d'habitants (Baby-Collin et Sassone, 2010). Les principaux déclencheurs de ces flux sont la crise des années 1980, la crise de l'économie minière suite aux privatisations de 1986 et l'instabilité politique et économique des années 2000 (*ibid.*).

²⁸ Maenhout (2012) a étudié les fêtes célébrées en l'honneur de la Virgen de Copacabana par les communautés de migrants boliviens vivant à Buenos Aires et à São Paulo. Voir également Baby-Collin et Sassone (2010) sur la mondialisation de la Virgen de Urkupiña.

²⁹ Les travailleurs des coopératives minières de Potosí réalisent des pactes individuels avec le diable de la mine, censés apporter d'importantes richesses à celui qui les conclut en échange de son âme et de sacrifices humains. A ce propos, consulter Pascale Absi (2003a).

inscrit alors simultanément dans une dimension locale, nationale et internationale, attirant une grande quantité de touristes boliviens et étrangers.

Vers la création d'un « folklore national »

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, ces fêtes patronales connaissent un important essor qui se cristallise dans l'apparition ou le développement d'une grande *entrada* qui devient, de fait, leur composante principale. Dans les villes moyennes et grandes, de nombreuses fêtes patronales se transforment et présentent alors un défilé structuré de danseurs, organisé conjointement par les Associations des Groupes Folkloriques et les mairies.

L'*entrada* du Carnaval d'Oruro qui en a fortement inspiré bien d'autres, est probablement la plus ancienne. Quoique son ancienneté reste discutée³⁰, c'est dans les années 1950 que le maire de l'époque décida de prendre sous sa tutelle l'organisation du défilé, impulsant ainsi de nouvelles dynamiques économiques et sociales pour la ville (Lara Barrientos, 2007 : 47). Puis, les années 1970 et 1980 marquent le passage à une massification du cortège faisant du Carnaval d'Oruro une fête rassemblant des secteurs sociaux très hétérogènes (*ibid.* : 44).

L'expansion de ces *entradas*, comme celle de la Fiesta de Jesús del Gran Poder initiée à partir des années 1970, s'inscrit dans des processus de société plus vastes qui ont trait au surgissement récent d'une culture nationale appelée localement « folklorique »³¹ et dans laquelle de nouvelles couches sociales dites métisses se reconnaissent. A partir des années 1990, plusieurs auteurs montrent comment les *entradas folklóricas* sont devenues le lieu privilégié de la construction d'une identité nationale bolivienne (Abercrombie, 1992 ; Goldstein, 1998 ; Borrás, 1999), la dévotion aux saints et aux vierges se doublant de ferveur patriotique (Absi, 2003b).

³⁰ Les premiers écrits sur le Carnaval de Oruro remontent au début du XX^e siècle et situent son apparition à la période préhispanique mais à partir de sources peu précises (Barrientos, 2007 : 16). Une autre perspective envisage l'origine du Carnaval à l'époque coloniale, avec l'introduction des processions civiques et rituelles rendant hommage au Roi d'Espagne et au Christ, à travers un défilé dansé auquel participaient Espagnols comme Indigènes (Abercrombie, 1992).

³¹ J'utiliserai ici le terme « folklorique » dans son sens local et non pas en tant que notion analytique, dont la pertinence et l'ambiguïté ont été largement discutées. Voir par exemple Nicole Belmont (1986).

Ces festivals [les *entradas*] sont chaque fois plus imbus de valeurs patriotiques et sont largement diffusés par les journalistes et les politiciens, présentés comme des emblèmes de l'orgueil national et régional. Pour son carnaval, Oruro réclame le titre de « Capitale nationale du folklore » et les autorités de la ville ne manquent pas l'opportunité de présider la procession et d'applaudir depuis leur tribune officielle (Abercrombie, 1992 : 281).

Le lien entre identité nationale et identité « métisse » apparaît lors de la mise en place, par la révolution de 1952 menée par le Mouvement National Révolutionnaire (MNR), d'un projet gouvernemental dont l'ambition était de créer une « nouvelle nation » bolivienne (Burgos, 2005). Cette nouvelle vision de l'Etat-nation se cristallisait autour du concept d'une Bolivie « métisse » censée inclure tous les habitants du territoire. La nationalisation du pays s'est faite à travers la mise en exergue d'un « peuple bolivien » triomphant sur les traditions particularistes ; ainsi, tout Indigène pouvait devenir « métis » en abandonnant son identité aymara, quechua ou autre, pour devenir citoyen de la Nation (Urioste, 2005 : 64-65).

Les termes espagnols *mestizo* ou *cholo* ont désigné à l'époque coloniale les personnes issues des relations entre Espagnols et Indiens, les Cholos étant en général associés à la couche sociale inférieure des Métis. Aujourd'hui, ces termes ne renvoient plus uniquement à un supposé « mélange de sang », mais désignent également un groupe social en pleine ascension. Issue des vagues de migrations rurales et indigènes, principalement d'origine aymara en ce qui concerne la ville de La Paz, cette population parle encore les langues indigènes (aymara, quechua) et travaille majoritairement dans le commerce informel : micro-entreprises, activités artisanales, transports et services. Depuis une trentaine d'années, cette population a acquis une forte visibilité ainsi qu'un poids institutionnel et politique croissant, et ce, dans les universités, l'administration ou les médias, phénomène qui s'est accentué notamment depuis l'élection en 2005 du président d'origine aymara, Evo Morales.

La catégorie sociologique métis ou *cholo* est cependant extrêmement hétérogène et les chercheurs en sciences sociales ont du mal à en définir et saisir les limites (Healy & Paulson, 2000 : 9)³². Parmi les problèmes signalés par les

³² Consulter par exemple la publication des Actes du séminaire *Mestizaje : ilusiones y realidades*, dirigé par Hugo Ruiz (1996), dans lequel plusieurs chercheurs boliviens (anthropologues, sociologues et historiens) ont débattu sur le sens de la catégorie *mestizo*, du XIX^e siècle à nos jours.

chercheurs, on remarque le fait que les membres n'expriment pas forcément, tout au moins à travers leurs discours, un sentiment commun d'appartenance. Ou encore, le constat qu'il existe parmi cette population des fortes disparités économiques entre, d'une part, les groupes de migrants aymaras récemment arrivés à La Paz ou El Alto, et d'autre part, une bourgeoisie commerçante plus aisée, également issue des flux migratoires mais installée à La Paz depuis de nombreuses années.

De plus, les limites de la catégorie métis sont relatives : certains individus peuvent être considérés comme « métis » dans certaines situations et comme « indigènes » dans d'autres. Ces étiquettes identitaires s'avèrent donc très ambiguës et ce, dans une perspective aussi bien synchronique que diachronique. En effet, tout au long de l'histoire de la Bolivie, les catégories sociales définies comme « métisses » ont recouvert des réalités sociologiques fort différentes (Barragán, 1997)³³.

L'ambivalence du positionnement des Métis – c'est à dire ni Indigènes ni Blancs – dans l'ensemble socio-ethnique complexe des Andes, représente encore aujourd'hui une menace pour les élites politiques de La Paz, leur rappelant quotidiennement la fragilité de leurs privilèges (Lazar, 2008 : 16). Ce serait cet « entre-deux » ethnique et politique qui aurait ainsi induit les fortes connotations négatives liées à ce groupe social (Seligmann, 1989).

Si l'émergence du « folklore national » est en relation avec le pouvoir grandissant des populations « métisses », celui-ci s'est également développé avec la participation croissante aux fêtes patronales urbaines des classes moyennes et aisées. Dans son analyse du Carnaval de Oruro, Thomas Abercrombie constate l'engouement des classes « blanches » pour des danses et musiques qu'elles avaient longtemps méprisées. L'auteur envisage alors le Carnaval d'Oruro comme le lieu d'une récupération politique par ces classes, qui mettraient en scène et dans la danse une « indianité ». Celle-ci participe ainsi à la construction d'un passé commun précolonial, érigé en symbole de la nation bolivienne et dont les Indigènes contemporains ont été totalement évincés (1992 : 283-285).

³³ Durant la période coloniale, les Métis, premières générations du métissage biologique entre Espagnols et Indiens, impulsent un nouvel essor socio-économique. Installés en ville pour travailler dans le commerce, l'artisanat ou les mines, ils adoptent un mode vestimentaire espagnol et sont considérés comme des Indigènes en pleine ascension sociale. Ce nouveau statut leur permet notamment d'éviter le paiement du tribut à la Couronne Espagnole mais pour l'élite locale, ils représentent une importante menace pour l'intégrité du système colonial (Abercrombie, 1991 : 141).

En effet, des danses dites « autochtones » comme le *tinku* ou le *pujllay* sont généralement exécutées lors des *entradas* par une population essentiellement étudiante et issue des classes moyennes. Il s'agit en fait de représentations folklorisées et très approximatives des danses ou des rituels indigènes originales³⁴. Les danseurs reprennent certains éléments tels que le nom d'une danse, une pièce de costume traditionnel, un motif gestuel ou un accessoire, à partir desquels ils inventent de nouvelles chorégraphies. Si la danse urbaine reprend certains éléments de la danse indigène, la musique en est souvent encore plus éloignée et ce sont des fanfares qui, en jouant un répertoire propre, remplacent les groupes d'aérophones traditionnels³⁵. On observe à travers ces danses des processus de « désindianisation » comparables à ceux des néo-rituels urbains, notamment au Pérou lors de la fête de l'Inti Raymi (célébration du Dieu Soleil), où les danses présentées utilisent des matériaux hétéroclites, provenant de la culture traditionnelle et transformés (Galinier & Molinié, 2006 : 85).

Le fait que les élites urbaines dites « blanches » assument des identités « indigènes » lors des fêtes patronales mettrait en lumière ce que Thomas Abercrombie désigne comme le « paradoxe postcolonial bolivien » par lequel, à travers la représentation d'une culture indigène sublimée, ces élites revendiquent une identité nationale dont le « passé commun » peut simultanément être en opposition avec le projet colonial espagnol et en accord avec l'idée de progrès (1992 : 283).

Cependant, cette analyse a largement été discutée par de nombreux chercheurs³⁶, pointant la complexité de la réalité sociologique de l'*entrada* du Carnaval de Oruro et nuancant ce phénomène d'appropriation et spoliation du Carnaval par les élites « blanches » de la ville. Dans ce sens, on peut remarquer que de nombreuses danses des *entradas* ne mettent pas en scène une « indianité ». Par

³⁴ Le *tinku* est une bataille rituelle andine lors de laquelle s'affrontent les communautés indigènes provoquant de nombreux blessés et parfois des morts. Ces rituels ont été interdits par les autorités et considérées par les citoyens comme des pratiques indigènes « sauvages ». En ville, lors des *entradas*, « ce sauvage combat indien dénigré par la bourgeoisie est devenu chorégraphie urbaine, civilisée et appréciée. Cette réalisation artistique prend des éléments dans l'ethnographie des communautés, reproduit des détails du vêtement et de la gestuelle et met en scène des coutumes indigènes généralement réprouvées avec vigueur » (Galinier et Molinié, 2006 : 137).

³⁵ Il existe des exceptions où certains groupes urbains qui cherchent une image « authentique » reprennent des instruments indigènes comme les orchestres des flûtes *tarka*.

³⁶ A ce propos, voir les commentaires critiques qui suivent l'article d'Abercrombie dans la revue *Revista Andina* (1992, 10(2) : 279-352).

exemple, la danse *caporales*, très prisée par les jeunes étudiants, est une expression chorégraphique dont les personnages incarnent les contremaîtres des esclaves noirs à l'époque coloniale et ne constitue pas une référence à la culture indigène. La *diablada*, « danse des diables », manifestation centrale du Carnaval d'Oruro, n'évoque pas non plus explicitement un univers indigène. En revanche, la représentation chorégraphiée d'une altérité collective au sein d'un défilé, n'est pas sans rappeler les somptueuses processions et fêtes baroques qui se déroulaient en Bolivie et au Pérou durant la période coloniale (Barragán & Cárdenas, 2009 : 31-46). Dès le XVI^e siècle, au sein des processions religieuses, les danseurs indigènes défilaient en incarnant des « Autres » tels Incas, Espagnols, Perses, Africains, démons ou animaux. Selon Rossana Barragán et Cleverth Cárdenas, l'intégration de cette diversité dans la procession aurait concrétisé un idéal de société où chacun avait une place bien définie par l'ordre colonial et dans lequel, conjointement à l'imaginaire espagnol, les Indiens auraient déployé leurs propres représentations de la société (*ibid.* : 45). Il est difficile de postuler aujourd'hui que les *fraternidades* mettraient en scène un idéal de société cohérent et partagé par tous les participants. On peut avancer, toutefois, que l'adhésion des élites urbaines au principe de représentation de communautés imaginées s'inscrit dans la continuité d'un ancien passé indigène, ou tout du moins colonial³⁷.

Ainsi, si l'interprétation politique de Thomas Abercrombie contient probablement une part de vérité, elle ne paraît pas suffisante pour expliquer l'engouement des élites pour les *entradas*. Les réponses à ce phénomène sont probablement multiples. Il convient également de les chercher dans la sociabilité singulière générée par l'organisation en *fraternidades*, dans l'expérience religieuse et également dans la force de l'expérience esthétique collective, c'est-à-dire le vécu partagé des corps qui dansent.

Toujours est-il que l'essor des *entradas* au XX^e siècle est lié, en Bolivie, à l'apparition d'un nouveau sentiment d'appartenance nationale et à l'émergence d'un

³⁷ Pour sa part, dans une perspective plus fonctionnaliste, Gisela Cánepa Koch affirme que la représentation de l'Autre à travers les danses proviendrait de l'association que l'on fait couramment dans le monde andin entre le pouvoir et ce qui est étranger et extérieur (1998 : 44). La danse et les masques seraient ainsi utilisés pour représenter des éléments associés au pouvoir et simultanément pour transformer celui-ci en bénéfice propre (*ibid.* : 53).

univers social et culturellement reconnu comme « métis ». Univers extrêmement dynamique qui constitue un puissant moteur dans la construction de l'État-nation et dont les *entradas* incarnent le lieu privilégié de la création sensible d'une nouvelle image collective de soi.

Une culture chorégraphique et musicale commune

Au-delà de leur vaste répartition géographique – et des fortes différences régionales qui caractérisent la Bolivie – les *entradas* présentent d'importantes continuités. Celles-ci apparaissent autant au niveau des formes musico-chorégraphiques elles-mêmes que dans la composition et la structuration des cortèges. Le phénomène d'expansion des *entradas* participe ainsi à l'émergence de ce que l'on peut désigner comme une « culture chorégraphique commune », un ensemble de savoir-faire et de choix esthétiques, qui se manifestent à travers de nombreux aspects de la pratique dansée ou de sa relation avec la musique.

Un premier élément central créant de la continuité entre les danses réside dans l'utilisation récurrente d'un même dispositif chorégraphique, c'est-à-dire d'un même principe d'organisation spatiale des danseurs. C'est ainsi que l'ensemble présenté par chaque *fraternidad* se divise toujours en blocs disposés en rangées. Ces regroupements suivent différents critères tels que l'âge, le sexe, le type de costume, le niveau de maîtrise de la danse, ou encore la fonction à l'intérieur du groupe. Il s'agit d'un dispositif chorégraphique fermé dans le sens où ni spectateurs, ni autres danseurs ne peuvent venir s'y intégrer au cours du défilé. Contrairement aux modèles des défilés ou carnivals de rue que l'on retrouve dans d'autres pays de l'Amérique latine durant lesquels spectateurs et passants rejoignent le cortège dans un effet d'accumulation progressive³⁸, ici l'organisation est exclusive, chacun a une place bien définie au sein du cortège et rien ne doit modifier cet ordre.

Il est intéressant de constater que dans d'autres grandes fêtes patronales andines, les danses se structurent également à partir d'un dispositif chorégraphique commun, même s'il existe toujours des exceptions. C'est le cas du pèlerinage de La

³⁸ A ce propos, voir par exemple la formation des cortèges de danseurs à Cuba qui se construisent par un effet « boule de neige » (Frappa, 2012).

Tirana au nord du Chili, amplement étudié par Juan Van Kessel (1982), où les danseurs s'organisent en deux files dirigées par un guide. Ces deux files fonctionnent selon un principe de symétrie bilatérale et leurs mouvements donnent origine à une vaste production de symétries en miroir, opposées ou différées. Ce dispositif, amplement diffusé aussi dans d'autres régions des Andes, fut interprété par Van Kessel comme une expression du dualisme andin et de l'organisation sociale en moitiés complémentaires. Toutefois, dans La Tirana, il n'existe pas d'*entrada* collective et chaque groupe danse indépendamment des autres.

Lors des *entradas* boliviennes, chaque bloc de danseurs connaît un répertoire chorégraphique plus ou moins varié, qu'il a répété préalablement pendant plusieurs mois. Tous les gestes dansés sont préalablement réglés et la danse ne laisse pas de place à l'improvisation. Elle se pose d'emblée comme une performance collective pour laquelle les pas des chorégraphies sont élaborés auparavant afin que le plus grand nombre possible de personnes puissent les réaliser, la coordination et l'uniformisation du groupe primant sur la mise en exergue de talents individuels. Lors de la performance, ce sont les guides de danse placés en tête des blocs de danseurs qui décident quels pas exécuter et à quel moment. Pour indiquer les changements de pas à la troupe de danseurs, les guides de danse utilisent tous un sifflet et un système de signes de la main, chaque pas de danse correspondant à un signe.



Figure 7
Commandant de troupe d'une
fraternidad de morenada

Figure 8
Commandant de troupe d'une
fraternidad de negritos

Dans la figure 7, le commandant de troupe indique aux danseurs qui le suivent un changement de pas. Utilisant son sifflet et brandissant son sceptre, il impulse la réalisation d'un motif chorégraphique préalablement appris lors des répétitions. Dans la figure 8, le commandant de troupe d'une *fraternidad de negritos* (danse des « petits noirs ») se met face à ses danseurs pour que ces derniers se préparent à exécuter un motif chorégraphique, ici désigné par le chiffre huit et signalé par les doigts de sa main. A son coup de sifflet, tous exécuteront ensemble le pas indiqué.

Les changements de pas s'effectuent selon les instruments joués par la fanfare. Celle-ci joue en continu durant tout le trajet, sauf les aérophones qui jouent en alternance et se divisent en deux groupes : les trompettes dans le registre aigu et dans le registre grave, d'autres aérophones de la famille des tubas. Par exemple, lorsque les instruments plus aigus de la fanfare (les trompettes) jouent, les danseurs exécutent leurs chorégraphies les plus complexes et reprennent le pas de base au moment où les plus graves (les aérophones de la famille des tubas) recommencent à jouer.

Ici, danse et musique reposent sur un même principe d'alternance qui met en relief certains moments de la performance et crée ainsi des jeux d'intensité et de contraste. Dans son travail sur les fanfares de Potosí, Aminatou Echard (2000) montre comment cette technique musicale d'alternance entre sons grave et sons aigus provoque chez les musiciens une oscillation constante entre tension et relâchement. Cette alternance se retrouve chez tous les danseurs qui, au sein de leur bloc, font succéder, tous en même temps, mouvements toniques ou sautés avec des moments plus calmes.

Toutefois, ces chorégraphies organisées laissent libres les marques expressives de leurs mouvements. Ainsi, un spectateur distingue parfaitement, au sein de ces grands blocs compacts qui défilent, le style, le « grain »³⁹ des gestes ou la personnalité de certains danseurs qui expriment, à différents degrés, leur plaisir de danser, leur euphorie, leur technicité, leur tonicité ou leur sensualité. Ces qualités variables donnent à leur danse une « saveur » (*sabor*) qui les distingue et que le public apprécie particulièrement. Ils sont alors encouragés à coups de cris, sifflements et applaudissements effusifs.

Le dispositif spatial, le découpage de la danse en « pas » codifiés et la rythmique interne du mouvement par un effet d'alternance renvoient à une manière collective de danser qui serait spécifiquement urbaine puisqu'on ne la retrouve pas dans les danses indigènes plus traditionnelles. Ces continuités entre les danses sont également renforcées par les pratiques musicales qui présentent, elles aussi, des caractéristiques communes.

La performance musicale

D'un point de vue musical, c'est l'apparition et le développement des fanfares⁴⁰ au sein des *entradas*, remplaçant progressivement les instruments de musique andins tels les ensembles de *quena* (flûte à encoche), qui marquent

³⁹ Laurence Louppe (1994 : 17) nomme les qualités responsables de la spécificité et de la signature d'un geste « le grain » du mouvement.

⁴⁰ Dès le début du XIX^e siècle, des musiciens indiens et métis sont engagés pour jouer dans les fanfares militaires, ils retournent dans leurs villages avec un bagage musical et ouvrent de petites écoles de fanfares, forment d'autres musiciens et fondent des fanfares qui, peu à peu, s'introduisent dans les *fiestas* (Echard, 2000 : 35).

clairement la volonté des participants de se distinguer du monde musical et rituel indigène (*ibid.* : 35). Aujourd'hui, quelques rares danses s'accompagnent d'instruments indigènes afin que soit mis en avant leur caractère « autochtone » ; toutefois, les fanfares sont largement majoritaires et incarnent l'identité métisse dans la ville (Borras, 1999 : 206)⁴¹.

Les fanfares (*bandas*) ont commencé à prendre une importance particulière dans les années 1930 lors de la guerre du Chaco, pendant laquelle de nombreux Indigènes aymaras et quechuas ont intégré les fanfares militaires (*ibid.* : 206). Ces derniers, de retour dans leurs villages, ont apporté de nouvelles techniques instrumentales et une nouvelle esthétique sonore qui a connu un grand succès et investi les fêtes locales (*ibid.*).

Les plus prestigieuses fanfares regroupent une cinquantaine d'instrumentistes civils et militaires jouant des instruments importés pour certains des États-Unis, des aérophones (trompette, *bajos* – instrument de la famille des tubas – trombone, hélicon, clarinette) et des percussions (cymbales, *bombo* – grosse caisse – caisse claire) (Echard, 2000 : 42). Elles sont toutes organisées de la même façon et ont une structure stable. De manière similaire à la danse, une culture musicale commune s'exprime à travers les sons des fanfares. La formation instrumentale et le timbre qui en dérive illustrent bien ce phénomène. Ainsi selon Gérard Borras, une grande fanfare se compose généralement de la façon suivante : deux caisses claires, des grosses caisses, des cymbales, de douze à vingt trompettes, deux ou quatre trombones à coulisse, entre huit et douze bugles, une dizaine de tubas et quatre à six tubas basse (hélicon) (1999 : 206). Les fifres, flûtes, clarinettes, saxophones et cornets de la fanfare militaire, remarque l'auteur, ont été délaissés, ce qui montre que des choix esthétiques précis ont été opérés par les musiciens (*ibid.*).

Pour les *entradas*, les *fraternidades* engagent chacune leurs fanfares attitrées. Le nombre de fanfares a beaucoup augmenté et le milieu est marqué par une forte concurrence par laquelle chaque fanfare essaye de se démarquer, dans un marché où

⁴¹ En 1991, a été fondée à La Paz la Asociación de Bandas de Música Folklórica regroupant plus de quatre-vingt trois fanfares. Ce processus d'institutionnalisation récent « témoigne de l'importance de cette expression musicale dans la société bolivienne actuelle » (Borras, 1999 : 206), importance qui peut être mise en parallèle avec l'essor des *entradas*.

les contrats sont de plus en plus difficiles à obtenir. Comme les *fraternidades*, les fanfares innovent chaque année et développent une identité singulière donnée à voir par l'importante mise en scène de l'acte musical : les instrumentistes réalisent des chorégraphies (déplacements collectifs, sauts, tours, mouvements du bassin) qui font parfois rire et souvent applaudir les spectateurs. La qualité de la performance musicale observée et jugée par le public, alimente ou diminue le prestige de la *fraternidad* qui a embauché la fanfare.



Figure 9
La section des *bombos*, fanfare de *morenada*



Figure 10
La section des aérophones, fanfare de *morenada*

L'homogénéisation du divers ?

La présence croissante d'éléments communs dans les performances chorégraphiques et musicales des diverses *entradas* révèle l'existence d'un important processus d'homogénéisation de celles-ci. Ce processus se trouve renforcé par le fait que nombre de danses, telles *morenada*, *diablada* ou *caporales*, circulent entre les villes et sont reprises dans toutes les *entradas*.

Par ailleurs, il est intéressant de constater que les *entradas* construisent un panorama chorégraphique voulu comme divers et censé être représentatif des différentes régions de la Bolivie (Fléty, 2006 : 15). Si les danses des défilés sont presque toutes les mêmes, chacune reste cependant associée à une origine locale : la *diablada* vient d'Oruro, la danse des *tobas* est associée aux basses terres, celle des *caporales* est originaire de La Paz et la *chacarera* vient d'Argentine, pays auquel s'identifient les régions frontalières comme Tarija. La *morenada* jusqu'à présent

associée à la ville d'Oruro est aujourd'hui revendiquée également par la ville de La Paz. La recherche du divers est assez explicite et les organisateurs officiels de chaque ville instaurent des règlements visant à réguler la participation des danses devenues très à la mode, afin de préserver la diversité chorégraphique et culturelle au sein du défilé.

Or cette construction du divers, incarnée paradoxalement par la présence des mêmes danses dans les différentes villes, devient en elle-même un nouvel élément d'homogénéisation. Ainsi les *entradas* se définissent par la tension existante entre une production chorégraphique favorisant une culture homogène et une production chorégraphique voulant témoigner d'une identité plurielle.

3. La *morenada*, expression centrale de la *fiesta*

La figure du moreno

Parmi la trentaine de danses présentées lors de l'Entrada de Jesús del Gran Poder, la *morenada* est devenue, depuis plus d'une dizaine d'années, la danse la plus à la mode et la plus exécutée du défilé. Elle met en scène une troupe de danseurs masculins qui incarnent la figure du *moreno*, personnage portant une sorte de grosse carapace rigide incrustée de perles et brodée de motifs colorés et brillants. Le masque, généralement de couleur noire, recouvre entièrement le visage des danseurs et montre des yeux exorbités et une bouche entrouverte de laquelle sort une large langue pendante.

Tant les masques aux expressions hagardes des *morenos* que la présence d'éléments évoquant le pouvoir et la domination – gants blancs, bâton de commandement, bottes et sifflets – font référence, selon les danseurs, à l'univers de l'esclavage et à la souffrance du travail forcé des Noirs.



Figure 11
Masque de *moreno*

L'origine et les significations attachées à la *morenada* sont très controversées et font l'objet d'un débat dominé par des intérêts régionalistes qui lui attribuent un lien d'origine soit avec le Département de La Paz soit avec celui d'Oruro⁴². De plus, si les folkloristes ont longtemps affirmé qu'elle représentait la souffrance des esclaves noirs qui travaillaient dans les mines pendant l'époque coloniale (Fortún, 1976), de récents travaux⁴³ l'associent plutôt à la cosmovision andine, en soulignant son

⁴² Pour une synthèse critique de ce débat, consulter Rossana Barragán et Cleverth Cárdenas (2009 : 49-59).

⁴³ Plusieurs hypothèses sur l'origine de la *morenada* sont proposées dans l'ouvrage collectif dirigé par Simón Cuba et Hugo Flores (2007).

origine préhispanique ou en affirmant qu'elle est initialement apparue au sein des communautés aymaras de la zone lacustre (Mendoza Salazar, 2008 : 2).

En outre, elle pourrait également être assimilée au culte de saint Jacques et aux danses « Maures et Chrétiens » (Soux, 2007). Ces danses exécutées en Espagne (Andalousie, pays valencien, Aragon) et dans toute l'Amérique coloniale mettent en scène différents épisodes de la lutte entre Maures et chrétiens. Le personnage du « Maure » ou du « Turc » aurait été progressivement remplacé au XIX^e siècle par celui du *moreno* (Gisbert, 2007 : 41), comme l'illustre l'ethnographie de la Fiesta de Santiago réalisée par María Soux (1995, 2007) dans le village de Guaqui, près du Lac Titicaca en Bolivie.

Enfin, les costumes ornementés et fastueusement chargés des *morenos* correspondraient à l'esthétique vestimentaire de l'époque baroque coloniale. On retrouve dans l'iconographie de cette époque, analysée par Teresa Gisbert (1980), une série d'anges et d'archanges portant une sorte de jupe rigide qui descend jusqu'aux genoux et des bottes, tenue ressemblant à celle des *morenos* des *entradas* boliviennes actuelles (Soux, 2007 : 94). De plus, les masques et costumes fabriqués par des artisans urbains à partir de matériaux industriels tels que perles, plastique, paillettes, soies et velours, caractérisent une esthétique qui s'oppose à celle des costumes indigènes utilisant des tissus artisanaux et des matériaux de récupération (Martínez, 1996).

A l'évidence, on ne peut appréhender la *morenada* comme une forme musico-chorégraphique statique. Comme pour les autres danses, les danseurs actuels se l'approprient en reproduisant ou en introduisant des éléments visuels, musicaux et chorégraphiques provenant d'univers variés : cosmologie andine, monde ibérique, folklore urbain ou culture globale. La *morenada* ayant été transformée et réélaborée au cours de son histoire, il apparaît comme plus important de mettre en relief la force de création qu'elle mobilise plutôt que de tenter de lui assigner une origine unique.

Deux autres danses de l'Entrada, appelées *caporales* (caporaux) et *negritos* (petits noirs), font également référence à cet univers de l'esclavage et mettent en scène la relation maître-esclave. Les danses *morenada*, *caporales* et *negritos* forment

donc une sorte de trilogie au sein du défilé sur le thème de la relation dominés/dominants. La danse *caporales* met en scène les dominants, troupes de contremaîtres portant de hautes bottes à grelots, exécutant des mouvements acrobatiques et exhibant leurs fouets avec arrogance. Généralement exécutée par des jeunes hommes d'une vingtaine d'années, la danse *caporales* est composée d'acrobaties et de frappements des pieds exprimant la vigueur masculine (Fléty, 2006 ; Sánchez Patzy, 2006). A l'inverse, la danse des *negritos* met en scène les esclaves dominés. Les danseurs sont généralement très jeunes (moins de vingt ans), ils ont le visage peint en noir et sont habillés en haillons. Leur danse agitée est proche du sol, ils secouent leurs corps en se traînant par terre avec des chaînes, pieds nus, ce qui provoque généralement les rires des spectateurs.

La figure principale du *moreno*, qui a donné son nom à la *morenada*, représente une figure noire plus ambiguë. Selon les écrits folkloristes, les traits plissés des masques marqueraient la souffrance physique des esclaves noirs qui travaillaient dans les mines de Potosí. La crécelle, jouée à l'unisson par les danseurs lors de la performance, marquerait le rythme lent et cadencé du pas des esclaves enchaînés. Cependant, si certains éléments renvoient sans doute à une image de l'esclave noir, le personnage du *moreno* incorpore aussi des éléments esthétiques appartenant à d'autres univers puisque son costume est orné de dorures, de perles et de pierres incrustées, ce qui lui donne une apparence baroque qui contraste fortement avec celle des esclaves dénudés de la danse des *negritos*.

Le *moreno* incarne une identité floue car il met en relation des éléments qui peuvent apparaître comme contradictoires. Il montre à la fois les traits d'un visage humain et des caractéristiques monstrueuses, il a la peau noire mais peut avoir des yeux bleus et une barbe blanche, c'est un esclave qui souffre mais son vêtement est richement brodé et perlé : il incarne donc simultanément le faste et la souffrance. Sa peau est noire mais les symboles de son costume constituent des référents au monde indigène : des puissances cosmiques andines comme le Soleil, la Lune ou les Montagnes ; des animaux sacrés tels le crapaud ou le condor ; la *niphala*, drapeau des ethnies indigènes. De plus, si ce personnage évoque les esclaves noirs de l'époque coloniale, il porte néanmoins une cravate, signe vestimentaire urbain témoignant de l'ascension socio- économique des danseurs qui l'incarnent.

La troupe des femmes

Dans toutes les *fraternidades* de *morenada*, la section masculine est formée par une troupe de *morenos*, guidée par un chef de danse appelé *achachi*⁴⁴ *comandante*, « l'Ancêtre Commandant », et suivie par une fanfare. Placée devant cette section masculine, une section féminine ouvre l'ensemble chorégraphique. Cette section est appelée *tropa de mujeres* (troupe de femmes), elle est également accompagnée d'une fanfare.

Les deux grandes sections, féminine et masculine, forment l'ensemble chorégraphique de la *morenada*. Chacune d'elle est composée de plusieurs centaines de danseurs mais comporte également des personnages isolés appelés *figuras* (figures)⁴⁵. Les figures masculines *rey moreno* (roi *moreno*) et *superachachi* (super ancêtre) sont des variations du personnage du *moreno* et les figures féminines, appelées *cholas antiguas* (*cholas* anciennes) et *chinas*, sont des variations du modèle féminin de la Chola, représenté par les danseuses de la grande section.

Jusque dans les années 1980, seuls les hommes participaient aux *fraternidades* de *morenada* et les quelques figures féminines de la danse étaient interprétés par des travestis. Dans les années 1970, ils ont été évincés des *entradas* et n'y participent plus actuellement (Mendoza Salazar & Sigl, 2012 : 78). Aujourd'hui, les femmes participent massivement et contrairement aux hommes, elles ne représentent pas de personnages ; leurs vêtements et accessoires constituent une version luxueuse de la *pollera*, une jupe colorée et bouffante que portent au quotidien les femmes métisses urbaines (cf. Introduction). Leurs tenues vestimentaires n'ont donc aucun rapport avec le thème de l'esclavage, mais marquent une différence tant avec les femmes indigènes qu'avec les femmes « blanches » de la ville, habillées à l'occidentale (tailleurs, jupes, *jeans*).

⁴⁴ *Achachi* signifie « vieillard », « grand-père » ou « ancêtre » en aymara.

⁴⁵ Le rôle des figures *chinas* et *superachachi* dans la danse est analysé de manière détaillée dans le chapitre 6.



Figure 12
Danseuse de *morenada* de la section féminine

Cette danseuse de *morenada* porte la tenue vestimentaire typique des Cholas de La Paz : une *pollera* (jupe bouffante colorée) et un châle brodé sous lequel elle dissimule ses deux longues tresses. Elle porte aussi des bijoux d'or et de perles. Son visage non maquillé, ses nattes et la manière dont son chapeau est posé en équilibre sur la tête sans aucune attache, sont autant de codes esthétiques propres aux Cholas.

La morenada : identifications et esthétiques en mouvement

Nous avons vu comment par les matériaux chorégraphiques, musicaux et plastiques et par les codes vestimentaires de certains blocs comme celui des femmes, la *morenada* affirme son inscription dans le monde métis. Or, contrairement à d'autres danses exécutées par des étudiants de la classe moyenne qui se déguisent en Indigènes⁴⁶, la *morenada* montre une forte cohérence entre ses formes esthétiques et la composition sociale des danseurs qui la réalisent.

Actuellement, les *fraternidades* de *morenada*, principales protagonistes de la Fiesta de Jesús del Gran Poder, sont majoritairement investies par des personnes

⁴⁶ C'est le cas des danses telles que *tobas*, *tinku* ou *pujllay*, par exemple.

issues de la migration aymara de première et deuxième génération, qui se sont intégrées à la société urbaine en développant une économie informelle très dynamique autour du commerce et de l'artisanat. Leur participation massive au sein du défilé mais également de manière indirecte en tant qu'artisans des costumes et masques, constitue sans doute l'un des traits sociologiques caractéristiques de cette fête.

Les danseurs de *morenada* sont généralement installés à La Paz depuis plusieurs dizaines d'années et se distinguent des nouveaux migrants récemment arrivés en ville. À l'inverse de ces derniers, ils possèdent leurs propres commerces, maisons et leurs enfants étudient dans les écoles et les universités de la ville. Ils sont bien intégrés dans les réseaux urbains et appartiennent aux couches supérieures de la population migrante. Leur présence dans les groupes de *morenada* n'est pas un hasard. Dans les années 1980, l'étude sociologique de la Fiesta de Jesús del Gran Poder menée par Xavier Albó et Matías Preiswerk montre que, déjà à cette époque, il existait une corrélation entre la puissance économique d'une *fraternidad* et le type de danse exécutée par celle-ci (1986 : 79-86). Aujourd'hui encore, une *fraternidad* prestigieuse présentera une danse dont les costumes coûtent très cher, comme c'est le cas de la *morenada*, alors que les danses des petites *fraternidades* composées d'étudiants (*negritos, tobas, tinku*) n'impliquent pas de grosses dépenses. En effet, des critères comme le prix et la complexité du costume établissent une hiérarchie d'ordre socio-économique entre les danses et donc entre les *fraternidades* et leurs membres.

De nombreux danseurs de *morenada* ayant réussi en ville ont gardé des liens avec leur communauté ou leur village d'origine, dans lesquels sont restés des membres de leur famille. Ils proviennent majoritairement des villages et des communautés indigènes des provinces d'Ingavi, Omasuyos ou Pacajes⁴⁷. Par ailleurs, avec la crise économique qui affecte La Paz, le milieu rural que les migrants ont quitté depuis déjà plusieurs dizaines d'années acquiert de nouveau une certaine valeur. Depuis le début des années 1990, les aspirations des migrants se sont progressivement tournées à nouveau vers les villages. Nombre d'entre eux y

⁴⁷ Ingavi, Omasuyos ou Pacajes sont des provinces qui appartiennent au département de La Paz et qui se situent aux alentours du lac Titicaca, situé entre la frontière de la Bolivie et du Pérou.

retournent lors des fêtes patronales locales mais également de manière régulière pour faire construire ou agrandir leurs maisons familiales (Bouté, 2003).

Le discours de don Raúl, artisan brodeur d'une soixantaine d'années, danseur de *morenada*, est assez caractéristique des danseurs arrivés par les vagues migratoires des années 1960 et 1970, qui expriment une forme de nostalgie de leur village alors qu'ils l'ont déserté depuis plusieurs années.

Je suis né à Calquiaviri [village aux alentours de La Paz] en 1943. Je suis arrivé à La Paz tout jeune, vers seize ans, pour apprendre le métier d'artisan et j'ai mon atelier maintenant où je fabrique des drapeaux et des blasons. Mes parents sont agriculteurs, ils sont de la communauté de Comanchi [Département de La Paz, province Pacajes, proche du Lac Titicaca], ils ont leurs propres terres. Ils sont venus habiter le village et mon père m'y a laissé une maison quand il est mort. J'ai maintenant une maison à La Paz et l'autre dans mon village. Mais pendant plusieurs années j'ai oublié mon village, je ne voulais rien savoir, c'était mon passé, c'était derrière moi. Maintenant ça a changé, j'y retourne souvent. Je fais construire une nouvelle grande maison pour que mes enfants puissent y aller un jour eux aussi. Ces dernières années, j'ai retrouvé la tendresse que j'avais pour ma terre, je veux agrandir mon terrain et surtout construire une nouvelle maison.

Plusieurs *fraternidades* de *morenada*, dans les longues appellations qui sont les leurs, marquent l'affiliation au lieu d'origine rural dont une partie de leurs membres sont issus : Morenada Juventud Rosas Residentes⁴⁸ de Viacha Los Legítimos (Morenada Jeunesse Roses Résidents de Viacha Les Légitimes). Ou encore, Morenada Juventud San Pedro Residentes de Achacachi Los Catedráticos del Folklore en Gran Poder (Morenada Jeunesse de Saint Pierre, Résidents d'Achacachi, « Les professeurs d'université » du Folklore du Gran Poder).

L'existence de ces référents géographiques semble renvoyer plus à une origine partagée qu'à la revendication d'une identité aymara commune. Le village natal peut constituer un facteur d'unité et de solidarité entre les danseurs mais dans leurs discours et interactions, ils choisissent rarement de mettre en relief leur origine

⁴⁸ Le terme « *residente* » (résident) désigne ici l'ensemble des migrants qui ont quitté le monde rural pour s'installer en ville. Les *residentes* sont soit d'anciens *vecinos* ou leurs descendants, soit des *comunarios*. Les *vecinos* sont ceux qui, avant la réforme agraire de 1953, étaient installés sur les places des villages, détenaient le pouvoir administratif et exploitaient durement les Indigènes des communautés appelés *comunarios*. Pour comprendre les enjeux des conflits entre les groupes sociaux *vecinos* et *comunarios* dans un village proche de La Paz, voir Bouté (2003 : 125-148).

« aymara » ou « indigène », préférant affirmer leur appartenance à tel village ou telle communauté.

De nombreuses conversations échangées avec les danseurs montrent qu'ils ne revendiquent pas leur appartenance à un groupe clairement identifiable comme « aymara ». Pourtant, les travaux de Xavier Albó *et al.* (1982a ; 1982b ; 1983) portant sur le phénomène de migration à La Paz qui suivit la Réforme Agraire de 1953⁴⁹, postulaient la persistance d'un solide référent identitaire aymara au sein de cette population migrante qui participait à la Fiesta de Jesús del Gran Poder. En fait, la réalité socio-ethnique s'est aujourd'hui transformée et ces migrants, installés depuis plusieurs années en ville, n'affirment ni une identification ni une dénomination propres revendiquant une quelconque origine ethnique⁵⁰ (Barragán, 1997 : 67).

Rares sont par exemple les danseurs de *morenada* qui se définissent comme « Indigènes », catégorie considérée comme synonyme de misère et d'infériorité sociale. Être citadin est le signe d'une supériorité face aux habitants des périphéries, des villages et des communautés (Abercrombie, 1990). L'étiquette « indigène » se trouve réservée à l'Autre⁵¹. C'est ainsi que les danseurs, étant stigmatisés en tant qu'Indigènes par les classes moyennes et aisées de La Paz, luttent quotidiennement contre cette stigmatisation tout en la reproduisant.

Pour mieux comprendre les enjeux de cette situation, rappelons que la démonstration du pouvoir économique et potentiellement politique de cette nouvelle catégorie urbaine commerçante et métisse a déstabilisé les secteurs de la bourgeoisie dominante. Celle-ci est obligée de reconnaître la réussite économique de toute une frange de la société qu'elle avait jusqu'à présent reléguée à la sphère du « populaire ». La crainte des secteurs sociaux privilégiés se traduit dans leurs tentatives constantes de justifier la légitimité de leur position en dépréciant

⁴⁹ Le phénomène migratoire s'est fortement intensifié après la révolution nationale de 1952-53, avec la réforme agraire et les problèmes de partage des terres ainsi qu'avec le développement de l'éducation en milieu rural (Widmark, 2003 : 2).

⁵⁰ Par ailleurs, rappelons que le monde rural ne constitue pas un ensemble homogène qui serait habité par une « ethnie aymara » clairement identifiable et que cette catégorie identitaire a été définie et légitimée non seulement à l'époque coloniale mais par de nombreux historiens et anthropologues et plus récemment par les militants indigènes (Rivière, 2007 : 212).

⁵¹ Sur la mobilisation de la catégorie « Indien » en Bolivie, en tant que construction de la différence et de positionnement sur une échelle hiérarchique voir l'ouvrage d'Isabelle Daillant et Jean-Pierre Lavaud (2007).

constamment les Métis, reconnaissant certes leur nouveau pouvoir économique mais critiquant leur apparence, leurs croyances, leurs pratiques festives, leur niveau d'éducation et leur hygiène. Être « Métis » implique donc toujours une lutte permanente autant pour la réussite économique que pour la reconnaissance sociale.

*

Aujourd'hui, si le cadre sociologique et les caractéristiques des matériaux de la *morenada* que je viens de décrire définissent cette danse, quelques changements apparaissent et témoignent des transformations actuelles de la société bolivienne. Depuis les années 1990, on assiste à l'incorporation d'une population de *profesionales* – terme utilisé localement pour désigner les diplômés du supérieur – au sein des *fraternidades*, comme en témoigne le cas de la Fraternidad Morenada Los Catedráticos, majoritairement composée de danseurs issus de la classe moyenne et exerçant des professions libérales (professeurs, avocats, médecins ou universitaires) (Maenhout, 2012 : 58). Enfin, les *fraternidades* de *morenada* sont maintenant fréquentées par les nouvelles générations d'enfants de migrants aymaras, nés en ville et ayant eu accès aux études. La composition sociale et générationnelle des *fraternidades* est donc en pleine évolution.

En outre, les nouvelles reconfigurations politiques depuis la prise de pouvoir d'Evo Morales en 2006, qui aurait comme ambition de « décoloniser » la Bolivie (Lazar, 2010 : 186), viennent sans doute remettre en question la manière dont les danseurs de *morenada* se positionnent dans la société urbaine. Parallèlement aux processus d'ethnisation⁵² de la vie politique (Lavaud, 2006) et à la mobilisation d'une rhétorique indigéniste⁵³ par le gouvernement, une nouvelle tendance

⁵² Il s'agit d'un phénomène de particularisation ethnique de divers groupes de la population bolivienne conduisant à une forte segmentation du pays et opposant violemment des expressions politiques régionales, fondées sur leurs spécificités culturelles et réclamant chacune un gouvernement autonome (Lavaud, 2006).

⁵³ En Bolivie, si plus d'une cinquantaine de groupes ethniques sont officiellement reconnus par l'Etat, la figure nationale de l'Indien est « une image aymara centrée de l'Indigène bolivien » (Galnier et Molinié, 2006 : 134). Depuis la révolution de 1952, militants indianistes et intellectuels (historiens, sociologues, anthropologues) construisent une histoire qui promeut cette différence ethnique aboutissant à l'élection d'Evo Morales en 2006, puis réélu en 2009 (Alvizuri, 2012). Sur ce thème, on pourra consulter l'ouvrage de Verushka Alvizuri (2012) qui reconstitue tout le processus de construction de cette « aymarité » par les militants, intellectuels et universitaires boliviens.

esthétique se déploie dans les groupes de *morenada*, exposant de plus en plus de référents indigènes, ceux-là même érigés par le pouvoir en place comme les nouveaux symboles de la nation bolivienne. Lors de l'Entrada, les danseurs de *morenada* exhibent fréquemment, brodés sur les costumes, les emblèmes des luttes indigènes comme le drapeau *wiphala*, mais également des figures et dessins évoquant la cosmologie andine.

Autre exemple de cette nouvelle valorisation de l'ethnicité indigène : la *fraternidad* Morenada Fanáticos del folklore met à l'honneur les valeurs culturelles « aymaras », non pas en évoquant l'origine ethnique de ses membres mais en organisant des tables rondes et des débats sur l'origine de la *morenada*, dont plusieurs chercheurs et folkloristes affirment maintenant qu'elle serait historiquement associée au monde indigène aymara et au Département de La Paz (Cuba & Flores, 2007).

Ces exemples soulèvent de nombreuses questions. Quel sera l'impact du projet politique indigéniste porté par Evo Morales sur la manière dont les danseurs de *morenada* vont dorénavant se positionner dans la société ? Si sous le gouvernement actuel, le référent indigène devient un nouveau tremplin vers la reconnaissance sociale, comment les danseurs vont-ils redéfinir leurs liens avec le monde indigène alors que pour s'intégrer à la société nationale, ils se sont efforcés pendant des années d'effacer, dans l'espace public tout du moins, tout signe d'appartenance ethnique ? En tous cas, au-delà des considérations concrètes sur l'avenir de la *morenada*, elle montre de manière exemplaire comment dans la *fiesta*, enjeux sociaux et enjeux esthétiques sont intrinsèquement liés.

Enfin, cette articulation ne peut se comprendre que si l'on interroge un autre aspect fondamental de la célébration : sa dimension religieuse. La danse n'est pas uniquement une expression esthétique, ou le moyen de marquer son appartenance à un groupe et de s'intégrer à la société nationale, elle est aussi vécue par la majorité des danseurs de *morenada* comme un acte puissant de dévotion.

Chapitre 2

Danser pour le Saint

Si les enjeux sociologiques occupent une place importante dans la Fiesta del Gran Poder, la dimension religieuse est au cœur de la motivation des danseurs, de leur investissement enthousiaste et passionné. De fait, les frontières entre expérience sociale et expérience religieuse sont difficiles à tracer, tant les deux sont imbriquées et s'avèrent extrêmement variables. Ainsi, dégager des généralités sur le fait religieux n'est pas une tâche aisée. Au sein d'une même *fraternidad* les disparités sont flagrantes. Certains *fraternos* (membres des *fraternidades*) affichent leur foi à travers une série d'actions – participation aux messes et aux veillées de prières, réalisation d'offrandes de fleurs, recueillement devant la statue du Saint – d'autres, au contraire, montrent un grand désintérêt pour ces pratiques. La variabilité de l'expérience religieuse se mesure également entre les différentes *fraternidades* qui participent à l'Entrada. Par exemple, des *fraternidades* plus anciennes et reconnues comme les *morenada*, *diablada* ou *kullawada*, organisent toujours des activités religieuses tandis que celles formées davantage par les jeunes générations organisent plutôt des activités sportives et festives.

L'expression religieuse prend ici des formes très différentes du catholicisme populaire hispanique ou latino-américain (G. Martínez, 1996) dans lequel l'on retrouve d'« impressionnantes démonstrations collectives de dévotion, d'autoflagellation, de pleurs, d'hystérie, de culpabilité » (*ibid.* : 23) et dont le culte aux images est un élément central. Or, si historiquement la vénération de Jesús del Gran Poder alimentait une série de conflits autour d'un tableau (cf. chapitre 1), cette image, aujourd'hui rangée dans une église, semble avoir perdu de son importance. Lors du défilé, c'est une statue de Jesús que l'on place au milieu du parcours. Les cortèges de danseurs s'arrêtent un court instant devant elle pour se signer, puis reprennent rapidement leur route. Dans les discours des danseurs, ce bref moment d'interaction avec l'image sainte est important mais il n'est jamais évoqué comme une expérience fondamentale de leur foi.

On peut ainsi avancer l'hypothèse que, dans ce contexte, le moteur premier de la dévotion est la danse. Ainsi, l'efficacité rituelle de la *fiesta* repose moins sur la dévotion directe à l'image de Jésus que sur la pratique dansée qui lui est dédiée. Comment caractériser cette expérience corporelle de la dévotion chez les danseurs de *morenada* ? Sur quels registres du corps et à travers quel type de conduites

motrices repose-t-elle ? Avant d'entrer pleinement dans ces considérations, je montrerai que l'acte dansé est considéré par les membres des *fraternidades* comme la principale modalité du culte et qu'il définit la nature même du lien que les *fraternos* entretiennent avec le Saint patron. La danse apparaît simultanément comme le moyen de formuler l'engagement religieux et de le réaliser.

1. Modalités du culte

Fraternidad, cycle d'activités et système de charges

Nous l'avons vu, tous les danseurs qui défilent pour la Fiesta de Jesús del Gran Poder s'organisent dans des structures appelées *fraternidades*, des « associations volontaires dont les membres participent à la fête annuelle d'une image catholique particulière et exécutent des danses costumées, en son honneur » (Mendoza Walker, 2001 : 149). La *fraternidad* est une institution que l'on retrouve également sous les appellations de *cofradías* ou *hermandades*, termes que l'on peut traduire par celui de « confrérie ». Présentes autant dans les fêtes patronales andines que dans le reste de l'Amérique latine, les *fraternidades* sont héritières des confréries religieuses formées en Europe au Moyen Âge et implantées dans le Nouveau Monde lors de la colonisation (Celestino & Meyers, 1981 ; Platt, 1987 ; Abercrombie, 1991 ; Mendoza Walker, 2000).

A l'époque coloniale, les confréries andines ont été investies par divers groupes socio-ethniques, Espagnols, Indiens, Noirs et Métis. Régies par un système de charges rotatives, elles ont joué un rôle primordial dans la structuration de réseaux économiques autonomes et de pratiques internes d'entraide et de solidarité (Díaz, Martínez & Ponce, 2013). Elles ont également permis le développement d'une forte dévotion populaire envers les saints catholiques et le surgissement d'une série de rites intégrant tant les éléments de la liturgie catholique romaine que les pratiques locales indigènes, que ce soit les danses, les musiques, les masques ou les costumes (*ibid.*).

En Bolivie, les *fraternidades* actuelles sont des congrégations urbaines que l'on ne retrouve pas dans les communautés indigènes. Elles constituent des réseaux d'individus formés à partir de liens de parenté, de liens socio-professionnels ou à partir de critères d'appartenance à un même lieu d'origine ou à un même corps de métier. Elles peuvent réunir plusieurs milliers de fidèles qui s'organisent pour danser lors des *entradas*. Indépendantes de l'Église, ces congrégations constituent des « communautés laïques » (Maenhout, 2012 : 54) qui s'organisent de manière autonome, avec un règlement intérieur (*Estatutos*) et une hiérarchie propre. A La Paz, depuis 1974, l'Asociación de Conjuntos Folklóricos del Gran Poder (ACFGP) – Association des Groupes Folkloriques du Gran Poder – se charge de l'organisation de l'Entrada, de la régulation des différents conflits internes entre les *fraternidades* ainsi que du maintien de leurs droits et devoirs respectifs.

Chaque *fraternidad* porte un nom spécifique et possède un document officiel témoignant de son acte de fondation. Dans une *fraternidad*, tous les danseurs doivent respecter un règlement interne et payer une cotisation annuelle. Il s'agit d'une structure de type associative, financièrement indépendante et n'ayant, officiellement en tous cas, aucun but lucratif. Dans leur format actuel, les *fraternidades* sont créées tout autant au sein d'un quartier, d'un réseau familial, d'une communauté de migrants issus d'une même région d'origine⁵⁴, que d'un collège, d'une université ou encore d'un même secteur professionnel.

Ces structures rassemblent de 100 à 1 500 membres autour d'une danse qui pourra éventuellement changer au fil des ans. Leur organisation et leur hiérarchie interne sont plus ou moins complexes selon le nombre de membres ou l'ancienneté du groupe. La principale activité des *fraternidades* consiste à organiser des répétitions de danse pour que ses membres participent à la grande fête patronale de la ville. Pour certains groupes prestigieux et financièrement aisés, les activités des danseurs s'étendent sur toute l'année : fêtes internes, veillées religieuses, activités sportives et voyages dans d'autres villes boliviennes afin de participer aux différentes *fiestas*

⁵⁴ A La Paz, plusieurs *fraternidades* de *morenada* ont été créées à partir d'un ensemble d'individus revendiquant une origine régionale commune telle Achacachi (ville du département de La Paz et de la province d'Omasuyos, située sur la rive orientale du lac Titicaca) ou Viacha (ville du département de La Paz et de la province d'Ingavi, située dans les environs de la ville de La Paz et El Alto), ou encore Caquiaviri (ville du département de La Paz et de la province Pacajes).

urbaines et rurales en tant qu'invités. Tout un réseau de *fraternos* circule et participe ainsi à plusieurs fêtes patronales à l'échelle nationale et internationale. En effet, on trouve aujourd'hui en Argentine, au Brésil et en Espagne des *fraternidades* de *morenada* créées par les migrants boliviens, qui sont reliées aux « *fraternidades* mères » de La Paz et qui participent à « un mouvement d'internationalisation du folklore urbain » (Maenhout, 2012 : 69).

A La Paz, l'*entrada* réalisée en l'honneur de Jesús del Gran Poder constitue l'objectif commun rassemblant les membres d'une *fraternidad*. Au préalable, ces derniers participent dès le mois de janvier à un long cycle de préparation qui comprend répétitions de danses, réunions, messes, veillées religieuses et fêtes internes.

En début d'année, chaque membre reçoit le calendrier des activités de sa *fraternidad*. Certaines sont plus ritualisées que d'autres et toutes n'ont pas la même fonction. La veillée religieuse par exemple est un moment de recueillement collectif autour de l'image de Jesús del Gran Poder, soit à l'intérieur de l'église auprès des effigies officielles, soit au sein de maisons particulières autour d'une reproduction du saint, généralement sous forme de tableau, appartenant à la *fraternidad*. En revanche, les répétitions de danse sont des rassemblements à caractère moins religieux et plus technique ou festif.

A titre d'exemple, le tableau ci-dessous récapitule dans l'ordre chronologique les activités de la Fraternidad Morenada Juventud Diamantes de La Paz pour l'année 2009. Il s'agit d'un déroulement type du cycle de fêtes et répétitions que l'on retrouve dans toutes les *fraternidades* de *morenada*⁵⁵.

⁵⁵ Pour une description détaillée et un recensement complet de toutes les activités (lieux et dates) de chaque *fraternidad* de *morenada*, voir Barragán et Cárdenas (2009 : 132-133).

Activité	Description	Date
Veillée religieuse (<i>velada</i>)	Soirée de prières collectives, organisée en l'honneur de Jesús del Gran Poder	février
Réception (<i>primera recepción social</i>)	Messe donnée à l'église du Gran Poder, suivie d'un grand défilé dans les rues du quartier. Le défilé public s'achève dans une salle des fêtes où les membres de la <i>fraternidad</i> danseront toute la nuit.	février
Deux grandes répétitions publiques (<i>Ensayos generales</i>)	Répétitions collectives consistant à réaliser un grand défilé dans la rue. Le défilé s'achève dans une salle des fêtes louée pour l'occasion.	avril mai
Six répétitions de danse privées (<i>Prácticas</i>)	Répétitions collectives, à portes closes, dans une salle de fêtes.	mars mai juin
Election de la reine de la <i>fraternidad</i>	Concours interne lors duquel les <i>pasantes</i> choisissent la reine de la <i>fraternidad</i>	mars
Journée de promesse (<i>convite</i>)	Engagement des danseurs envers Jesús del Gran Poder. Grand défilé de toutes les <i>fraternidades</i> sur le même parcours que celui du jour de l'Entrada.	mai
Distribution des costumes	Les danseurs récupèrent leurs costumes pour le défilé	juin
Entrada de Jesús del Gran Poder	Grand défilé de toutes les <i>fraternidades</i> à travers la ville	juin
<i>diana</i>	Toutes les <i>fraternidades</i> se regroupent dans le quartier du Gran Poder pour défiler, à nouveau, mais sans leurs costumes. Ils parcourent les rues dans le périmètre de l'Eglise dau Gran Poder.	juin, le lendemain de l'Entrada
Intronisation des nouveaux <i>pasantes</i> (<i>Recojo de los recibientes</i>)	Prise de fonction des nouveaux <i>pasantes</i> de la <i>fraternidad</i>	juin, jour suivant la <i>Diana</i>

Figure 13
Programme des activités de la Fraternidad Morenada Juventud Diamantes

Toutes les *fraternidades* s'organisent à partir d'une hiérarchie verticale avec une distribution formelle des rôles et des statuts. Une *fraternidad* se compose au minimum d'un noyau directeur et de danseurs, mais son organisation interne peut s'avérer plus complexe, comme c'est le cas pour les *fraternidades* de *morenada* qui fonctionnent avec un système de charges rituelles appelé *pasantía*. Dans ce système, un ou plusieurs couples (mari et femme), les *pasantes*, sont désignés annuellement pour recevoir le *cargo*, charge religieuse et économique⁵⁶. Cette charge consiste à assumer l'organisation, le déroulement et le financement de la participation de la *fraternidad* à la fête patronale. Une fois la célébration passée, ces derniers désigneront leurs successeurs pour l'année suivante.

Les *pasantes* se réunissent toute l'année pour coordonner les répétitions de danse et les fêtes internes de la *fraternidad*. Ils doivent également gérer les contrats avec les fanfares, les couturiers et les artisans qui fourniront les costumes aux danseurs, financer la nourriture, les boissons, les feux d'artifice et les groupes de musique. Ils se chargent également de réserver les salons de danse et de mener à bien la gestion économique de la *fraternidad*.

Le statut de *pasante* engendre un grand prestige social. Cette responsabilité est assumée comme un sacrifice réalisé en faveur de la collectivité de la *fraternidad*. Dans les *fraternidades* les plus prestigieuses, le système de *pasantía* implique également un jeu de fortes rivalités économiques et sociales entre les membres. De ce jeu émerge en effet une nouvelle élite économique de commerçants pour qui la gestion de la *fraternidad* est aussi devenue un moyen de faire fructifier un capital économique (cf. chapitre 5). Toutefois, le système de charges en contexte urbain ne peut être

⁵⁶ On retrouve le modèle du système de charge dans toute l'Amérique hispanique, tant en milieu urbain que rural, et de nombreux ethnologues ont montré qu'il était l'un des fondements de l'organisation communautaire dite « traditionnelle » des populations andines. Dans les communautés, le système de charges rotatives repose sur une série de responsabilités politiques et religieuses hiérarchisées que chacun doit, au cours de sa vie, assumer pour la communauté. Selon les régions, ce système a connu de profondes transformations, s'est adapté aux nouvelles contraintes extérieures et a été remplacé par un fonctionnement beaucoup moins hiérarchisé et plus souple (Malengreau, 1995 : 373). Au sein des *fraternidades* de *morenada* de La Paz, le système de charges prend des formes et fonctions différentes du système de charges rotatives présentes dans les communautés indigènes andines. Par exemple, dans les communautés aymaras des hauts plateaux, Gilles Rivière (2008) a montré que les charges rotatives et annuelles ont pour objectif d'assurer la prospérité et la pérennité sociale de la communauté. Elles ne sont pas uniquement des étapes obligatoires dans la vie d'un individu mais s'inscrivent également dans un cycle qui renvoie aux ancêtres de la communauté (*ibid.*).

uniquement envisagé comme une compétition économique. La responsabilité qu'implique le statut de *pasante* comporte également une forte dimension morale et religieuse.

Les *pasantes* sont les premiers responsables du bon déroulement des activités de la *fraternidad* et doivent mener celle-ci jusqu'à l'Entrada. Idéalement, l'investissement des *pasantes* dans la *fraternidad* doit être total, affectant vie professionnelle et familiale : il constitue simultanément un devoir envers le groupe et un acte de dévotion suprême envers Jesús del Gran Poder. Une *fraternidad* mal administrée ou dissoute suite à un trop grand nombre de conflits internes, provoque non seulement une véritable humiliation sociale pour les *pasantes* mais attise la colère du Tata qui les châtie par des malheurs, faillites et maladies.

Le lien entre le culte de Jesús del Gran Poder et l'existence d'un système de charges est en fait présent dès les années 1950. Dans leur ouvrage, Xavier Albó et Matías Preiswerk précisent que dans les célébrations de cette époque, une personne était choisie par la paroisse et le comité de quartier pour assumer les dépenses liées à l'organisation de la fête : boissons, musique, banquets, feux d'artifice (1986 : 32-33). Actuellement, chaque *fraternidad* de *morenada* a ses propres *pasantes* et, à une échelle supérieure, un seul couple est désigné par l'Association des Groupes Folkloriques du Gran Poder pour offrir à la statue de Jesús del Gran Poder de nouveaux vêtements pour sa célébration. Quelques jours avant l'Entrada, accompagné de la famille, le couple a le privilège de nettoyer la statue avec des crèmes et onguents, puis de l'habiller de sa nouvelle tenue.

Trois défilés et un vœu

Les *fraternidades* s'organisent et préparent leurs chorégraphies, masques et costumes sur une durée de six mois. Une semaine avant l'Entrada, elles réalisent un premier défilé appelé *convite* (invitation), lors duquel les danseurs réaliseront de manière individuelle une *promesa* (vœu) envers la statue de Jesús placée aux portes de l'église. Le deuxième défilé, l'Entrada, est de loin la manifestation la plus spectaculaire car les *fraternidades* traversent le centre-ville afin d'offrir leurs meilleures performances au Tata ainsi qu'aux milliers de spectateurs présents. Enfin, un

troisième défilé appelé la *diana* est réalisé le lendemain de l'Entrada mais, cette fois, il est limité au quartier de l'église du Gran Poder, dans le secteur nord-ouest de la ville. Les danseurs ne sont alors ni masqués ni costumés et défilent avec leurs fanfares dans le périmètre de l'église qui héberge la statue du Saint. A travers la répétition successive de ces défilés, la danse s'impose comme le principal support de la dévotion, comme le moyen le plus efficace pour les participants d'instaurer un lien contractuel avec le Tata qui les protège.

On peut considérer que le culte passe nécessairement par trois étapes, indissociables de la danse et communes à tous ceux qui participent aux *entradas* : 1) le fidèle s'engage à danser durant trois années consécutives ; 2) avec cet engagement, il est en mesure de demander des faveurs au Saint ; 3) il exécute enfin une danse qui concrétise à la fois son engagement et qui a valeur d'offrande, ce qui lui permet d'espérer la réalisation de son vœu.

La danse, un engagement religieux

A La Paz, la procession de Jesús del Gran Poder se déroule le jour de la Sainte Trinité, dans le quartier du Gran Poder, une semaine après l'Entrada. La procession n'est suivie que par quelques groupes de fidèles alors que l'Entrada mobilise des milliers de danseurs. Dans les années 1970, l'Entrada est devenue un événement autonome de la procession religieuse organisée par l'Église et s'est imposée comme l'espace privilégié de l'expression de la dévotion, tandis que la procession catholique a perdu son pouvoir d'attraction de manière significative.

L'une des caractéristiques singulières de l'Entrada est sans doute qu'elle est définie par les participants tant comme un acte de dévotion que comme un concours dans lequel les *fraternidades* s'affrontent par la danse. Il existe en effet un trophée final et donc un enjeu de reconnaissance et de compétition entre les groupes.

La nature de la motivation des participants devient alors un sujet polémique autour duquel se cristallisent des accusations mutuelles. Il est ainsi courant d'entendre les danseurs d'une *fraternidad* accuser ceux d'une autre de danser uniquement pour afficher leur prestige ou pour gagner la première place. Évoquer la

« dévotion » légitime la participation de chacun et permet de reprocher aux autres de danser pour des raisons beaucoup moins nobles. Lors du défilé de 2007, le couplet chanté par les danseurs de la prestigieuse *Morenada Intocables* illustre bien cette idée :

Nous ne voulons pas d'alcool	<i>No queremos copas</i>
Nous ne voulons pas de trophées	<i>No queremos premios</i>
Car nous dansons	<i>Porque bailamos</i>
Témoignant foi et dévotion	<i>Por fe y devoción</i>
Ceux qui dansent pour être les premiers	<i>Aquellos que bailan, por ser los primeros</i>
Ne portent dans leur âme qu'ambition	<i>Llevar en el alma, solo ambición</i>
Je me sens fier d'être un <i>Intocable</i> ,	<i>Orgulloso me siento de ser un Intocable</i>
Montrant au Gran Poder	<i>Demostrando en Gran Poder</i>
Amour, foi et dévotion	<i>Amor fe y devoción</i>

Paroles : Hiru Hicho

Letras : Hiru Hicho

Cependant, quel que soit le degré d'implication religieuse des danseurs, la participation à l'Entrada suppose la réalisation au préalable d'un vœu individuel (*promesa*) lors duquel chacun s'engage à danser au moins trois années consécutives. Il s'agit là d'un engagement d'une grande importance car la divinité peut se retourner contre celui qui ne s'acquitte pas de sa dette. Selon les danseurs, celui qui manque à la danse sans excuse valable (maladie, décès, deuil) s'expose à une grande malchance et au malheur.

La *promesa* est également un engagement envers un collectif puisque danser implique nécessairement d'intégrer une *fraternidad*. Devenir membre d'une *fraternidad* oblige une participation aux nombreuses activités demandant un investissement personnel conséquent en termes de temps et d'argent dépensé. La *promesa* engage donc le fidèle à réaliser des actions pour le Saint et pour le groupe, et tout un chacun en récupèrera un bénéfice.

Lors du défilé du *convite*, les *fraternidades* s'arrêtent devant la statue de Jesús del Gran Poder placée aux portes de l'église (voir piste 1 du DVD). Prospérité, bénédiction et protection, chaque danseur fait sa demande à sa manière. Don Tomás demande par exemple la croissance des activités de son atelier d'artisan brodeur : « Tata, si tu veux que je continue de danser pour toi, tu vas continuer à me donner encore plus de travail et de l'argent, donne-moi aussi plus de foi ! ». Doña Adela, une commerçante de cinquante ans, demande la guérison de l'une de ses filles et Silvia, jeune étudiante, sollicite l'obtention de son diplôme universitaire.

Dans la perspective qui nous intéresse ici, l'un des aspects les plus saisissants de la *promesa* est le fait qu'elle implique déjà une mise en mouvement des fidèles. Afin de promettre au Tata qu'ils danseront pour lui, les fidèles sont déjà en train de danser. La danse permet donc à la fois la formulation de la *promesa* (lors du *convite*) et la réalisation de celle-ci dans la durée, à travers un cycle de danse de trois ans. C'est bien la pratique chorégraphique qui acte l'engagement du fidèle envers le Saint et qui le rend effectif.

En outre, la *promesa* à travers laquelle s'établit un lien contractuel entre le danseur et la divinité est d'avantage un moyen d'obtenir des bénéfices dans la vie quotidienne (ici et maintenant) qu'un acte de transcendance, de repentance ou de quête vers le Salut. Les danseurs de *morenada* affirment que, lorsqu'ils formulent leur vœu au Tata, ils ne demandent pas nécessairement une faveur précise en échange. Ils restent néanmoins tous convaincus qu'à un moment ou à un autre, le Tata leur apportera un bienfait et qu'il fera un geste généreux (*echar una mano*) pour eux. Don Félix (40 ans, restaurateur) me raconte que lorsqu'il a dansé pour la quatrième année, le Tata lui a « donné » une nouvelle voiture. Doña Verónica (45 ans, chapelière) affirme participer aux célébrations sans jamais regarder les coûts que cela implique car elle sait qu'il y aura un retour. Elle m'explique que c'est le Tata qui lui a permis d'ouvrir sa nouvelle galerie marchande dans le quartier. Enfin, Don Antonio (50 ans, chauffeur de poids lourds) explicite la relation de réciprocité avec Jesús del Gran Poder en ces termes :

Ma personne a beaucoup de foi pour Señor de Gran Poder. C'est simple, je ne peux rien lui refuser. Je me dis que je ferai tout, n'importe quel effort, peu importe le prix. Et quand on agit comme

cela, le Seigneur nous envoie quelque chose, on ne sait pas quand ni quoi, mais il y aura toujours quelque chose. Avant je ne possédais même pas ma propre maison, je devais louer, mais grâce à lui les choses se sont arrangées, je suis propriétaire maintenant.

« Donner » au Tata signifie donc que l'on peut espérer un retour. Il s'agit d'un échange asymétrique puisque le Saint ne rend pas aux fidèles un élément de même nature, ni de même valeur que celui qu'il a reçu. Cependant, si les danseurs font une dépense physique (danse) et matérielle (adhésion à une *fraternidad*, coût des masques et costumes) pour leur saint, ils estiment toujours que ceci vaut la peine et que les bénéfices qu'ils reçoivent en retour leur sont profitables et améliorent leurs conditions de vie. Cette forme d'échange avec une divinité est courante dans les Andes. Comme les oblations matérielles telles feuilles de coca, bougies, cigarettes, fleurs, encens, copal ou alcool, la danse s'intègre dans un système de dons contre dons (Schiffers & Van de Berg, 1992 : 300) qui réaffirme les principes d'équilibre et de réciprocité caractérisant la cosmologie andine (Albó, 1998).

La foi des fidèles envers celui-ci n'est d'ailleurs pas exclusive. Elle s'inscrit tout d'abord dans une logique de continuité avec les cultes d'autres saints et vierges. Tout au long de l'année, les fidèles voyagent dans plusieurs villes ou villages afin de participer à leurs fêtes patronales. S'ils dansent en tant qu'« invités », ils ne sont alors pas obligés de réaliser un engagement formel de trois ans. Faisant partie de la religiosité andine actuelle, la dévotion aux saints et vierges cohabite avec des croyances et des pratiques rituelles d'origine non catholique : recours à la divination ou à la médecine traditionnelles, offrandes à la Pachamama (divinité andine de la Terre) et à Ekeko (figure de l'abondance) ou encore culte de crânes de morts (*ñatitas*), qui connaît aujourd'hui un essor important⁵⁷. Toutes ces pratiques sont envisagées dans un même continuum religieux.

⁵⁷ Doña Claudia (52 ans, commerçante) qui danse tous les ans pour vénérer Jesús del Gran Poder, croit également au pouvoir des *ñatitas*. Elle possède chez elle, à côté de plusieurs reproductions de saints, un autel où sont posés l'un à côté de l'autre deux crânes humains qu'elle nomme Aurora et Juanito. Tous les lundis, elle leur allume des bougies et leur offre des bonbons pour qu'ils protègent sa maison des voleurs. Elle m'explique que, tout comme le Tata, les *ñatitas* sont proches de Dieu. Ce sont « les petits cerveaux des petites têtes des morts dont les petites âmes sont à côté de Dieu. Ils vont toujours te parler, t'aider, mais certains sont mauvais aussi, il faut avoir de la chance et surtout bien s'occuper d'eux! ».

Par exemple, Don Juan (57 ans) est un artisan brodeur de costumes de *morenada* qui se présente comme un fervent catholique dont la croyance « ne va qu'à un seul Dieu tout puissant ». En voiture, sur la route qui mène à son village, nous nous arrêtons quelques minutes. Sa femme sort du coffre un grand panier dans lequel sont rangées une dizaine de petites bouteilles d'alcool pur. Le fils prend alors le volant et Don Juan, assis à ses côtés, ouvre un à un les flacons pour les déverser sur l'asphalte à travers sa vitre grande ouverte. Son geste constituait une offrande à la Pachamama, en échange de sa protection afin de n'avoir aucun accident jusqu'au village. Qu'il soit verbalisé ou non, nous avons donc affaire à un processus de cumul des pratiques religieuses. Les *fratemos* évoluent d'une pratique à une autre, pouvant combiner différentes modalités de culte.

Les propos de Daisy, une étudiante de 25 ans et guide de danse d'une prestigieuse *fraternidad* de *morenada* de La Paz, illustrent encore cette dévotion envers une multiplicité d'entités :

Chez moi, nous croyons en plusieurs saints, pas uniquement au Tata Gran Poder. Mon papa croit en San Antonio de Abad de Caquiaviri car c'est là qu'il a grandi. Ma maman aime Tata Santiago. En fait chacun croit en différents saints. Moi je crois en tous, tu vois ? Je demande à tous les saints et ils me cèdent les choses que je veux. À l'un je demande de protéger ma famille, à l'autre ma santé, je ne vois pas pourquoi il faudrait me limiter. Au Tata Jesús del Gran Poder, je danse pour lui, alors je lui demande de l'aide pour mes études et ça marche ! [...] Nous croyons aussi en la Pachamama. C'est mon père qui se charge de la nourriture pour la Pachamama au mois d'août, il dit qu'il ne faut jamais oublier de remercier la terre qui nous laisse vivre. Nous achetons une *mesa* [offrande rituelle] avec un fœtus de lama, de la graisse, des sucreries et du riz. Comme ça, la Pachamama nous protège des accidents.

Par ailleurs, Jesús del Gran Poder possède des propriétés ambivalentes qui le rapprochent des entités andines⁵⁸. Il est à la fois bon et généreux mais peut aussi se mettre en colère, se vexer ou se venger. Il a le pouvoir de donner ou retirer le travail et la fortune :

Le Tata me bénit, oui il me bénit à chaque fois que je danse pour lui. Tout ce que je veux faire, je le fais car j'ai la foi. Je n'ai pour l'instant jamais perdu en affaires, rien, je m'en suis toujours sorti en gagnant quelque chose. Je sais qu'il m'aide, qu'il m'apporte de la chance et je ne veux pas tout perdre donc je continue de danser (Don Ignacio, 50 ans, commerçant).

L'argent est ici lié au concept plus général de « chance », envisagée comme une « [...] puissance abstraite maîtrisée par les divinités et vouée à circuler parmi les hommes » (Véricourt, 2000 : 91). Or, si la chance est suscitée par les offrandes, celles-ci se caractérisent par la générosité avec laquelle elles sont offertes à la divinité. Pour les danseurs de *morenada*, la performance dansée de l'Entrada et tous les coûts qu'elle engendre, prix des costumes, bijoux et accessoires, cotisation à la *fraternidad* et dépenses en boissons alcoolisées, constituent l'offrande au Tata. Celle-ci est encore plus valorisée si elle est accompagnée d'un réel investissement personnel au sein de la *fraternidad*, comme l'occupation d'un poste à responsabilité (*pasante*, directeur, délégué) qui demande du temps, des sacrifices personnels et des dépenses supplémentaires.

L'idée qu'il faut toujours donner avec largesse est très répandue parmi les danseurs. Ils expliquent que, pour recevoir, il est impératif de donner « sans compter », « sans calculer » car de toute façon « le Tata rend toujours ». Comme le formule don Arturo (56 ans, artisan), qui participe à l'Entrada depuis de nombreuses années, « quand tu dances pour le Seigneur, il faut laisser tes poches grandes

⁵⁸ Différents chercheurs ont mis en évidence le caractère extrêmement ambigu, parfois contradictoire, des divinités andines. Parmi les plus importantes du panthéon, la Pachamama est capable d'être cruelle et bienveillante. Elle peut amener tantôt la sécheresse, tantôt la fertilité (Bouysse-Cassagne, 1987 ; Harris, 2000 : 201-219). De même, le Tío – Dieu de la montagne et du minerai – associé au Diable catholique, est loin d'être exclusivement maléfique comme lui. Ni bon, ni mauvais, il incarne un monde dangereux, source de richesses (Absi, 2002 : 4). Gabriel Martínez (1983) a montré que la diversité de caractères et d'apparences physiques qui sont associés au Tío relève d'un même univers sémantique. Ce serait cette cohérence interne qui permettrait la production, au niveau des discours, d'une profusion d'images confuses donnant à cette entité son caractère ambivalent.

ouvertes, l'argent doit couler ». Don Pedro (49 ans, commerçant), son frère, ajoute que le Tata punit ceux qui dansent « en serrant les poches ». Sa femme, doña Aurora (52 ans, commerçante), avance une autre idée qui permet de saisir le lien existant entre l'acte dansé (ce que l'on donne) et la protection matérielle ou physique (ce que l'on reçoit). Elle va jusqu'à se considérer comme un support à travers lequel la divinité va pouvoir réaliser son *gusto* (plaisir) :

Quand je suis dans une situation économique difficile, mes proches s'inquiètent et me disent : « Aurora, où vas-tu trouver l'argent maintenant, comment vas-tu faire pour danser cette année ? ». Moi je ne me fais pas de souci, je dis au Tata : « Si toi tu le veux alors il y aura et si tu ne veux pas et bien il n'y aura rien ». C'est cela la foi. Quand on me demande comment je vais payer mes vêtements pour danser, je réponds que moi je n'ai rien à faire et que si lui là-haut veut de beaux vêtements, il se les fera lui-même, il m'enverra du travail et une bonne opportunité de faire de l'argent. Je connais des familles très pauvres qui ont pourtant accepté de dépenser tout ce qu'elles avaient et de s'endetter pour prendre le *cargo* de la fête mais après, le travail arrive, toujours !

Pour les fidèles, la danse est donc toujours le moyen d'attendre des bénéfices de la part du Tata mais également un moyen d'éviter que ce dernier ne se retourne contre eux. Une mésaventure personnelle illustre ce propos. Le jour du défilé de la *promesa*, je décidais de ne pas danser avec ma *fraternidad* afin de pouvoir filmer la performance chorégraphique. Alors que je filmais, installée dans la rue, mes compagnes de danse – avec qui j'avais pourtant fait plusieurs répétitions de danse et partagé beaucoup d'alcool – passèrent à côté moi sans m'adresser un regard, feignant de ne pas me reconnaître. Les jours suivants, lorsque je rendais visite à l'une d'entre elles, doña María (48 ans, commerçante), celle-ci m'ouvrait à peine la porte et prétendait avoir beaucoup de travail à finir. Plus tard, lors d'une fête, elle finit enfin par m'expliquer les raisons de cette désapprobation à mon égard. Elle m'accusait de ne pas assez craindre le Tata et s'offusquait en me pointant du doigt : « Le Tata punit fortement » répétait-elle, « il se vexe si tu ne danses pas pour lui, tu es venu habillée comme une *gringa*, tu aurais au moins pu mettre une *pollera* (jupe), un châle et des bijoux pour filmer. Nous avons l'air de quoi sinon ? Le Tata n'aime pas cela... ». Elle ajouta que je m'étais mal comportée et que j'aurais dû faire un

effort car maintenant la chance ne serait plus présente dans ma vie. A partir de cet événement malencontreux, chaque adversité de mon quotidien fut interprétée par mes compagnes de danse comme les conséquences évidentes d'un courroux du Tata. Sur les conseils de ces dernières, je dus alors danser pour l'Entrada afin de retrouver la bienveillance et la protection de Jesús del Gran Poder.

2. Quelles interactions avec le Saint ?

La veillée autour du Tata : un dispositif spatial circulaire

La Morenada Juventud Diamantes organise sa veillée religieuse dans la maison des *pasantes*, afin de réunir ses *fraternos* autour de l'image de Jesús del Gran Poder dont elle possède sa propre reproduction sous forme de tableau.



Figure 14
Tableau de Jesús del Gran Poder
appartenant à la Fraternidad
Juventud Morenada Diamantes et
exposé lors d'une veillée.

Le tableau représente Jesús Del Gran Poder surplombant deux danseurs de *morenada* peints dans la partie basse du tableau avec un costume blanc, des casques dorés et des plumes rouges et blanches. Au centre, la présence de trois diamants réfère au nom de la *fraternidad*, qui a pour emblème ce type de pierre précieuse.

Lors de la veillée, une trentaine de *fraternos* sont présents et le tableau est installé sur un autel fleuri, accolé contre le mur d'une grande salle à manger. Dans la cour, avant d'entrer dans la maison, les *fraternos* passent devant un grand brasero dans lequel se consume une *mesa* (offrandes rituelles)⁵⁹. Puis, accédant au salon, ils s'agenouillent les uns après les autres face au tableau, avec un encensoir dans la main. Retirant leur chapeau, ils se signent en silence devant l'image puis vont s'asseoir sur les chaises disposées de manière circulaire le long des murs du salon. La présence du tableau implique un comportement maîtrisé et retenu : les danseurs se mettent à parler à voix basse, fument lentement et se partagent des feuilles de coca à mastiquer. Assis pendant près de deux heures dans une ambiance feutrée, les *fraternos* ont des gestes toujours précautionneux, contrôlés et calmes. La grande maîtrise de leurs gestes et de leurs déplacements donne une sensation de « temps suspendu », de ralentissement de l'action. Il n'y a pas de prière collective, chacun peut se recueillir à sa manière. Selon les *fraternos*, la veillée est un moment de recueillement et de partage entre membres d'une même *fraternidad*. Ce partage est concrétisé par la circulation de boissons chaudes à la cannelle légèrement alcoolisées, de cigarettes et parfois de feuilles de coca. Ces denrées sont également déposées devant l'image, l'intégrant ainsi dans le circuit de partage de ces substances.

Les *fraternos* assis forment un dispositif circulaire avec le tableau mais ce dernier ne fait pas l'objet d'une focalisation particulière. Les *fraternos* le regardent à peine, discutent surtout entre eux à voix basse, jetant parfois sur le tableau un regard latéral qui laisse paraître une implication émotionnelle minimale. Dans ce dispositif

⁵⁹ La *mesa* est un type d'offrande rituelle très répandu dans le monde andin. Selon l'aire géographique, son contenu, sa manipulation et ses effets sont variables. Il s'agit d'une construction sémiotique extrêmement complexe à travers laquelle, en jouant avec des objets, des formes, des matières et des couleurs, on élabore des messages destinés à diverses entités de l'invisible. Ces éléments sont « consommés » par les divinités lorsque l'offrande est brûlée. La présence d'éléments couramment utilisés pour les rituels andins au sein d'une veillée catholique en hommage à Jesús del Gran Poder est une pratique courante. A partir des années 1960, certains secteurs de l'Église catholique ont d'ailleurs adopté une position plus tolérante face à la présence de ces éléments andins dans les rites catholiques, alors que les Églises évangéliques protestantes continuent, dans leur grande majorité, à rejeter totalement ce qu'elles nomment les rites « païens » (Spedding, 2008 : 150). Dans le milieu des *fraternidades*, il est courant de croiser des familles de danseurs dont un ou plusieurs membres ont complètement rejeté les pratiques de la *fiesta* depuis qu'ils fréquentent les Églises évangéliques. Ce phénomène religieux est en plein essor dans les quartiers nord-ouest de La Paz, dans la ville d'El Alto (Guaygua *et al.*, 2008) et dans les communautés aymaras de l'Altiplano (Rivière, 1997).

spatial, observé dans toutes les veillées auxquelles j'ai assisté, la relation au Saint n'est pas assurée par une communication visuelle spécifique⁶⁰.

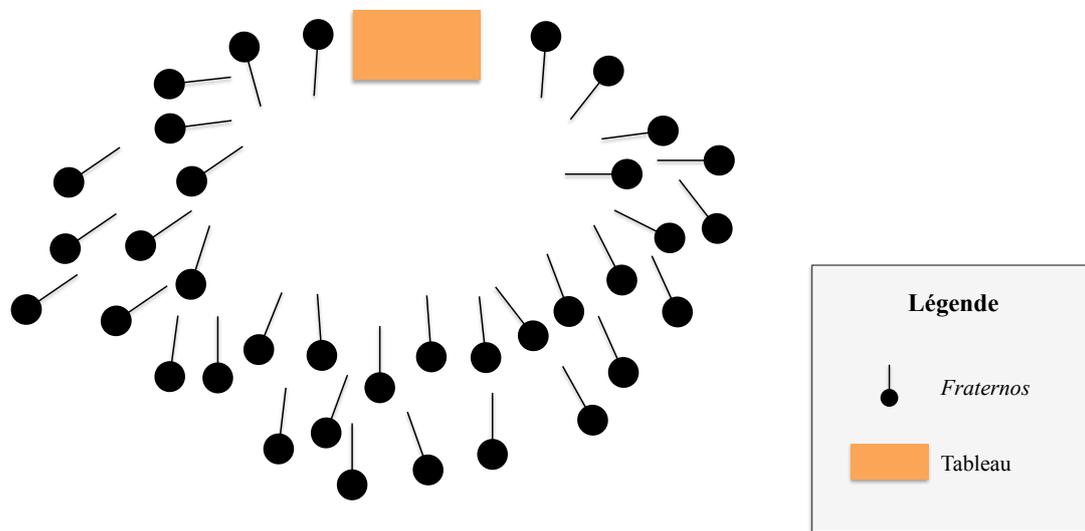


Figure 15
Disposition spatiale des *fratermos* devant le tableau de Jesús del Gran Poder

Le tableau s'insère dans un cercle avec les *fratermos*, il n'est pas traité comme un élément extérieur et fait partie intégrante de la communauté des danseurs. Le Saint ne revêt pas ici un statut différent ni supérieur mais, au contraire, s'inscrit physiquement dans la collectivité. Si la présence du tableau est importante, elle n'est pas primordiale puisque certaines *fraternidades* réalisent leurs activités sans posséder de reproduction du Saint et n'en sont ni pénalisées, ni dépréciées.

Ce dispositif circulaire crée une intimité spatiale partagée entre les *fratermos*, un espace fermé et tourné vers l'intérieur. A travers celui-ci, les *fratermos* affirment « être en partage » (*compartir*) avec le Tata, mais le tableau qui le représente n'est que peu sacralisé, à l'inverse des tableaux ou statues que l'on trouve dans les églises catholiques et qui sont mis en relation avec les fidèles par un dispositif frontal. A l'intérieur des églises, les fidèles font toujours face à la statue imposante du Seigneur

⁶⁰ Contrairement à ce qui se passe chez les gitans d'Andalousie, où c'est essentiellement par le regard que l'on rentre en communication avec les statues des vierges et des saints que l'on vénère pendant la semaine sainte (Pascualino,1998).

ou de la Vierge et doivent lever la tête et les yeux pour la regarder. Ces actions engendrent une relation « verticale » avec le divin et le pouvoir persuasif de l'espace vient ainsi renforcer le mécanisme global de persuasion du discours religieux (Lévy, 2003 : 30-31). De plus, la position inférieure du fidèle face à la statue, parfois même à genoux, incarne l'idée même du Salut⁶¹ (*ibid.*). Enfin, la sacralité découle d'une opposition architecturale entre le sanctuaire, où réside le divin et qui n'est accessible qu'aux prêtres, et l'espace des fidèles, la nef (*ibid.* : 116-118).

En revanche, lors des veillées chez les *fraternos*, le tableau peut être manipulé, déplacé et approché de près par les danseurs. Il n'y a pas d'intermédiaire entre l'image et les fidèles. Le tableau est déplacé de maison en maison, transporté en voiture, porté dans la rue, placé dans une salle à manger ou un salon de danse. C'est un objet qui circule et qui habite les espaces du quotidien.

Dépense et retenue du corps

Lors de l'Entrada, les *fraternos* mobilisent une grande énergie⁶² motrice pour exprimer leur dévotion envers Jesús del Gran Poder : une multiplicité de danses et de mouvements sont exécutées (sauts, tours, frappements des mains et des pieds) et ce, durant un parcours qui dure parfois plus de six heures. A l'inverse, lors des veillées organisées exclusivement entre membres d'une même *fraternidad* et dans des maisons privées, la foi religieuse s'exprime dans une grande retenue corporelle et une gestualité peu expansive. Le contraste est saisissant entre, d'une part, une dépense de l'énergie déployée lors de l'Entrada et d'autre part, une gestuelle de la sobriété utilisée lors de ces veillées tout comme à l'église. Au niveau sonore, la même distinction est posée. Fanfares, pétards, cris et chants sont l'apanage de la performance publique tandis que la quiétude et le silence sont prescrits lors des veillées.

⁶¹ Albert Lévy (2003) analyse comment l'espace cultuel des églises catholiques évoque, par son organisation, le parcours de la quête du Salut. À travers l'exemple chrétien, il analyse les dispositifs spatiaux des églises qu'il définit comme une « machine à faire croire » et rend compte des effets de sens persuasifs produits pour entraîner la foi des fidèles.

⁶² J'emploie ici le terme « énergie » dans sa dimension physique concrète, c'est à dire l'ensemble des contractions musculaires nécessaires à tout mouvement ou l'ensemble des forces mobilisées par le corps pour réaliser une action.

Ainsi, la relation des *fraternos* avec le Tata mobilise deux formes d'interaction distinctes, visibles dans différents temps et espaces récapitulés ci-dessous :

Situation	Conduites motrices	Sons
Lors des veillées, dans les maisons des <i>pasantes</i>	<ul style="list-style-type: none"> - position assise à grande proximité du tableau - installation et manipulation du tableau -gestes d'offrandes : allumer une bougie, accommoder des fleurs, encenser, mastiquer des feuilles de coca, fumer. -gestes de prière : s'agenouiller, se signer, joindre les mains. <p>= Gestes restreints, peu de mobilité</p>	<ul style="list-style-type: none"> -paroles à voix basse -chuchotements -silence
A l'église, lors des messes	<ul style="list-style-type: none"> -gestes d'offrandes : allumer une bougie -gestes de prières <p>= Gestes restreints, peu de mobilité</p>	<ul style="list-style-type: none"> -paroles à voix basse -silence
Lors de l'Entrada, dans la rue.	<ul style="list-style-type: none"> -toucher ou embrasser les tissus de la statue - regards intenses envers la statue -chorégraphies impliquant beaucoup d'efforts musculaires et d'endurance <p>= Gestes expansifs, grande mobilité</p>	<ul style="list-style-type: none"> -court silence lors du passage devant la statue -grande puissance sonore (fanfares, pétards, crécelles) -cris, sifflements, chants

Figure 16
Tableau récapitulatif des interactions gestuelles et sonores avec le Saint

Deux registres corporels sont utilisés. Le premier est celui d'une sobriété combinant gestes modérés et faible dépense énergétique. Il est employé dans des moments de proximité avec l'image du Saint (effigies officielles ou reproductions) dans les espaces privés telles les maisons des *pasantes* ou dans des espaces fermés comme les églises. Le deuxième se caractérise par une forte dépense d'énergie, mouvements dansés expansifs et grand investissement physique. Il est associé aux moments du collectif et à l'espace public.

Parallèlement au geste individuel, mesuré et statique que peuvent avoir les *fraternos* avec les images du Tata (posture silencieuse de la prière, recueillement) – gestuelle probablement héritée de l'idéologie chrétienne médiévale dans laquelle la fixité est plus valorisée que le mouvement (Schmitt, 1990 : 29) –, on observe un autre mode dévotionnel à l'œuvre : abondance du son et de la musique, consommation d'alcool, déploiement et mise en mouvement collective des corps. Il s'agit là d'une recherche de saturation sensorielle, voire d'une multisensorialité qui, comme le montrent plusieurs auteurs, caractérise le rituel andin (Classen, 1990 ; Martínez, 2009). Pour sa part, Henry Stobart avance que les couleurs brillantes et les sons éclatants sont intimement associés « à l'expression des énergies internes des corps » (2002 : 114). Constat qui, quoique provenant de l'univers indigène⁶³, peut parfaitement s'appliquer aux *entradas* métisses de l'espace urbain.

Vers une décentralisation de l'image ?

Dans son étude sur l'Entrada de Jesús del Gran Poder, Nico Tassi suggère que les *fraternos* « dansent l'image » puisqu'ils incorporent certains éléments esthétiques propres à la divinité, tels vêtements et accessoires marqués par un style baroque. Il s'agirait selon l'auteur d'une « appropriation tactile du pouvoir spirituel » (2010a : 85). Si cette idée semble intéressante, l'auteur accorde un statut central à l'iconographie de Jesús del Gran Poder dans le système dévotionnel des danseurs de *morenada*, alors que mes données m'amènent à préférer une autre perspective.

⁶³ Henry Stobart travaille chez les Macha, un groupe ethnique quechua du Nord de Potosí (Bolivie).

Tout d'abord, rappelons que de nombreux danseurs n'ont que peu d'interactions directes avec les images du Tata. Ils n'en possèdent pas nécessairement chez eux, fréquentent peu l'église et ne participent pas aux réunions dans les maisons des *pasantes* ou aux événements où elles sont exposées. Ils ne les investissent pas non plus forcément d'un pouvoir propre. De plus, comme je l'ai démontré, lorsque l'image est placée devant les *fraternos* elle ne fait l'objet d'aucune focalisation marquée, ni par les regards, ni par les gestes, ni par les sons. C'est sa présence et son intégration dans le collectif des *fraternos* qui sont valorisées.

L'exemple des formes de dévotion gitane à Séville est un exemple éclairant pour saisir, *a contrario*, ce phénomène de décentralisation de l'image religieuse dans le rituel de l'Entrada. En Espagne, lors des processions de la semaine sainte, le public suit le convoi des statues portées et toute l'attention se concentre sur elles. Les Gitans acclament les images saintes : ils frappent des mains et leur adressent leurs chants *saetas*⁶⁴ en les regardant intensément dans les yeux (Pascualino, 1998 : 8). Tout en chantant, leurs mains sont tendues en direction de la statue, ils cherchent à l'« émouvoir », la « retenir » et à la faire « danser » (*ibid.* : 9). Si à Séville les dévots « font » danser l'image sainte – balancement du char, basculement de la statue –, à La Paz, ils dansent « pour » elle. Mais cette gratification ou communication avec le Saint n'est pas explicitement donnée à voir dans la performance.

Deux interprétations peuvent expliquer ce phénomène. La décentralisation de l'image sainte au sein de la performance publique peut traduire un effacement de la dimension religieuse de ce genre d'événement au profit des enjeux de compétition et de prestige, comme je l'ai évoqué au début de ce chapitre. Une deuxième interprétation, à mon sens plus pertinente, consiste à avancer que la représentation iconographique de Jesús del Gran Poder n'est pas (ou plus) le principal support de la foi religieuse, tant dans sa dimension collective qu'individuelle (rappelons que c'est la danse qui acte l'engagement du fidèle lors de la *promesa*).

En effet, la foi des danseurs de *morenada* ne passe pas obligatoirement par la création d'une relation avec l'image du saint vénéré, mais s'affirme nécessairement par leur participation dansée. Les danseurs qui ne possèdent aucune image ou qui ne

⁶⁴ La *saeta* est une courte chanson à caractère religieux chantée en l'honneur de la Vierge, du Christ ou d'un saint.

vont pas voir les effigies officielles dans les églises ne sont jamais sanctionnés par les autres. Lorsqu'une messe précède un défilé public de la *fraternidad*, certains danseurs n'entrent même pas dans l'église voir la statue du saint.

En revanche, ne pas danser alors que l'on en a fait la promesse est jugé de manière si négative que ceux qui manquent à la danse se sentent obligés de fournir de nombreuses justifications tels un deuil familial ou de graves problèmes de santé. Dans sa dimension publique, la foi des danseurs de *morenada* paraît donc moins reposer sur un culte aux images que sur une pratique corporelle intense, vécue à travers leur investissement dans toutes les activités chorégraphiques de leur *fraternidad* et dont l'Entrada constitue le point culminant. Comment définir les qualités de cette pratique corporelle considérée par les participants comme un acte de dévotion ?

3. La dimension corporelle de la dévotion publique

Endurance et dépassement de soi

Le trajet à parcourir le jour de l'Entrada peut entraîner jusqu'à six heures de danse, quasiment en continu et dans des conditions parfois difficiles (pentes ardues, altitude, intempéries). L'exécution de la danse mène à un épuisement individuel et collectif surmonté par les danseurs avec force et détermination jusqu'à la fin de la célébration. Parmi le large panel de danses présentées lors du défilé, la *morenada*, appelée la danse « lourde » de la fête, apparaît comme celle qui exprime de manière la plus saisissante la réalisation d'un effort corporel continu. Les danseurs de *morenada* avancent en portant sur le dos et les épaules les masques et costumes les plus lourds et encombrants du défilé. Leurs mouvements mettent en relief cette charge matérielle⁶⁵ écrasante qui caractérise le personnage du *moreno*.

Une première lecture des matériaux chorégraphiques de la *morenada* amène à constater que les pas de danse réalisés lors du défilé sont répétitifs et d'une

⁶⁵ Nous verrons en détails dans le chapitre 6 comment la danse participe à la mise en relief d'une matérialité qui s'inscrit dans le registre du « lourd ».

apparente simplicité. Le répertoire chorégraphique est très réduit : un pas de base et une ou deux séquences chorégraphiées avec des déplacements latéraux et des parcours circulaires. Toutefois, ce n'est pas sur la complexité chorégraphique – c'est à dire sur la forme et l'enchaînement des mouvements – que se situe la difficulté dans la danse. Pour les danseurs, l'enjeu principal ne concerne pas l'exécution virtuose d'une séquence de gestes mais une capacité psychomotrice particulière : l'endurance. Celle-ci relève d'une aptitude à maintenir un effort pendant une durée prolongée. Elle mobilise à la fois une force motrice, musculaire et respiratoire mais également une force psychique puisqu'elle implique de la volonté et une résistance morale à la fatigue.

La pratique de la *morenada* développe chez les danseurs masculins une réelle aptitude à surmonter la charge, parfois étouffante, des costumes portés. L'effort fourni n'est pas soudain ni brutal ou spectaculaire. Ici, l'effort relève d'une forme de persévérance et de longue résistance continue, tel un moteur lancé qui tourne de manière ininterrompue. Les habits, parures et masques sont pesants et inconfortables, les hommes sont serrés dans un costume en forme de tube qui restreint considérablement leur liberté de mouvements. Le masque, surmonté par un panache de plumes hautes, recouvre tout le visage des danseurs qui ont chaud et transpirent durant les longues heures du trajet du défilé. Ils s'exécutent jusqu'à l'épuisement et repoussent sans relâche les limites de la fatigue. Selon les artisans et les danseurs, certains costumes de la *morenada* pourraient peser de cinquante à soixante-dix kilos. Si actuellement les costumes et masques sont en réalité beaucoup plus légers, il reste néanmoins que l'imaginaire collectif attribue toujours à cette danse l'idée d'un poids porté excessif, relevant d'un défi physique.

Les spectateurs qui voient les *morenos* danser reconnaissent et applaudissent cette force corporelle déployée. Ils offrent généreusement à boire de forts remontants alcoolisés aux danseurs. Ils les encouragent par leurs applaudissements et s'adressent au personnage du *moreno* en criant : « *fuerza fuerza moreno* » (de la force, de la force *moreno*) ou encore « *pisa fuerte* » (frappe fort avec tes pieds). Les encouragements soulignent explicitement l'« effort » corporel du danseur. Ils mettent en avant la dépense physique continue des danseurs qui se traduit dans la

performance par des frappements des pieds sur le sol, exécutés alors que ceux-ci portent sur le dos, les épaules et la tête tout le poids de leur costume.

Si les *morenos* défilent de manière trop passive, marchant au lieu de danser, les spectateurs sifflent et huent les danseurs qui sont ainsi rappelés à l'ordre : une bonne danse exige un coût énergétique visible. Moins qu'une réelle souffrance corporelle, c'est surtout le dépassement de soi qui est valorisé et qui leur procure du plaisir. Les *morenos* doivent porter du poids et le faire de manière active pour que leur danse soit réussie⁶⁶. Danser la *morenada* implique ainsi la réalisation d'un effort lent et constant pouvant être résumé par la formule suivante :

Porter du poids/sur la durée/en réalisant des mouvements restreints.

Cette triple combinaison n'est d'ailleurs pas sans rappeler d'autres danses andines, comme celle du Tata Danzante, principal personnage d'une performance musico-chorégraphique réalisée dans les communautés indiennes proches du lac Titicaca, région dont sont issus un grand nombre de danseurs de *morenada* ayant migré à La Paz il y a plus d'une trentaine d'années⁶⁷. La danse du Tata Danzante incarne, à l'extrême, les qualités d'endurance et de résistance à la fatigue que l'on retrouve dans la *morenada*. Elle aurait pour origine la danse *anchanchu* ou « danse de l'endurance », décrite ci-dessous par Raoul d'Harcourt (1959 : 30) :

Anchanchu désigne l'esprit du mal. La coutume voulait autrefois que chaque année, une quinzaine de jours avant la Saint-Pierre, à un endroit déterminé, des *danzantes* se groupassent accompagnés de leurs musiciens. Il y en avait un par village ou communauté. Une sorte de compétition se déroulait et finissait généralement mal. Le pauvre danseur, outre ses vêtements pesants, qui l'empêchaient de respirer librement, portait un casque métallique, très lourd, très ajusté et la danse devait se poursuivre sans aucune interruption, jusqu'à la chute finale de son exécutant qui parfois tombait pour ne plus se relever. La coutume serait née du désir de conjurer l'esprit

⁶⁶ J'analyserai en détail dans le chapitre 7 les processus corporels et esthétiques par lesquels les danseurs mettent en relief les formes volumineuses et chargées de leurs costumes, faisant valoir leur puissance physique.

⁶⁷ La célèbre *fraternidad* appelée Morenada Juventud San Pedro Residentes de Achacachi, los Catedráticos del Folklore de La Paz, qui défile tous les ans pour l'Entrada, est en grande partie composée de personnes ayant encore un lien avec le village d'Achacachi où la danse du Tata Danzante est exécutée.

du mal en l'enfermant dans un seul individu dont on acceptait le sacrifice. La danse, même sous sa forme dégénérée est exécutée de plus en plus rarement. On la retrouve encore au village d'Achacachi, dans la province d'Omasuyus.

Actuellement encore, lors de la fête patronale qui célèbre saint Pierre, la danse du Tata Danzante est exécutée par les habitants de la communauté Pungunuyu (Canton d'Achacachi de la province Omasuyos, appartenant au département de La Paz). Le Tata Danzante frappe vigoureusement le sol avec ses pieds⁶⁸ durant plusieurs heures. Cette pratique pourrait même, selon certaines légendes, le conduire jusqu'à la mort⁶⁹. Néanmoins, les danseurs et musiciens affirment que les forces maléfiques associées à saint Pierre protègent le *danzante* bien plus qu'elles ne l'amènent réellement à mourir. Sa foi constante, traduite par la grande difficulté physique de sa performance, lui apporte la bénédiction et les faveurs du Saint (Rojas & Uruchi, 2005 : 15).

Dans la *morenada*, une logique similaire semble être à l'œuvre même si elle est moins spectaculaire que l'exemple précédent. Néanmoins, selon les discours des danseurs, leur endurance paraît plus conçue comme une offrande au Tata que comme un sacrifice ou une pénitence. Ceci conduit à se demander à quel point l'effort affiché de certaines danses andines peut être interprété en tant que pratique dévotionnelle chrétienne. En fait, certains auteurs comme Thomas Abercrombie ont interprété les danses dans une perspective de foi chrétienne et en termes « d'acte pénitentiel ». Ainsi, affirme-t-il en analysant le carnaval de la ville d'Oruro (1992 : 281) :

Toutes les danses, missionnaires ou non, participent d'une macro narration de conquête et de conversion qui structure un schéma processionnel plus ample : la danse est pratiquée comme un acte pénitentiel et une offrande matérielle pour une dévotion particulière et pour l'image du Christ ou de la Vierge, devant lesquels les danseurs prient à la fin de la procession.

⁶⁸ Ces frappements rythmiques des pieds sur le sol sont appelés *zapateos*, en espagnol.

⁶⁹ Le film *la Nación clandestina* de Jorge Sanjines (1989) met en scène cette danse censée conduire celui qui l'exécute jusqu'à la mort. Sebastián, un jeune Indien aymara, tente de s'intégrer en ville après avoir été banni de sa communauté d'origine pour acte de trahison. Convaincu qu'il doit payer pour ses fautes, il retourne dans sa communauté rurale pour danser le « Jacha Tata Danzante » et décide de sacrifier sa vie à travers cette danse exténuante, pour le bénéfice de sa communauté.

On peut cependant s'interroger sur l'existence du concept de pénitence dans l'esprit des participants de l'Entrada. A la Paz, les danseurs ne prient pas à la fin de la procession et l'expérience de la pénibilité corporelle ne peut être interprétée uniquement en termes d'expiation des péchés ou comme rite de purification rappelant certains aspects du catholicisme. Les douleurs, causées par la danse, ne sont pas associées à une mortification de la chair, comme c'est le cas par exemple pour les chrétiens pratiquant l'autoflagellation⁷⁰ ou d'autres pratiques extrêmes et blessantes. Si dans certaines fêtes patronales andines comme celle de La Tirana (Nord du Chili), le lien entre dévotion et souffrance physique s'inscrit clairement dans des logiques d'ascétisme et d'austérité (Mercado Guerra, 2012 : 7), l'idée de rédemption ou de pénitence n'apparaît ni dans les pratiques ni dans les discours des danseurs de *morenada*. Bien au contraire, la *fiesta* implique toujours une abondante consommation de nourriture, d'énergie motrice, d'alcool et de plaisir.

Enfin, contrairement à la danse du Tata Danzante pour laquelle toute la dépense énergétique est principalement assumée par un seul exécutant, dans la *morenada* cette dépense revêt une dimension collective. En effet, les *morenos* défilent en formant un bloc de plusieurs rangs resserrés successifs, chacun formé de cinq ou six danseurs, et le groupe ainsi constitué peut rassembler plusieurs centaines de danseurs, uniformisés dans leurs costumes et synchronisés dans leurs mouvements. L'effort physique réalisé par chacun apparaît de manière décuplée. Au-delà de l'engagement corporel individuel, se dessine l'image d'un corps collectif qui s'applique à porter une lourde charge. La *morenada* met en scène un groupe qui prouve qu'il est en état de fournir une forte dépense énergétique sur la durée et incarne ainsi une représentation collective de l'effort.

Cette dépense physique dépasse le seul cadre de la performance chorégraphique. L'enchaînement des fêtes et défilés implique également pour les danseurs une intense présence et activité du corps. Le lendemain de l'Entrada, les danseurs de *morenada* se lèvent avant l'aube pour rejoindre leur *fraternidad*, afin de

⁷⁰ Il existe bien sûr des discontinuités et une pluralité de significations autour de cette pratique. L'une des interprétations possibles consiste à envisager le phénomène de l'autoflagellation comme une « figure emblématique de l'homme qui a intériorisé la punition que sa vie de péché mérite [...], fonction que les jésuites donneront à cette pratique au seizième siècle » (Vandermeersch, 2002 : 73).

défiler à nouveau plusieurs heures d'affilée dans le quartier du Gran Poder. Il s'agit du deuxième défilé, appelé la *diana*.

Le rendez-vous est fixé à cinq heures du matin, dans la salle des fêtes de la *fraternidad* (quartier Gran Poder). Les guides de danse et les *pasantes* sont les premiers sur place et les *fraternos* arrivent ensuite progressivement. Après six heures du matin, les retardataires sont punis pour « payer » leur manquement au règlement et les guides insistent sur cette idée de « paiement » : soit le *fraterno* paye en étant fouetté, soit il paye des bières pour éviter les coups. Le guide commandant est chargé du fouettement. Il attend qu'une bonne trentaine de *fraternos* soient présents pour annoncer : « A partir de maintenant, ceux qui arrivent en retard doivent payer ! Si j'en oublie, vos yeux surveillent pour moi. Finie la tolérance, la sanction doit tomber ! ». Les *fraternos* applaudissent et tournent à l'unisson leurs crécelles avec grand enthousiasme et cris.

Plus l'heure avance, plus chacun observe avec attention la salle pour repérer ceux qui manquent à l'appel. Les retardataires tentent de se faire discrets, se glissent dans la masse rapidement pour ne pas être vus et se faire oublier mais les guides sont vigilants et l'un d'eux écrit soigneusement sur un petit carnet les noms des fautifs. Lorsqu'il fait jour, l'hymne national est chanté, puis commencent les punitions. Les coupables désignés ont alors le choix : payer trois bouteilles de bière ou recevoir trois coups de fouet. Plusieurs choisissent le fouet, surtout les hommes. Certains se laissent facilement fouetter en serrant les dents tandis que d'autres tentent de s'échapper sous les rires des autres *fraternos* mais se font rapidement rattraper par les guides, qui les immobilisent fermement. L'action générale prend la forme d'un jeu qui amuse les femmes et suscite entre les hommes de l'effervescence, des moqueries et des sifflements.

Avec assurance, le guide commandant fait claquer son fouet. Il s'exécute avec une parfaite maîtrise, de façon légère, afin de ne jamais blesser gravement le danseur qui reçoit les coups. Le visage et les parties génitales sont toujours évités et aucune marque ne reste permanente. Le guide commandant agit sous le contrôle des autres *fraternos*. Si ses coups de fouet sont trop violents ou mal orientés, les *fraternos* peuvent se retourner contre lui à plusieurs et le fouetter pour le punir. A l'inverse, si sa main

est trop légère ou que son geste est hésitant, il risque également de se faire fouetter par les autres :

Il faut savoir fouetter, le fouet doit claquer, il faut donner des coups secs avec l'extrémité du fouet. Si je calcule mal, il peut s'enrouler et toucher l'entrejambe, et là ça n'est pas bien, c'est un coup bas. Pour fouetter, on attrape le *fraterno* à quatre, on lui retousse le pantalon et on lui fait couler de la bière sur le postérieur et les jambes et c'est là que je lui donne les coups. Et si je ne lui donne pas assez fort ou que j'hésite, c'est moi qu'ils attrapent et fouettent, pour m'apprendre à « bien » punir. Maintenant je sais frapper fort, le directeur de la fanfare des *Intocables*, je devais le rappeler à l'ordre, ses musiciens étaient tous en retard, il a payé pour tous. Je lui ai même déchiré son pantalon, mais je lui avais d'abord donné un bon verre de whisky pour l'anesthésier » (Carlos, 42 ans, commandant de troupe).

Plus qu'une réelle mesure disciplinaire, ces séances de fouettement mettent surtout en scène l'endurance à la douleur de ceux qui reçoivent les coups et qui en éprouvent une sorte de fierté et un sentiment de virilité. La résistance physique est en effet une qualité hautement valorisée par le groupe, tant chez les hommes que chez les femmes. On se moque largement de ceux qui gémissent en recevant des coups et qui sont alors qualifiés de *maricón* (homosexuel).

De même chez les femmes, la force du corps est valorisée et envisagée comme une qualité nécessaire pour affronter la vie. Doña Susana (64 ans, vendeuse) me confiait qu'elle avait obligé sa petite-fille de dix-sept ans à danser avec elle dans le cortège de *morenada* afin de l'« endurcir ». Il faut, disait-elle, que la petite « devienne plus ferme, qu'elle se forge le corps et le caractère », car c'était la petite dernière de la famille qui avait été trop protégée et gâtée par ses parents, ce qui ne présageait que des malheurs dans sa vie future.

Enfin, le lendemain de la *diana*, une autre fête a lieu en l'honneur des nouveaux *pasantes* de la *fraternidad* choisis pour l'année à venir. Là encore, tous les *fraternos* se réunissent dans une salle des fêtes pour danser jusqu'à l'aube. Tous ces défilés et fêtes mettent rudement à l'épreuve les corps des danseurs qui doivent à chaque fois se préparer minutieusement avant de sortir, attendre parfois plusieurs heures dans la rue le départ des cortèges, boire en grande quantité, dormir peu et danser infatigablement.

Le dépassement des limites physiques exprimerait-il une forme de lien avec l'invisible⁷¹ ? Don Nicolás, un danseur de *morenada* d'une quarantaine d'années, affirme que « la foi pour le Tata te fait toujours avancer, continuer, même lorsque tu veux arrêter, tu n'abandonnes jamais, parce qu'il te regarde ». Julio-César, un commandant de troupe, m'explique également que lorsqu'il est affaibli pendant la danse et qu'il n'a plus d'énergie, il a la sensation que quelqu'un ou quelque chose le « tire » (*jalar*) et le fait avancer. Mais pour la plupart des danseurs, le lien entre expérience kinesthésique et foi religieuse n'est pas toujours explicité de manière aussi claire. Il reste néanmoins que la danse, réalisée comme acte de dévotion, mobilise nécessairement et plus que tout autre critère, le registre de l'endurance.

Les danseurs disent rarement par exemple qu'ils ont exécuté une « belle » danse pour Jesús del Gran Poder ou qu'ils sont fiers de leurs « prouesses » chorégraphiques. Ils ne pensent d'ailleurs pas la danse en termes de réussite ou d'échec puisque pour eux, tous les défilés dansés sont relativement équivalents et la réalisation plus ou moins précise des mouvements ne constitue pas un critère d'évaluation. Ils affirment en revanche qu'en dansant, ils ont « accompli » leur engagement (*realizar la promesa*) envers le Saint et ressentent de la fierté et du plaisir d'avoir « tenu » et « résisté » (*aguantar*) jusqu'au bout de la danse.

⁷¹ Cette puissante endurance deviendrait un moyen d'atteindre un état psychophysiologique propre au rituel, état que l'on peut qualifier de « fatigue dépassée » (Martínez, 2009 : 87).



Figure 17
Commandant de la troupe de *morenos*

Ce commandant, outre son costume - sorte de carapace rigide, plastifiée, empesée et brodée de fils et de perles qui pèse sur ses épaules-, porte un masque lourd et ajusté qu'il a dû retirer afin de respirer un peu plus librement. On découvre alors son visage marqué par la fatigue.



Figure 18
Danseuses de *morenada* faisant une pause dans la rue

Après plus de quatre heures de défilé, les danseuses profitent de la pause pour reprendre quelques forces. Mal aux pieds, fatigue, chaleur, certaines femmes ne tiennent plus debout et s'assoient au milieu de la chaussée pour détendre leurs jambes et se désaltérer.

L'ivresse, une force motrice

Lors des fêtes, la *morenada* est généralement exécutée par les danseurs après une abondante consommation d'alcool. Malgré les multiples sanctions de l'Association des Groupes Folkloriques du Gran Poder qui pénalise les *fraternidades* dont les membres défilent en état d'ivresse et les nombreux communiqués de l'Église ne cessant de dénoncer les « excès de la fête », danse et consommation d'alcool ⁷² restent deux pratiques intimement liées.

Tout au long du trajet, les spectateurs de l'Entrada consomment et offrent de l'alcool aux danseurs pour les encourager et les soutenir. Famille, voisins et amis leurs servent continuellement de nombreux verres de bière qu'ils peuvent difficilement refuser. Entre danseurs, il est également d'usage de s'offrir mutuellement à boire, que ce soit lors des pauses ou lors de la danse même. Chacun offre alors des canettes de bière aux danseurs ou danseuses de sa rangée ou de son bloc, achetées aux vendeurs ambulants qui remontent les cortèges.

Cet état d'ivresse collective dans l'espace public, partagé avec les spectateurs, est un aspect fondamental de la *fiesta*. L'Entrada, ainsi que toutes les activités qui la précèdent – répétitions de danse, réunions, fêtes internes – constituent un ensemble d'événements au cours desquels la consommation d'alcool est toujours présente. L'ingestion d'une grande quantité de bière avant, pendant et après les défilés, s'impose comme une pratique indissociable de l'acte dansé.

⁷² Je ne m'intéresse ici qu'aux pratiques de consommation d'alcool dans le cadre rituel de la *fiesta*, non à l'alcoolisme en tant que pathologie, même si celle-ci est effectivement présente chez les danseurs de *morenada* (généralement chez les hommes), engendrant de nombreux cas de violence familiale, particulièrement envers les femmes qui subissent couramment les coups de leurs maris.



Figure 19
Échange de boissons alcoolisées entre les nouveaux *pasantes*



Figure 20
Vente informelle de boissons alcoolisées dans les gradins lors de l'Entrada

L'étroite relation qui existe dans les Andes entre les pratiques musico-chorégraphiques et la consommation d'alcool paraît être très ancienne, comme en témoignent, dès le XVI^e siècle, des documents coloniaux des chroniqueurs espagnols (Martínez, 2002 : 413). Aujourd'hui encore, l'acte musical et l'acte de boire sont des pratiques intrinsèquement liées, fondatrices de l'expérience musicale et rituelle des sociétés indigènes boliviennes (*ibid.*). Dans ce sens, divers auteurs andinistes ont mis en lumière l'importance de la consommation d'alcool en tant que moyen de communication avec l'invisible (Saignes, 1993 ; Martínez, 2002 ; Geffroy 2013), mettant l'accent sur sa dimension rituelle (Allen, 1982 ; Arnold *et al.*, 1992 ; Abercrombie, 1993 ; Rendall, 1993) et sur ses aspects cognitifs (Martínez, 2002 : 413).

En ville et dans un contexte peut être moins ritualisé que les *fiestas* du monde indigène, lors de toute activité dansée de la *fraternidad*, l'alcool circule entre les fidèles. De manière semblable aux rituels indigènes, sa consommation s'inscrit dans un circuit de réciprocité avec le Saint patron. En effet, toute consommation d'alcool est accompagnée de libations, des *ch'alla*, geste rituel de partage avec les divinités, par lequel on verse une petite quantité d'alcool sur le sol d'un coup sec, avant de boire son verre. Lors des fêtes de la *fraternidad*, tous les danseurs de *morenada* sans exception exécutent ces gestes de libation alors qu'ils ne le feraient pas dans d'autres contextes tels fêtes familiales, mariages ou soirées festives.

Comme dans les communautés indigènes, on retrouve en ville, à travers ces gestes, le lien et la constante nécessité de réciprocité avec le monde invisible. Il n'y a pas de consensus entre les danseurs sur les destinataires de ces libations, ils peuvent évoquer le Tata mais aussi la Pachamama (Mère terre), ou encore la « chance » : il s'agit donc plus d'un contact avec la sphère du sacré qu'une offrande à une figure spécifique.

En outre, la consommation d'alcool apparaît comme une condition nécessaire à la danse. Paula (37 ans, couturière), guide de la section féminine d'une *fraternidad* de *morenada*, raconte qu'il est important de préparer les femmes à défiler : « Pour que la danse se fasse bien, il faut parler avec tendresse aux femmes, leur dire qu'elles vont réussir mais surtout, surtout, il faut leur servir généreusement à boire ». Lors des fêtes de la *fraternidad*, les danseurs ingurgitent des litres de bière dans un jeu

de dons et contre dons de caisses de bière⁷³ qui pousse les danseurs à boire toujours plus, dans une forme de relâchement général⁷⁴. Ce relâchement corporel est envisagé comme un état favorable à la danse. Plusieurs danseurs affirment que la boisson « ramollit » les membres et permet de danser avec moins de « dureté ». Lors d'une répétition de danse, Johny, un commandant de troupe à qui je venais d'offrir un verre de bière, s'assoit à mes côtés et me dit : « Ce n'est que maintenant que tu m'offres à boire ? Je sais que tu m'as vu danser et je sais ce que tu penses, j'ai vraiment mal dansé aujourd'hui, mes jambes et mes bras étaient beaucoup trop rigides, mon corps était tendu, je n'avais pas assez bu ». Doña Agustina, une commerçante d'une cinquantaine d'années, affirme qu'en sortant de sa journée de travail, il lui est difficile de se mettre à danser car elle a trop de soucis et son corps lui fait mal. Boire lui permettrait de se « relâcher » pour « réussir » à danser. Enfin, Diego, un jeune danseur d'une trentaine d'années, me dit en plaisantant : « Qu'est-ce qui t'arrive ? Tu étais bien raide aujourd'hui...dis-moi qui a oublié de te donner à boire ? ».

Dans le cadre des activités de la *fraternidad*, l'état d'ébriété ne donne pas nécessairement lieu à un laisser aller, un abandon de soi ou une perte de ses moyens. Ces attitudes peuvent être des conséquences effectives de l'ivresse mais ne constituent pas en soi un objectif. Dans ce contexte bien précis, les danseurs ne parlent pas de l'alcool comme un moyen de s'oublier ou de détourner les codes de la bienséance. Ceux qui ont des attitudes agressives ou trop désinhibées lors des fêtes de la *fraternidad* sont d'ailleurs toujours contrôlés par le groupe qui les met à l'écart.

Lié à une situation de danse, l'alcool est surtout censé apporter une « force » (*fuereza, ánimo*) particulière. Cette force, conçue comme un apport énergétique, permettrait aux participants de « tenir » la danse⁷⁵. L'état d'ébriété n'exprime donc

⁷³ Nous verrons dans le chapitre 4 qu'en milieu urbain et au sein des *fraternidades*, cette consommation d'alcool est également réalisée comme un acte d'exhibition de la richesse autour duquel se cristallise d'importants enjeux de compétition sociale et de prestige.

⁷⁴ Ce relâchement des corps et l'ouverture des orifices du corps pourrait être mis en relation avec une conception andine du corps selon laquelle la circulation des liquides serait primordiale à la rénovation de l'énergie vitale des individus (Saignes, 1993 : 69). Je n'ai cependant pas assez d'éléments ethnographiques pour confirmer cette hypothèse.

⁷⁵ Paradoxalement, je montrerai dans le chapitre 6 que l'état d'ébriété perturbe la coordination motrice des danseurs et leurs déplacements dans l'espace. L'alcool apparaît donc également comme un élément perturbateur de la danse puisqu'il met continuellement en échec un modèle chorégraphique pourtant élaboré à partir de pratiques et de discours liés à l'ordre et à la discipline.

pas uniquement la recherche d'une désinhibition sociale mais relève d'une puissance particulière que le danseur dit ressentir concrètement dans son corps et qui l'amène à dépasser les limites de la fatigue. Ici, l'alcool ne fait pas simplement passer les douleurs du corps provoquées par les mouvements et les costumes, il permet d'accroître l'effort du danseur :

Peut-être de l'extérieur, nous donnons une mauvaise impression à ceux qui nous voient boire autant, mais ce n'est que lorsque tu danses que tu peux comprendre, on danse mieux quand on a bu, lorsque tu portes cette charge pendant tout le trajet ton humeur baisse et l'alcool permet de ne pas t'affaïsser, de te dépasser, l'alcool te donne de l'énergie, te redonne de la force pour continuer à avancer (don Felipe, 62 ans, danseur de la section masculine, commerçant).

Nous sommes des machines quand nous dansons, que mets-tu dans une machine pour qu'elle avance ? De l'essence ? Et bien pour nous c'est la même chose, l'alcool est un carburant, il te fait avancer, il te fait tenir, il te rend courageux et fort (Sergio, 35 ans, danseur de la section masculine, architecte).

On nous dit que l'alcool est une mauvaise chose, cela est vrai si c'est trop excessif mais sans mon petit verre, je n'ai pas envie de danser, je n'en ai pas la force, je suis âgé maintenant, je me fatigue vite, alors quand on m'offre à boire, je me réjouis, je sens la tendresse de mes amis, de ma famille, qui m'invitent et puis cela te porte, te donne de la force, tu ne penses plus à ton costume qui te gêne, tu as de l'énergie, je me sens jeune à nouveau et je peux danser avec fierté (don Roberto, 72 ans, danseur de la section masculine, commerçant).

Sans ma petite bière, je suis éteinte, mais quand mes *comadres* [commères] m'invitent à boire, là je me rallume, je danse jusqu'au bout, rien ne m'arrête, c'est un beau sentiment (doña Isabel, 51 ans, danseuse de la section féminine, mère au foyer).

De plus, si l'alcool est la substance qui apporte cette force, les danseurs attribuent également cet effet à la musique. Pour décrire les sensations qu'ils éprouvent en dansant, certains *fraternos* évoquent la « force » des sons puissants des fanfares qui les accompagnent lors du trajet. Ils affirment que la *morenada* (ils se réfèrent ici à la musique) les « attrape », ne les « lâche pas » et les « pousse » à danser. Par exemple, lorsque Mónica se sent « éteinte » lors du défilé, elle sort du bloc de danseuse avec ses compagnes de danse pour former une rangée placée juste devant

la fanfare, ce qui lui permet de retrouver tout son « courage », la musique comme l'alcool lui redonnant la « force ». Julio-César ajoute : « Boire te donne du courage pour porter le poids et de la force pour frapper fort le sol avec les pieds, mais c'est quand j'entends la fanfare qui commence à jouer que je suis ému et touché dans mon âme, c'est elle qui nous porte tous ». Enfin, d'autres danseurs évoquent une équivalence entre les effets provoqués par la musique et par l'alcool lorsqu'ils affirment que la *morenada* « enivre » celui qui l'écoute.

On observe ici, en milieu urbain, d'importantes continuités avec les *fiestas* des communautés indigènes dans lesquelles l'alcool est également conçu comme une « force » que le corps du musicien transforme en « force » musicale (Martínez, 2002 : 26). La notion de « force » en musique étant en relation avec la capacité des sons à agir non seulement sur les êtres vivants (humains, plantes, animaux) mais également sur les entités surnaturelles (saints, entités démoniaques) (*ibid.* : 12).

*

La danse constitue un lien fondamental avec le Saint patron. Ce lien se concrétise dans une forme tout à fait spécifique puisque c'est en dansant que les fidèles s'engagent envers le Saint. Le vœu (*promesa*) comme sa réalisation (*l'entrada*) sont actés par la mise en mouvements des corps.

Il s'avère de plus qu'un ensemble de notions connexes – force (ou énergie), effort, endurance et dépense (physique et économique) – sont à la base de l'univers religieux des danseurs et le définissent sous de multiples aspects. Ces notions caractérisent les formes de la dévotion et les modalités d'interaction avec le Tata et entre les *fratemos*. Elles sont le fondement des conduites corporelles – dont la danse est la principale – qui constituent la chair même de l'expérience religieuse. Au-delà des ruptures incarnées par les enjeux de la vie urbaine, persistent les principes indigènes d'échange et de réciprocité ainsi qu'une vision de l'existant dans laquelle l'effort et la dépense d'énergie constituent le fondement de toute action constructive et sont à la base de la sociabilité (Cavalcanti, 2007 : 6).

Chapitre 3
Le quartier du Gran Poder :
la conquête sociale et spatiale des
fraternidades

Dès le mois de janvier, le quartier du Gran Poder est régulièrement accaparé par les *fraternidades de morenada*, dont les membres se réunissent et s'entraînent dans les rues, avenues et places, pour se préparer à l'Entrada. Le quartier du Gran Poder se situe au nord-ouest de la ville et constitue l'un de ses espaces commerçants les plus denses. Ses rues étroites remplies de boutiques, de stands de marchandises et de charrettes ambulantes, sont saturées par un trafic intense de passants, de voitures et de mini bus bondés. Il y règne un désordre constant et les taxis refusent régulièrement de s'y aventurer.

C'est au beau milieu de ces embouteillages et de cet environnement saturé que les cortèges de danseurs de *morenada* imposent leur passage lors de leurs défilés. A la confusion ambiante de la rue s'oppose l'image d'un collectif ordonné, presque militaire, porté par la musique des fanfares et avançant dans un bruyant crépitement de crécelles. Une poignée d'hommes en tête de cortège est chargée de dégager la rue pour faire place à la déambulation. Ils bloquent les voitures, négocient fermement un bout de route avec les bus, poussent les passants. En peu de temps, le quartier du Gran Poder est pris d'assaut par la machine chorégraphique de ces troupes qui avancent unies et constantes dans leurs mouvements dansés. C'est un « Nous » qui s'impose avec force et s'affirme publiquement à travers une intense activité sonore et corporelle.

A l'avant de chaque cortège, une première formation composée de femmes défile. Elles sont parées de bijoux en or et font continuellement tourner leurs élégantes *polleras*, lourdes jupes colorées, agrémentées d'une série de volumineux jupons. Derrière elles, une seconde formation exclusivement formée d'hommes. Vêtus à l'identique dans d'impeccables complets-cravates, les danseurs s'organisent en rangs serrés derrière leur commandant qui les dirige avec son sifflet et son sceptre. Il mène sa troupe avec prestance au beau milieu des files de voitures.

Quelques rues plus loin, d'autres cris, d'autres fanfares, d'autres pétards retentissent. Les autres *fraternidades de morenada* ont également commencé à danser, envahissant les artères du quartier où la rivalité bat son plein. Les différents groupes de danseurs défilent en chantant et en scandant avec ferveur le nom de leur *fraternidad*, ils ont aspergé les rues de bière et le sol est recouvert d'un amas de confettis aux couleurs emblématiques de chacun.

Les habitants des quartiers nord-ouest de La Paz participent massivement aux *fraternidades* de *morenada*. Outre les défilés et les répétitions de danse, le quartier du Gran Poder constitue un véritable noyau autour duquel s'organisent toutes les activités liées à la Fiesta de Jesús del Gran Poder et ce depuis la naissance du culte dans les années 1920. Le culte s'est d'ailleurs développé conjointement à la forte urbanisation du quartier Chijini (ancien nom du quartier du Gran Poder), comme en témoigne le programme des festivités de l'époque : les nouvelles écoles, nouvelles rues et avenues ont à chaque fois été inaugurées lors des célébrations religieuses successives (Barragán & Cárdenas, 2009 : 62).

Progressivement, l'ampleur de la célébration de Jesús del Gran Poder a dépassé les limites du quartier. Aujourd'hui, celle-ci n'est plus seulement une « expression symbolique et identitaire d'un quartier émergent » (Albó & Preiswerk, 1986 : 29), mais une pratique emblématique de la capitale bolivienne, déclarée en 1995 « Patrimoine culturel de La Paz » par la municipalité de la ville. Toutefois, l'inscription spatiale dans le quartier du Gran Poder reste un enjeu majeur pour les *fraternidades* qui s'y déploient chaque année afin d'y matérialiser et revendiquer leur existence. Ainsi, de janvier à juin et durant les six mois que dure la préparation de l'Entrada, l'univers des *fraternidades* s'impose dans le quartier tant à travers l'occupation de l'espace public et l'exposition de leurs codes esthétiques que par l'effervescence commerciale qu'elles impulsent.

Ce chapitre traite de la relation singulière que les *fraternidades* construisent avec le quartier du Gran Poder et met en lumière l'articulation entre les dynamiques sociales qu'elles engagent – fêtes, répétitions de danse, défilés publics – et les spécificités de cet espace urbain, historiquement lié à la migration indigène et au développement de tout un secteur d'activités artisanales et commerciales spécialisé autour de la *fiesta*. Je m'intéresserai particulièrement à la manière dont la mobilisation effective des danseurs et leur engagement corporel intensif transforment ce quartier de la ville en un espace de force et donnent une identification ancrée aux *fraternidades*, qui témoigne de leurs qualités créative et fédératrice. Ces congrégations portent les ambitions d'émancipation sociale et économique de leurs membres et offrent, nous allons le voir, les possibilités concrètes de les réaliser.

1. Le quartier du Gran Poder

Un quartier charnière

Dans son acception la plus large, le quartier du Gran Poder se réfère à un secteur qui dépasse ses strictes limites administratives, incluant d'autres quartiers aux alentours (quartiers El Rosario, Los Andes, Quatorze de Septiembre), situés entre la grande avenue du Prado qui traverse le centre-ville et le cimetière général.

A l'époque coloniale, selon les exigences de l'administration, ce secteur constituait une circonscription paroissiale indigène, limitrophe de la ville espagnole (Bedregal Villanueva, 2009 : 100). La construction de l'avenue du Prado dans les années 1930 et 1940 matérialise le regroupement des deux villes (*ibid.*) et le quartier du Gran Poder intègre les limites officielles de La Paz en 1941.

Cette recomposition des frontières de la ville induit des conséquences dans la répartition sociologique des quartiers. Alors que les classes aisées catégorisées comme « blanches » abandonnent le centre historique⁷⁶ pour descendre dans les quartiers sud (Barragán et *al.*, 2007 : 160), les classes moyennes investissent les alentours du Prado, l'actuel centre-ville. Les classes dites populaires, généralement catégorisées comme « indigènes » sont quant à elles repoussées vers les hauteurs (Saignes, 1992 : 54).

⁷⁶ Le centre-ville historique est identifié par la place Murillo autour de laquelle ont été construits une cathédrale ainsi que le *Palacio de gobierno* (siège du gouvernement). La ville espagnole s'est ainsi organisée en damier à partir de ce centre.



Figure 21
Carte du quartier du Gran Poder

L'urbanisation de la ville s'organise ainsi selon une ségrégation sociale et ethnique verticale axée autour de l'avenue du Prado. La ville, construite dans une vallée, s'étage sur plus de 1 000 mètres d'altitude, depuis les quartiers du Sud (3 200 mètres) jusqu'aux quartiers les plus hauts d'El Alto sur l'Altiplano (4 100 mètres). Plus on monte en altitude, plus les conditions de vie des habitants se dégradent, jusqu'à la ville satellite El Alto qui accueille tous les jours de nouveaux migrants indigènes précaires.

Proche du centre-ville, le quartier du Gran Poder marque une première étape dans l'ascension vers les quartiers dits populaires du nord-ouest de La Paz. De nombreuses habitations sont dégradées, l'aménagement urbain est anarchique et dans les rues s'accumulent les débris. Les magasins de vente au détail sont également rudimentaires et souvent installés dans les rez-de-chaussée et les cours intérieures des maisons. Ces aspects marquent une rupture visuelle avec les quartiers

sud des classes moyennes et aisées pour lesquelles le quartier du Gran Poder est « dangereux » et « peu fréquentable » malgré sa grande proximité avec l'avenue du Prado (centre-ville).

Le quartier du Gran Poder occupe ainsi une place particulière dans la ville de La Paz, marquée par une ségrégation socio-ethnique verticale qui s'étend de la vallée vers les flancs des montagnes alentours. Quartier intermédiaire entre le centre-ville et la périphérie matérialisée par le haut (les quartiers en altitude), le quartier du Gran Poder est un territoire urbain charnière entre les migrants indigènes des quartiers précaires du haut et les classes moyennes et aisées catégorisées comme blanches des quartiers du centre.

Les signes de la migration rurale

Le quartier du Gran Poder est historiquement investi par une population issue de la migration indigène aymara, deuxième et troisième générations, rendant visible le lien entre la ville et la campagne (Albó & Preiswerk, 1986). C'est avec la Révolution Nationale de 1952 et ses réformes⁷⁷, qui provoquèrent un exode rural massif, que commencèrent véritablement les processus d'urbanisation intensive des quartiers du secteur nord-ouest de La Paz (Baby-Collin, 1998 : 156).

Avec la Réforme agraire de 1953, le Mouvement Nationaliste Révolutionnaire (MNR) imposa un nouveau partage des terres supprimant le régime servile par lequel les paysans devaient se soumettre aux grands propriétaires terriens. Cette réforme changea le système de propriété de la terre dans la région andine, en

⁷⁷ Mettant fin à une longue période de dictature, la Révolution Nationale de 1952 a profondément bouleversé la vie politique et économique du pays par la mise en place d'une série de réformes : nationalisation des mines, suffrage universel, éducation pour tous, réforme agraire. Ces réformes, prônant le rassemblement de la nation bolivienne contre l'oligarchie minière et l'aristocratie foncière (Lavaud, 1991 ; 2006), ne permirent cependant pas aux paysans et Indigènes d'intégrer réellement les instances du pouvoir institutionnel : « Dominé par les ouvriers et des intellectuels, le gouvernement qui surgit de la révolution nationale subjuga les mouvements paysans et indianistes qu'il relégua au second rang. Sa rhétorique de classe qui transforma idéologiquement les « Indiens » en paysans n'a pas su satisfaire les revendications d'autonomie, de plurilinguisme et de multinationalité. Pas plus qu'elle n'en finit avec un racisme ordinaire qui réduit aujourd'hui encore une partie de la population, au mieux au rang d'enfant irraisonnable voué à la tutelle paternelle du patron, au pire à celui de sauvage irrationnel à soumettre y compris violemment » (Absi, 2008).

déstructurant les grandes *haciendas*⁷⁸ de type colonial et en les divisant en petites parcelles redistribuées aux paysans. Cependant, cette micro-parcellisation excessive de la terre (*minifundio*) ne permit plus aux familles de se nourrir et de nombreux paysans furent obligés d'abandonner leurs terres, provoquant un déplacement massif de la population rurale vers La Paz mais également vers d'autres régions du pays (Barragán *et al.*, 2007 : 7-8).

Trente ans plus tard, la crise économique mondiale et latino-américaine des années quatre-vingt (surendettement, déficits fiscaux et inflation) entraîna la privatisation et la fermeture des principales mines de Bolivie, laissant un grand nombre de mineurs sans emploi et intensifiant encore les flux migratoires vers les grands centres urbains (Baby-Collin, 1998 : 156). La croissance démographique effrénée des quartiers marginaux de La Paz mena en 1986 à la constitution d'une ville résidentielle annexe, El Alto, située dans la prolongation du secteur nord-ouest, et accueillant les populations les plus pauvres et les migrants indigènes ou mineurs récemment arrivés en ville (Baby-Collin, 1998 ; Sologuren, 2006).

Actuellement, le secteur nord-ouest constitue une scène où se révèlent à degrés variables les indices d'une migration indigène plus ou moins récente. Ces migrants se sont intégrés à la société urbaine en travaillant principalement dans l'artisanat et le commerce, comme en témoigne la forte présence dans le quartier de nombreuses commerçantes désignées *cholas*, c'est-à-dire des « Indiennes en ascension sociale » (Marchand, 2010 : 222).

Les Cholas de La Paz sont identifiables principalement par leur apparence : elles ont abandonné les habits traditionnels indigènes féminins pour porter la *pollera* (lourde jupe colorée) et un chapeau en équilibre sur la tête. Parlant aymara ou quechua en plus de l'espagnol, elles sont soit des migrantes d'origine rurale arrivées jeunes à La Paz (souvent pour travailler comme employée domestique), soit les descendantes de ces dernières. Chez les commerçantes, les vêtements et accessoires portés sont à la fois des indices de leur position dans le processus migratoire et le reflet de leur relation à un univers commercial hiérarchisé (*ibid.* : 236).

⁷⁸ Avant cette réforme, malgré l'existence d'une grande masse de paysans, le système des grandes exploitations agricoles appelées *haciendas* produisait une agriculture statique, peu productive et ne permettant pas de nourrir le pays (Lavaud, 1991 : 175).

Les *cholas* du quartier marquent une rupture avec le monde indigène puisque leurs habits en tissu industriel coloré contrastent avec ceux des paysannes, fabriqués en toile artisanale. Certaines d'entre elles sont des commerçantes ancrées dans le quartier : elles travaillent dans des épiceries, stands de marchés et boutiques, alors que d'autres pratiquent la vente ambulante de produits agricoles. Enfin, par leur apparence, elles se distinguent également des femmes appartenant aux classes moyennes et aisées du centre-ville s'habillant à l'occidentale (tailleur, robe, pantalons) et travaillant dans des institutions, cabinets ou bureaux.

Pour les hommes, les différences dans le processus migratoire sont moins explicitement exprimées par le port de vêtements spécifiques. De manière générale, les habitants, artisans et commerçants sédentaires du quartier du Gran Poder ne constituent pas une population migrante récente ni passagère. Comme l'indique le président du comité de quartier du secteur Gran Poder, les loyers étant beaucoup plus élevés dans ce secteur que dans les quartiers nord, les habitants et ceux qui y possèdent un commerce ou un atelier sont contraints d'avoir une source de revenus relativement élevée et stable, ce qui implique une bonne intégration dans les réseaux socio-professionnels. Dans ce quartier coexistent donc des individus aux statuts hétérogènes : d'anciens migrants déjà bien ancrés dans le quartier et des migrants plus pauvres qui viennent de la ville d'El Alto ou de la campagne de manière ponctuelle, pour vendre leurs produits dans la rue.

Le développement économique du quartier du Gran Poder

Si au début du XX^e siècle, le quartier était encore peu urbanisé et accueillait principalement deux grandes *haciendas* et des marchés de produits de l'Altiplano (Albó & Preiswerk, 1986 : 16), il est aujourd'hui l'un des principaux espaces de commercialisation de produits d'importation de toute la ville (Sologuren, 2006 : 52). En Bolivie, le commerce d'importation a toujours été contrôlé par les groupes hégémoniques : les Espagnols à l'époque coloniale, les Créoles à l'époque républicaine. A La Paz depuis le XIX^e siècle et de manière croissante au XX^e siècle, ce type de commerce est devenu progressivement le monopole d'une nouvelle « bourgeoisie métisse » qui s'est implantée dans le quartier (*ibid.*).

Pour les habitants plus pauvres des quartiers nord-ouest, le quartier du Gran Poder est associé au centre-ville et correspond à un espace de prospérité économique et de profusion de biens de consommation. De nombreux biens et services marchands sont proposés. Salons de coiffures, épiceries, cafés Internet, services de photocopies, boutiques et magasins se succèdent sans discontinuer, à tel point qu'il est parfois difficile de se frayer un chemin entre les étals et les multiples marchandises empilées ou posées à même le sol.

Des rues entières se spécialisent dans la vente spécifique d'un seul type de produit (luminaires, DVD et CD piratés, *jeans*, quincaillerie, artisanat, articles magico-religieux, etc.). Or, tout ce commerce, principalement issu de la contrebande⁷⁹, constitue une importante source de revenus pour un grand nombre de familles du nord-ouest de la ville. Celles-ci s'organisent sous forme de micro-entreprises de type familial (cf. chapitre 4). Ce secteur est en pleine croissance depuis les années 1980 mais fonctionne encore dans l'informalité totale ou partielle, c'est-à-dire au sein d'une économie souterraine dont les activités échappent aux normes légales et dont les emplois sont marginalisés du point de vue du droit du travail (Llena, 2003).

Par ailleurs, la variété et la profusion de produits exposés et vendus participent d'un principe d'« abondance et d'attraction du marché » (Tassi, 2010b : 134). Dans le quartier du Gran Poder, la concentration, l'accumulation et la multiplication d'un même type de marchandises dans des rues commerçantes spécialisées créent une esthétique de surabondance matérielle qui, selon les

⁷⁹ Les nombreux produits issus de la contrebande, que l'on trouve à la vente au détail dans le quartier du Gran Poder, proviennent du Chili, d'Argentine, du Brésil, du Pérou ou de Chine. En 1999, la Loi générale des douanes promettait de combattre efficacement la contrebande en renforçant le contrôle douanier. Le vice-président de la micro-entreprise à La Paz pour l'année 2000, Luis Felipe Hartmann, constate que depuis cette réforme, la situation a évolué : « Avant, toutes les entreprises, formelles ou informelles, possédaient des produits d'importation, de contrebande. Sur dix camions qui rentraient dans le pays, deux étaient déclarés et huit passaient en fraude. Tout le monde y trouvait son compte, les producteurs, les consommateurs, les douaniers. Il n'y avait que l'Etat qui ne s'y retrouvait pas, les impôts, les taxes ne rentraient pas. Depuis la nouvelle loi, les choses ont un peu changé. Mais les frontières de ce pays sont tellement grandes, qu'il est bien difficile de les toutes surveiller » (Entretien réalisé en 2000 par Claude Llena, 2003 : 200). En 2000, les importations illégales ont effectivement diminué (4 % du PIB contre 6,4 % en 1990) mais on observe depuis les années 2006-2008, sous le gouvernement d'Evo Morales, une nouvelle augmentation des importations illégales (6,3 % du PIB pour 2008), qui constitue l'un des principaux facteurs affectant l'expansion de la production, principalement dans le secteur manufacturier (Muriel, 2010).

commerçants, attirerait non seulement les clients mais également la « chance » et les forces spirituelles (*ibid.* : 134-139).



Figure 22
Rue spécialisée dans la vente de tissus, *polleras* et bijoux

Sur plusieurs mètres se succèdent des *pollererías*, boutiques spécialisées dans la vente, fabrication ou location des jupes portées par les femmes métisses. Sont exposés à la fois des modèles portés au quotidien par ces femmes et des modèles plus chatoyants et élégants, qui sont destinés aux fêtes et défilés de *morenada*.



Figure 23
Rue spécialisée dans la vente d'articles magico-religieux

On observe, à droite de la photo, l'entrée d'une boutique d'articles magico-religieux : fossiles, fœtus de lama séchés, bougies, potions, poudres, encens et savons aux plantes. Devant la boutique, une marchande a également installé un petit stand d'herbes fraîches aux propriétés médicinales.

Une autre particularité de ce commerce au détail marquant l'identité du quartier est qu'il est couramment pratiqué au sein de réseaux de relations interpersonnelles. Par exemple, les vendeuses de produits alimentaires ont leurs habitués et le prix de leurs marchandises peut varier notablement selon le pouvoir économique de l'acheteur ou selon la nature de son lien avec la vendeuse (famille, proche ou client habituel). Ce type de commerce implique une sociabilité affective quotidienne visible qui rythme la vie du quartier, contrairement à d'autres espaces de La Paz où se développent de plus en plus de supermarchés. Les vendeuses de rue de même que les commerçantes des marchés interpellent constamment les clients et développent une véritable capacité à les séduire (Marchand 2010 : 229).

Parallèlement au dynamisme de ce marché informel générant de grands mouvements économiques, des galeries marchandes et hôtels pour les touristes se sont installés depuis quelques années dans cette partie de la ville. Des bars, des petits restaurants et des magasins spécialisés dans la vente de produits artisanaux ouvrent de manière exponentielle pour tirer profit de la fréquentation de cette population étrangère. Des banques commencent progressivement à s'y implanter et des familles du quartier sont maintenant connues pour leurs grandes fortunes provenant du commerce d'import-export de produits textiles et autres marchandises.

Néanmoins tous ces indices de développement économique n'ont pas encore permis de transformer les représentations négatives de ce quartier et de ses habitants. Par son implantation commerciale, la population issue de la migration indigène s'est engagée dans une véritable conquête du quartier. Or, cette volonté de reconnaissance sociale imprègne également les pratiques dévotionnelles et performatives des *fraternidades* de *morenada* auxquelles participent de nombreux habitants du quartier.

2. La matérialisation de la réussite par l'occupation du quartier

Les activités des *fraternidades* se concentrent principalement autour du quartier du Gran Poder. Elles se déroulent tant dans des espaces ouverts, les rues et les places, que dans des espaces fermés comme des salles des fêtes ou les maisons du quartier. Chaque *fraternidad* définit son propre territoire par l'ensemble des lieux fréquentés par ses membres. L'espace public se partage parfois simultanément entre plusieurs *fraternidad*, alors que les salles de fêtes du quartier sont louées exclusivement par chacune. Tous ces lieux du quartier, occupés ponctuellement par les *fraternidades*, forment un ensemble plus vaste que l'on peut appréhender comme le « territoire de la *fiesta* », un espace urbain littéralement habité par la fête, dont la cartographie est définie par les occupations spatiales générées par les activités des *fraternidades* et la pratique de la *morenada*.

Une occupation spatiale autonome

La gestion et l'occupation de l'espace public par les *fraternidades* de *morenada* ne sont pas le résultat de politiques culturelles imposées d'en haut par les ONG, le gouvernement ou la mairie de La Paz, et ne sont pas réglementées en amont par des institutions politiques. Les danseurs inventent une manière spécifique d'investir la rue : par exemple, des rues commerçantes servent de lieux de répétition de danse ; une place ordinaire du quartier devient un lieu de célébration où sont installés des bancs et une scène qui accueille des groupes de musique ; une cour d'école est entièrement décorée aux couleurs d'une *fraternidad* pour servir de lieu d'intronisation de ses nouveaux *pasantes* ; et les salles de fêtes du quartier deviennent d'attractifs salons de danse fréquentés par des centaines de *fraternos*.

Or, toutes ces activités dépendent uniquement de la propre force organisationnelle de chaque *fraternidad* et de ses dirigeants (*pasantes* et comité de direction). Chacune organise ses défilés en accord avec l'Association des Groupes Folkloriques du Gran Poder (ACFGP), dont les dirigeants sont issus de l'univers des *fraternidades* et dont le siège social se situe dans le quartier. C'est l'ACFGP qui

négoce avec les comités de quartiers l'autorisation d'occuper certaines rues et avenues. Ces comités de quartier appelés *juntas vecinales* – comités de voisinage – ou Organizaciones Territoriales de Base (OTB), regroupent des habitants qui s'accordent autour de revendications collectives concernant l'amélioration de la vie de leur quartier (sécurité, travaux, problèmes de voisinage etc.). Démocratiques et généralement très actifs, les comités de quartier sont fortement investis par la population locale qui élit un président chargé de porter ses revendications jusqu'au conseil municipal de la ville. Si ces derniers peuvent parfois s'opposer aux demandes des *fraternidades*, devant les plaintes de certains riverains à cause du bruit ou des déchets générés par les *fraternidades*, celles-ci parviennent généralement à imposer leurs activités et leur présence fait partie intégrante de la vie du quartier.

Les *fraternidades* de *morenada* regroupant plusieurs centaines de membres doivent obligatoirement solliciter les autorisations du voisinage pour leurs défilés et leurs répétitions, tandis que les plus petites *fraternidades*, pratiquant d'autres danses comme celle des *negritos* ou *caporales*, occupent directement l'espace public sans autorisation préalable. Une rue est choisie, un poste de radio est sorti à une fenêtre, deux voitures sont garées de manière transversale de part et d'autre de la rue et un espace de répétition de danse est ainsi aménagé de manière totalement informelle. Cette appropriation spatiale « par le bas » traduit l'aptitude des *fraternidades* à créer dans la ville des espaces de pratique festive, chorégraphique et religieuse propres.

Quelle que soit la taille de la *fraternidad*, celle-ci prend en charge les modalités de son occupation spatiale. Cette autonomie révèle non seulement une grande capacité d'autogestion – il s'agit parfois d'organiser un défilé ou une répétition de danse réunissant plus de mille personnes sans aucune intervention des forces de sécurité – mais également un rapport singulier à l'espace public.

Le quartier n'est pas considéré par ses habitants comme une propriété de l'État et la manière dont les *fraternidades* l'investissent n'est pas sans rappeler les pratiques politiques de rue telles que les manifestations politiques, les blocages des avenues, les protestations populaires et les défilés de syndicats qui se déroulent fréquemment à La Paz. Le quartier du Gran Poder est un espace urbain pour lequel la capacité ou la volonté d'action des pouvoirs publics est restée très limitée. La puissance commerciale de ce quartier ainsi que son aménagement résultent

principalement de logiques spontanées d'urbanisation, c'est donc en toute cohérence avec ces dynamiques que les *fraternidades* s'approprient le quartier de manière autonome.

Plus la date de l'Entrada approche, plus les activités des *fraternidades* s'intensifient dans le quartier. Pour les plus grandes *fraternidades* de *morenada*, ce sont plus d'une vingtaine d'activités officielles, où tous les membres sont conviés, qui vont se tenir pendant les six mois précédant le défilé annuel. Même si un grand nombre de *fraternidades* possède aujourd'hui une existence juridique, leurs défilés et répétitions publiques viennent concrétiser et légitimer leur existence dans la ville.

Comme les réseaux d'individus qui les composent ne sont ni fixes ni clairement délimités, la disparition ou le maintien des *fraternidades* se lit principalement dans l'occupation de l'espace. Pour s'imposer dans un univers compétitif et attirer de nouveaux membres, les *fraternidades* mettent constamment en scène leur prestige. Une rue ou une place occupée par plusieurs centaines de danseurs lors d'une répétition, montre l'essor d'une *fraternidad* et la rend attractive. Comme le formulent les danseurs, une répétition ou une fête réussie est une fête bondée. Faire le plein lors des défilés est l'un des critères fondamentaux de la réussite de la *fraternidad* et le signe de la vitalité de ses réseaux. Par le bouche à oreille, les danseurs de *morenada* connaissent les *fraternidades* les plus prisées et établissent des classements. Si le défilé d'une *fraternidad* a rassemblé beaucoup de monde, alors d'autres voudront à leur tour y participer. À l'inverse, une place vide lors d'une activité peut complètement nuire à la réputation de la *fraternidad*, qui risque de perdre tout son pouvoir d'attraction ainsi qu'une partie de son effectif. Enfin, les *fraternidades* investissent également des espaces fermés du quartier, des spacieux *salones de fiesta*, littéralement « salles de fêtes ». Je traduirai ici ces termes par « salons de danse » pour mettre en valeur la nature de ces lieux de rassemblements collectifs qui sont quasi exclusivement destinés à l'activité dansée.

Chaque *fraternidad* se charge de trouver des espaces appropriés dans le quartier pour réaliser ses activités et ce choix s'avère primordial pour asseoir sa notoriété. Le contraste est saisissant entre les petites *fraternidades* qui occupent des espaces modestes pour répéter et les plus prestigieuses qui jouissent de vastes salles décorées. Plusieurs salles des fêtes du quartier sont exclusivement réservées par

avance et deviennent des lieux attitrés, leurs noms faisant directement référence aux *fraternidades* qui les louent. Par exemple le salon « Fontaine Illimani⁸⁰ » (Fuente Illimani) fait référence à la Fraternidad Morenada Señorial Illimani qui l'occupe. De même, la salle des fêtes associée à la Fraternidad Morenada Fanáticos del Folklore en Gran Poder est connue sous le nom solennel de « La demeure des Fanáticos » (Mansión de los Fanáticos). Elle est devenue le lieu identificatoire de cette *fraternidad* car tant ses membres que ceux des autres *fraternidades* savent la situer dans le quartier et l'identifient clairement comme le territoire de cette dernière. Ainsi, les *fraternidades* les plus prestigieuses deviennent les « maîtres des lieux ». Les salles de fêtes du quartier, qui a priori peuvent être louées par tout un chacun pour n'importe quel type d'événement (mariage, baptême, anniversaire), se transforment au point de porter le nom des *fraternidades*. Ces dernières dessinent un territoire qui « englobe des lieux définis par leur valeur d'usage » (Buléon & Di Méo, 2005 : 87) dans une dynamique de compétition et de surenchère caractéristiques de cet univers de la *fiesta*.

⁸⁰ Illimani est le nom de la montagne située au sud-est de la ville de La Paz et considérée comme une divinité par les Andins.

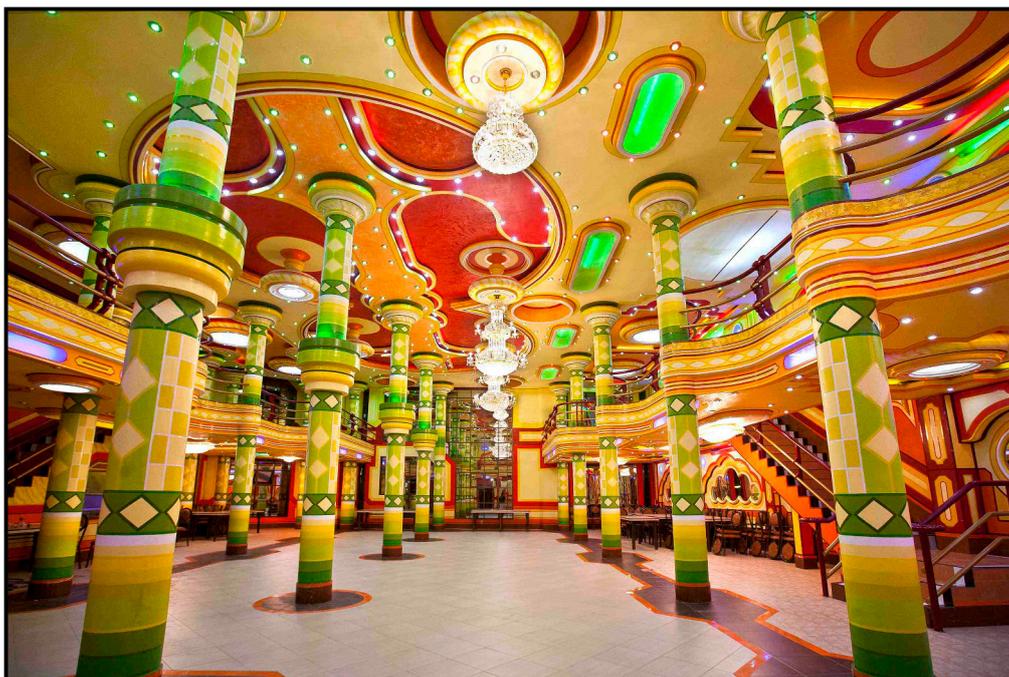


Photo de A. Zeballos

Figure 24
Salle des fêtes Flor de Urkupiña accueillant les réceptions des *fraternidades de morenada*

Ce type de salon est particulièrement apprécié par les membres des *fraternidades de morenada*. Son architecture ostentatoire, ses couleurs acidulées, ses nombreux miroirs et ses lumières vives dévoilent une esthétique à laquelle les danseurs s'identifient complètement. Elle rappelle leurs tenues de fête colorées et brillantes, le visuel de leurs vêtements trouvant toute sa correspondance avec le surprenant décor de ce lieu.

En outre, tant la forme de la salle, les dessins muraux que la luminosité des couleurs s'inscrivent dans un nouveau courant architectural appelé « *cholet* » – contraction de *chalet* (chalet) et *cholo* – qui commence à se développer dans le nord-ouest de la ville mais également dans la ville d'El Alto.

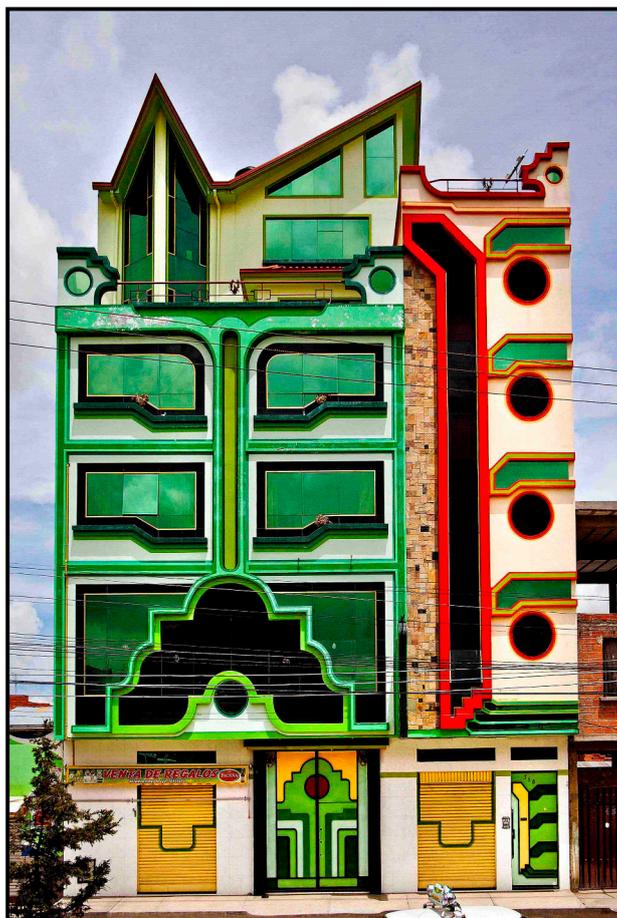


Photo de A. Zeballos

Figure 25
Immeuble « cholet »

Ces formes architecturales colorées, montées sur plusieurs étages, contrastent fortement avec le paysage urbain du secteur nord-ouest composé majoritairement de maisons précaires. Ces récents édifices appartiennent à de prospères commerçants issus d'une ancienne migration indigène qui ne cherchent pas à imiter les maisons des quartiers riches du sud de la ville mais veulent imposer un nouveau style inspiré « des *agnayos* [le tissu rectangulaire aux couleurs vives que les femmes andines utilisent pour porter leurs enfants ou tout autre type de charge] et des formes et symboles andins »⁸¹. On assiste donc à l'exhibition d'une manifestation plastique

⁸¹ Propos rapporté de Freddy Mamani, architecte spécialisé dans ce type d'édifice (Source : <http://www.eldeber.com.bo>, 16 mars 2014).

chargée et clinquante, de plus en plus visible dans cette partie de la ville et témoignant de la fulgurante réussite économique d'une nouvelle élite commerçante.

Activités commerciales autour des fraternidades : le maillage de la fiesta

L'ancrage des *fraternidades* dans le quartier du Gran Poder se concrétise non seulement par l'investissement de ses rues et de ses salles des fêtes mais aussi par les liens qu'elles tissent avec les artisans et les commerçants du quartier.

En effet, la concentration géographique des activités des *fraternidades* dans le secteur nord-ouest va de pair avec le développement des activités économiques liées aux danses « folkloriques ». Tout un pan du secteur commercial s'est ainsi spécialisé dans le *business* de la *fiesta*, offrant un large panel d'activités et de services rivalisant de créativité : ateliers de fabrication artisanale de costumes, magasins de chaussures, de bijoux et autres accessoires, vente de pétards, confettis, impression d'invitations officielles des *fraternidades*, fabrication d'étendards, etc.



Figure 26
Atelier de vente, location et fabrication de costumes
(rue Los Andes)

Cet atelier artisanal est spécialisé dans les costumes de danses dites autochtones de l'Entrada de Jesús del Gran Poder. Les mannequins exposent les costumes de la danse *tinke*, version urbaine et folklorisée des célèbres batailles rituelles andines du même nom.



Figure 27
Boutique d'accessoires pour danseurs
(rue Los Andes)

Cette boutique propose une multitude d'accessoires et d'ornements utilisés par les danseurs : perles, rubans, plumes, pompons et paillettes. Au premier plan, des *tulmas* (accessoires pour cheveux) de toutes les couleurs sont suspendues pour attirer les clients.

Les activités festives sont au cœur d'importants enjeux économiques puisque tous ces produits se fabriquent et se vendent en grandes quantités, générant un marché dynamique contrôlé par des petites entreprises familiales implantées dans le nord-ouest de la ville. Or, ce sont ces commerces qui fondent en partie le marquage territorial de la *fiesta*, ils constituent les bornes d'une cartographie commerciale liée à la pratique de la danse.

Les noms des *fraternidades* eux-mêmes évoquent les secteurs professionnels⁸² (bouchers, artisans brodeurs, vendeurs d'appareils électroménagers, chauffeurs de

⁸² Le lien des *fraternidades* de *morenada* à un secteur commercial spécifique n'est pas toujours évident et l'origine professionnelle de ses membres peut aussi être implicite. Sur dix-sept *fraternidades* de *morenada*, six font directement référence dans leur appellation à un secteur professionnel (Maenhout, 2012 : 57).

poids lourds, etc.) dont sont issus leurs membres, secteurs qui sont identifiables dans l'espace urbain. Cette association entre une *fraternidad* et un corps de métier visible dans le quartier, construit une identification claire de ce dernier comme principal espace géo-localisé des *fraternidades*.

La Fraternidad Morenada Siempre Vacunos de La Paz porte dans son nom le terme *vacuno* (bœuf) car ses membres travaillent principalement dans les métiers de la viande (boucherie, transport et distribution de viande) et leurs commerces se situent dans les quartiers nord-ouest de la ville. Un autre exemple est celui de la Fraternidad Morenada Eloy Salmón portant le nom de la rue Eloy Salmón où sont implantés les magasins de ses membres, des commerçants de produits électroménagers et de multimédias. Cette *fraternidad* repose sur un secteur commercial en pleine expansion qui a largement participé au développement économique du quartier.

La rue Eloy Salmón est progressivement devenue une zone commerciale prospère après la Révolution Nationale de 1952, avec l'arrivée massive de migrants des villages et communautés indigènes aymaras, qui suivit la réforme agraire et la libéralisation des marchés urbains. Les premiers commerçants de cette rue étaient des migrants de Taraco, communauté indienne lacustre à la frontière du Pérou, qui remplacèrent alors les ateliers d'artisans et les petits commerces urbains précaires par des magasins et galeries de produits technologiques modernes et d'appareils électriques (Arbona *et al.*, 2012 : 94).

La mise en place d'une organisation interne de prêts collectifs (système de tontine populaire) entre les nouveaux commerçants, facilita l'arrivée progressive en ville d'autres membres de la parentèle des migrants. L'organisation d'un réseau commercial, basé sur des réseaux familiaux, permet le contrôle et le déploiement d'un marché spécifique, dans un secteur urbain marginal alors complètement désinvesti par les pouvoirs publics (*ibid.*). Ce secteur de la ville est aujourd'hui devenu un véritable pôle commercial pour La Paz, reconnu au niveau international par les constructeurs informatiques étrangers.

Ce marché géré par des migrants d'origine indigène constitua progressivement une nouvelle élite commerçante aymara dont les fortunes se sont construites grâce au commerce illégal de biens importés (Barragán *et al.*, 2007 : 119)

et qui sont à l'origine de la fondation de plusieurs *fraternidades*. Celles-ci constituent donc les espaces privilégiés dans lesquels les acteurs de cette nouvelle prospérité commerciale donnent à voir leur capital puisque parmi le large panel de danses exécutées lors de l'Entrada, la *morenada* est celle dont les costumes et l'adhésion sont les plus coûteux. La conquête du quartier se traduit donc à la fois par une véritable croissance économique impulsée par les commerçants et artisans d'origine aymara, qui ont imposé dans le quartier les *fraternidades* dans lesquelles ils s'organisent.

L'imbrication entre l'activité artisanale du quartier et le développement des *fraternidades* existe depuis la naissance même du culte de Jesús del Gran Poder, comme en témoigne la fondation de la première Fraternidad Diablada de Bordadores en 1927, composée des artisans brodeurs du quartier. A la naissance du culte en 1922, il n'y avait pas encore dans le quartier d'artisans spécialisés dans la fabrication de masques et costumes. Les dévots louaient ces derniers à des commerçants qui les importaient (Gutierrez, 1999). Avec le succès grandissant de la *fiesta* et la demande croissante des citoyens en matière de costumes, de nombreux artisans en provenance de la région lacustre (Maidana, 2004 ; Mendoza Salazar, 2008), spécialisés dans la broderie et la fabrication de masques des danses folkloriques, installèrent leurs ateliers dans le quartier du Gran Poder (Gutierrez, 1999). Organisés en syndicat⁸³, les artisans brodeurs fondèrent en 1964 leur propre *fraternidad* : Morenada AMABA Unión de Bordadores, avec laquelle les nouvelles générations d'artisans défilent aujourd'hui pour chaque Entrada.

Si la danse occupe une place centrale lors de l'Entrada, sa qualité et sa réussite sont étroitement liées à la création d'un visuel élaboré dont les artisans sont les garants. Velours, broderies et masques, perles éclatantes et rubans de satin, la dimension visuelle du défilé s'exprime à travers le luxe des couleurs et des matières. Chaque année, les *pasantes* signent un contrat annuel avec un artisan brodeur chargé d'innover et de trouver de nouveaux matériaux et motifs en matière de costumes et de masques, tout en respectant le genre esthétique défini par la *morenada*. Son travail

⁸³ Ces artisans se sont organisés en 1936 en Syndicat Manuel de l'Union Mutuelle des artisans brodeurs (Sindicato Manual de la Unión Mutual de Bordadores), puis en 1979 en Association Mixte des artisans brodeurs autodidactes (Asociación Mixta de Bordadores Autodidactas).

et sa créativité sont un support essentiel au prestige de la *fraternidad* qui, le jour du défilé, sera jugée par le public sur la splendeur visuelle de ses danseurs.

Pour chacune des *fraternidades*, un artisan spécialisé et son équipe s'occupent de la confection des costumes. Les artisans organisent leur production de deux manières possibles : soit ils font appel à une aide familiale non rémunérée, soit ils fonctionnent comme des petits industriels en achetant une force de travail externe grâce à l'embauche d'apprentis (Périssat, 1992 : 46). Il s'agit en effet de fabriquer à la main des centaines de costumes et de masques identiques pour la section masculine. Pour les danseuses, une *pollerera* – vendeuse et fabricante de *polleras* – est chargée de fournir les jupes et châles constituant l'uniforme réglementaire pour défiler.

Les tenues sont donc imposées aux *fraternos* qui ne fabriquent rien par eux-mêmes, leur apparence dépendant ainsi entièrement du savoir-faire des artisans. Les modèles circulant entre les *fraternidades* sont à l'origine d'une mode dite « folklorique », extrêmement créative et changeante, impulsant une forte activité économique et un flux de matériaux importés tels tissus, perles et ornements, fabriqués en Chine et au Japon, qui circulent et se vendent dans les boutiques du quartier.

Cette mode est suivie et commentée avec ferveur par les danseurs des *fraternidades*. Parmi des dizaines de *polleras* fabriquées pour la *fiesta*, les danseuses de *morenada* savent parfaitement reconnaître quelle *fraternidad* a lancé tel ou tel modèle de jupes et peuvent facilement évaluer son ancienneté. En effet parmi les nombreux sujets de discorde, l'un des points les plus débattus concerne les éléments de la *morenada* considérés comme traditionnels. Les artisans les plus anciens dénoncent l'intégration dans les broderies des costumes de symboles étrangers à la culture andine, tels des personnages de Walt Disney comme Mickey Mouse ou Donald Duck, ou des figures politiques comme celle d'Ernesto Che Guevara. Ainsi, différentes esthétiques s'affrontent et les *fraternidades*, par le choix de leurs artisans, s'inscrivent dans l'une ou l'autre des tendances en compétition lors de l'Entrada.

Toute cette force de travail artisanal se déploie dans les ateliers et maisons des artisans situés dans les quartiers nord-ouest de La Paz. Couturiers, cordonniers, et brodeurs travaillent méticuleusement nuit et jour afin de réaliser les costumes, les

masques et les accessoires de chacun. Les machines à coudre fonctionnent sans relâche tous les jours de la semaine et parfois ne s'arrêtent que quelques heures avant l'Entrada. Si l'activité de l'artisan peut débuter dans une tranquillité et un isolement relatifs, plus l'Entrada approche, plus l'effervescence est palpable. Les ateliers, souvent d'une surface très réduite, sont envahis de danseurs qui font la queue pour récupérer leurs costumes. Lorsque la foule ne tient plus dans l'atelier, les portes restent ouvertes sur la rue et les danseurs attendent en masse sur les trottoirs.

Parmi tous ces artisans, certains ont acquis une véritable renommée grâce aux *entradas* qui deviennent d'extraordinaires vitrines commerciales de leur travail puisque des centaines de danseurs portent et exposent leurs créations plastiques. Felix Quisbert Gutiérrez est un artisan brodeur renommé du quartier qui incarne cette réussite économique et sociale. Il est issu d'une famille d'artisans brodeurs d'Achacachi, village de la province d'Omasuyos (département administratif de La Paz) située sur la rive orientale du lac Titicaca et réputée pour la qualité de ses artisans spécialisés dans les masques et costumes de danses indigènes et folkloriques. Sa famille quitte Achacachi dans les années 1940 pour venir chercher du travail à La Paz et s'installe dans le quartier du Gran Poder. Ayant travaillé de nombreuses années pour les *fraternidades* de *morenada* les plus prestigieuses, il a aujourd'hui élargi son secteur de production grâce à son succès. Il travaille avec de grands créateurs de mode boliviens, expose ses broderies dans des foires artisanales internationales et fournit des costumes pour les nombreuses *fraternidades* de migrants boliviens qui recréent leurs fêtes patronales aux États-Unis, en Argentine ou au Brésil. Son atelier, qu'il a nommé La Forteresse de la Culture, est toujours installé dans le quartier mais n'est cependant pas repérable de la rue et demeure difficile d'accès. A l'abri des regards, Felix Quisbert Gutiérrez y fabrique de somptueux costumes d'*achachi* et de *superachachi*, les plus spectaculaires personnages de la *morenada*. Ces costumes sont sortis de l'atelier à peine quelques heures avant l'Entrada. Ainsi les danseurs qui les portent sont assurés de porter des pièces uniques et originales qui capteront l'attention du public, des photographes et des journalistes de la télévision.

Un enjeu de conquête sociale ?

Les stratégies de développement des *fraternidades* reposent sur deux dynamiques de nature différente mais fonctionnant simultanément : un ancrage de leurs activités dans le quartier et la conquête de nouveaux espaces investis historiquement par les classes dominantes de La Paz. En effet, les *fraternidades* de *morenada* sont centralisées dans le quartier du Gran Poder dans la mesure où leurs jeux de rivalité, à travers leurs défilés et activités, sont concentrés dans ce dernier. Cette concentration coexiste avec une volonté d'expansion de leurs activités, qui ont aujourd'hui dépassé les frontières du quartier.

Jusqu'aux années 1970, la célébration de Jesús del Gran Poder avait toujours été contenue dans le quartier par les pouvoirs publics et considérée comme un symbole de sauvagerie et d'idolâtrie indienne par la population de La Paz (Guss, 2006 : 320). Plusieurs années de suite, la presse locale critiqua ouvertement cette célébration, décrite comme une « mascarade » et « beuverie collective » (Barragán *et al.*, 2007 : 138). Parallèlement, l'Église dénonça avec acharnement le comportement jugé excessif et obscène des participants (Guss, 2006 : 320).

Mais dans les années 1970, le défilé dansé - auparavant limité au quartier - est autorisé à descendre dans le centre-ville de La Paz sur l'avenue centrale du Prado, et la célébration devient une « manifestation folklorique et religieuse de toute la ville » (Albó & Preiswerk 1986 : 37). En 1974, suite à l'invitation de Lucio Chuquimía, membre fondateur de l'Association des Groupes Folkloriques du Gran Poder, le dictateur Hugo Banzer⁸⁴, dans un élan populiste, accepte d'assister à la célébration et autorise les danseurs à défiler sur la plus grande avenue commerciale de la ville (*ibid.* : 315). Cependant pour les *entradas* des années suivantes, le passage des danseurs sur le Prado fut un sujet de conflit récurrent. Prétendant une atteinte à

⁸⁴ Hugo Banzer est un dictateur militaire qui occupa le pouvoir de 1971 à 1978. Son gouvernement participa à l'Opération Condor (campagne d'assassinats d'opposants politiques) avec les gouvernements militaires d'Argentine, du Brésil, du Paraguay, d'Uruguay et du Chili. Il interdit tous les partis politiques et dirigea un gouvernement corrompu qui commit de graves atteintes aux droits de l'homme. Renversé en 1978 et contraint de s'exiler, le général Banzer récupéra le pouvoir de 1997 à 2001, élu président de la République cette fois par la voie démocratique.

l'ordre public, les autorités municipales modifièrent constamment le circuit des danseurs pour empêcher leur présence dans le centre-ville⁸⁵.

On saisit donc pourquoi, dans son analyse, Xavier Albó considère cette percée urbaine comme une « intrusion » des Indigènes dans la ville, une « reconquête rituelle de la capitale par les Aymaras » (1982 : 189). Ce déplacement des frontières de l'Entrada de Jesús del Gran Poder a d'ailleurs été analysé par les anthropologues principalement comme une forme de revendication et de prise de pouvoir des participants issus de la migration indigène face aux classes moyennes et aisées de La Paz (cf. Introduction). David Guss (2006 : 318) affirme ainsi que les danseurs de *morenada* ont refusé d'être confinés dans le quartier du Gran Poder et dansent pour contester l'oligarchie bolivienne qui a toujours marginalisé la population indigène. Gérard Borrás (1999 : 202) propose également l'interprétation selon laquelle la fête constitue un espace « où les secteurs essentiellement urbains-métis mettent en difficulté, par leur dynamisme et leur créativité, les groupes dominants jusque-là habitués à définir les normes des rapports sociaux ou les codes esthétiques qui cadraient le mieux avec leur image de la 'bolivianité' ». Enfin, Germán Guaygua (2001) montre comment les danseuses des *fraternidades* de *morenada* du Gran Poder tentent de transformer leur image et refusent d'être associées aux catégories « indigène » et « populaire », classifications que leur attribuent les classes dominantes. En participant à l'une des danses de l'Entrada, qui demande le plus important investissement économique, elles se redéfinissent comme des femmes avec un nouveau pouvoir socio-économique face aux autres classes sociales urbaines, refusant ainsi de se présenter comme un groupe marginalisé et méprisé.

A l'évidence, en dépassant les limites du quartier du Gran Poder pour investir le centre-ville, l'Entrada est devenu un puissant moyen d'affirmation et de conquête urbaine pour ceux que les sciences sociales ont identifié comme les « Aymaras urbains ». Les approches de David Guss et Gérard Borrás, tout en soulignant des aspects essentiels de la Fiesta de Jesús del Gran Poder, ne permettent cependant pas de saisir toute la complexité des reconfigurations identitaires qui s'articulent au sein

⁸⁵ Les différentes décisions des pouvoirs publics et les changements successifs du circuit des danseurs dans la ville sont exposés dans l'article de Guss (2006) et l'ouvrage de Barragán et Cárdenas (2009).

des *fraternidades* de *morenada*. Aujourd'hui, les danseurs appartiennent à un groupe social hétérogène (cf. chapitre 1). En effet, leurs conditions matérielles et leur statut dans le processus migratoire sont actuellement bien différents de ceux des migrants indigènes de première génération qu'étudiait Xavier Albó et son équipe dans les années 1980.

Dans le format actuel de l'Entrada, les danseurs de *morenada* défilent sur le Prado devant des gradins installés pour l'occasion, remplis de spectateurs, de médias, de touristes et de personnalités locales et nationales qui viennent les applaudir. Le contexte historique et politique actuel est bien plus favorable au développement de cette célébration puisqu'aujourd'hui le président de la République d'origine aymara, Evo Morales, danse la *morenada* depuis la tribune qui surplombe le défilé. Les *fraternidades* n'ont plus besoin de négocier leur passage ni d'imposer leur présence dans le centre-ville et l'Entrada de Jesús del Gran Poder a été, rappelons-le, déclarée en 2002 « Patrimoine Culturel de Bolivie ».

En outre les *fraternidades* réalisent actuellement des représentations dans plusieurs lieux officiels et prestigieux de la ville tels les musées, théâtres ou hôtels de luxe. Parallèlement à cette présence ponctuelle dans ces espaces fréquentés par les élites, les *fraternidades* ont conquis un nouvel espace de visibilité à travers les médias. Plusieurs émissions de télévision et de radio sont réservées à la diffusion des dates, lieux et horaires de leurs activités, et des extraits vidéo de leurs fêtes internes ou des interviews de leurs membres sont continuellement diffusés sur des chaînes spécialisées telles que la Radio Televisión Popular (RTP). Par ailleurs devant la force de ces pratiques, non seulement les pouvoirs publics mais également l'Église a été contrainte de négocier avec les *fraternidades*, comme en témoigne la participation de prêtres catholiques aux festivités depuis les années 2000, accordant leur bénédiction aux *pasantes* des *fraternidades* de *morenada* et officiant pour les messes que ces derniers organisent.

La carte suivante illustre la concentration des activités des *fraternidades* dans le quartier ainsi que de leur imbrication spatiale avec les espaces commerciaux et artisanaux liés à la *fiesta*. Le trajet actuel des danseurs pour l'Entrada (indiqué en rouge) traverse et dépasse cette sphère de concentration des *fraternidades*, témoignant de la conquête spatiale que je viens d'évoquer.

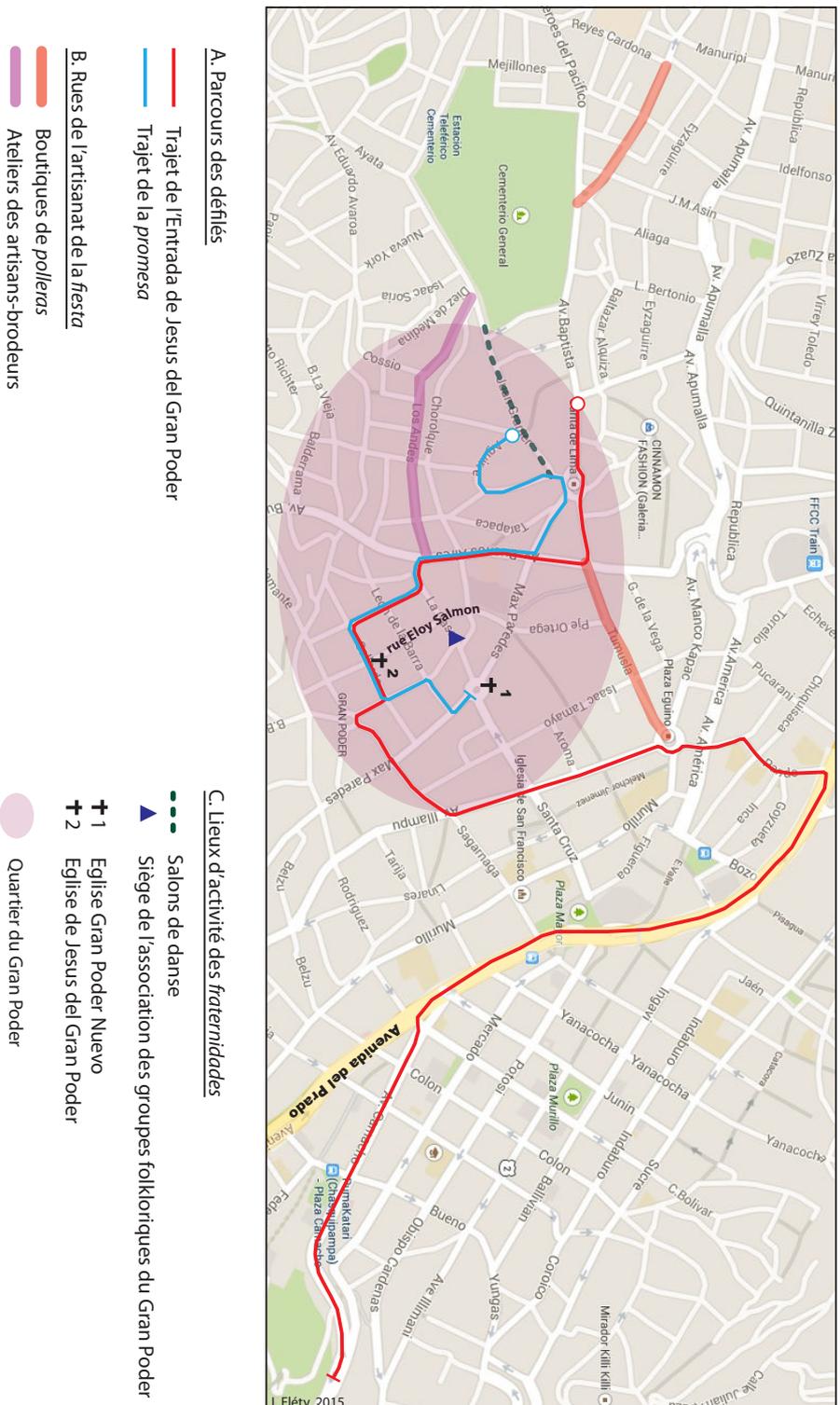


Figure 28

Cartographie des activités de la fiesta dans le quartier du Gran Poder

3. Lieux d'usage, réseaux familiaux et pratiques du territoire des *fraternidades*

Au-delà du désir de reconnaissance qui a mené les *fraternidades* à investir ponctuellement des espaces urbains habituellement fréquentés par les classes moyennes et aisées, la majorité de leurs activités restent ancrées dans le quartier et ne s'adressent pas à un public extérieur. Pour les danseurs, la *fraternidad* ne constitue ni un ailleurs ni une altérité. Les membres participent aux activités de celle-ci en couple, entre parents proches, famille, amis ou compagnons de travail, c'est-à-dire au sein de cercles d'interconnaissances proches. Cette idée est largement exprimée par les *fraternos* qui décrivent ces activités comme des moments où ils « se retrouvent ensemble », « fraternisent entre eux », « partagent avec leurs proches » ou encore « montrent leur attachement [*cariño*] à leurs amis, *compadres*⁸⁶ [compères] et parrains ». Les *fraternidades* de *morenada*, qui rassemblent des centaines d'individus, sont donc formées de plusieurs petites unités sociales dont les membres entretiennent des relations amicales, professionnelles, familiales, de parrainage et de compéage.

D'autre part, ces activités se déroulent principalement dans un environnement familial pour ses membres puisqu'une grande partie des danseurs de *morenada* habitent, travaillent ou fréquentent quotidiennement le quartier du Gran Poder. Ils possèdent généralement leur propre atelier, commerce ou maisons dans les quartiers nord-ouest de La Paz. Lors des défilés et répétitions publiques, les quelques spectateurs présents sont des passants, habitants, clients et commerçants du quartier qui peuvent eux-mêmes être connectés directement ou indirectement au milieu des *fraternidades*, soit par leur travail d'artisan ou de commerçant en lien avec la fête, soit parce que leurs proches y participent, soit encore parce qu'ils sont également membre d'une *fraternidad*. Ce n'est donc essentiellement que lors de l'Entrada que les danseurs réalisent véritablement une performance destinée à des spectateurs extérieurs et appartenant à d'autres milieux

⁸⁶ Dans les *fraternidades* de *morenada*, les danseurs s'interpellent souvent par les termes d'adresses *compadre/comadre* (compère/commère). Ces termes peuvent renvoyer à un réel lien de parenté rituelle entre les parents d'un enfant et ses parrains ou entre parrains d'un même enfant. Ils sont aussi utilisés pour marquer une forte amitié ou une grande estime mutuelle.

socioculturels que les leurs, tandis que toute la préparation de la fête dans le quartier relève d'enjeux locaux et de l'organisation interne des *fraternidades*.

Les danseurs ne revendiquent aucune attache particulière à leur quartier. Ce dernier ne constitue donc pas en soi l'objet d'une identification collective mais un support essentiel à la matérialisation des *fraternidades*. Sans transformer le territoire en un « type idéalisé renouant avec le mythe d'une communauté solidaire », le quartier renvoie ici « à une expérience singulière de l'espace de l'ordre de la durée et de la singularité 'communautaire' » (Chivallon, 1999 : 136). Pendant plusieurs mois, les danseurs de chaque *fraternidad* se retrouvent entre eux dans des lieux du quartier identifiés par tous.

Imbrication des lieux

La proximité et l'imbrication des espaces de travail, de vie familiale et de fête, assurent une structuration sociale efficace impliquant une manière spécifique de participer aux activités festives et rituelles des *fraternidades*. Si le lieu de rassemblement des *fraternos* pour le déroulement d'une activité est fixé en début d'après-midi sur une place du quartier, la matinée est déjà un moment de rencontres et de préparation préalable qui peut prendre la forme d'un circuit entre le lieu de travail, le foyer et les maisons des parents proches. Les danseurs de *morenada*, qui sont pour la grande majorité des petits auto-entrepreneurs, peuvent généralement s'arranger pour concilier leur travail et leurs activités festives. Une fois le rideau de fer baissé, leurs commerces deviennent des lieux de rencontre entre *fraternos* où l'on boit un verre et où l'on s'habille pour aller danser. De plus, les espaces de travail sont souvent connectés à l'espace familial, puisqu'une même maison peut servir à la fois de foyer et de boutique. La pièce principale donne sur la rue et les autres pièces ou étages sont consacrés à la sphère privée et à la vie de la famille.

Lors d'un défilé public dans le quartier du Gran Poder de la *fraternidad* à laquelle je participais, doña María (commerçante de 48 ans), l'une de mes compagnes de danse, m'accueille tôt le matin dans son petit magasin de portables et d'accessoires multimédias. Elle y a stocké tous les sacs de *polleras*, châles, chapeaux et crécelles qu'elle-même, sa belle-sœur, sa cousine et moi allons porter pour le défilé.

Toutes réunies dans la boutique avec nos vêtements et nos bijoux de fête, nous montons nous habiller et nous coiffer dans son appartement à l'étage, où se préparent également son mari et son beau-frère. Une fois apprêté, notre petit groupe traverse plusieurs rues pour passer chercher une autre cousine, puis, entassés dans un taxi, nous arrivons chez les beaux-parents qui nous attendent, avant d'aller rejoindre à pied le cortège de la *fraternidad*. Chaque étape est marquée par un protocole de consommation de boissons fortement alcoolisées, même aux heures les plus matinales : tour à tour, chacun offre à l'autre un verre d'alcool et inversement, dans une logique d'invitation et de contre-invitation. Une fois tous regroupés dans le salon des beaux-parents, les premières notes de la fanfare nous arrivent enfin aux oreilles et nous courrons rejoindre le défilé. Personne n'arrive jamais seul à une fête : c'est en famille, avec ses parrains et marraines, ses *compadres* (compères) et ses amis que l'on rejoint sa *fraternidad*. Ces relations de proximité entre vie familiale, lieux de travail et activités de la *fraternidad* accentuent l'effet d'être toujours entre proches, à la maison comme dans la rue.

Les activités des *fraternidades* ne constituent pas des événements séparés de la vie ordinaire, ils débordent largement sur les activités quotidiennes des danseurs, dans leurs lieux de travail et dans la sphère familiale. Doña Valeria prête l'arrière-cour de sa boutique tous les mardis soir pour la répétition des nouveaux pas de danse des guides de la *fraternidad*. Doña María et don Fidel mettent leur maison à disposition pour les nombreuses réunions internes du comité de direction et l'un des *pasantes*, don Emilio, a placé l'effigie du Tata Gran Poder au centre de sa salle à manger dans laquelle il organise des prières collectives avec les *fratemos*.

En visitant plusieurs maisons de danseurs qui assument des charges importantes dans leur *fraternidad* – président, *pasante*, membre de la direction – on observe que leurs salles à manger révèlent toutes une organisation spatiale similaire. Comme dans une salle d'attente ou une salle de réunion, des dizaines de chaises sont alignées les unes à côté des autres, collées contre les murs de la pièce, agencement témoignant de l'intense activité sociale collective qui s'y déroule. On retrouve ce même type d'agencement dans tous les salons de danse, comme si par jeu de mimétisme, les configurations spatiales des salons de danse étaient reproduites au cœur même de l'espace privé.

La maison n'est pas uniquement l'espace où les danseurs se préparent pour aller ensuite défilier dans l'espace public, son intérieur est façonné par les besoins organisationnels de la *fraternidad*. Durant toute la préparation à l'Entrada, la maison devient un lieu de dynamiques collectives pour la *fraternidad*. Elle peut servir de centre de décision et de bureau pour les dirigeants des *fraternidades*, un lieu de culte lorsqu'elle accueille une effigie de Jesús del Gran Poder ou un lieu de pratique chorégraphique pour les *fraternos*.

Cette forte présence de l'univers des *fraternidades* dans la maison, est également donnée à voir par la décoration des chambres ou des salons des danseurs de *morenada*. Des murs entiers sont recouverts de bibelots, photos et souvenirs de leur participation aux *entradas* et autres fêtes de la *fraternidad*. Les invitations officielles des *fraternidades* en carton coloré brillant envoyées à chacun de leurs membres, deviennent des pièces de choix pour décorer un pan de mur. Elles sont exhibées avec fierté aux invités et leur accumulation témoigne d'une intense « activité folklorique » que les danseurs aiment exposer aux yeux de tous. L'expression « activités folkloriques » (*actividades folclóricas*) est couramment employée par les danseurs pour se référer aux activités des *fraternidades*. Ces cartons d'invitations et souvenirs considérés comme les diplômes d'une carrière dans le « monde du folklore » méritent une place visible dans la maison, tout comme les diplômes universitaires des enfants. On retrouve donc dans l'espace intime des signes visuels qui marquent et explicitent le lien de proximité et d'attachement des danseurs avec leurs *fraternidades*.

Les liens tissés entre les espaces privés des danseurs et les activités des *fraternidades* se révèlent être l'une des principales forces de cohésion de ces dernières. A travers des stratégies d'accaparement de certains espaces à l'usage exclusif des danseurs, que ce soient les rues ou les salons de danses, les dirigeants des *fraternidades* favorisent l'émergence d'un sentiment communautaire entre *fraternos*. La première grande activité des *fraternidades* est appelée *primera recepción social* (première réception sociale), que par commodité je traduirai par « Réception ». La Réception est une fête qui ouvre le calendrier annuel de chaque *fraternidad* de *morenada* et qui est organisée dans une logique de circulation dans le quartier du Gran Poder. Les membres de la *fraternidad* circulent en dansant depuis l'église, à travers plusieurs rues commerçantes

et les places du quartier, jusqu'à l'arrivée des cortèges au salon de danse exclusivement loué pour la *fraternidad*, où les danseurs se reposeront puis danseront à nouveau toute la nuit.

La Réception est une occasion pour les *fraternos* de se rassembler derrière l'étendard de leur *fraternidad* avec une démonstration chorégraphique collective publique, en compétition avec d'autres *fraternidades* défilant dans le quartier le même jour. Dans la nuit, la fête dans le salon laisse la place à une pratique chorégraphique lors de laquelle sont principalement valorisés les rapprochements et interactions entre les *fraternos*. Dans cet espace fermé au public extérieur, les danseurs réaffirment leurs liens de parenté réelle ou spirituelle et intègrent de nouveaux réseaux de sociabilité à travers les pratiques de consommation partagée d'alcool et de danse. Revenons maintenant de manière plus détaillée sur les différentes étapes d'une Réception pour comprendre comment celle-ci intègre espace intime, espace public et espace semi-privé.

Dans la maison, une longue préparation en famille

Avant de défiler dans les rues du quartier pour la Réception de leur *fraternidad*, les danseurs se préparent longuement afin d'arriver apprêtés et uniformisés pour former le cortège de danse. La manière dont les danseurs s'habillent et se préparent dans leurs maisons pour revêtir les tenues vestimentaires et couleurs imposées par leur *fraternidad* constitue une première étape essentielle à la formation d'un collectif qui, dans la rue, représentera la *fraternidad*. Cette préparation ne se réalise pas de manière individualisée mais au sein de cercles de parenté proche. Tout l'environnement familial est mobilisé pour participer au défilé, comme va le montrer ce récit d'une préparation en famille à laquelle j'ai pu participer.

Il est neuf heures du matin lorsque j'arrive chez doña María. Je passe à travers le rideau de fer entrouvert de sa boutique et monte à l'étage où elle vit avec son mari et ses trois enfants. L'édifice est humide et l'escalier complètement délabré. Son mari est assis sur le grand canapé en velours râpé d'une sombre salle à manger, il somnole face aux verres et bouteilles de whisky vides entassés devant lui. Doña María le secoue plusieurs fois pour le réveiller en lui ordonnant de commencer à

s'habiller pour la Réception, et me raconte que la nuit a été longue car ils ont reçu un cousin éloigné qui venait pour quelques jours à La Paz. Nous passons dans sa salle de bain et doña María m'aide à m'habiller. Avec une patience infinie, elle m'attache un à un les quatre jupons que l'on met sous la *pollera*. Beaucoup trop grands pour moi, elle entreprend un travail minutieux de réajustement et froncement de tissu, à coups d'aiguille, de rajouts de bouts de ficelles et d'épingles qu'elle agence avec grande habileté.

Sa belle-sœur nous rejoint et commence à se préparer avec nous. Elle part chercher deux petites bassines d'eau en dehors de la maison car les problèmes de canalisations empêchent doña María et sa famille d'avoir l'eau courante chez eux. Tout en ajustant son collant et ses jupons, elle projette sur les cheveux de doña María et occasionnellement sur les miens, des petits jets d'eau froide pour, dit-elle, assouplir nos chevelures et former une masse capillaire compacte afin que les tresses puissent tenir lors de la danse. Pour fixer la coiffure en place, elle imbibe mes cheveux de bière avec la canette qu'elle tient à la main.

C'est ensuite à mon tour d'entreprendre le démêlage des longs et épais cheveux de mes deux compagnes de danse. Assises sur le rebord d'une baignoire émaillée et encrassée, elles se tiennent droites et immobiles tout en s'égosillant à répondre à leurs maris respectifs par la porte entrebâillée. Toujours assis dans le salon, ces derniers leur demandent, exaspérés, où se trouvent leurs chemises, leurs chapeaux, leurs lunettes de soleil et leurs chaussures. Don Fidel entre dans la salle de bain et récupère ses deux bagues posées sur le rebord du lavabo ainsi qu'une dent creuse en or, qu'il entreprend d'enchâsser sur l'une de ses dents. Avec fierté, il sourit devant un bris de miroir accroché au mur puis plonge sa tête dans la bassine d'eau froide. Cheveux plaqués et dégoulinants, il marmonne à nouveau quelques reproches à sa femme : son pot de gel est vide, elle a oublié d'en racheter, il aura l'air d'un vagabond aujourd'hui à la fête.

Mónica, la belle-sœur de doña María, arrive elle aussi dans la salle de bain pour finir de se préparer. Elle a déjà revêtu ses jupons, sa *pollera* et son châle mais elle n'est pas encore tressée. Elle analyse avec attention les ajustements de mes jupons et critique le travail de couture de doña María, affirmant que la *pollera* ne tombe pas bien et qu'il faut tout refaire, tâche à laquelle elle s'attèle avec un soin

remarquable. Après plus de deux heures de préparatifs, nous nous installons dans le salon, habillées et coiffées. Mais à la lumière du jour, doña María se rend compte que son chapeau n'est pas de la bonne couleur : nous avons toutes des chapeaux noirs, code couleur imposé à toutes les femmes de la *fraternidad* participant à la Réception.

Doña María appelle son fils pour qu'il coure trouver un chapeau noir à louer, à quelques rues de là, dans la rue des vendeuses de *polleras* et d'accessoires de fête. En attendant le chapeau, d'autres membres de la famille arrivent et nous commençons à boire dans le salon. Il est pratiquement midi mais personne ne semble préoccupé à l'idée que la messe à l'Église du Gran Poder, le rendez-vous de tous les *fraternos*, a déjà commencé.



Figure 29
Mónica, fin prête pour participer à la Réception

Prendre la rue

Michel De Certeau nous invite à nous interroger sur les manières de pratiquer les lieux, considérant que ce sont les actes des individus qui font surgir l'espace, qu'il définit comme un « lieu pratiqué » et « animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient » (1990 : 173). Ainsi, « la rue géométriquement définie par un urbaniste est transformée en espace par les marcheurs » (*ibid.*). Lors des défilés publics de *morenada*, la rue est un matériau essentiel de la performance et la manière dont les danseurs s'y déploient va façonner cet espace donné (Perrin, 2013). De même, les sons des fanfares, des crécelles, des sifflets, des cris et des chants des danseurs produisent un « espace d'audition propre, rompant avec le quotidien » (De Certeau, 1990 : 236).

Dans l'espace public les danseurs occupent la rue de manière intense, dans une logique invasive, marquant avec éclat leur territoire (voir piste 2 du DVD). Ce mode d'appropriation spatiale n'est pas celui du partage ni avec les autres *fraternidades* rivales ni avec les quelques spectateurs présents qui ne sont pas intégrés à la performance. A la différence de l'Entrada pour laquelle il est courant de voir les danseurs en interaction avec le public, le défilé de la Réception se déroule dans une logique de cohésion interne et de compétition et n'est pas destiné aux passants.

Le point de départ du cortège de la *fraternidad* est fixé aux portes de l'église du Gran Poder où une messe est célébrée en l'honneur de Jesús del Gran Poder. Seules quelques personnes sont assises à l'intérieur, tandis que la majorité des danseurs est restée dans la rue. La messe s'achève avec l'entrée des *pasantes* de la *fraternidad*. Tels des mariés ils s'avancent dans la nef en dansant au son d'un synthétiseur puis reçoivent la bénédiction du prêtre et prononcent chacun un bref discours attestant leur foi envers Jesús del Gran Poder. Mais cette action scellant le lien des *pasantes* avec l'institution catholique ne paraît être qu'une simple formalité. Peu de public, peu d'intérêt et peu d'émoi. Le cœur de l'action se situe à l'extérieur, à quelques mètres des portes de l'église, où dans la rue l'effervescence est à son comble. Une bruyante foule d'hommes et de femmes arrivent par vagues successives. De part et d'autre du trottoir, des petits groupes se sont formés, disposés en cercle autour de nombreuses caisses de bière posées à même le sol. Les *fraternos* consomment de

nombreuses bouteilles en attendant le coup de sifflet du commandant signalant le départ de la troupe.

Ils sont plus d'un millier rassemblés ce jour-là autour de l'église car différentes *fraternidades* choisissent parfois le même jour pour faire leur Réception. C'est un moment de grande sociabilité, on se salue, on se présente, les accolades sont généreuses et chacun observe avec attention qui est présent. Très élégantes, les femmes se déplacent en prenant toujours soin de ne pas faire traîner leurs éclatantes jupes colorées. Elles s'affairent, s'échangent des barrettes de cheveux, réajustent leurs jupons, leurs coiffures et leurs bijoux, s'entraidant avec un grand souci du détail. Les hommes sont également habillés avec soin : chemises repassées et cravates assorties, couvre-chef, bagues en or et chaussures cirées, tous sont apprêtés et fiers. L'enjeu est de faire valoir son élégance, de montrer une grande assurance et d'offrir profusément à boire à ses amis. L'aisance et la générosité avec lesquelles chacun invite et partage des boissons alcoolisées avec les autres *fraternos* traduisent sa notoriété et l'étendue de son réseau social.



Figure 30
Boire pour danser

La répétition collective de la *fraternidad* qui se déroule dans la rue n'a pas encore commencé. En attendant le départ du cortège, doña María offre à boire à ses compagnes de danse. Une fois la bouteille terminée, l'une d'entre elles achètera à son tour une autre bouteille pour servir un verre aux autres.



Figure 31
Couple de danseurs apprêtés

Mónica et son époux posent devant leur maison dans le quartier du Gran Poder avant d'aller rejoindre leur *fraternidad*, à quelques mètres de là, pour une répétition de danse.

Par la suite et pendant environ trois heures, la *fraternidad* organisée en un grand ensemble chorégraphique et accompagnée de deux grandes fanfares, défile en dansant la *morenada* dans les rues du quartier. Les ensembles de chaque *fraternidad* ne se mélangent jamais, chacune empruntant des rues parallèles pour éviter de se croiser, ce qui pourrait engendrer des altercations ou insultes entre les participants, chacun revendiquant la supériorité de son groupe. Lors de ces défilés les *fraternidades* montrent leur puissance, marquent leur territoire en occupant l'espace de la manière la plus imposante possible, à grand renfort de feux d'artifices, pétards et confettis.

L'espace public est saturé de couleurs, de cris, de chants associés à chaque *fraternidad* de *morenada* et aisément identifiables pour un spectateur initié. La combinaison du rouge et du noir dans les costumes est par exemple associée à la Fraternidad Morenada Rosas de Viacha, le bleu et le jaune à celle des Fanáticos. Les *fraternidades* ont parfois des fanfares attirées qui jouent des musiques spécialement composées pour elles et cherchent à innover au niveau des vêtements ou des pas dansés.



Figure 32
Section féminine de la Fraternidad Morenada Rosas de Viacha.
Défilé de la Réception

En avançant dans les rues en bataillons, les danseurs clament à l'unisson des slogans qui mettent en relief le nom de leur groupe : *¡Rosas de Viacha, los legítimos!* (Roses de Viacha, les légitimes !), *¡Rebeldes por siempre!* (Rebelles pour toujours!) ou *¡Fanáticos du Folklore!* (Fanatiques du Folklore!). Cette compétition exacerbée des groupes renforce chez les danseurs un puissant sentiment d'appartenance au collectif avec lequel il défile.

Chaque *fraternidad* affiche son prestige à travers les interminables rangées de danseurs qui la composent et qui remplissent entièrement l'espace de la rue. D'autres signes, tels la quantité de caisses de bière consommées, la notoriété des fanfares engagées ce jour-là ou encore la finesse des tissus et bijoux portés par les femmes, participent pleinement à la réussite de la performance.



Figure 33
Section masculine de la Fraternidad Morenada Los Intocables.
Défilé de la Réception

Dans l'ensemble chorégraphique, la section masculine est placée derrière celle des femmes. Le commandant guide sa troupe à travers les rues du quartier du Gran Poder. Ils sont plusieurs centaines à défiler derrière lui et se dirigent vers le salon de danse, point d'arrivée du cortège. Les danseurs portent des complets-cravates spécialement fabriqués pour l'occasion et la première rangée de la section, les guides de danse, exhibent de superbes colliers de fleurs fraîches. On assiste ainsi, bien avant l'Entrada du mois de juin, à la mise en place du spectaculaire dans les rues du quartier.



Figure 34
Voiture chargée d'argenterie lors de la Réception

La Réception est également la première fête publique de la *fraternidad* qui permet d'asseoir la notoriété des *pasantes*. Pour cet événement, ces derniers vont donc assumer de lourdes dépenses pour louer la salle de fêtes, faire venir des fanfares connues et fournir aux danseurs nourriture et bière en grande quantité. En signe de reconnaissance des membres de la *fraternidad*, ils recevront à leur tour des cadeaux et des caisses de bière. Leur pouvoir économique et leur générosité sont évalués ce jour-là par tous les *fraternos*, selon les signes plus ou moins ostentatoires exhibés lors de cette fête.



Figure 35
Réception de la Fraternidad Morenada Juventud Diamantes

Au premier plan de cette photo, les deux femmes du premier rang portant un châle rose et une *pollera* aux reflets bleutés, sont *pasantes* de la Fraternidad Morenada Juventud Diamantes pour l'année 2011. Leurs maris sont placés derrière elles et sont eux aussi recouverts de confettis. Ils arborent également de généreux colliers de fleurs fraîches et une écharpe rouge et jaune brodée, qu'on aperçoit sous le collier, portée au-dessus de vêtements, rappelant les écharpes à usage protocolaire. Les autres couples à droite et à gauche de la photo, qui portent aussi ces ornements distinctifs, sont les présidents de la *fraternidad*. Enfin la femme du centre au châle bordeaux est la *pollerera* (vendeuse de *polleras*) officielle qui a signé un contrat avec la *fraternidad*. C'est elle qui fournira aux centaines de danseuses les habits et accessoires pour le jour de l'Entrada de Jesús del Gran Poder. Un poster avec le nom de sa boutique Pollerería Lidia est accroché à une structure en bois qui surplombe le petit groupe. Le deuxième poster indique le nom de la *fraternidad* ainsi qu'un slogan que les *pasantes* de cette année-là se sont attribués : « Nouveaux cœurs, amitié sincère⁸⁷ », qui est censé caractériser les valeurs avec lesquelles ils administreront la *fraternidad*. Sur ce poster, dont le fond montre la ville de la Paz, les deux couples de *pasantes* apparaissent en photo sous les bras de Jesús del Gran Poder qui paraît leur donner sa protection et sa bénédiction. Entre les deux bandes de tissu latérales aux couleurs du drapeau bolivien, sont accrochées des étoiles et pastilles colorées qui, aux premiers sons des fanfares, tourneront à toute allure en projetant sur les participants une multitude de petits papiers colorés, tout en faisant exploser des pétards.

⁸⁷ « Nuevos corazones, amistad sincera ».

Enfin, la puissance de chaque *fraternidad* s'exprime également dans une dimension sonore, élément incontournable des défilés publics organisés par les *fraternidades*. Deux grandes fanfares, pouvant regrouper chacune plus d'une quarantaine de musiciens, accompagnent chaque *fraternidad* dans une atmosphère solennelle.



Figure 36
Joueurs de cymbales de la fanfare Murillo

A l'image des groupes de danseurs, les fanfares sont organisées par lignes d'instruments. Ici, on peut observer que les joueurs de cymbales chorégraphient leur geste musical, de même que les joueurs de caisses claires et grosses caisses qui sont placés face au trottoir.

Aérophones, cymbales, caisses claires et grosses caisses couvrent les bruits quotidiens des rues commerçantes. Le puissant volume sonore généré par les fanfares occupe ici tout l'espace acoustique et une simple rue du quartier devient le théâtre d'une procession solennelle, bruyante et imposante. Un dispositif esthétique est ainsi mis en place par chaque *fraternidad* au service d'une occupation totale de l'espace public et de logiques de compétition. Ce dispositif sonore et gestuel porte les enjeux des *fraternidades* et leurs stratégies pour se positionner les unes par rapport aux autres, cherchant toujours à se distinguer. Elles affirment toutes une volonté de

grandeur en exposant des corps collectifs massifs, accompagnés de sons puissants, saturant l'espace sonore de la ville.



Figure 37
Joueurs de soubassophone de la fanfare Super Explosión

En complets blancs et uniformisés pour défiler dans les rues du Gran Poder, les musiciens de la fanfare accompagnent les danseurs de *morenada* jusqu'au salon de danse. Ils sont partie intégrante de l'ensemble chorégraphique de la *fraternidad* qui a passé un contrat annuel avec eux.

Le salon de danse, les portes closes

Le défilé s'achève avec l'arrivée de l'ensemble chorégraphique au salon de danse. Les serveurs s'empressent d'apporter aux danseurs, qui prennent un repos bien mérité, des boissons alcoolisées sur de grands plateaux dorés. La grande salle est éclairée par des néons colorés, de grands miroirs sont accrochés au mur, le carrelage blanc brille et de grandes colonnes grecques en plâtre, peintes aux couleurs fluorescentes, trônent au milieu de la salle.

Au fil de la nuit les lumières se font moins intenses. La foule serrée de *fraternos* danse des *cumbias*, des *morenadas* et autres tubes musicaux du moment,

interprétés par la fanfare et des groupes de musique qui jouent sur une petite scène en hauteur, accompagnés de jeunes filles en mini-jupes exécutant des chorégraphies sensuelles. Les *fraternos* ont consommé des dizaines de litres de bière, suivant les règles d'un protocole collectif dans lequel chacun réinvite toujours la personne qui lui a déjà offert à boire. Dans une logique de réciprocité, ces formes d'invitations alternées et répétitives conduisent inévitablement à un état d'ivresse généralisée.

Alors que dans les performances publiques, le contrôle social et la bonne tenue des *fraternos* sont exigés, dans les salons privés on assiste à une transformation progressive des corps des danseurs au fur et à mesure que ces derniers s'enivrent. Leurs attitudes corporelles deviennent de moins en moins maîtrisées, la pudeur s'efface et laisse place à un relâchement individuel et collectif. Aux portes de toilettes bondées et hors d'usage, des petits groupes de femmes sont accroupies et urinent à même le sol pendant que les hommes assouvissent leurs besoins sur le mur de l'entrée principale. Sur la piste de danse s'est progressivement formée une épaisse couche de confettis agglutinés dans la bière et les flaques d'urine. De l'église au salon de danse, la journée s'achève dans une forme d'excès matérialisé à la fois par l'intense circulation de liquide et par ces corps débordants.

Si l'occupation de l'espace public est marquée par une certaine solennité et formalité, les salons de danse sont des espaces où l'on se retrouve entre membres d'une même *fraternidad* pour boire abondamment et continuer à danser toute la nuit, derrière des portes closes. Dans la rue, le défilé de la *fraternidad* se donne à voir comme un ensemble chorégraphique ordonné sous forme de rangées, de blocs, créant l'image d'un collectif uni (cf. chapitre 5). En revanche, l'intimité des salons, où les danseurs sont moins en représentation, induit un rapport à l'espace beaucoup moins normatif dans lequel sont favorisées les interactions interpersonnelles. Les salons sont des espaces plus compressés et denses qui facilitent le contact des corps, l'échange des paroles et des regards.

En effet dans l'espace public les hommes et les femmes défilent séparément alors que dans les salons c'est en couple qu'ils dansent la *morenada*. Ils se font toujours face, se regardent, se sourient et se tiennent parfois les mains. Le dispositif spatial des salons met la relation homme-femme au centre de l'action alors que le dispositif de la performance publique évite toute forme de relation directe entre eux.

Dans la rue, le sentiment collectif émerge autour d'enjeux de compétition entre les groupes, tandis que dans les salons, c'est à travers une atmosphère de proximité et d'intimité entre les *fratemos* que se crée l'expérience d'un entre-soi.

Cette complicité est notamment très visible chez les femmes qui consomment des bières en petits cercles d'amies et de parentes. Elles sont très soudées, dansent ensemble, se pincent la ceinture et se prennent par la taille. Loin du contrôle corporel observé dans la sphère publique, elles rient fortement, jurent et se moquent à voix haute de leurs époux. Blagues et provocations fusent entre maris et femmes et des disputes peuvent alors éclater. Cette familiarité relationnelle marque encore, d'une autre manière, l'idée que la *fraternidad* est un univers du proche, intrinsèquement connecté aux réseaux familiaux.

*

Même si le quartier du Gran Poder ne constitue pas une identité territoriale revendiquée par les danseurs, il matérialise néanmoins le lieu fondamental où se déploient les *fraternidades*. En inventant des manières singulières de se montrer à travers des pratiques sensibles, celles-ci reçoivent le paysage urbain par le biais de leurs fêtes répétées et de leurs longs parcours chorégraphiques. Leurs lieux d'usage, qu'ils soient dans l'espace public ou derrière les portes des salons, s'imposent comme des bornes identifiantes dans la ville servant leurs stratégies de visibilité et de valorisation. Pour se maintenir dans un univers de compétition et de surenchère, chaque *fraternidad* doit inventer une manière propre de *pratiquer* le quartier : trouver le bon salon de danse, investir une rue de ses couleurs emblématiques et envahir massivement une place de ses danseurs, ceci dans des logiques spatiales qui s'avèrent fondamentales pour bâtir leur réputation et décupler leur attractivité.

Les fêtes et rassemblements des *fraternidades* révèlent comment, sur le long terme, se fonde progressivement une dynamique collective dépassant le cadre de l'événement ponctuel. De toute évidence, le premier temps de la manifestation dans la rue lors de la Réception, donne à voir un langage esthétique partagé et appris. Toutefois c'est au moment du passage dans les salons de danse – où les normes ne

sont ni préalablement définies ni explicitement transmises – que l’existence d’un univers commun se réaffirme. La rupture entre des espaces de sociabilité publics et privés (rues/salons de danse) renforce l’idée d’une continuité et l’affirmation d’une microsociété urbaine qui possède ses propres codes et valeurs. Les *fraternidades* délimitent les contours d’une communauté de danseurs qui ne s’exprime en tant que groupe social que dans l’univers de la *fiesta* ; ces derniers ne forment pas dans la vie quotidienne un groupe identitaire homogène. En ce sens la danse s’impose comme une pratique qui génère une organisation sociale singulière.

Enfin, ce qui est particulièrement frappant dans cet univers de la *fiesta* est qu’il est à la fois l’expression de la réussite des danseurs et de l’expansion, dans les quartiers nord-ouest, d’un formidable marché créé par cette réussite. En retour, celle-ci alimente ce marché y compris en permettant à des artisans et à des commerçants de construire leur propre ascension socio-économique. Nous verrons plus en profondeur dans le chapitre suivant comment fonctionne ce système autonome dans lequel s’enchâssent et se co-construisent activités socio-chorégraphiques de la *fraternidad* et activités économiques des danseurs.

Chapitre 4

Les chemins de la réussite

Danser la *morenada* pour l'Entrada de Jesús del Gran Poder est le signe d'une réussite sociale. D'une part, j'ai montré dans le chapitre précédent comment l'essor des *fraternidades* était lié à plusieurs secteurs commerciaux extrêmement dynamiques des quartiers nord-ouest de La Paz. D'autre part, le défilé dansé est l'occasion pour les *fraternos* d'exhiber aux yeux de tous les attributs de la richesse : costumes ostentatoires, broderies, bijoux, or et argent. Les *fraternidades* rendent ainsi visible le nouveau pouvoir socio-économique de toute une frange de la société historiquement stigmatisée par les élites urbaines (cf. chapitre 1).

A partir d'un échantillon composé de commerçants travaillant dans les quartiers nord-ouest de La Paz, dont les profils socio-professionnels correspondent à ceux des danseurs de *morenada*, l'historienne Rossana Barragán (2006) montre qu'au-delà d'une origine rurale ou communautaire commune, c'est principalement l'expérience quotidienne du commerce informel, avec son organisation hiérarchisée, qui construit une forme de cohésion. Ainsi, ce chapitre invite à appréhender le milieu des *fraternidades* de *morenada* comme l'espace privilégié de la constitution et de l'affirmation d'un groupe de commerçants et d'artisans, qui partagent un ensemble de pratiques et de représentations autour du travail, de l'argent et plus généralement de la réussite sociale.

Les commerçants et artisans qui fréquentent les *fraternidades* s'inscrivent dans un marché urbain informel dans lequel ils ont consolidé un espace de pouvoir endogène au sein d'un marché capitaliste (Tassi, 2012). Néanmoins de grandes différences de statuts peuvent exister entre les danseurs selon qu'ils se situent en bas ou en haut de l'échelle de la réussite socio-économique, à laquelle ils aspirent tous fortement. Alors que le terme « *fraternidad* » suggère une structure où prime la dynamique collective et qu'elle est présentée par ses dirigeants comme une « famille » dans laquelle tous les membres seraient « frères » (*fraternos*), elle ne constitue à l'évidence un ensemble ni homogène, ni égalitaire. Elle se définit comme un espace de compétition où les commerçants activent des différenciations et affirment des hiérarchies socio-économiques. Si lors de la performance dansée se forme l'image d'un collectif soudé, je m'attacherai ici à déconstruire ce corps social et à mettre en lumière les rivalités structurelles à l'œuvre dans la *fraternidad*, rendant particulièrement saillante la tension entre logiques collective et individuelle.

1. Un ethos partagé du travail.

L'auto-entreprise, une voie vers l'ascension sociale

La grande majorité des activités professionnelles des danseurs de *morenada* relèvent du secteur de l'auto-emploi : commerce, artisanat et services⁸⁸. A l'évidence, les professions de ces secteurs constituent un ensemble de pratiques diversifiées et peuvent être classées selon une hiérarchie qui distingue ceux qui possèdent un capital économique et ceux qui n'ont que leur force de travail. Les membres des groupes de *morenada* appartiennent majoritairement à la première catégorie. Ils possèdent des micro-entreprises de type familial et ont développé leur propre commerce ou activité. Ils sont majoritairement des travailleurs indépendants dont les revenus proviennent de la productivité de leur affaire.

Certains payent des employés et participent à la constitution de grandes chaînes de distribution de la ville⁸⁹. Ils forment la frange supérieure des danseurs de *morenada* et participent d'une nouvelle élite commerciale urbaine⁹⁰ qui occupe les charges les plus prestigieuses de la *fraternidad*. C'est par exemple le cas des entrepreneurs dans l'import-export textile possédant plusieurs ateliers de confection à El Alto, la ville satellite de La Paz. Dans les *fraternidades*, les membres de cette élite d'entrepreneurs prospères occupent chacun leur tour la charge de *pasante*, car ils sont à même d'assurer une série de lourdes dépenses pour la *fraternidad* (groupes musicaux, boissons, repas). En bas de l'échelle socio-économique se situe la grande majorité des danseurs. Ce sont généralement de petits auto-entrepreneurs qui

⁸⁸ Voici quelques exemples de professions que l'on retrouve couramment dans les *fraternidades* de *morenada* : vendeur et importateur d'appareils électriques ; constructeur ; décorateur ; tapissier ; technicien ; fabricant textiles ; vente et exportation de costumes ou accessoires folkloriques ; mécanicien ; électricien ; chauffeur de poids lourds ; artisan brodeur ; fabricant de *polleras* ; couturier ; cordonnier ; import-export de produits variés ; boucher ; fleuriste ; épicier ; vendeur de télévisions ; vendeur de vêtements ; grossiste (médias, téléphonie, textiles, alimentation, électroménager...) ; coiffeur ; garagiste ; artisan bijoutier ; restaurateur.

⁸⁹ Par exemple, les bouchers ainsi que tous ceux qui travaillent dans des emplois liés au commerce de la viande (sélection et transport des animaux, métiers de la tannerie etc.) participant à la *Fraternidad Morenada Líderes Siempre Vacunos* de La Paz, assurent la quasi totalité des besoins en viande de toute la ville (Tassi, 2012).

⁹⁰ Cette élite commerciale n'a pas ou peu de liens avec la grande bourgeoisie agricole qui exploite des domaines (grands propriétaires fonciers), ni avec la bourgeoisie industrielle, ni avec la haute administration liée à l'oligarchie politique et financière.

possèdent des commerces (magasins, stands de vente), des micro-entreprises ou des ateliers d'artisanat mais qui n'ont pas nécessairement d'employés.

Qu'ils affichent une grande ou petite réussite économique, c'est l'auto-entreprise et l'activité commerciale informelle⁹¹ qui ont permis à ces anciens migrants (primo arrivants) et secondes générations, de connaître une ascension sociale urbaine que tous revendiquent.

Pour eux, le travail est toujours conçu comme un générateur de richesses, une voie vers la réussite, que celui-ci respecte ou non la légalité. Quelle que soit l'échelle de leur entreprise, les danseurs montrent une constante volonté de développer et multiplier leurs activités commerciales. De nombreux récits concernant leurs trajectoires professionnelles mettent en scène cette idée d'ascension et le fait que, partis de rien, ils ont néanmoins réussi à monter leur propre affaire et à développer leur activité.

Si dans leur jeunesse ils travaillaient pour un patron, c'est le passage à la création d'une entreprise indépendante – souvent avec l'aide de leurs épouses, enfants et autres familiaux – qui marque le point de départ de leurs succès et la sensation d'un véritable accomplissement personnel. Don Roberto, un artisan brodeur indépendant d'une cinquantaine d'années qui a installé son atelier de confection dans le quartier Gran Poder, décrit une trajectoire professionnelle assez représentative de sa profession :

J'ai appris mon métier à dix-sept ans. Je vivais à Achacachi et je suis arrivé ici pour apprendre à broder avec un maître. C'est lui qui m'a tout appris, c'était mon patron, je le respecte beaucoup mais j'ai travaillé dur. Le matin à l'aube, jusqu'à tard dans la nuit. Au début je ne travaillais que dans son atelier et puis j'ai appris peu à peu toutes les techniques, à faire un travail très fin. Aujourd'hui peu d'artisans savent encore broder comme ça, ils font tout à la machine, moi je fais encore plein de motifs à la main. Et puis j'ai rencontré ma femme et j'ai pu ouvrir ma propre affaire, mon premier atelier était minuscule, c'était une petite pièce de la maison dont j'étais locataire. J'ai appris à ma femme à faire certaines choses, à broder certaines pièces, à faire des collages et à travailler la perle, alors elle a commencé à m'aider. Et maintenant je suis

⁹¹ Le commerce dit informel contourne les lois fiscales. Ce secteur regroupe tant les petits ateliers d'artisans que des micro-entreprises possédant un capital plus ou moins important. Sur les statistiques du commerce informel en Bolivie, voir l'étude de Muriel et Jemio (2010).

devenu quelqu'un car j'ai mon propre atelier, près de la place Garita de Lima, mes enfants y travaillent aussi, on se répartit le travail. J'ai vraiment passé des moments difficiles, mais maintenant les affaires vont bien, j'ai ma propre maison et je refais aussi construire la maison familiale dans le village d'où je viens.

Selon les danseurs, l'auto-emploi représente un chemin difficile demandant sacrifices et efforts mais qui s'impose comme l'unique parcours possible vers la réussite car ils n'ont généralement ni diplômes, ni formation universitaire. Devenir auto-entrepreneur, surtout lorsque l'on gère du commerce en gros, de l'import-export ou des sociétés de transports, constitue alors le statut le plus élevé possible. Mais au-delà de cette réussite économique c'est surtout la possibilité d'être son propre patron qui est valorisée car elle renvoie à l'idée d'émancipation et de rupture avec la condition servile qui caractérise historiquement la paysannerie (Reyeros, 1949).

Le travail, une affaire de parenté

La prospérité commerciale des danseurs est liée à plusieurs facteurs. D'une part, elle est le fruit de l'extrême diversification et flexibilité de leurs activités qui, combinées à des processus entrepreneuriaux dynamiques (connexion avec de nouveaux réseaux et marchés internationaux), leur a permis de trouver une place sur le marché (Arbona *et al.*, 2012 : 97). D'autre part, cette prospérité résulte de l'imbrication de logiques commerçantes avec des réseaux étendus de parenté que les danseurs activent à travers des logiques de réciprocité.

Par exemple, dans son enquête au sein de la *fraternidad* des bouchers – Morenada Líderes Siempre Vacunos de La Paz – Nico Tassi (2012) montre que les relations de parenté unissent des petits producteurs ruraux et des bouchers de La Paz, connectant ainsi les communautés rurales avec le marché urbain. Ces liens ont permis de créer un marché endogène et de protéger un vaste réseau de bouchers de la compétition commerciale et d'acteurs externes plus grands et plus puissants (*ibid.*).

De manière générale, le rendement économique des mini-entreprises informelles des danseurs repose sur le contrôle par des membres de la famille de l'ensemble de la chaîne de production/distribution ou de l'ensemble des différentes

activités liées à un même produit. La fulgurante réussite de l'entreprise artisanale de costumes de danse Qhantati⁹² Internacional de La Paz, dirigée par la famille Mamani, est un exemple célèbre dans le milieu des *fraternidades* puisqu'il incarne bien cette gestion commerciale organisée à partir de liens de parenté. Le couple Mamani et leurs enfants ont réussi en quelques années à devenir une référence de marque dans la fabrication des costumes de *morenada*. Ils fournissent non seulement leurs pièces à l'ensemble des membres de la Fraternidad Fanáticos del Folklore en Gran Poder⁹³, à laquelle ils sont liés par contrat, mais étendent également leur activité en procurant leurs services aux danseurs de nombreuses autres fêtes du Département de La Paz ainsi qu'à des groupes de dévots installés à l'étranger (Maenhout, 2013). Ayant d'abord débuté dans le commerce de détail, ils sont aujourd'hui devenus des grossistes qui fournissent leurs costumes à des milliers de danseurs. Parallèlement, profitant de cette notoriété, d'autres membres de la famille ont ouvert – avec leurs épouses – des magasins appelés *pollererías*, dont l'activité consiste à vendre et à fabriquer des *polleras* (jupes bouffantes) et *mantas* (châle), vêtements portés par les danseuses de *morenada*.

Dans les quartiers nord-ouest de la Paz et sa ville satellite El Alto, des rues entières sont occupées par des *pollererías*, commerces qui renvoient à de véritables territoires familiaux. Il est aujourd'hui difficile d'ouvrir une boutique de *polleras* dans les secteurs où se concentre ce genre de commerce car un certain nombre de familles possède déjà le monopole de ce marché. Plusieurs gérantes de petits magasins relatent que les *pollererías* fonctionnent à travers des logiques de clans familiaux et qu'il est impossible d'installer sa boutique librement. Elles ont donc dû soit déplacer leur boutique, soit changer de type de commerce car la concurrence et les pressions étaient devenues intenable. Doña Julia (42 ans), *pollerera*, raconte la difficulté de maintenir son magasin dans une rue occupée par plusieurs *pollererías* d'un même clan familial :

Moi mon mari est électricien, il n'est pas artisan donc je n'ai pas la possibilité de faire des gros contrats avec les *fraternidades*. Du coup je me débrouille autrement, je loue surtout des *polleras* aux femmes

⁹² *Qhantati* signifie « aube » en aymara.

⁹³ La Fraternidad Morenada Fanáticos del Folklore en Gran Poder est l'une des *fraternidades* de *morenada* les plus prestigieuses de la Paz. Elle réunit plus de mille danseurs.

qui vont à des fêtes à la campagne, je loue mes *polleras* pour des petits groupes, mais pas pour la fête du Gran Poder. Le gain n'est pas très élevé, mais ça va, je ne me plains pas. Au début c'était dur de tenir ma boutique. Tu vois doña Berta de la boutique d'en face, elle m'en a fait voir de toutes les couleurs pour que je parte. Elle veut que la rue lui appartienne. A côté c'est sa sœur Amalia, de l'autre côté doña Constantina sa cousine et bien sûr leurs maris sont des puissants. Les *pollereras* marquent leur territoire et tu ne peux pas t'imposer avec cette famille, ils ont trop de pouvoir et placent toute leur famille dans le *business*. Tu vois cet édifice en face, il leur appartient, chaque segment de la famille vit sur un étage. Parents, beaux-parents, enfants. Et les femmes elles vivent ici, vendent ici, voient tout ce qui se passe dans la rue, ce sont les propriétaires des lieux, elles font le *business* en famille. Si une nouvelle *pollerera* veut s'installer ici, c'est quasiment impossible, à moins d'avoir un fort capital économique, des réseaux et de pouvoir leur tenir tête. Moi je tiens toujours, péniblement, car j'avais ma boutique avant leur installation ici, elles veulent me faire partir mais je préfère mourir et manger du pain sec que de leur céder. Cette boutique c'est tout ce que je possède dans cette vie.

La *pollería* est un cas exemplaire d'auto-entreprise familiale organisée autour de la division sexuelle et familiale du travail. Les hommes sont des artisans brodeurs qui réussissent à avoir des contrats avec les *fraternidades* et qui fabriquent et vendent les costumes pour les danseurs. Les épouses, les sœurs ou les filles de ces artisans ouvrent alors des boutiques qui fabriquent les tenues vestimentaires des danseuses et un seul noyau familial va ainsi fournir les costumes de toute une *fraternidad* et en tirer des bénéfices économiques intéressants. Dans un contexte commercial de forte compétition, l'exclusivité de ces marchés est souvent implacablement protégée par la famille à travers des intimidations à répétition qui évincent rudement la concurrence, comme en témoignent les propos de doña Julia.

La parenté rituelle : un atout

L'activité commerciale des membres des *fraternidades* de *morenada* s'ancre donc fortement dans des relations de parenté mais repose également sur le capital social accumulé au sein de la *fraternidad* et souvent traduit en parenté rituelle. En effet, si le

développement du commerce est lié à la participation des femmes⁹⁴ et enfants, il inclut également des relations de parenté rituelle⁹⁵ entre les danseurs comme le comparrainage⁹⁶ (*compadrinazgo*).

Premièrement, les danseurs peuvent être liés par une relation de compérage de type religieux. C'est une relation horizontale qui lie les parents aux parrains de leur enfant et qui devient effective lors du baptême de ce dernier. Deuxième cas de figure, les danseurs peuvent être liés par une relation de parrainage. C'est une relation verticale entre un couple et leurs parrains de mariage⁹⁷ (*padrinos de boda*). Enfin, les danseurs peuvent être liés par une relation de compérage qui ne passe pas par un rite catholique mais qui témoigne d'une grande amitié ou affinité.

Quelle que soit la nature du lien de parenté rituelle, il implique toujours des obligations de réciprocité et de respect équivalant à un lien de parenté matrimonial ou biologique. Ce type de relation joue un rôle important au sein des activités commerciales et peut prévaloir sur des logiques de pur rendement économique. Ainsi on préférera la plupart du temps s'associer avec ses parrains de mariage ou ses *compadres* pour monter une affaire, au détriment d'associations économiquement plus avantageuses⁹⁸. Les membres des *fraternidades* sont donc imbriqués dans différents réseaux de parenté (réelle et rituelle) et des réseaux socio-professionnels pouvant se superposer. Ce type de « *business* en famille » s'est révélé être une stratégie économique efficace permettant aux commerçants de compter sur des liens de réciprocité et d'obligations mutuelles, sécurité non négligeable au sein d'un système régi par les lois du marché capitaliste (Tassi, 2012).

⁹⁴ Je parlerai plus spécifiquement de l'activité productrice féminine dans le chapitre suivant.

⁹⁵ La parenté rituelle définit un type de relation sociale qui crée un double lien (Christinat, 1989 ; Malengreau, 1999 ; 1995). D'une part, entre l'enfant et son parrain/sa marraine et d'autre part, entre ces derniers et les parents de l'enfant. Dans le contexte urbain des *fraternidades*, nombreux sont les danseurs intégrés dans des réseaux de parenté rituelle.

⁹⁶ Ensemble des relations de parrainage et compérage.

⁹⁷ Le rôle principal des parrains de mariage est d'aider le couple à passer les conflits et épreuves de la vie conjugale. Ils ont un statut de « conseillers » et apaisent les conflits. Ils aident également le couple à s'installer et offrent de nombreux *carinos* (cadeaux, argent). Il est souvent préférable de choisir pour parrains de mariage ou parrains de baptême des personnes d'un statut social et économique supérieur, afin d'étendre ses réseaux et d'accéder à un statut plus élevé. Pour une analyse des différentes stratégies liées au choix des parrains, voir l'ethnographie de Fanny Chagnollaud portant sur des quartiers de migrants à Ayacucho (2012).

⁹⁸ Je rejoins ici Maenhout (2013) sur l'idée d'une économie « affective » développée au sein des *fraternidades*.

A travers ce fonctionnement, on comprend à quel point le réseau de chacun est déterminant pour la réalisation de son commerce et la *fraternidad* s'avère être un support efficace pour ouvrir de potentielles alliances. Participer à ce microcosme des *fraternidades* de *morenada* permet simultanément à un individu de réaffirmer des liens de parenté préexistants – il danse dans telle *fraternidad* spécifique car son *compadre* ou son parrain y danse – et d'en créer de nouveaux. En effet, des danseurs qui participent depuis plusieurs années à une même *fraternidad* et qui partagent ensemble une expérience de danse, de fête ou de responsabilités communes (*pasantes*, directeurs), sont susceptibles de devenir *compadres/comadres* (compères/commères). La *fraternidad* constitue donc une vitrine des relations sociales déjà existantes mais possède également une qualité génératrice puisqu'elle permet la création de nouvelles relations de parenté : compérage, parrainage, mariage, qui vont jouer directement dans l'activité commerciale des danseurs.

Cette logique s'applique à différents niveaux de l'échelle de production, elle est valable tant pour les plus grands entrepreneurs que pour les petits commerçants et artisans. La recherche de Nico Tassi (2012) au sein de la Fraternidad Morenada Líderes Siempre Vacunos de La Paz, insiste sur la forte relation existant entre le développement d'une puissante élite de commerçants dans le marché de la viande bovine et les liens de parenté qui les unissent. Or cette imbrication entre commerce, famille et *fraternidad* est également présente à des niveaux beaucoup plus bas de l'échelle socio-économique des commerçants et chez ceux qui participent à des *fraternidades* beaucoup plus humbles.

Le parcours de don Crispín et son épouse doña Isabel rend compte de cette réalité. Ce couple d'une quarantaine d'années a monté sa propre affaire depuis quatre ans. Don Crispín était auparavant garagiste et son épouse, femme au foyer. Les affaires marchant mal, ils se sont lancés dans la fabrication de cartons d'invitations pour les fêtes des *fraternidades*, faire-part de mariages, de naissances, de baptêmes, etc. Ils réalisent aussi des enveloppes et de minuscules ornements décoratifs en rubans colorés, à apposer sur ce type de document. Cette initiative commerciale a été possible grâce à leurs parrains de mariage, un couple plus âgé qu'ils ont rencontré lors des fêtes de leur *fraternidad* de *morenada* et avec lequel ils ont noué une profonde amitié. En tant que parrains, ces derniers leur ont prêté un petit

capital de départ pour qu'ils puissent acheter leur propre local commercial. Celui-ci se situe à quelques mètres des deux ateliers de couture que possède le couple de parrains, dans les quartiers nord-ouest de la ville. Le local commercial de don Crispín et de doña Isabel est formé de trois pièces obscures, sans fenêtres et en béton. La première pièce qui donne sur la rue sert à accueillir les clients, elle est décorée par une centaine de cartons d'invitations et d'enveloppes qu'ils ont punaisés au mur pour exposer leur travail et convaincre les clients de leur savoir-faire. Un vieux canapé trône à l'entrée de la petite pièce et sert d'aire de jeux aux deux enfants en bas âge du couple. Enfin, les deux arrières-pièces sont utilisées comme foyer : une chambre avec un lit en métal, une vieille table, une télévision et les jouets des enfants, puis une deuxième pièce servant à la fois de coin cuisine, douche et toilettes. Les parrains de mariage, des artisans brodeurs, envoient souvent des clients au couple. Ce dernier leur offre en retour cadeaux et boissons alcoolisées lors des fêtes et défilés de *morenada* auxquels tous participent ensemble. Il y a près d'un an, et toujours avec l'aide des parrains, le couple a réussi à s'acheter une autre modeste habitation de quatre pièces à El Alto, où ils vivent désormais car les prix des quartiers nord-ouest de la Paz étaient devenus beaucoup trop élevés pour eux.

Cet exemple illustre bien l'idée que chez les commerçants et artisans qui dansent dans des groupes de *morenada*, le travail repose fortement sur les liens de parrainage et que par ailleurs, la réussite qu'ils évoquent ne signifie pas nécessairement l'acquisition d'une grande richesse mais surtout une amélioration concrète de leur vie quotidienne, une ascension par rapport à leur condition économique première parfois très précaire.

L' « effort », condition d'une prospérité légitime

Les nombreux danseurs ayant acquis une stabilité financière et qui, à travers le récit de leurs parcours professionnel, racontent la croissance et le développement de leurs commerces, insistent de manière récurrente sur la notion d'« effort » (*esfuerzo*). Pénibilité, sacrifices personnels, force de détermination (*emprendimiento*), les commerçants mettent en avant l'idée que la réussite est toujours l'issue d'un

parcours difficile, au sein d'un univers de compétition dans lequel les « autres » vous « envient » et veulent votre « chute » :

Personne ne m'a rien donné dans cette vie, j'ai tout eu à la sueur de mon front, parfois j'ai eu de la chance et parfois j'ai tout perdu. Ma vie est capricieuse mais avec de la volonté et de l'effort, je n'ai pas baissé les bras, j'ai toujours avancé malgré la jalousie de certains qui veulent toujours ce que toi tu as gagné durement, comme si c'était facile... Je ne sais pas ce que sont le repos et la tranquillité mais j'ai dû apprendre à me relever mille fois (doña Mariela, 45 ans, commerçante de vêtements pour femmes).

L'argent gagné apparaît comme le fruit d'un dur labeur ou comme la conséquence d'un élément extérieur, la chance (*suerte*), que les danseurs tentent d'attirer par des offrandes spécifiques, à travers le travail magico-religieux d'un spécialiste rituel et en dansant pour le Tata Gran Poder. La chance apporte des richesses et accélère ainsi le processus d'ascension sociale mais elle est extrêmement aléatoire et incertaine :

Quand les gens nous regardent danser la *morenada* ils se disent « ces gens ont de l'argent, des *business*, de l'or ». Mais la vérité, c'est que la plupart d'entre nous ont déjà gagné beaucoup et tout perdu le lendemain. Moi je ne suis pas allé à l'école, je n'ai pas appris le commerce, j'ai tout appris sur le tas. J'ai eu parfois quelques bonnes idées, j'ai aussi fait des erreurs. Parfois tu peux tout perdre parce que tu ne sais pas bien gérer l'argent, tu ne sais pas ce qui va bien se vendre ou non et cela arrive à beaucoup de couples. A l'inverse, certains ont de la chance, alors ils s'achètent un appartement, puis deux, puis une maison. Si tu prends la route vers El alto, tu vas voir tous ces nouveaux appartements à plusieurs étages, ils appartiennent à ceux qui ont réussi (don Joaquim, 61 ans, importateur d'appareils électroménagers).

En outre chez les artisans, le travail est directement lié à l'effort physique et à la pénibilité corporelle. Les conditions de travail sont difficiles : horaires continus et interminables, peu de jours de repos, ateliers précaires, machines de mauvaises qualité, répétitions des mêmes gestes...Elles marquent le corps des artisans, leurs mains et leurs postures, et ont des conséquences directes sur leur santé (tendinites, vue altérée, douleurs musculaires). Les petits commerçants mettent également en

relief la qualité dynamique et physique de leur travail. S'occuper de la vente de biens implique, pour un grand nombre d'entre eux, de voyager et de se déplacer continuellement dans les campagnes, dans d'autres villes, voire dans d'autres pays (Brésil, Argentine, Pérou, Chili, Chine) :

Je ne travaille pas dans un bureau sans rien faire moi, assis à attendre simplement que les clients viennent vers moi par miracle. Quand tu es commerçant, il faut aller chercher les marchandises, revenir, les rapporter par ci, les ramener par là, les porter. Tu es toujours sur la route, à courir à droite et à gauche. Tu dois toujours penser à ce qui va te rapporter plus : les téléphones, les vêtements, les appareils électroniques, les sous-vêtements ? Il faut innover, chercher ce qui va plaire, aller voir ce que vendent les autres, aller sur les marchés comparer les prix (don Silvestre, 44 ans, commerçant).

Aux questions concernant leur prospérité commerciale, la plupart des danseurs répondent en mobilisant un champ sémantique de la contrainte qui, selon eux, est toujours surmontable grâce à l'« effort ». En somme, la richesse légitime est celle du travail et celle qui a été gagnée dans la difficulté :

Danser la *morenada*, c'est ma récompense. Parce que s'il n'y avait pas cela, ce ne serait pas une vie, ce serait uniquement du travail et le travail te stresse, t'arrache le cœur, moi il m'a rendu malade. Aujourd'hui j'ai de l'argent, je suis tranquille, je peux profiter avec ma famille, mon commerce se maintient. Mais j'ai travaillé comme une bête, comme un fou, pour réussir. Tous les jours de cinq heures du matin à minuit. Jamais de week-end. Après m'être marié, j'ai repris la petite fabrique de mon père, j'avais un peu étudié l'audit commercial donc je l'ai transformée en entreprise. Cela a bien marché avec les accessoires sportifs et j'ai commencé à gagner un peu, puis à gagner un peu plus, alors j'ai acheté ma maison, ma boutique, puis plusieurs étages de mon appartement. Mais je travaille toujours beaucoup, jusqu'à la fatigue extrême et rien n'est tombé du ciel. Ce que j'ai, je l'ai mérité, j'y ai mis la sueur de mon front et je suis parti de rien (don Patricio, 63 ans, commerçant).

Cette rhétorique est également explicite dans les interactions des danseurs. Lorsque doña Dolly (41 ans, commerçante d'accessoires de danses folkloriques), annonce à ses compagnes de danse qu'elle a acheté un jeu de bijoux d'une valeur de trois mille dollars pour danser lors de l'Entrada, elle ne manque pas de rappeler que

L'année précédente avait été catastrophique pour le commerce qu'elle tient avec son mari. En levant les yeux au ciel, elle soupire bruyamment et raconte qu'elle avait alors souvent pleuré, craignant de devoir vendre sa maison. Heureusement, ajoute-t-elle, cette année est différente car la chance est arrivée et le commerce est reparti.

Étonnement, cette notion d'« effort » associée au gain économique est aussi présente dans les discours des commerçants les plus prospères. Pourtant, ces derniers vivent principalement du profit de leurs ventes et sont peu soumis aux aléas du marché car ils ont atteint une bonne stabilité financière. De plus, leur revenu n'est pas gagné à travers une quelconque activité physique ou manuelle – tâches que d'autres réalisent pour eux – mais relève de la marge de bénéfice gagnée par l'achat et la revente des biens. L'« effort », en tant que valeur centrale, est donc bien plus ici un idéal lié à la notion de travail qu'un constat tiré de la réalité des pratiques.

On retrouve d'ailleurs ici une différence majeure entre artisans et commerçants. Chez les premiers, une forte correspondance persiste avec le monde rural dans lequel « l'effort physique est la mesure du travail » (Absi, 2007 : 3) alors que chez les seconds, l'« effort » relève plutôt d'une capacité à surmonter les difficultés des crises du marché, à construire des réseaux et à surmonter les obstacles du monde de l'auto-emploi. Chez tous néanmoins, ce qui est nommé « effort » est un gage de légitimité qui entoure de prestige celui qui a gagné son argent en traversant l'adversité.

Gagner de l'argent, prendre des risques

Dans ce milieu commerçant la réussite est évaluée comme proportionnelle aux risques entrepris. « Pour gagner, il faut travailler. Pour gagner plus, il faut risquer plus ! » affirme don Samuel, un petit entrepreneur qui importe des vêtements d'Argentine pour les revendre à La Paz. Le commerce est décrit comme un savoir-faire dans lequel l'auto-entrepreneur doit être capable de prendre les « bonnes » décisions. Selon les commerçants cela implique de mettre parfois en péril ses affaires et de mettre en jeu son capital pour tenter de monter un nouveau commerce ou d'explorer un nouveau marché.

Les importateurs de tissu, par exemple, prennent parfois de grands risques financiers. Ils vont chercher en Chine le tissu nécessaire à la fabrication en grande quantité de *polleras* pour les danseuses de *morenada* et le font venir par de grands conteneurs. Mais si la marchandise est bloquée par un contrôle de douane (ce qui arrive couramment), livrée en retard et n'arrive qu'après la fête du Gran Poder, les contrats avec les *fraternidades* sont rompus et l'importateur doit réussir à écouler son stock par d'autres moyens. Le risque est alors grand de ne pas pouvoir revendre la marchandise, de perdre tout l'investissement et de se retrouver sans aucun espoir de s'en sortir financièrement (faillite de la micro entreprise, dettes).

Don Fernando, un importateur de tissus qui fabriquent des *polleras* pour plusieurs boutiques de La Paz, affirme par exemple voyager tous les ans en Chine et investir des sommes pouvant aller jusqu'à quinze mille dollars, ce qui correspond à la quasi totalité de son capital. Il ne parle ni anglais, ni chinois, mais explique que plusieurs Boliviens sont partis s'installer là-bas et vendent désormais leurs services aux commerçants qui arrivent en Chine : ils s'occupent de leurs visas, de leur arrivée à l'aéroport et à l'hôtel, puis les emmènent dans les marchés acheter en gros leurs marchandises. Don Fernando raconte aussi ses hésitations face au choix des tissus qu'il achète, car il est possible que le dessin, la couleur ou la texture ne plaisent pas à sa clientèle ou ne s'inscrivent pas comme il l'espère dans les canons de la mode des costumes et vêtements de fête du moment, celle-ci étant extrêmement changeante. Sur les quatre ans durant lesquels il a voyagé pour le tissu, il dit avoir subi une seule fois un préjudice économique très grand qui l'a presque obligé à mettre fin à son commerce. L'un de ses concurrents avait fait importer, un mois avant lui, un même type de tissu acheté en Chine. Lorsqu'il voulut vendre sa marchandise, le tissu n'était alors plus « la » nouveauté du marché des *polleras* pour la fête du Gran Poder mais une copie d'un modèle qui existait déjà dans toutes les *pollererías* de la ville et que personne ne voulait plus lui acheter.

Ainsi le danger de tout perdre brusquement va toujours de pair avec le gain. Les commerçants et artisans soulignent tous, à leur manière, les instabilités de leur vie et la grande probabilité de connaître une faillite personnelle. En effet, leurs trajectoires incluent des moments de gloire économique comme des échecs et s'ils ont accès à un confort matériel, ils ont tous déjà connu de grandes difficultés

économiques, surtout en début de parcours. Peu ont hérité de leur commerce, ils se sont généralement lancés de manière autodidacte, avec l'aide de leur famille et amis. En outre, les risques encourus sont également en corrélation directe avec la nature dite informelle des activités commerciales des danseurs. La plupart d'entre eux ne respectent pas strictement les lois fiscales et font de la contrebande de produits. Ils courent donc parfois aussi de réels risques de se faire contrôler ou d'être dénoncés par des concurrents malveillants.

Les déboires de l'argent

Pour les commerçants des *fraternidades* de *morenada*, le gain rapide implique l'idée d'une volatilité et d'une potentielle perte tout aussi rapide, surtout s'il est exposé aux yeux des autres sans être partagé et socialisé (cf. chapitre 5). Dans ses travaux sur les milieux miniers, Pascale Absi (2002, 2003a, 2003b) montre comment un argent trop facilement gagné revêt une dimension diabolique. A Potosí, les mineurs qui s'enrichissent brusquement après avoir trouvé un bon filon sont soupçonnés d'avoir passé un pacte avec le diable et peuvent connaître un destin tragique tel la faillite, la folie ou la mort (Absi, 2002). Ici, la richesse n'est pas pensée comme provenant du diable, elle n'amène pas la mort ou la maladie mais peut conduire au malheur.

Don Felipe, un vendeur d'appareils électroménagers de cinquante-quatre ans, me confie ainsi sa méfiance envers l'argent gagné trop rapidement qui selon lui, « plonge les personnes dans un enthousiasme tel qu'ils deviennent trop bavards, baissent leur garde et se font toujours avoir », propos qu'il illustre par le récit d'une mésaventure arrivé à son voisin :

Sans argent, tu ne peux pas être un homme respectable, il faut faire vivre sa famille dans les meilleures conditions, mais il faut aussi faire très attention. Avant-hier, j'ai croisé mon voisin, c'est un homme âgé, il fait son commerce avec la vente de poissons, il va les chercher au Pérou et il les revend ici. Il était très heureux quand je l'ai vu, il m'a dit que pendant la semaine sainte il avait tiré le gros lot en vendant des caisses et des caisses de crevettes et de poissons. Il était ravi mais il parlait trop. Il a aussitôt rencontré une jeune fille dont il est tombé amoureux, coup de foudre. Justement, cette

même après-midi, j'ai vu la fille entrer chez lui. Le lendemain, j'ai recroisé mon voisin, il était furieux, désespéré avec sa bouteille de whisky. Il m'a dit, « Regardez don Felipe quel malheur, j'étais heureux hier, mais maintenant que je me suis réveillé, je n'ai plus rien, elle m'a tout pris, tout mon argent, je n'ai plus rien, elle a mis un somnifère dans mon verre, la pilule du sommeil, et elle a tout volé ».

Ici, l'acquisition soudaine d'une richesse n'est pas directement associée, comme dans les campagnes ou dans les mines, à un pacte diabolique. Cependant le récit de don Felipe met en scène une figure féminine maléfique, dont la rapide apparition/disparition revêt un caractère presque irréel et dont la présence est la conséquence directe d'une affaire commerciale fructueuse.

En ville, les représentations de la richesse qui circulent associent celle-ci à une forme d'inconstance, inconstance bien plus liée à la jalousie qu'elle provoque chez les autres qu'à la nature de l'argent acquis. En effet, gagner rapidement de l'argent est considéré comme résultant de la « chance » mais attire simultanément médisances, arnaques et surtout la jalousie (*envidia*) des autres. Or cette jalousie possède un véritable pouvoir performatif. Le « mauvais œil », dont beaucoup se protègent par la magie (amulettes, recours à la protection des saints, remèdes et bains de plantes, nettoyages rituels) est conçu comme une menace qui met en péril les biens de chacun. On comprend ainsi pourquoi, en dehors des somptueuses fêtes de la *fraternidad* – espaces, par excellence, de la socialisation de l'argent – les danseurs exposent peu leurs possessions, s'ils en ont. Au quotidien, ils ne conduisent pas de grosses voitures et ne portent pas non plus des habits et bijoux clinquants. La sobriété et la discrétion sont généralement de mise.

Sans qu'elle soit nécessairement nommée directement, la jalousie des « autres » envers ce que l'on possède est un thème développé de manière récurrente dans de nombreuses chansons de *morenada*, comme l'illustrent les paroles suivantes d'un morceau intitulé « On n'a qu'une seule vie » (*La vida hay una sola*). Composée par le groupe Siempre Mayas, cette chanson est devenue un véritable succès et fut chantée par tous les danseurs de *morenada* en 2009 :

<i>La vida es una sola tengo que disfrutar</i>	On n'a qu'une seule vie je dois en profiter
<i>Cuando me muera nada voy a llevar</i>	Quand je mourrai je n'emporterai rien
<i>En mi casa otro va a gobernar</i>	Chez moi un autre commandera
<i>En mi cama otro se va acostar</i>	Dans mon lit un autre s'allongera
<i>Y mi coche otro va a manejar</i>	Ma voiture un autre la conduira
<i>Mi platita otro la va a gastar</i>	Mon argent un autre le dépensera
<i>En mi velorio los oradores</i>	A ma veillée ceux qui prient
<i>Te dirán que yo era un hombre ejemplar</i>	Te diront que j'étais un homme exemplaire
<i>Todos los curiosos te han de acompañar</i>	Tous les curieux t'accompagneront
<i>Los hipócritas en mi tumba han de llorar</i>	Les hypocrites sur ma tombe pleureront

Si l'argent apparaît comme un moyen indispensable de gagner le respect des autres, il implique aussi une vulnérabilité car on est alors exposé aux manipulations de ceux qui veulent nous démunir de notre argent ou de nos biens et prendre notre place, comme cette chanson l'explique. Cette jalousie, ressentie par tous comme omniprésente et pesante, implique des comportements de grande méfiance entre les individus, même au sein d'une famille. Cette méfiance se traduit parfaitement dans un conseil qui m'a maintes fois été répété sur le terrain : « Surtout, ne fais jamais confiance à personne ! ».

Enfin, le vol est évoqué comme l'un des risques inhérents à la richesse. Lors des répétitions de danse ou des fêtes internes des *fraternidades*, les danseurs racontent systématiquement de multiples histoires de vol que leurs connaissances ou eux-mêmes ont subies. Chez les femmes, la plus grande peur est de se faire arracher les bijoux qu'elles mettent pour aller danser la *morenada*. C'est généralement l'unique occasion pour elles de les porter et elles deviennent, pendant les défilés, les proies faciles des voleurs de rue (*rateros*). Lors de l'Entrada, elles engagent alors des gardes du corps afin de dissuader les détresseurs.

Au delà de la violence et de la peur décrites à travers les récits de vol, ces derniers sont encore une autre manière d'exprimer une condamnation morale de pratiques par lesquelles les biens sont acquis sans effort et sans travail et dont le vol est une manifestation exemplaire.

Dépenser plus pour gagner plus

Le mode d'acquisition (travail et effort) définit l'évaluation morale positive de la richesse, tout comme son mode de gestion : le partage, la redistribution, la circulation. L'argent doit être « bien gagné » comme il doit être « bien dépensé ». Son accumulation est considérée comme négative et amenant à la perte. En effet, la thésaurisation, s'opposant au principe d'investissement productif et social (dépenses d'argent réalisées pour les fêtes), est jugée négativement par les danseurs de *morenada*.

Doña Flora, une commerçante de frigidaires qui habite le quartier du Gran Poder, me raconte lors d'une répétition de *morenada* que la belle-mère de sa voisine vient de perdre toute sa fortune. Cette dame possédait un vieux matelas abîmé et son fils décida de lui faire une surprise : il le jeta à la décharge et le remplaça par un neuf. Mais ce fut une réelle tragédie pour la mère qui avait stocké dans son ancien matelas des liasses de billets qu'elle accumulait depuis des années. Au fil de son récit, doña Flora n'éprouva aucune empathie envers la vieille femme qui avait perdu tragiquement tout son argent. Bien au contraire, elle conclut l'anecdote en affirmant que c'est ce qui arrivait aux personnes « radines », « qui cachaient et ne dépensaient pas bien leur argent ».

Cette fois encore, ce n'est pas l'argent en soi qui possède un caractère dangereux mais c'est son accumulation et sa dissimulation. On retrouve là de fortes continuités avec des valeurs andines selon lesquelles un commerce idéal n'accumule pas l'argent mais le fait circuler (Molinié, 2012 : 183). Néanmoins en ville, cette circulation apparaît moins liée à un principe cosmologique de reproduction de l'argent (Harris, 2000) ou à un système de redistribution des richesses⁹⁹ qu'à une manière de transformer les flux d'argent en un investissement social¹⁰⁰.

En effet, les remarquables sommes d'argent dépensées individuellement dans les activités de la *fraternidad* (bières, accessoires, costumes, fanfares) doivent être

⁹⁹ Dans les communautés andines, les importantes dépenses réalisées pour assumer la charge d'une *fiesta* ont généralement été interprétées par l'ethnologie andiniste comme des mécanismes de redistribution et de domination (Hall, 2009 : 126).

¹⁰⁰ Je montrerai par exemple dans le chapitre suivant comment le *pasante* de la *fraternidad* est jugé par les danseurs bien plus sur sa générosité et la manière dont il dépense son argent en invitant ces derniers à boire et à danser, que sur le gain économique éventuel qu'il pourrait tirer personnellement des cotisations versées par les membres de la *fraternidad*.

appréhendées comme une forme d'investissement social puisque la *fraternidad* ouvre potentiellement de nouveaux réseaux. Dans une logique économique, ces réseaux peuvent générer de nouvelles richesses. Les fêtes organisées par les *fraternidades* ne sont donc pas des espaces où les danseurs dilapideraient leur capital sans aucune logique rationnelle, vision largement véhiculée par plusieurs politiciens et journalistes qui ne peuvent saisir pourquoi les danseurs dépensent, en quelques jours de fêtes intensives, un argent durement gagné toute l'année.

Si à première vue les pratiques dépensières des danseurs ne répondent pas aux logiques d'une économie rationnelle occidentale, elles relèvent de principes qui ne les conduisent que rarement à une déperdition des richesses. Ces principes reposent sur la consolidation et l'élargissement de relations d'alliance et de parenté impliquant des obligations de réciprocité et d'aide mutuelle. A partir de services rendus, cadeaux, prêts, travail gratuit, se crée un réseau d'obligés.

Par exemple, au lieu d'acheter sa viande à côté de chez elle, doña Carmen préfère prendre le bus toutes les semaines pour l'acheter à sa belle-sœur doña Rosi qui est bouchère. Le frère de cette dernière est dentiste et soignera à des tarifs très avantageux les enfants de doña Carmen. Tous se retrouvent les week-ends, lors des activités de la *fraternidad* dans laquelle ils danseront ensemble et partageront de nombreuses caisses de bière et repas qu'ils s'offriront mutuellement. Le mari de doña Carmen offrira également des cadeaux à son parrain de mariage, don Gabriel, qui connaît également le frère de doña Rosi chez qui il va régulièrement se faire soigner et à qui il a fourni dernièrement les matériaux de construction pour sa maison. Don Gabriel, en tant que parrain de mariage, aide également doña Carmen et son mari quand ils ont des difficultés financières. Enfin, lorsqu'une grande fête est organisée par la *fraternidad*, doña Rosi convainc régulièrement doña Carmen de s'acheter une nouvelle paire de boucles d'oreilles chez sa belle-sœur, qui vient d'ouvrir sa bijouterie et qui leur fera un bon prix.

Ainsi en suivant cette logique, une personne dépensera plus d'argent sur le moment mais en récupèrera par la suite d'une autre manière (services, prêts, ristournes, cadeaux). Dans un contexte économique difficile et extrêmement compétitif, la formation et l'exploitation de ce type de réseau se sont avérées être des outils efficaces pour le maintien et la croissance des réseaux commerçants.

L'argent investi par les danseurs circule donc au sein d'un réseau d'interconnaissances qui a permis l'émergence d'une économie locale assurant la subsistance et l'enrichissement de nombreux ménages.

Dans ce type de développement économique endogène, où les échanges imbriquent des logiques marchandes, familiales et amicales, on saisit l'importance pour un individu de s'intégrer à des réseaux solides et élargis. Ce contexte économique n'interdit qu'une chose : l'immobilisation du capital économique et social. Or la *fraternidad* s'avère justement un espace social particulièrement dynamique pour agrandir les réseaux d'interconnaissances et en ce sens, elle a un effet extrêmement structurant. Ainsi, si le dicton populaire affirme que « pour danser la *morenada*, il faut avoir de l'argent » (« *Para bailar morenada hay que tener platita* »), il est aussi possible d'inverser la perspective : ceux qui dépensent pour s'intégrer dans une *fraternidad* s'ouvrent un potentiel de relations qui, de fait, peut les enrichir de manière notoire.

La multiplication et diversification du commerce

Face aux aléas du marché, si les commerçants peuvent compter sur leurs réseaux de parenté, ils développent également d'autres types de stratégies. Doués d'une grande flexibilité, ils diversifient leurs commerces et multiplient leurs négoce. Don Mario (41 ans) est un commerçant aux multiples activités : il importe des vêtements, vend des téléphones portables le week-end sur les marchés et s'occupe simultanément d'un petit restaurant. Quant à doña Sandra, elle aide son mari à la boutique pendant la semaine et, le samedi, elle vend depuis chez elle des plats qu'elle a cuisinés, ayant transformé la cuisine de sa maison en créant une ouverture sur la rue. Enfin, après être allée chercher ses enfants à l'école, elle ouvre son petit stand situé en face de celle-ci pour louer aux élèves des uniformes scolaires qu'elle a fait fabriquer en grande quantité.

Dans les années 1980, Xavier Albó décrivait les stratégies d'intégration économique et d'ascension sociale des migrants aymaras qui participaient alors au développement d'une urbanité naissante dans les quartiers

nord-ouest de La Paz (1982a, 1982b, 1983). Aujourd'hui, à l'image du faste déployé dans les fêtes des *fraternidades*, ce groupe de commerçants et d'artisans s'est imposé par la maîtrise totale d'un véritable pouvoir économique. D'une part, les relations de parenté permettent le contrôle d'un espace commercial concret (rues, boutiques, galeries marchandes) et favorisent la formation d'un système d'interconnexions dans lequel l'argent circule à travers des réseaux de parentèles. D'autre part, les danseurs déploient d'autres types de stratégies commerciales qui visent à conquérir de nouveaux marchés extérieurs et à ouvrir d'autres champs d'investissements possibles. Se déploie ainsi une grande créativité commerciale qui répond à tous types de besoins, des plus basiques aux plus modernes, comme les nouvelles technologies, secteur informel dans lequel les commerçants se sont adaptés beaucoup plus rapidement au marché que n'importe quelle grande entreprise.

Toute cette dynamique commerciale repose sur des stratégies similaires à celle que nous avons mise en lumière dans le chapitre précédent, concernant la construction d'une territorialité propre aux *fraternidades* de *morenada*. Ces dernières concentrent leurs activités festives dans le quartier du Gran Poder, assurant la production de codes partagés entre les danseurs et s'engagent simultanément dans une conquête de nouveaux espaces externes. On retrouve dans le commerce ce même double-ancrage. Les *fraternidades* ne sont donc pas uniquement des espaces de visibilité pour les secteurs commerciaux locaux mais sont régies par des logiques et des représentations du travail et de la richesse propres aux commerçants qui les fréquentent et les dirigent.

2. La *fraternidad* : espace privilégié de la compétition

Hétérogénéité sociale et économique

Parmi la quinzaine de *fraternidades* de *morenada* existantes à La Paz, la composition sociologique interne est très variable et amène à de grandes différences entre elles en termes de prestige. Celles qui bénéficient de la plus grande popularité

sont celles auxquelles participe l'élite des commerçants du nord-ouest de la ville. En revanche, les *fraternidades* qui rassemblent plutôt des petits auto-entrepreneurs, des commerçants ou des artisans plus modestes, sont moins prestigieuses.

Bien plus, au sein même de chaque *fraternidad* de *morenada*, on retrouve cette hétérogénéité. Si les habitants de la Paz, la presse locale et de nombreux écrits socio-anthropologiques catégorisent souvent les danseurs de *morenada* par l'étiquette de « nouvelle bourgeoisie aymara », cette catégorie doit être utilisée avec précaution car elle donne l'illusion d'une homogénéité.

Tout d'abord, le statut migratoire des danseurs de *morenada* peut être très variable selon qu'il s'agit de primo-arrivants ruraux arrivés à La Paz après la Réforme agraire de 1953, de migrants plus récents ou de leurs descendants. Par exemple, les descendants de migrants, nés en ville, ont des statuts et des trajectoires socio-professionnelles qui diffèrent de ceux de leurs parents commerçants ou artisans. Contrairement à ces derniers, ils ont généralement bénéficié de l'accès aux études supérieures et sont désignés comme « les diplômés » (*profesionales*). Liés à d'autres secteurs professionnels que leurs parents, les diplômés marquent une rupture avec le monde du commerce et n'ont généralement que peu de liens avec le milieu rural et indigène.

Ensuite, comme je l'ai évoqué au début de ce chapitre, des écarts de statuts économiques existent entre les danseurs : si certains affichent leur réussite économique au sein des *fraternidades*, d'autres économisent toute l'année, voire plusieurs années, pour s'offrir le luxe d'y participer et afficher ainsi leur réussite économique. Les *fraternidades* rassemblent donc des membres aux revenus inégaux : on y croise tant de riches commerçants qui possèdent par exemple le monopole des marchés bovins ou de produits issus de la contrebande (liqueurs européennes, cigares américains etc.) que de petits commerçants qui constituent le maillon final de la chaîne de distribution (commerce de détail, commerce de proximité). Quelques-uns n'hésitent pas à emprunter ou à réaliser de grands sacrifices personnels pour danser la *morenada*, comme en témoigne doña Gabriela (52 ans, épicière) :

Quand je suis arrivée vers seize ans à La Paz, je vendais des bonbons près du cimetière général. J'ai économisé pendant des années et maintenant j'ai ma petite épicerie, ce n'est pas facile mais

j'économise chaque petit *peso*, je me débrouille. La vie est dure et je travaille beaucoup car à côté j'aide tous les jours mon mari qui est bijoutier, je réalise les petits détails, les petits ornements. Mais l'argent de mon commerce, il me sert à acheter la tenue de l'Entrada et mes bijoux. C'est mon seul plaisir de l'année, c'est pour ce moment là que je fais autant d'efforts, ainsi que pour mes enfants. Et quand j'écoute la fanfare qui joue, je prends ma petite bière et je danse, je danse et je suis très émue. Des fois, je ne peux pas retenir mes larmes et mes amis rient de moi, mais pour moi la vie est dure et à ce moment là, je n'y pense plus.

Quel que soit le niveau économique du danseur, participer à une *fraternidad* de *morenada* lui apporte du prestige dans la mesure où c'est une pratique qui implique toujours d'importantes dépenses, comme le souligne David Guss dans son analyse de la Fiesta de Jesús del Gran Poder (2006 : 316) :

These fraternities would expand to incorporate hundreds of dancers, each with two brass bands of 60 musicians apiece. They would also appeal to the new urban Indian now inhabiting Chijini [quartier Gran Poder], a more prosperous and independent entrepreneur with middle-class aspirations. With its costly membership and lavish costumes, the Morenada quickly became a way to display one's new economic status.

Ainsi, s'intégrer dans le réseau des *fraternidades* de *morenada* signifie donc surtout en avoir les moyens. Les personnes aux très faibles revenus telles les femmes de ménage, vendeuses de rue, ouvriers ou migrants indigènes récemment arrivés en ville, aspirent souvent à participer à ces *fraternidades*, sans y parvenir faute de moyens. Par exemple, Esmeralda, une jeune employée domestique d'une vingtaine d'années, me confia souvent son désir de danser la *morenada* pour l'Entrada de Jesús del Gran Poder. Arrivée à La Paz à l'âge de quatorze ans pour faire le ménage et garder les enfants d'une famille de la zone sud de la ville, Esmeralda multiplie les petits emplois afin d'économiser de l'argent. Elle travaille ainsi comme « crieuse » professionnelle dans les stades de football : payée quelques *pesos* par match, elle est une *supporter* rémunérée pour encourager les équipes locales. A la fin des matchs, elle vend également des accessoires (T-shirt, casquettes et drapeaux) pour compléter son très faible salaire. Depuis des années elle économise de l'argent pour s'acheter, dès qu'elle le pourra, une luxueuse *pollera* comme celle des danseuses de *morenada*. Elle économise également pour s'acheter une paire de boucles d'oreilles en argent qui lui

servira – si le Tata l’aide, dit-elle - à danser un jour la *morenada* au sein d’une prestigieuse *fraternidad*.

En excluant une certaine population, les *fraternidades* de *morenada* marquent ainsi les frontières d’un groupe social considéré comme privilégié. Parmi toutes les danses de l’Entrada, la *morenada* est celle qui demande le plus d’investissement économique. Tout d’abord, il faut pouvoir payer le coût élevé du costume pour défiler. Pour celui ci, les femmes dépensent plus d’une centaine d’euros. Ensuite, il faut tenir compte des bijoux et d’autres tenues vestimentaires pour les fêtes ainsi que pour le défilé du *convite*, pour lequel tous les *fraternos* doivent porter des tenues réglementaires imposées par la *fraternidad*. S’ajoutent enfin la *cuota* (cotisation) que chacun doit payer à la *fraternidad* et l’achat de remarquables quantités de caisses de bière qui seront consommées par le danseur et les membres de sa famille mais aussi offertes sous forme de dons à leurs amis, *compadres*, ainsi qu’aux *pasantes* de la *fraternidad*. Le tableau ci-dessous donne un ordre de grandeur des dépenses approximatives des danseurs, celles-ci pouvant ostensiblement varier selon la *fraternidad* :

<i>Pollera</i>	450 <i>bolivianos</i> (48 euros)
Châle femme	650 <i>bolivianos</i> (70 euros)
Chapeau femme	120 <i>bolivianos</i> (13 euros)
Chemise femme	80 <i>bolivianos</i> (8,5 euros)
Participation individuelle pour payer la fanfare	690 <i>bolivianos</i> (74 euros)
Location costume <i>moreno</i>	400 <i>bolivianos</i> (43 euros)
Jeu bijoux femme	Très variable : de 150 <i>bolivianos</i> (16 euros) à plus de 6 000 <i>bolivianos</i> (plus de 800 euros)
Une caisse de bière	70 <i>bolivianos</i> (7,5 euros)

Figure 38
Tableau des dépenses pour danser la *morenada*
(Fraternidad Morenada Rosas de Viacha)

D'une part, ceux qui ont trop peu de ressources économiques ne peuvent pas danser la *morenada* lors de la Fiesta de Jesús del Gran Poder. D'autre part, celle-ci est peu exécutée par les classes moyennes et aisées de la ville qui la considèrent comme représentative de la population métisse de la ville issue des flux migratoires indigènes, et avec laquelle elles ne s'identifient pas (cf. chapitre 1).

Rôles et statuts dans la fraternidad

Toute *fraternidad* de *morenada* s'organise à partir d'une hiérarchie verticale attribuant à chacun un statut. Elle se compose de dirigeants – Comité de Direction, fondateurs, *pasantes* – de guides chorégraphiques et de l'ensemble des *fraternos* (structure de base). Chaque statut à un rôle déterminé au sein de la structure :

- **Le Comité de Direction** : Le pouvoir du comité s'applique principalement aux aspects administratifs de la *fraternidad*. Il est formé d'un président, un secrétariat et un délégué qui sera chargé de représenter la *fraternidad* aux assemblées générales de l'Association des Groupes Folkloriques du Gran Poder (Asociación de Conjuntos Folklóricos del Gran Poder).

- **Les fondateurs** : Ce sont les « pères » de la *fraternidad*. Ils forment un petit noyau d'individus (en général de quatre à six hommes et leurs épouses respectives) souvent liés par des liens de parenté réelle ou rituelle. Leur statut est inscrit dans l'acte officiel de la fondation. Ce statut est socialement très valorisé et inspire le respect de tous les *fraternos* car il implique une grande responsabilité. Quand ils sont actifs dans la *fraternidad*, les fondateurs participent aux activités et en financent certaines (prestation de la fanfare ou d'un groupe musical, achat de bières). Les fondateurs sont également consultés lors des décisions importantes, de conflits ou de scissions internes du groupe. Selon les *fraternidades*, leur engagement est plus ou moins important et peut durer quelques années comme toute une vie.

- **Les *pasantes*** : à la tête de chaque *fraternidad*, un ou plusieurs couples mariés sont désignés comme *pasantes* – « ceux qui passent la fête » –, c'est à dire ceux qui en assument les dépenses et l'organisation. Ils sont investis de la charge rituelle (*cargo*) qui leur donne un statut prestigieux et incarnent le moteur de la *fraternidad*. Ils ont pour principale tâche d'organiser les activités de celle-ci (fêtes internes, veillées, répétitions) et le défilé pour l'Entrada. Ils doivent également assumer les lourdes dépenses qui y sont liées : contrats avec des groupes musicaux, dons abondants de nourriture et de boissons alcoolisées pour tous les *fraternos*. Chaque année de nouveaux *pasantes* sont désignés par les *pasantes* sortant, en fonction de leurs liens familiaux ou de parenté rituelle avec ces derniers, de leur ancienneté dans la *fraternidad* et de leur pouvoir économique (cf. chapitre 5).

- **Les guides chorégraphiques (*guías*)** : leur fonction relève des aspects performatifs de la *fraternidad*. Ils sont responsables des chorégraphies réalisées par les danseurs et sont choisis par les *pasantes*. Placés en première ligne des deux grandes sections féminine et masculine, ils guident les danseurs, leur montrent quels pas et motifs chorégraphiques exécuter et s'assurent de la bonne coordination collective.

- **La structure de base (*base*)**: Elle regroupe toute le reste des *fraternos*. Ces derniers peuvent choisir ou non de se constituer en plusieurs petits sous-groupes. En effet, un individu ne participe jamais seul à une *fraternidad*, il y sera toujours invité par un ami, un membre de sa famille, un parrain ou un *compadre*. C'est donc par le biais d'une relation préalable qu'un danseur participe, s'incluant ainsi au sein d'une unité d'interconnaissances avec laquelle il restera soudé lors des fêtes et des pratiques de danse. Cette unité peut prendre une existence formelle en devenant un *bloque* (bloc) officiel de la *fraternidad*. La masse des *fraternos* se subdivise donc en petits sous-groupes, appelés *bloques*, possédant un nom, un acte de fondation, une direction et parfois même des *pasantes* internes.

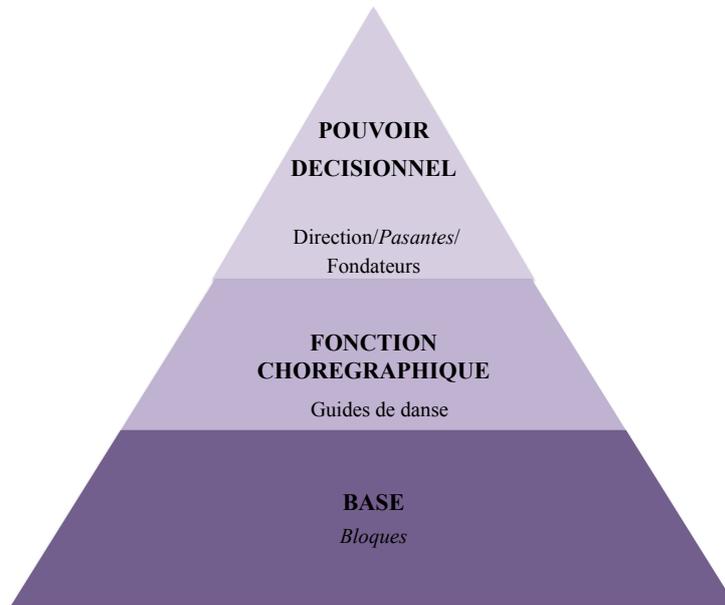


Figure 39
Pyramide de l'organisation interne d'une *fraternidad de morenada*

Alliances et ruptures

A la tête de la *fraternidad*, les *pasantes* sont principalement des commerçants dont le capital permet d'assumer les fortes dépenses réalisées pour la *fraternidad*. Afin d'alléger celles-ci, ce n'est pas nécessairement un seul couple marié mais plusieurs (jusqu'à six) qui peuvent investir ensemble cette charge rituelle, en se répartissant l'organisation et les coûts des activités de la *fraternidad*. Leur supériorité économique est un atout important pour imposer leurs choix dans la manière de gérer celle-ci. Par exemple, alors qu'ils affirment respecter le règlement interne dont la Direction est la principale garante, la réalité en témoigne autrement. Loin de se plier au règlement intérieur, les *pasantes* manipulent fréquemment celui-ci en fonction de leurs propres logiques. Ils sont en position d'imposer leur volonté, à tel point que dans certaines *fraternidades*, le poste de directeur a tout simplement disparu sous la pression des *pasantes*, comme me l'explique l'un d'entre eux :

Maintenant il n'y a plus de directeur, la gestion était trop compliquée. C'est nous qui sortons les billets, c'est nous qui décidons. Le directeur, il venait tout le temps mettre le nez dans

nos affaires, sous prétexte qu'il est avocat et qu'il a fait du droit. Il a cru que nous étions ses employés. Il nous prenait pour ses enfants, voulait nous donner des conseils, imposer sa vision, il ne nous respectait pas. Il n'acceptait pas que nous fassions des contrats avec les artisans brodeurs que nous avons choisis. Il disait que ce n'était pas « démocratique ». Moi je me suis dit, ce n'est plus possible d'accepter qu'il nous traite de cette façon, nous sommes le pouvoir économique de la *fraternidad*, lui qui est-il ? Qu'est-ce qu'il paye ? Quelle somme d'argent sort-il de sa poche ? Pourquoi devrions-nous nous rabaisser devant lui ? Nous nous sommes réunis avec les autres *pasantes*, nous nous sommes concertés, nous avons voté et nous l'avons exclu de la *fraternidad*. Maintenant on est plus autonomes et c'est mieux comme ça (don Raúl, ancien *pasante*).

Cependant, si les *pasantes* sont capables de s'allier pour réduire le pouvoir du Comité de direction, voire exclure un président, les relations qu'ils entretiennent entre eux sont également régies par des mécanismes de compétition. Très conflictuelles, ces relations amènent de manière récurrente à des scissions au sein des *fraternidades* dont les divisions internes relèvent d'un phénomène structurel.

En effet, de nombreux conflits éclatent entre les pairs qui assument la charge de *pasantes* et qui sont souvent liés entre eux par des liens de parenté ou de travail. Lorsque plusieurs *pasantes* et leurs épouses sont en charge de la fête, des divergences peuvent surgir sur la manière de gérer la *fraternidad*, surtout quand les intérêts économiques divergent. Par exemple, pour fournir à tous les *fraternos* leurs costumes, un *pasante* souhaitera engager un artisan et une *pollerera* appartenant à ses propres réseaux alors que les autres *pasantes*, également investis dans la charge rituelle, souhaiteront en engager d'autres. Une négociation délicate s'avère ainsi nécessaire pour arriver à un compromis.

Les conflits ne sont pas exclusivement de nature économique et révèlent par ailleurs de profondes mésententes familiales installant des rivalités desquelles dépend la stabilité de la *fraternidad*. Prenons comme exemple l'histoire¹⁰¹ de la *fraternidad* Morenada Rosas de Viacha los Legítimos (Morenada Roses de Viacha les Légitimos) et de la naissance, par scission, de la *fraternidad* Morenada Rosas de

¹⁰¹ L'histoire de la *fraternidad* que je retranscris ci-dessous est une synthèse d'un entretien réalisé avec Antonio Quispe Mamani, l'un des fondateurs de la *Fraternidad* Morenada Rosas de Viacha los Legítimos.

Viacha Nueva Revelación 1982 (Morenada Roses de Viacha Nouvelle Révélation 1982). Dans cette histoire s'entremêlent enjeux familiaux, logiques de solidarité et de compétition. Ici, le conflit n'éclate pas entre les *pasantes* comme dans l'exemple précédent mais entre les fondateurs, unis par des liens familiaux très proches (frères et cousins).

Antonio Quispe Mamani est un homme de soixante-cinq ans, chauffeur de poids lourds et propriétaire d'une épicerie des quartiers nord-ouest de La Paz. Il est originaire du bourg de Viacha situé à une trentaine de kilomètres de La Paz. En 1968, il commence à danser la *morenada* avec ses parents, lors de la fête de la Vierge du Rosaire. En 1972, il migre à La Paz pour trouver du travail et rejoint ses cousins et son frère cadet, propriétaires de plusieurs salons de coiffure dans le secteur du Gran Poder. Il commence à travailler avec les cousins de sa femme dans le transport de marchandises, ces derniers étant également propriétaires de plusieurs boutiques dans la rue Eloy Salmón, rue spécialisée dans la vente de matériel électroménager. De par son lien avec ce secteur commercial, toute la famille est invitée à rejoindre la *Fraternidad Morenada Eloy Salmón* pour danser la *morenada*. Cependant, don Antonio refuse l'invitation car il pense être capable, avec ses réseaux et sa famille, de fonder sa propre *fraternidad*. Il réunit alors chez lui son frère et trois cousins et tous décident de fonder leur propre groupe. Accompagnés de leurs épouses respectives, ils s'engagent à s'investir dans la nouvelle *fraternidad*¹⁰² qu'ils appellent *Morenada Rosas de Viacha*. Ils réunissent alors l'argent nécessaire à la location d'une fanfare et choisissent ensemble des couleurs symboliques. Ce seront le rouge et le noir, en référence aux couleurs de l'équipe de football de Viacha dont ils sont originaires. Ils évaluent également le nombre de *fraternos* qu'ils pourront mobiliser pour danser avec eux, au sein de leur parentèle proche et éloignée, de leurs voisins et de leurs amis. La *fraternidad* *Morenada Rosas de Viacha* participe ainsi pour la première fois à l'Entrada de Jesús del Gran Poder en 1975, avec une section masculine de cinquante-quatre danseurs et une section féminine de quarante-cinq danseuses.

¹⁰² Dans les années 1970, le défilé et l'organisation des *fraternidades* n'étaient pas encore pris en charge par l'Association des Groupes Folkloriques du Gran Poder (Asociación de Conjuntos Folklóricos del Gran Poder, ACFGP). La fondation d'une *fraternidad* était donc une initiative informelle et non régulée par des procédures officielles. Aujourd'hui, toute création d'une nouvelle *fraternidad* nécessite une autorisation de l'ACFGP.

Trois ans après la fondation, une première division éclate. Don Antonio se voit obligé de quitter la *fraternidad* suite à un conflit familial au sein du groupe des fondateurs. Lors d'une fête interne, le fils de l'un d'entre eux connaît un différent avec le frère de don Antonio, qui exige alors son expulsion de la *fraternidad* pour « faute et manque de respect ». Mais la sanction requise est ignorée, c'est donc le frère de don Antonio qui part, humilié. Par solidarité familiale, don Antonio suit ce dernier et quitte aussi la *fraternidad*. L'année suivante, la *fraternidad* défile donc sans la présence de deux de ses fondateurs (les frères Quispe Mamani) et subit en conséquence une forte perte de *fraternos*. Un grand nombre d'entre eux, connectés aux réseaux familiaux et à la parentèle rituelle des deux frères, se sont sentis obligés de partir, par solidarité avec ces derniers. Malgré cette fracture interne, le jour du défilé, la *fraternidad* Morenada Rosas de Viacha présente une organisation et une performance hautement appréciées du jury et gagne la première place de l'Entrada de Jesús del Gran Poder. Face à ce succès, les deux frères sont dépités et décident, pour éviter une nouvelle humiliation, de fonder en 1982 une nouvelle *fraternidad* qu'ils appelleront Morenada Rosas de Viacha Nueva Revelación 1982. Face à cette réappropriation du nom original du groupe, vécue comme une provocation, la première *fraternidad* Morenada Rosas de Viacha ajoutera une extension à son titre pour devenir Morenada Rosas de Viacha los Legítimos, accusant ainsi explicitement les autres d'être des imposteurs. En 1985, l'un des fondateurs de la première *fraternidad*, cousin de don Antonio, marie sa fille et invite ce dernier et son épouse à l'événement, tentant ainsi de renouer les liens familiaux malgré l'appartenance de ces derniers à la deuxième *fraternidad*. L'épouse de don Antonio, ayant des conflits personnels avec le frère de son mari, co-fondateur de la deuxième *fraternidad*, y voit une occasion unique de ressouder une alliance avec les premiers fondateurs et de quitter la deuxième *fraternidad*. Le mariage est un succès, la paix est rétablie et les premiers fondateurs réussissent à convaincre don Antonio de revenir dans la première *fraternidad* et de s'éloigner de son frère. Face à la motivation de sa femme et à l'insistance des fondateurs, ce dernier accepte et rompt définitivement les liens avec son frère, provoquant une nouvelle série de conflits et une forte instabilité, cette fois au sein de la deuxième *fraternidad*.

Ce type de scission est symptomatique dans les *fraternidades* et alimente un phénomène de constantes alliances et ruptures. Ainsi, l'histoire des *fraternidades* de *morenada* est marquée par de multiples recompositions. Celles-ci sont commentées par tous les danseurs qui les suivent avec passion, tel un feuilleton local. Par exemple, la *fraternidad* Morenada Illimani s'est construite à partie d'une fraction de celle des Fanáticos, eux mêmes nés d'une scission interne des Rebeldes. Les chants entonnés par les danseurs lors des défilés publics rappellent ces divisions internes, alimentant une véritable compétition entre les groupes. En 2008, les Fanáticos défilèrent en s'adressant explicitement aux Illimani (ex Fanáticos) :

Quien como tú	Qui comme toi
Quien como los Fanas	Qui comme les Fanas
Quien pero dime quien	Qui dis moi qui
Nunca nos van a igualar	Vous ne serez jamais à notre niveau
Muchos nos imitan	Beaucoup nous imitent
Porque quieren ser como el papa	Parce qu'ils veulent être comme le papa
Soy y seré para siempre	Je suis et serai toujours
Fana de corazón	Fana dans mon cœur
No te quedas con las ganas	Ne reste pas sur ta faim
Ven te invito a gozar	Viens je t'invite à profiter
Que los Fanas te reciben	Les Fanas te reçoivent
Con cariño en el Gran Poder	Avec tendresse au Gran Poder

Paroles et musique : J. Alfonso Zabala

2008

A travers ces paroles, les danseurs de la Fraternidad Morenada Fanáticos se réfèrent de manière implicite à la scission interne de leur groupe de laquelle est née la Fraternidad Morenada Illimani. Ils réaffirment leur supériorité en rappelant aux danseurs de cette dernière qu'ils sont leurs « papa » et qu'eux ne sont que leurs « enfants » qui les imitent. Pour rendre le message encore plus provocant, les danseurs Fanáticos défilent en faisant sonner leurs crécelles en forme d'imposants biberons, destinées à accentuer la moquerie et à faire rire le public.

Ces événements contribuent à former un esprit de compétition entre les *fraternidades* et affectent les relations économiques et familiales au sein même de celles-ci. En effet, lors des scissions, chaque *fraterno* doit se repositionner et prendre parti : soit il reste dans la *fraternidad*, soit il part avec le groupe dissident. Les membres des *fraternidades* étant imbriqués dans plusieurs réseaux de parentèle en lien avec leurs activités commerciales, on saisit l'importance des repositionnements de chacun lors de ces mouvements internes. Chaque *fraterno* est ainsi soumis à une constante redéfinition de ses priorités relationnelles.

En outre, dans les *fraternidades* formées à partir d'une corporation professionnelle (*gremio*), il existe des liens d'interdépendance entre le syndicat et la *fraternidad*. Dans la *fraternidad* de *morenada* des chauffeurs de poids lourds ou celle des artisans brodeurs par exemple - professions où le rôle du syndicat est très structurant -, les relations entre les membres sont soumises à des formes de contrôle social (Maenhout, 2012 : 57). Les tensions et divisions internes des *fraternidades* peuvent donc aussi avoir des conséquences directes sur les danseurs qui par ailleurs sont organisés dans un syndicat.

Ces différents exemples montrent que les scissions et mécanismes de compétition sont omniprésents dans la sphère des dirigeants de la *fraternidad*, que ce soit entre les *pasantes* et le directeur, entre les *pasantes* eux-mêmes ou encore entre les fondateurs. Ces scissions ne sont pas uniquement le résultat de mésententes personnelles internes. Leur récurrence dans toutes les *fraternidades* de *morenada* révèle qu'il s'agit d'un mode de gestion du social qui définit les règles d'organisation de cette société de *fraternos*. Celle-ci fonctionne à l'instar du monde du commerce analysé dans la première partie du chapitre. Comme dans le monde du travail, on retrouve dans la *fraternidad* des formes de compétitivité dans lesquelles s'entremêlent tous les réseaux d'un individu : sa sphère familiale, sa parenté rituelle, ses amis, ses compagnons de travail. Chacun doit apprendre à développer une intelligence relationnelle pour créer des alliances solides et se protéger, comme dans le travail, de la jalousie des autres. Enfin, à l'image des parcours professionnels extrêmement instables des commerçants qui développent parallèlement et successivement plusieurs négoce, la *fraternidad* est une unité fragile qui menace à tout instant

d'implorer. C'est la capacité de chacun à rebondir et à constamment investir sur l'ouverture et la création de nouveaux réseaux qui permet de ne pas être exclu des chemins de la réussite.

L'antagonisme des bloques

D'une part, l'équilibre de la *fraternidad* peut être menacé par les conflits qui surgissent entre les dirigeants de la *fraternidad* – directeurs, *pasantes*, fondateurs – d'autre part, il est menacé par des jeux de compétition qui se développent à la base, entre *fratermos* et au sein des sous-ensembles que l'on appelle *bloques*. Les *bloques* sont formés par des petite unités familiales, groupes d'amis ou de collègues de travail qui se connaissent très bien et apparaissent comme très soudés. Leurs noms font référence à l'idée d'une supériorité ou d'un caractère rebelle : « Les Loups », « Les Infidèles », « Les Colombes en or », « Les Intrépides », « les Cœurs sauvages » et rappellent les noms des *comparsas* de carnaval du début du XX^e siècle¹⁰³. On les reconnaît car ils portent souvent des signes distinctifs : une écharpe avec leur nom brodé, une petite broche ou un badge, la bordure d'un chapeau avec un ruban portant le symbole ou la couleur de leur « clan ».

L'autonomie et les processus d'individuation des *bloques* sont d'abord donnés à voir spatialement, lors des fêtes et des répétitions de danse. Que ce soit dans la rue en attendant de défiler, ou que ce soit lors des fêtes internes qui se déroulent dans les salons de danse privés, les danseurs d'un même *bloque* restent soudés en formant des petits cercles fermés autour de caisses de bière posées sur le sol qu'ils se partagent. Dès que la fanfare ou la musique s'arrête, ils profitent du silence pour crier le nom de leur *bloque* à l'unisson, en l'accompagnant de longs sifflements et de petits cris aigus. Ces bruits, d'un grand volume sonore, attirent le regard de tous les autres danseurs de la *fraternidad* présents. S'ensuit l'ouverture bruyante et emphatique d'une série de bouteilles de bières dont le jet explose et arrose abondamment le sol,

¹⁰³ Formés par les élites euro-boliviennes blanches du début du XX^e siècle (hommes d'affaires, chefs d'entreprises), ces groupes fonctionnaient comme des clubs privés et sélects. Dotés de noms subversifs tels « Les Terroristes », « La Main noire » ou « les Casino strickers », les membres vêtus d'élégants smokings européens défilaient lors du carnaval dans des chars tirés par des chevaux, démontrant ainsi que la ville leur appartenait et que les Noirs et les Indiens n'y étaient pas bienvenus (Guss, 2006).

marquant ainsi la présence et le territoire du *bloque* au sein de la *fraternidad*. Quelques secondes plus tard, à quelques mètres, un autre *bloque* exécute exactement la même affirmation spatiale et ainsi de suite dans une dynamique de compétition. Ces injonctions sonores et visuelles ne cessent de mettre en relief des identités différentielles au sein du collectif, contrastant à l'évidence avec l'image d'une seule grande famille unie où tous partagent ensemble, image fédératrice que les *pasantes* évoquent dans tous leurs discours officiels.

La distinction des *bloques* au sein du collectif est également repérable lors de la performance dansée (cf. chapitre 6). Il faut distinguer deux types de *bloques* : ceux qui s'intégreront avec la majorité des *fraternos* dans les deux grandes sections de danse, féminine et masculine (la troupe des femmes et celle des *morenos*) et les *bloques especiales* qui danseront en marges de celles-ci. Formant des petites unités isolées des sections collectives, les *bloques especiales* représentent des personnages appelés figures (*figuras*), différents de ceux des deux grandes sections, et se distinguent visuellement dans le défilé par leurs costumes et leurs chorégraphies spécifiques.

D'un point de vue sociologique, les *bloques especiales* renvoient également à une catégorie distincte. Si les danseurs des *bloques* des grands groupes représentent majoritairement le secteur des commerçants et artisans, les danseurs des *bloques especiales* sont issus de la classe moyenne/supérieure et représentent les diplômés (médecins, avocats, professeurs et autres professions libérales). Par exemple, le personnage de la *chola antigua* (*chola* ancienne), dans l'ensemble de la *morenada*, est incarné par des femmes issues des classes supérieures. Pour la danse, elles portent un costume de la figure *Chola* du début du XX^e siècle : chapeau en hauteur, gants, châle porté sur le bras, dentelles et bottines à lacets. Elles cherchent à se démarquer des danseuses *cholas* en utilisant des accessoires d'une autre époque qui leur confèrent une distinction sociale et culturelle (Barragán & Cárdenas 2009 : 363). Elles se définissent ainsi comme plus « élégantes » et « raffinées » et ne veulent pas se mêler au *cholas*, groupe social renvoyant au commerce alors qu'elles sont des *profesionales*, c'est à dire des femmes qui ont eu accès aux études (Fléty, 2011 : 31).

Cette participation des diplômés aux *fraternidades* de *morenada* est en fait assez récente et date des années 1990 (cf. chapitre 1). Elle s'est accompagnée d'une institutionnalisation des *fraternidades* (Certificat de reconnaissance par l'Institut

bolivien de la Culture, attribution d'une personnalité juridique, enregistrement officiel auprès de la Préfecture en tant qu'association à but non lucratif) (Maenhout, 2012 : 60-63). Les diplômés ont ainsi réorganisé le fonctionnement interne des *fraternidades* (règlement interne, statuts organiques) et mis en place une direction (président, secrétaire, délégué) garante de son application :

On constate aujourd'hui que les directions des *fraternidades* ou celle de l'Association chargée de l'organisation de la fête – *Asociación de Conjuntos Folklóricos del Gran Poder* ou *ACFGP* – sont très largement investies par des *profesionales*. Ce nouvel état de fait est la conséquence d'un classement social dans lequel les uns et les autres se sont spécialisés, en quelque sorte, en fonction de leurs pratiques socioculturelles. Les commerçants qui se trouvent, de par leur situation économique, à la tête des *fraternidades* les plus prestigieuses ou en compétition pour assumer la charge de *pasante* ont laissé à ces experts le soin d'organiser juridiquement leurs institutions. De leur côté, les *profesionales* n'ont pas cherché à s'investir dans des pratiques telles que le *presterío* [système de charges], même si le parrainage est communément pratiqué en Bolivie, ou l'*ayni*¹⁰⁴, auxquelles ils n'ont pas été socialisés. Au-delà de leur rassemblement dans des *bloques*, sous-groupes constitutifs des *fraternidades*, ils ont trouvé leur place dans les directions de ces dernières (Maenhout, 2012 : 61-62).

Dans les *fraternidades* de *morenada* s'est déployé, d'une part, un vaste réseau de commerçants reliés par une division du travail au sein du secteur de l'auto-emploi. D'autre part, une classe de diplômés est venue par la suite s'y insérer en y créant ses propres espaces de pouvoir : Direction et *bloques especiales*. Idéalement, la *fraternidad* doit être cogérée par la Direction et les *pasantes*, c'est à dire par des individus qui ne sont pas nécessairement issus de mêmes milieux socio-culturels et qui n'ont pas nécessairement la même vision de ce que doit être une *fraternidad*.

Les diplômés cherchent par exemple à réguler les relations internes par des normes, des statuts et un règlement strict définissant le rôle de chacun alors que les *pasantes* s'organisent selon des logiques sociales très distinctes : regroupement familial, liens de réciprocité tissés à travers le comparrainage, logiques commerciales

¹⁰⁴ En milieu rural comme en milieu urbain, l'*ayni* désigne une aide réciproque et non cérémonielle (Favre, 1972 : 39). Dans les campagnes andines, il consiste en un système d'échange de prestations de même nature. Au sein des *fraternidades*, l'*ayni* désigne couramment des pratiques de réciprocité entre les *fraternos* (consommation d'alcool, cadeaux, aide financière), voir chapitre 5.

de compétition, échanges de services, alliances matrimoniales. Autre exemple, les diplômés affirment participer aux *fraternidades* par « amour du folklore bolivien » ou parce qu'ils « aiment danser », alors que la participation des commerçants et artisans ne relève généralement pas uniquement d'un loisir et ne constitue pas une activité détachée de leur vie personnelle et professionnelle. Elle concentre toujours logiques dévotionnelles, commerciales et familiales.

L'intégration des diplômés dans les *fraternidades* de *morenada* a d'abord été perçue de manière très positive par les commerçants et artisans. Le fait que des personnes issues de classes supérieures et habitant des zones urbaines plus aisées s'intéressent à leurs activités culturelles, historiquement dévalorisées jusqu'alors, a été interprété comme une valeur ajoutée, une forme de reconnaissance et un gain de prestige pour la *fraternidad*.

Tant dans l'organigramme interne que dans les interactions au sein des fêtes des *fraternidades* ou lors de la performance dansée, les diplômés se sont constitués des espaces « à part » : ils occupent des postes de pouvoir qu'eux-mêmes ont créés (Direction) et participent peu au système de charges. Cependant, la position économique et sociale privilégiée des commerçants a permis à ces derniers de garder les pleins pouvoirs dans l'organisation et la gestion des *fraternidades* face aux diplômés. Ainsi, si ces derniers ont un capital symbolique et culturel supérieur (études, plus grande adaptation à un mode de vie occidental), ils ont des revenus pouvant être nettement inférieurs à ceux des commerçants les plus prospères. Si les restructurations internes des *fraternidades* menées par les diplômés (institutionnalisation, statut juridique) ont été effectives, elles l'ont été dans la mesure où elles ne contrediraient pas les intérêts des commerçants à la tête des *fraternidades*.

Cette distance marquée à plusieurs niveaux entre diplômés et commerçants constitue une tendance générale mais n'empêche pas la création de liens entre les deux milieux sociaux. Il est par exemple courant que des diplômés deviennent les parrains de baptême ou de mariage des enfants de commerçants et artisans, intégrant ainsi un système de parrainage et compérage impliquant des relations de réciprocité et de complicité. On constate cependant que la relation de parrainage se fait toujours dans le même sens : c'est le commerçant qui sollicitera le diplômé pour

parrainer son enfant. Ce type de relation témoigne et reproduit un schéma de domination sociale dans lequel un diplômé bénéficie d'un statut toujours plus élevé que celui d'un travailleur manuel ou d'un commerçant non diplômé. En effet, même si un commerçant peut gagner plus d'argent qu'un diplômé, le niveau d'études reste le marqueur et la mesure de l'ascension urbaine. Néanmoins la stratification sociale ne reflète pas obligatoirement une stratification en termes de revenus.

En outre, l'analyse de la composition sociologique de la *fraternidad* ne peut s'établir uniquement à partir d'une opposition tranchée entre la catégorie des diplômés d'une part et celle des artisans et commerçants de l'autre. En effet, la réalité sociale est beaucoup plus dynamique puisque les enfants des commerçants et artisans commencent de plus en plus à intégrer les *fraternidades* de *morenada* où dansent leurs parents. Or cette jeune génération s'inscrit également dans la catégorie des diplômés : fortement encouragés et soutenus par leurs parents, ils font des études supérieures et partagent donc les codes culturels et pratiques du monde des diplômés (université, institution, bureau). Ils incarnent le lien entre les deux milieux socio-professionnels que l'on retrouve dans les *fraternidades* de *morenada* : celui des diplômés auquel ils appartiennent et celui des artisans et commerçants duquel sont issus leur famille ou leurs parrains.

La multiplication des *bloques especiales* formés par les diplômés, c'est à dire l'expression de plusieurs unités indépendantes qui se détachent du collectif, peut constituer, selon certains *pasantes*, une menace pour l'unité de la *fraternidad*. Au point que les *pasantes* tentent de limiter leur participation, du moins dans les *fraternidades* qui n'ont pas besoin d'augmenter leurs effectifs. En fait, la position des *pasantes* est assez délicate : ils doivent à la fois satisfaire les *bloques* pour s'assurer de leur participation tout en limitant leur pouvoir.

En effet, les *pasantes* sont obligés d'entretenir de bonnes relations avec les *bloques* afin de garantir la participation de *fraternos* supplémentaires ainsi que la mise en scène de personnages – très appréciés du public – que ces *bloques* incarnent lors du défilé. Les *pasantes* tentent donc de fidéliser les membres des *bloques*. Ils leurs offrent des *cariños* (boissons alcoolisées, petits cadeaux, souvenirs) et inscrivent leur nom dans les invitations officielles ou prennent soin d'annoncer leur participation à la radio afin que ces derniers se sentent engagés et ne puissent plus se désolidariser

de la *fraternidad* ou pire, partir danser avec une autre. Mais ce traitement privilégié ainsi accordé peut susciter des mécontentements chez les autres danseurs qui accusent alors les *pasantes* de favoritisme.

De plus, certains *bloques* sont maintenant connus et aimés du public, surtout ceux qui, dans le cortège, dansent en lignes séparées des grandes sections masculines et féminines. Ils font souvent preuve d'une grande créativité au niveau de leur costume puisqu'ils ne dansent pas uniformisés comme les autres danseurs, peuvent innover au niveau chorégraphique et imposer un style propre. Ils constituent donc une valeur ajoutée pour la *fraternidad*. Certains *bloques* connaissent un succès tel qu'ils sont invités, indépendamment de la *fraternidad* à laquelle ils appartiennent, à participer lors de fêtes de quartiers, de villages ou d'autres villes. Les *bloques* ont ainsi une activité festive sur toute l'année qui dépasse largement leur seule participation à la *fraternidad*. En cela, ils constituent des entités complètement autonomes.

Cet aspect peut être problématique pour les *pasantes* car les *bloques* constituent des unités qui ont une indépendance grandissante dans la fête. Le *bloque* peut avoir des exigences auprès des *pasantes*, comme celle d'obtenir une meilleure place pour défiler au sein de l'ensemble chorégraphique, et peut menacer de quitter la *fraternidad* en cas de refus. Mais si le *pasante* cède, les autres *bloques* peuvent à leur tour exiger des faveurs et le contentement de tous devient difficile à assurer.

Les *bloques* sont donc des composantes importantes des *fraternidades* mais leur participation est à double tranchant. Tout d'abord, ils permettent le recrutement de nouveaux membres, notamment dans la classe socio-professionnelle des diplômés. Lorsqu'ils sont invités à danser pour d'autres fêtes et *entradas*, les membres des *bloques* se lient d'amitié avec ceux des *bloques* d'autres *fraternidades* de *morenada*, qu'ils peuvent ensuite convaincre de venir participer au défilé de leur *fraternidad*. Mais à l'inverse, si les membres d'un *bloque* sont contrariés par l'attitude du *pasante* de leur *fraternidad*, ils peuvent décider de la désertir. Une *fraternidad* de *morenada* qui perd ses *bloques*, lesquels sont alors sollicités par les *fraternidades* concurrentes, vit une scission qui peut mettre en péril son prestige, voire même son existence. Une tension constante s'installe ainsi autour du développement des *bloques* internes. Ces derniers impulsent de forts processus d'individuation pouvant menacer l'unité du groupe. Lorsque les *bloques* sont aimés du public et fidèles à leur *fraternidad*, ils constituent un

véritable atout pour cette dernière, alors que s'ils sont en conflit avec les *pasantes*, ils deviennent des éléments potentiellement déstabilisants.

*

A différentes échelles, la *fraternidad* est régie par de fortes dynamiques de compétition et des logiques divisionnistes. Celles-ci ne sont pas uniquement révélatrices d'un antagonisme entre différents milieux socio-culturels et professionnels – commerçants et diplômés – mais expriment plus généralement un mode relationnel spécifique, celui de la compétition, qui est également au centre de l'ethos du travail des commerçants et artisans. Cette compétition constitue une pratique collective dans laquelle chacun est impliqué. Même dans les cas où elle provoque la division, elle active par ailleurs d'autres solidarités et alliances : groupe familial, groupe de parenté rituelle, *bloque*, *fraternidad*, autant de sous-groupes dynamiques dans lesquels chacun trouve des alliés nécessaires à sa réussite, avec lesquels il tisse des liens de réciprocité et de solidarité.

On retrouve au sein de la *fraternidad* une continuité culturelle avec un modèle d'organisation sociale et politique aymara que Xavier Albó qualifie de « paradoxal », dans lequel la solidarité coexiste toujours avec un factionnalisme interne constant (1977). Dans le monde rural, le fonctionnement collectif – charges rotatives, institutions de travail en groupe, règles de réciprocité, démocratie rotative et contrôle communautaire – s'articule à des logiques individualistes qui se maintiennent au sein du groupe et qui se manifestent à travers une forte méfiance et jalousie entre les individus (*ibid.* : 17). L'interpénétration de logiques communautaires et divisionnistes serait ainsi un mode spécifique de structuration de l'organisation sociale et symbolique des Aymaras (*ibid.* : 31). Si l'on peut s'interroger sur la portée de cette généralisation sur le « monde aymara »¹⁰⁵, il n'en reste pas

¹⁰⁵ Il est nécessaire de nuancer la vision parfois trop totalisante du monde indigène et la réification des cultures aymaras dites originaires, produites par l'anthropologie andiniste (Poupeau, 2011). Ainsi, l'Atiplano ne constitue pas un ensemble homogène habité par une supposée « ethnie aymara », étiquette légitimée par de nombreux chercheurs et militants indigènes (Rivière, 2007 : 212).

moins que cette analyse fait fortement écho aux dynamiques internes des *fraternidades*.

En milieu urbain, dans le travail ou dans la *fraternidad*, la compétition est l'idiome partagé de la réussite. Les danseurs doivent savoir se positionner, se faire respecter et se protéger à travers la force et la solidité de leurs réseaux. Il s'agit là d'un véritable savoir-faire que partagent tant les danseurs se situant en bas de l'échelle socio-économique que ceux qui jouissent d'un confort plus élevé.

Enfin, la rivalité peut être aussi envisagée comme une force performative. Elle est une manière d'être actif et de ne pas se sentir dépassé par un environnement social et professionnel considéré par tous les auto-entrepreneurs comme instable et impitoyable. Que ce soit du fait des lois du marché capitaliste qui menacent constamment leurs commerces informels, la jalousie du voisin qui inquiète ou les crises constantes qui traversent la *fraternidad* et qui obligent parfois à se désolidariser des siens, la compétition s'impose bien plus comme une compétence nécessaire que comme un objectif. Entrer dans un jeu d'alliances (qui implique aussi des ruptures) est une façon de s'« intégrer » et d'éviter, à tout prix, de rester en marge du groupe. Être dans la course avec les autres est déjà en soi une récompense, non un moyen pour parvenir à une situation donnée comme fin (Gellner, 1991 : 33).

En prolongement de cette réflexion, le chapitre suivant se focalisera sur deux figures paradigmatiques de cette compétition sociale. La première concerne la figure féminine appelée Chola, incarnée par le collectif des danseuses des *fraternidades* de *morenada*. Elles forment la première section de l'ensemble chorégraphique et sont devenues le symbole d'un nouveau prestige féminin urbain. La deuxième figure est incarnée par le ou les couples, appelés *pasantes*, qui dans chaque *fraternidad* sont investis de la charge rituelle. Statut le plus prestigieux de la *fraternidad*, la figure des Pasantes est érigée comme un modèle de réussite auquel aspirent tous les danseurs.

Chapitre 5

Prestige, socialisation et corporisation de la richesse

La recherche de prestige s'inscrit au cœur des activités de la *fraternidad*. Les *fraternos* conquièrent leur statut par différents modes de reconnaissance sociale et à travers un important investissement économique et physique continu dans le temps. Le statut de chacun est une renégociation constante de la place et du respect que lui accorde le groupe. En ce sens, les danseurs ne jouissent pas d'une position sociale déjà acquise et figée, mais cherchent continuellement à développer des stratégies de distinction révélant une importante mobilité sociale.

Ce chapitre est construit en deux volets. Le premier s'intéressera à la figure féminine du prestige urbain, la Chola¹⁰⁶, mise à l'honneur dans la *morenada* et incarnée par les danseuses de la section féminine dont les corps, gestes, vêtements et bijoux sont les signes explicites de la réussite sociale. Le second volet se concentrera sur une deuxième figure du prestige : les Pasantes. Contrairement à la Chola, il ne s'agit pas d'une figure représentée par un ensemble de danseurs mais par un couple (mari et femme), qui assume annuellement la charge rituelle de la *fiesta*. Dans chaque *fraternidad*, la charge peut être partagée entre plusieurs couples, généralement de prospères commerçants. Leurs noms sont inscrits sur les documents officiels de la *fraternidad*, annoncés aux microphones de toutes les fêtes internes et réunions et écrits en larges lettres brillantes sur les invitations distribuées aux *fraternos*. Tentant de surpasser leurs prédécesseurs, les *pasantes* usent chaque année de moyens de plus en plus spectaculaires pour afficher une démesure visuelle et une scénographie élaborée de la richesse individuelle et collective. Comment autour de ces deux figures du prestige – Cholas et Pasantes – se jouent différents modes de reconnaissance sociale ? A travers quelles règles et conduites se déploie cette course effrénée à la distinction ?

¹⁰⁶ Je distinguerai la figure de la Chola représentée dans la *morenada*, des *cholas*, femmes issues de la migration indigène et en pleine ascension sociale.

1. La mise en scène d'un nouveau pouvoir féminin

La figure de la Chola et ses représentations

Dans les *fraternidades* de *morenada* actuelles, celles que l'on appelle les *cholas* défilent massivement. Organisées dans la grande section qui ouvre l'ensemble chorégraphique de la *fraternidad*, elles incarnent aujourd'hui une nouvelle image féminine de la réussite sociale. Elles exhibent avec fierté de superbes tenues vestimentaires et sont parées de leurs plus beaux bijoux. Elles forment un corps collectif qui met en scène la figure de la Chola dans sa version la plus luxueuse.

Au sein de l'éventail des identités féminines de La Paz, les *cholas* sont principalement identifiables par le port de la *pollera* et leur chapeau posé en équilibre sur la tête (cf. chapitre 3). Revêtir la *pollera* implique un positionnement identitaire manifeste puisque d'une part cette pratique vestimentaire marque une rupture esthétique et socio-économique avec le monde rural et indigène¹⁰⁷ et d'autre part elle distingue les *cholas* d'une mode occidentale (tailleur, robe, pantalons) adoptée par la majorité des femmes appartenant aux classes moyenne et aisée.

En ville, la *pollera* s'avère être un important marqueur social et les femmes qui la portent préféreront s'auto-désigner comme « femmes de *pollera* » plutôt que comme *cholas*, terme qui porte encore aujourd'hui une forte connotation négative (cf. chapitre 1). Un autre moyen pour éviter la stigmatisation liée à l'appellation *chola* est de lui assigner l'adjectif « *paceña* », littéralement « originaire de La Paz ». Les femmes s'auto-identifient donc également comme « *cholas paceñas* », mettant en relief leur appartenance à la ville de La Paz, c'est à dire à un monde urbain et moderne, bien distinct du monde paysan duquel elles sont généralement issues à différents degrés¹⁰⁸.

Dans la société bolivienne et à différentes époques, les femmes de *pollera* ont incarné divers statuts socio-ethniques. Dès la fin du XVIII^e siècle, celles qui portent ce type de jupe appartiennent aux classes sociales inférieures non indigènes qui

¹⁰⁷ Les paysannes portent traditionnellement des robes en toile artisanale alors que les *polleras* sont faites d'un tissu industriel plus coloré.

¹⁰⁸ Certaines *cholas* sont nées en ville tandis que d'autres sont arrivées à la capitale, adolescentes, pour trouver du travail.

cherchent à imiter la mode vestimentaire des femmes des classes supérieures. Ces dernières, pour se démarquer des femmes des classes inférieures qui se réapproprient leurs codes esthétiques, vont alors abandonner ce type d'habit (Barragán, 1997 : 59).

Au cours du XX^e siècle, l'image publique des femmes *de pollera* revêt de nouvelles significations au sein notamment des mouvements syndicalistes. A partir de 1927, les femmes de la classe ouvrière s'organisent dans la Fédération Ouvrière Féminine (Federación Obrera Feminina¹⁰⁹) et s'imposent dans l'espace public lors de grandes manifestations, revendiquant l'amélioration de leurs conditions de vie et de travail (Medinacelli, 1989). Face à la proposition d'un État moderne et du discours nationaliste des années 1950, qui impose « une culture identitaire homogène dans laquelle priment certaines représentations de la femme et du corps maternel » (Stephenson, 1999 : 9-10), la *pollera* devient un symbole de résistance illustrant la lutte quotidienne de la femme d'origine indigène et son refus d'être formatée par les codes occidentaux, alors que l'idée de progrès impose à cette époque l'effacement de tout signe d'indianité (*ibid.* : 5).

Pour les classes supérieures, la *pollera* renvoie au monde indigène, à la pauvreté et à la saleté. Il s'agit d'un discours hégémonique selon lequel l'habillement et le corps des Indiens sont, par essence, repoussants et malpropres (*ibid.*)¹¹⁰. On saisit donc l'ambiguïté de la position des femmes de *pollera* qui adoptent un habit spécifique pour se distinguer en ville des femmes indigènes, mais qui en même temps sont toujours assimilées à celles-ci par les élites urbaines.

Ainsi, la figure de la Chola paraît marquée par la tension de l'entre-deux, occupant un espace charnière entre deux mondes, deux cultures, et ce jusqu'à aujourd'hui :

L'émergence de la figure de la Chola représente non seulement une rupture de la dualité Indiens versus Espagnols-créoles, en relation avec l'émergence de nouvelles activités économiques et sociales, mais aussi l'interférence de valeurs entre ces deux mondes et la

¹⁰⁹ Sur l'organisation syndicale (de 1927 à 1964) des *cholas*, consulter les travaux de Lehm, Ricaldi et Rivera (1988).

¹¹⁰ Marcia Stephenson (1999) analyse les représentations associées à la figure de la Chola à travers la question du genre, montrant comment la mode et les pratiques d'hygiène corporelle peuvent être appréhendées comme une incorporation du contrat social et symbolique masculin dominant.

création d'une identité conflictuelle qui porte en son sein simultanément la « tradition » et la « modernité » (Barragán, 1997 : 61).

En outre, on remarque que les marqueurs de l'indianité s'inscrivent plus clairement sur les vêtements et le corps des femmes que sur ceux des hommes (Stephenson 1999 ; Weismantel, 2001 ; Canessa, 2005). En effet, la différenciation opérée par le port d'un vêtement comme la *pollera* est une pratique féminine puisque les hommes issus de la migration indigène n'ont pas d'équivalent aussi significatif dans leur habillement. Ils adoptent soit un style sportif (survêtement, casquette) et quotidien (*jeans*, T-shirt), soit un style plus formel (costume, cravate) et se forgent une image qu'ils souhaitent complètement ancrée dans la mode vestimentaire occidentale. En ville, la visibilité des catégories *cholo* et *chola* n'est donc pas exactement de même nature et la stigmatisation touche plus fortement les femmes, leur « indianité » étant plus marquée que celle des hommes (De la Cadena, 1995). Andrew Canessa interprète cette différence par le fait que les *cholos* seraient plus susceptibles d'être considérés comme apportant une contribution à la Nation par le travail et le service militaire alors que les femmes seraient jugées comme étant en dehors de l'État-nation et donc plus exposées aux discriminations (2005 : 16).

Une abondante littérature, plus ou moins scientifique¹¹¹, a développé un puissant imaginaire et de nombreuses représentations de la figure de la Chola, mettant en relief tantôt son activité de commerçante sur les marchés urbains et son rôle politique au sein des organisations syndicales, tantôt son rôle de mère et d'épouse au sein de l'espace domestique. La figure de la Chola a également été appréhendée à travers les discours hygiénistes, machistes et discriminants qu'elle cristallise, ou encore à travers son identité flexible qui intègre à la fois des éléments de la société occidentale et d'autres d'origine andine (Peredo Beltrán, 1992). Il existe cependant peu de travaux qui déconstruisent cette image réifiée et qui soulignent les hiérarchies internes du groupe social formé par les femmes *de pollera* (Sologuren, 2011 : 27).

¹¹¹ Pour une synthèse de la littérature et des analyses sociologiques et historiques produites sur la figure de la Chola aux XIX^e et XX^e siècles, consulter l'ouvrage de Ximena Sologuren (2011) ainsi que le chapitre intitulé « Les *polleras* dans la bibliographie » de Rossana Barragán et Cleverth Cárdenas (2009 : 292-308).

Actuellement, la figure de la Chola trouve sa visibilité maximale au sein des groupes de *morenada* de La Paz. Rappelons que ce n'est qu'à partir des années 1980 que les femmes *de pollera* intègrent les cortèges de *morenada* pour l'Entrada de Jesús del Gran Poder. Auparavant, elles accompagnaient uniquement leurs maris sur le trajet du défilé, portaient leurs masques et les suivaient derrière la fanfare. La performance publique ne leur ouvrait alors aucun espace. Aujourd'hui leur présence est incontournable et elles représentent la moitié des effectifs des groupes de *morenada*.

Cette forte présence des femmes *de pollera* est en lien avec leur croissante visibilité dans des sphères publiques, lesquelles ne leur étaient auparavant pas accessibles, par exemple l'université, l'administration, les médias et la politique. Remedios Loza, femme *de pollera*, est la première à entrer comme députée au Parlement au début des années 1990. Sous l'actuel gouvernement d'Evo Morales, on compte également plusieurs ministres ainsi que des journalistes et présentatrices de médias officiels portant la *pollera*. Enfin depuis 2007, on assiste tous les ans à La Paz à la promotion d'un défilé de mode appelé « *Miss cholita* » dont le but est d'« améliorer l'image de la Chola, lutter contre les discriminations dont elle fait l'objet et de montrer les nouvelles tendances de la mode vestimentaire qu'elle incarne »¹¹². Ce type d'événements officiels témoigne aussi d'une nouvelle volonté politique d'ériger la Chola comme un symbole de l'identité de la ville de La Paz¹¹³.

L'activité productrice féminine

Les femmes *de pollera* formant les grandes sections féminines des ensembles de *morenada* sont pour la plupart les épouses des commerçants et artisans qui dansent costumés de *moreno* dans les sections masculines. Mais le pouvoir économique qu'elles exposent ne reflète pas seulement le succès commercial de leur mari. Leur participation à la danse n'est pas uniquement l'expression du prestige masculin, c'est-à-dire celui d'un homme qui a les moyens financiers de faire danser

¹¹² Propos de David Mendoza, sociologue et organisateur du défilé (La Paz, 2009).

¹¹³ En témoigne le titre du dernier ouvrage du sociologue David Mendoza, travaillant au service culturel de la mairie de La Paz : *La Chola, símbolo de identidad paceña* (*La Chola, symbole de l'identité de La Paz*).

sa femme. En effet, beaucoup de danseuses affirment payer leurs vêtements et bijoux avec leur propre argent et sans solliciter leur mari. Leur participation témoigne d'une réussite économique propre, conçue comme un facteur d'émancipation et d'autonomie que les femmes revendiquent de plus en plus. A la fin d'une fête, doña Victoria (51 ans, commerçante), s'exclamait en mimant un défilé de mode :

Tu vois, tu vois, regarde ma fille, touche ce beau châle de *vicuña* [vigogne], c'est moi qui me le suis payé, comme tout ce que tu vois là, des pieds à ma tête. Je ne suis pas de celles qui pleurnichent devant leur mari pour qu'il leur achète des choses, non, tout ce que j'ai sur moi, je l'ai payé avec mon propre petit argent.

Les femmes *de pollera* des *fraternidades* travaillent généralement avec leur mari mais nombre d'entre elles ont également réussi à ouvrir leur propre petite boutique et à développer une affaire commerciale informelle de vente au détail. En cela, elles se distinguent des femmes *de pollera* vendeuses sur les marchés de La Paz¹¹⁴ ou vendeuses ambulantes, dont les statuts socio-économiques sont beaucoup plus précaires. Celles-ci ne peuvent que rarement danser la *morenada*, à cause des coûts élevés que cette danse suppose. De manière générale, pour les femmes de *pollera*, l'accroissement du statut social implique nécessairement la participation à une *fraternidad*.

Doña Carmen (62 ans, vendeuse de vêtements) raconte que pendant plusieurs années elle travaillait avec son mari, gérant d'une cantine. Tout l'argent qu'elle gagnait lui servait aux dépenses de la maison et à faire danser sa fille dans une *fraternidad*. Maintenant qu'elle a ouvert sa propre boutique, elle peut désormais danser avec sa famille dans la *fraternidad* car elle est à même d'assumer ses propres dépenses.

Cette récente visibilité féminine massive au sein des *fraternidades* renvoie au nouveau statut que la femme a progressivement acquis dans le milieu du commerce

¹¹⁴ Le travail de Véronique Marchand (2006) apporte un nouvel éclairage sur la population féminine des *cholas* de La Paz en s'intéressant spécifiquement aux vendeuses des marchés. Par un riche travail ethnographique, l'auteure propose une analyse sociologique du jeu hiérarchisé d'identifications professionnelles, ethniques et de genre des commerçantes et, dans une perspective politique, des multiples luttes et grèves qu'elles ont menées dans les années 1980 et 1990.

informel et son rôle capital dans l'essor du secteur marchand (Barragán & Cárdenas, 2009 ; Mendoza Salazar & Sigl, 2012 : 73). En plus d'assurer la gestion quotidienne du foyer, les femmes participent à l'activité productive dans les ateliers et micro-entreprises de leur mari et assurent, par leur grande implication dans les relations de parenté et compérage, la pérennité des circuits de réciprocité (Rivera, 2004 : 10). Elles ont non seulement contribué au développement des affaires de leur mari, mais ont aussi développé de petits commerces parallèles permettant d'accroître les revenus du foyer.

Ces femmes, généralement âgées de plus de quarante ans, ont réussi à gravir l'échelle sociale permise par la migration urbaine et à consolider la formation d'une élite locale commerçante (Barragán & Cárdenas, 2009 : 344). Maya, une jeune étudiante dansant la *morenada* dans la même *fraternidad* que sa grand-mère, relate l'ascension socio-économique de cette dernière en montrant comment, de simple vendeuse de rue, elle est devenue propriétaire d'un commerce de chapeaux :

Ma grand-mère est arrivée jeune à La Paz, elle avait treize ans. Elle possède aujourd'hui sa propre micro-entreprise. Elle a commencé avec un petit stand dans la rue pour vendre des chapeaux. Elle m'a raconté qu'au début, elle avait à peine dix chapeaux à vendre. Mais peu à peu elle a appris à les fabriquer elle-même, trouver où se procurer les matériaux. Ensuite elle a aussi commencé à faire de l'importation de chapeaux *borsalinos*¹¹⁵, elle les faisait venir de l'étranger. Et elle a appris à faire exactement les mêmes, une imitation parfaite. Elle a ouvert une grande boutique, où elle en a vendu beaucoup, elle avait vraiment plein d'argent. Maintenant les affaires sont plus dures, car il y a trop de voleurs dans la rue. Ils volent les chapeaux *borsalinos*, alors les clientes préfèrent s'acheter des chapeaux de moins grande qualité et moins chers car elles ont peur de se faire voler.

Pourtant, dans le discours masculin, l'activité productrice des femmes est encore peu reconnue. Les commerçants minimisent fréquemment l'apport de la force de travail de leur femme dans les activités économiques. Les commerces, gérés par le couple, restent la propriété des hommes. Ils parlent ainsi de « leur »

¹¹⁵ *Borsalino* est une marque italienne de chapeau. Alors qu'un chapeau d'une marque quelconque et fabriqué en Bolivie coûte environ 40 à 50 *bolivianos*, le *borsalino* original coûte environ 270 *bolivianos* (100 *bolivianos* équivalent à 11 euros). Les copies de *borsalino* sont moins chères que les originaux mais se vendent tout de même plus cher que les autres marques.

commerce, « leur » atelier, « leur » entreprise et la femme est toujours reléguée à une position périphérique : elle a pour rôle d'« aider » son mari, même si elle effectue un même temps de travail. Lors des entretiens, un grand nombre de danseurs ont affirmé que leur femme était « femme au foyer » alors que dans la réalité les femmes ont sous leur entière responsabilité des petits commerces, boutiques ou épiceries. Dans le discours, l'affirmation de la masculinité passe ici par une non reconnaissance de l'accès des femmes au marché du travail et par l'association du commerce de détail à un « non-travail »¹¹⁶ (Absi, 2009 : 3).

De plus, de nombreuses représentations négatives circulent encore autour des femmes qui choisissent de s'engager dans des entreprises commerciales impliquant par exemple des déplacements pour aller chercher des marchandises. Leur quête de réussite est qualifiée de « dangereuse » car supposée incompatible avec le rôle de mère et d'épouse. Elles sont alors accusées d'être aveuglées par le gain et d'abandonner leurs enfants à la délinquance et à la toxicomanie, ou encore de laisser leurs filles tomber enceintes du premier venu. Or ce type de critiques n'est jamais adressé aux hommes qui se lancent dans des entreprises commerciales, l'éducation des enfants reposant toujours sur l'entière responsabilité de la femme. Celle-ci doit assurer la stabilité du foyer, la gestion quotidienne de la maison et de l'argent, pendant que les hommes peuvent se permettre des comportements jugés plus subversifs : dépenses, souleries et infidélités.

De l'or ! Parures et bijoux dans le jeu des distinctions sociales

Pour les danseuses, affirmer un statut nécessite de projeter, quel qu'en soit le sacrifice, l'image d'une femme stable, c'est-à-dire mariée, bien vêtue et portant de beaux bijoux. Lors des fêtes, les commerçantes invitent généreusement à boire leurs filles, filleules, amies et parentes. Elles sortent publiquement des liasses de billets, soigneusement pliées dans leur soutien-gorge. Ce sont d'ailleurs elles qui gèrent les

¹¹⁶ Dans les milieux miniers de Potosí, « la conceptualisation du commerce comme 'non-travail' le construit idéologiquement comme une activité typiquement féminine, au-delà du fait qu'il représente une des rares possibilités d'insertion des femmes peu qualifiées sur le marché du travail. En refusant au commerce de détail le statut de travail, elle préserve la traditionnelle répartition des rôles entre les hommes et les femmes en milieu minier » (Absi, 2009 : 4).

dépenses du couple et il est courant de voir leurs maris, lors des répétitions collectives de danse, leur quémander quelques petites pièces supplémentaires pour continuer de boire.

L'attitude valorisée est celle qui consiste à dépenser avec largesse et sans compter. Par exemple doña Carla (54 ans, vendeuse de vêtements sportifs) est capable de négocier implacablement une ristourne de vingt centimes sur les barrettes pour cheveux qu'elle achètera avant d'aller danser alors que pendant la fête, elle sortira sans hésitation de gros billets et ne comptera même pas la monnaie rendue après avoir acheté plusieurs caisses de bière qu'elle offrira à ses amies. L'apparente facilité qui accompagne ces gestes induit une atmosphère d'aisance, destinée à montrer la prospérité économique et à effacer l'idée de tout sacrifice personnel.

Selon leur niveau économique, les femmes participeront à des *fraternidades* plus ou moins exigeantes en termes de dépenses. Lors de la première répétition de danse dans une section féminine de *morenada* à laquelle je participais, et en pleine exécution des pas que nous apprenions pour le défilé, une femme *de pollera* d'environ une cinquantaine d'années me pinça la taille, m'invitant à sortir du groupe pour me parler à part. Avec une légère hostilité et sur un ton moqueur, elle m'interrogeait : « Ma fille, es-tu sûre de vouloir danser dans la troupe des femmes ? En es-tu vraiment capable ? ». Persuadée qu'elle remettait en question ma capacité à danser, je m'excusais en expliquant que c'était ma première répétition. Mais elle me reposait la question avec insistance : « En es-tu capable ? Je veux dire en as-tu les moyens ? ». Elle commença alors une longue énumération de tous les habits et accessoires que j'allais devoir me procurer pour danser, le prix qu'allaient me coûter les bijoux et l'investissement économique que cela engageait puisque nous étions ici dans une *fraternidad* « exigeante » qui avait « une réputation à tenir », contrairement à d'autres groupes qui toléraient que les femmes dansent avec des parures de mauvaise qualité et des contrefaçons.

En effet, de grands écarts de dépenses séparent les femmes qui dansent dans les différentes *fraternidades* de *morenada*. Dans les groupes les plus prestigieux, elles devront investir dans plusieurs tenues vestimentaires et défiler avec des accessoires et bijoux de valeur. A l'inverse, dans les plus petites *fraternidades*, la tolérance est plus

grande et les femmes ont développé de multiples stratégies économiques pour pouvoir participer à moindre coût. Elles louent par exemple leurs tenues, bijoux ou chapeau à la journée ou encore s'arrangent pour se faire fabriquer, par leurs propres moyens, une copie des modèles vestimentaires officiels de la *fraternidad*, imposés à toutes pour le *convite* et l'Entrada. Néanmoins, il n'est pas toujours possible de faire ces copies car le tissu vendu par l'artisan brodeur, avec lequel la *fraternidad* a passé un contrat, est souvent un produit exclusif qu'il a acheté à l'étranger. L'artisan s'assure ainsi que les danseuses viendront se procurer leurs tenues uniquement chez lui. Certaines d'entre elles, pour récupérer l'argent investi dans leurs élégantes *polleras*, les revendent en toute discrétion après la fête du Gran Poder à des *pollerería* (boutiques de *polleras*) qui les loueront ou les revendront à des femmes participant aux fêtes patronales des villages. Mais revendre sa *pollera* est une pratique méprisée par les danseuses de *morenada* et ces femmes s'arrangent alors pour le faire en toute discrétion, dans une boutique loin de chez elle ou dans leur village natal, afin que personne ne puisse les démasquer.

Ces pratiques instaurent une réelle différence entre les femmes qui ont véritablement les moyens de danser et celles qui sont alors considérées comme des « tricheuses » et qui recourent couramment aux faux bijoux, imitations, locations de vêtements et parures. Plus une *fraternidad* accepte ce genre de pratique, plus elle perd de son prestige. Lors des fêtes et répétitions collectives de la *fraternidad*, les danseuses ont l'habitude d'analyser minutieusement et de commenter la qualité des accessoires portés, se livrant à un jeu d'évaluation du pouvoir économique de chacune :

Quand tu vas danser, tu sais que tu vas être analysée des pieds à la tête. Ton chapeau d'abord, on va tout de suite voir si c'est un vrai *borsalino* ou si c'est une imitation; puis combien tu as de bagues à ta main, si c'est de l'argent, de l'or ou du vulgaire métal plaqué, rien ne leur échappe ; ce n'est pas pareil si tu as une parure en or qui coûte mille dollars ou une parure de pacotille que tu achètes dans la rue pour cent pesos (Judith, 30 ans, propriétaire d'une petite épicerie).

Les ornements traduisent ainsi les positions contrastées que chacune occupe sur l'échelle socio-économique et dans le processus migratoire. Les rassemblements

des *fraternidades* deviennent des espaces où s'activent les différenciations et hiérarchies internes. La qualité des bijoux fait l'objet d'une évaluation collective constante, qualité censée témoigner de la vitalité du commerce des femmes et de leurs maris. Certaines n'hésitent pas à emprunter et à s'endetter malgré leurs difficultés économiques afin de ne pas s'exposer à une honte sociale. En outre, il faut toujours dissimuler ses difficultés financières ou le faible rendement de son activité commerciale face aux autres danseurs qui, faisant partie d'un réseau commercial plus vaste, représentent de potentiels clients ou partenaires qu'il faut savoir attirer. Personne n'assumera donc ouvertement ne pas aller aux fêtes parce qu'il n'en a plus la possibilité financière.

Les danseuses marquent également leur nouveau statut économique et leur ascension sociale en chargeant leurs bouches d'or : couronnes dentaires ou petites formes fantaisistes de cœur, diamant ou étoile, incrustées sur les dents les plus visibles. Ce goût prononcé pour le métal précieux est parfois le prix d'un grand sacrifice. Adela (32 ans) affiche un sourire qui révèle ses dents, entourées d'or, alors qu'elle m'accueille dans sa petite chambre dépouillée : le sol est en béton, un petit lit en métal est au centre de la pièce et les fenêtres sont brisées. Se montrer en société parée de ses bijoux est son unique *gustito* (plaisir) dans un quotidien qu'elle décrit comme pénible et précaire puisqu'elle cumule plusieurs emplois de couturière, de jour comme de nuit. Le statut et l'élégance qu'elle veut montrer quand elle va danser la *morenada* est beaucoup plus important que son confort quotidien : « Je me tue au travail mais quand je vais danser tout le monde me regarde, je suis heureuse et fière, dans les fêtes je suis la reine, j'ai la tête haute et tout ce que je possède est le fruit de mes efforts ».



Figure 40
Danseuse de *morenada* avec ses
bijoux et dents en or



Figure 41
Boucles d'oreilles et broches de
pacotille d'un petit stand de rue

On comprend alors pourquoi, face à autant d'efforts pour exhiber l'or, les femmes traitent de « paresseuses » celles qui viennent avec des imitations et des bijoux de mauvaise qualité et qui prétendent à un statut sans fournir les sacrifices économiques que celui-ci exige. Elles sont accusées d'être des femmes de « pacotille » (*truchas*), ne méritant pas leur place dans la *fraternidad*. Certaines *fraternidades* sont ainsi connues pour leurs danseuses particulièrement intransigeantes vis-à-vis de la qualité des vêtements et ornements portés. Si une femme porte de fausses parures ou des chaussures passées de mode, elle risque d'être le centre d'attention et la risée de toutes.

Ayant dansé comme guide de danse d'une section féminine de *morenada*, j'ai pu moi-même éprouver cette forte pression sociale au sein du groupe des danseuses. Lors d'une première répétition de danse collective qui se déroulait dans la rue, j'attendais, avec les trois autres guides de la section féminine, le coup de sifflet du commandant signalant le départ des troupes. Nous étions extrêmement apprêtées et nerveuses car toutes les autres danseuses de la troupe nous regardaient avec attention, détaillant nos tenues et scrutant le moindre détail. En tant que guides et dansant dans la première rangée de la section chorégraphique des femmes, nous étions considérées comme « le visage de la *fraternidad* » et suscitions donc toutes les critiques. Nous avons acheté pour l'occasion d'éclatantes *polleras* blanches et satinées, une série de superbes jupons violets en dentelle qui s'accordaient à un élégant châle brodé de même couleur. Pour nous encourager avant le défilé, l'une des danseuses acheta généreusement à boire plusieurs bouteilles de bière que nous partageâmes, assises sur le rebord d'une camionnette. Au moment de me lever pour danser, je vis que ma *pollera* ainsi que celle d'une autre guide avaient été mouillées par un flot de bière qui coulait sous nos pieds. Les confettis colorés dont on nous avait aspergé à notre arrivée dans la rue s'étaient mélangés au liquide et avaient déteint sur le magnifique tissu blanc, qui virait désormais au rose et sur lequel se formaient de grosses taches. A ce moment-là, le coup de sifflet du commandant retentit, indiquant le départ imminent de l'ensemble chorégraphique. Formant rapidement une rangée, nous nous plaçâmes au milieu de la chaussée devant la troupe des femmes avec nos malheureuses jupes tachées, sous les rires bruyants et les nombreux sarcasmes des danseuses qui se plaçaient progressivement derrière

nous pour danser. Elles nous pointaient du doigt et nous regardaient avec un mépris entendu, n'éprouvant aucune empathie pour notre maladresse de débutantes. Un autre incident arriva quelques heures plus tard, en pleine danse. La plus ancienne des guides, qui dansait à mes côtés, me pinça la ceinture et m'entraîna vigoureusement dans un coin de rue, laissant la troupe seule avec les deux autres guides qui continuaient à avancer sans nous. Elle m'interpella alors avec agressivité : « Es-tu folle ? Tu veux que l'on soit la risée de toutes ? Tu as failli nous mettre la honte... ». Alors que je pensais que l'état de ma jupe était l'objet de sa colère, elle indiqua ma chaussure, de laquelle s'était détaché un ruban perlé servant de décoration. Elle m'ordonna de courir afin de trouver expressément, dans les boutiques du quartier, un tube de glu pour recoller le ruban, condition sans laquelle je ne pouvais plus retourner défiler avec le groupe.

Si la jupe grossièrement tâchée représentait un incident que je pensais majeur, il s'avéra minime par rapport au minuscule ruban détaché de ma chaussure qui, lui, représentait un détail beaucoup plus problématique. En effet, dans la mesure où les autres danseuses pouvaient découvrir que nous n'avions pas réellement acheté un modèle de chaussure de marque mais que nous avions fabriqué une imitation en achetant une paire de chaussures basique que nous avions nous même ornementée, mon ruban mal collé devenait la preuve honteuse de notre supercherie. Non seulement j'avais mis en danger le prestige de toutes les guides de la troupe mais j'avais menacé d'annuler tout l'effort économique que nous avions fourni par ailleurs pour payer le reste de la tenue.

Les accusations et méfiances circulant au sein des danseuses sur la substitution de faux (faux bijoux, faux chapeau, fausses chaussures etc.) sont cruciales, non seulement parce qu'elles entretiennent des enjeux de compétition entre les danseuses mais aussi parce qu'au niveau collectif, elles assurent la garantie du prestige général et de l'attractivité des femmes de la *fraternidad*. Comme le dit Georges Bataille, « le sacrifice d'une fortune à laquelle on a préféré une rivière de diamants est nécessaire à la constitution du caractère fascinant de cette rivière » (1967 : 34). Ainsi, cette compétition interne entre les femmes fait que l'on dépense toujours plus pour soi et donc pour le groupe. En effet, la corrélation accusation-dépense implique que la danseuse qui s'achète une nouvelle parure de bijou ne le fait

pas uniquement pour satisfaire un plaisir personnel ou pour se distinguer des autres. Elle le fait aussi pour se protéger des critiques des autres femmes qui pourraient l'accuser de ne pas dépenser suffisamment, et par là, de ne pas apporter la contribution nécessaire au prestige général du groupe.

Séance de shopping dans le quartier du Gran Poder.

Dans les groupes de *morenada* participent, d'une part, des femmes portant quotidiennement la *pollera* et s'auto-désignant comme les femmes *de pollera*. D'autre part, dansent également des femmes qui, uniquement le temps de la fête, s'habillent comme les *cholas* et sont catégorisées par ces dernières comme les femmes *de vestido* – femmes en « robe » – signifiant une manière quotidienne de s'habiller à l'occidentale : *jeans*, pantalons, robes et tailleurs¹¹⁷.

Les femmes *de vestido* de la section féminine sont parfois les filles ou filleules des femmes *de pollera* mais également des parentes, voisines ou amies avec qui elles peuvent avoir des relations de parenté réelle ou spirituelle (relations de compérage et parrainage). Si pour les femmes *de pollera*, danser la *morenada* consiste à exposer des codes esthétiques qui leur sont familiers, pour les deuxièmes, il s'agit de s'approprier ces codes : apprendre à tresser ses cheveux, à mettre les jupons dans le bon ordre, à « bien » porter la jupe, le châle et les bijoux ou encore à garder son chapeau sur la tête sans qu'il ne tombe.

Avant d'aller danser, les femmes s'habillent toujours méticuleusement. C'est avec un véritable savoir-faire qu'elles superposent leurs jupons, connaissant exactement la hauteur à laquelle il faut les accrocher et la force avec laquelle il faut serrer chaque nœud pour qu'aucune couche de tissu ne tombe au moment de danser. De fait, ce type d'incident n'arrive qu'aux jeunes filles qui ne portent pas quotidiennement ces vêtements et qui s'exposent alors aux railleries collectives. Les détails vestimentaires engagent des différences notables dans les comportements corporels, la posture et la démarche des femmes. Ces comportements affirment une

¹¹⁷ Cette distinction entre femmes « *de pollera* » et « *de vestido* » n'est pas exclusive au milieu des *fraternidades de morenada*. Elle est par exemple mobilisée chez les commerçantes des marchés de La Paz (Marchand, 2010).

manière d'être qui, en plus d'être spécifique à chacune, marque une appartenance soit au groupe des femmes *de pollera* soit à celui des femmes *de vestido*. Par exemple, le port en équilibre du chapeau nécessite un mouvement d'impulsion vers le haut du corps et un relâchement au niveau des hanches, donnant ce maintien droit et ce beau port de tête caractéristique des *cholas* qui marchent en ville et que les femmes *de vestido* peinent à imiter.

Lors de la danse, toutes les femmes sont habillées de manière identique et cette uniformisation efface les différences entre les femmes *de pollera* et *de vestido*. Mais ces différences sont sans cesse actualisées dans les discours des femmes *de pollera* qui appellent celles *de vestido* les « fausses *cholas* » ou les « *transformers* » et qui ne perdent jamais l'occasion de montrer qu'elles sont les connaisseuses légitimes de la mode vestimentaire des fêtes. Elles s'approprient ainsi le savoir des règles esthétiques féminines de la *morenada*, leur terrain d'excellence. Par exemple, la veille du défilé, lorsque toutes les danseuses vont récupérer leurs tenues (jupe et châle) chez la *pollerera*, elles se posent en expertes à côté des femmes *de vestido*, comme l'illustre cette description d'une séance de shopping, quelques jours avant l'Entrada de Jesús del Gran Poder.

En fin d'après-midi, dans le quartier du Gran Poder, je rejoins mes compagnes de danse : doña Victoria (60 ans), sa filleule Mary (30 ans) et sa belle-fille Jimena (35 ans). Les deux jeunes filles sont habillées avec un pantalon de sport et un pull ample, alors que doña Victoria est habillée avec sa *pollera*. Nous nous rendons ensemble chez la *pollerera* officielle de notre *fraternidad* afin de récupérer nos tenues pour le défilé. Dans la boutique, une dizaine de femmes attendent déjà impatiemment de recevoir leur tenue de fête. Face à elles, la patronne et les deux jeunes vendeuses qui l'aident semblent complètement débordées. Après plus d'une heure d'attente, la pression monte car certaines *polleras* ne sont pas encore prêtes, les tenues sont incomplètes, les paquets se mélangent et les clientes commencent à exprimer leur mécontentement. Chacune a déballé sa jupe et son châle pour en analyser et scruter les moindres détails : les finitions, la qualité du tissu, la qualité du fil, le type de broderie. Les commentaires fusent à voix haute : « regarde, les franges du châle n'ont même pas été repassées », « ce n'est pas les bonnes mesures, ta *pollera* est trop courte », « le dessin du châle de l'autre boutique, celle de l'année dernière,

était bien mieux ! », « le tissu est vraiment de mauvaise qualité, il est râpeux, nos boucles d'oreille vont s'y accrocher en dansant ». La patronne affairée fait d'abord mine de ne rien entendre, tente en vain de ramener le calme puis s'absente mystérieusement en abandonnant les deux jeunes vendeuses au grondement général des clientes. Complètement désemparées, les deux jeunes filles ne cessent de répéter machinalement que la patronne a dû s'absenter pour une urgence et qu'il faudra repasser demain pour les réclamations. Menaçante, doña Victoria promet de revenir les jours suivants pour « en avoir pour son argent » et, après avoir énuméré à haute voix tous les défauts de sa tenue, elle clame qu'elle ne se laissera pas duper et nous entraîne promptement à quitter la boutique.

Dans les boutiques de *polleras*, cette scène est tout à fait courante. Les femmes *de pollera*, par leurs constantes critiques, se posent en expertes et juges de la mode féminine des fêtes. Elles examinent tout tissu avec un soin extrême et donnent à entendre leurs analyses esthétiques aux femmes *de vestido* qui les écoutent avec attention pour apprendre à ne pas se faire léser par les *pollereras*.

La deuxième étape de la séance de shopping est réservée aux accessoires féminins (chaussures, chemise, chapeau, bijoux). Nous marchons afin d'atteindre un secteur du quartier où se regroupent, sur plusieurs rues, des dizaines de petits stands proposant un large choix de chaussures portées par les femmes *de pollera*. Il s'agit de chaussures souvent plastifiées, plates et colorées, parfois décorées de petits ornements brillants ou de velours. Là où je ne vois qu'une série de modèles pratiquement identiques, mes compagnes de danse, complètement initiées à l'esthétique *chola*, discutent avec ferveur des différences de formes, couleurs et qualité des matériaux, autant de détails primordiaux nécessitant plus de deux heures de négociations et d'essayage collectifs. Que ce soit pour les chaussures ou les autres accessoires, leurs discussions révèlent une véritable connaissance de la mode propre aux femmes *de pollera* dont les tendances et styles sont exposés et s'affrontent lors des défilés des *fraternidades*.

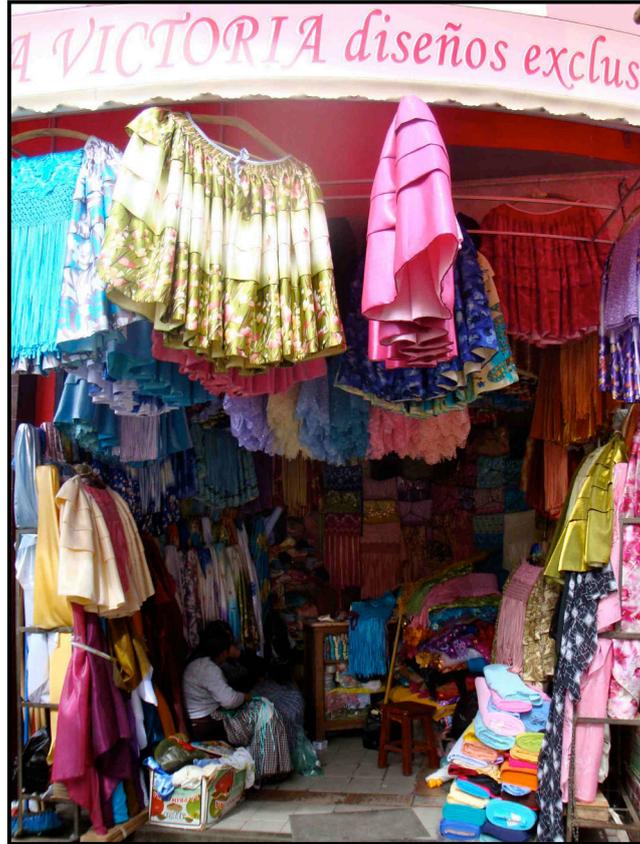


Figure 42
Pollerería (quartier du Gran Poder)



Figure 43
Chapeaux et chaussures pour danser la *morenada*

Ces séances de shopping sont aussi l'occasion pour les femmes *de pollera* de transmettre à leurs filles ou filleules, qui sont des femmes *de vestido*, des valeurs à la fois esthétiques et morales. A travers une série de conseils tels que : « baisse la *pollera*, on voit trop tes jambes », « cache plus tes tresses sous le châle », « remonte tes jupons », les jeunes filles acquièrent progressivement les normes corporelles socialement valorisées par les femmes *de pollera*. Le tableau qui suit restitue et rassemble plusieurs propos formulés par doña Lucía (57 ans, vendeuse de chapeaux), lors des nombreuses conversations et préparations pour les fêtes que nous avons eues. Ces propos illustrent un certain nombre de représentations concernant le corps, qu'il est courant d'entendre parmi les femmes *de pollera* et qui, selon elles, les distinguent des femmes *de vestido*.

Femmes <i>de vestido</i>	Femmes <i>de pollera</i>
« Les femmes <i>de vestido</i> soulèvent leurs jupes, elles n'ont pas honte de montrer leurs jambes »	« Il y a un fort sentiment de honte, une honte de bouger trop, de trop soulever nos jupes, une honte de montrer nos jambes »
« Les femmes <i>de vestido</i> ne savent pas faire leurs tresses, elles les font trop hautes, elles n'ont pas les cheveux assez longs »	« Nous sommes plus naturelles, avec des cheveux longs, on n'a pas besoin de se recoiffer tout le temps »
« Les chapeaux tombent, elles ne savent pas manier le chapeau, elles sont obligées de le faire tenir avec des barrettes »	« Je porte le chapeau en faisant n'importe quel mouvement, s'il tombe un peu je donne un petit coup de tête, hop, comme ça, il faut bien le replacer, en mettant le petit trait de l'étiquette derrière, dans le bon sens »
« Elles bougent beaucoup »	« On est plus tranquille »
« Elles sont plus fines et font des régimes »	« Nous, celles qui mettons la <i>pollera</i> , nous aimons être bien à l'aise, un peu grosses, sinon ce n'est pas beau, la jupe tombe mal »
« Elles se recoiffent dans la rue, devant tout le monde et elles n'ont pas honte »	« Nous n'allons jamais dans la rue sans être bien coiffées, bien arrangées. Les cheveux ne doivent pas se voir, c'est notre coutume. Nous devons savoir nous couvrir, si les cheveux dépassent, il faut relever le châle dessus pour les cacher »
« Leurs jupons tombent, elles ne les serrent pas assez »	« Les jupons ne tombent jamais, il faut bien serrer la taille, comme un petit paquet »

Figure 44
Différences des normes corporelles des femmes *de vestido* versus *de pollera*

Les propos de doña Lucía esquissent les contours d'une identité collective *chola* qui s'exprime par les « événements » du corps :

- des valeurs morales : la honte de montrer son corps et la pudeur relative à certaines parties de celui-ci, telles cheveux et jambes
- des techniques du corps : un port de tête maîtrisé, une manière spécifique de tresser ses cheveux et de porter la *pollera*
- un état du corps : la grosseur
- une qualité de mouvement : maîtrise et contention des gestes dans la danse et le déploiement d'une énergie qualifiée de « tranquille » et « posée »

Ces normes rendent bien compte de l'écart qui peut exister entre certaines représentations et dynamiques corporelles des femmes de *pollera* et celles des femmes *de vestido*. De plus, les propos de doña Lucía laissent penser que les femmes *de pollera* doivent montrer davantage que les femmes *de vestido*, qu'elles fournissent des efforts pour être apprêtées. En ce sens, les femmes *de pollera*, celles qui sont les plus socialement discriminées, doivent en faire plus que les autres quand elles se montrent dans l'espace public. Cette attitude est sans doute à mettre en relation avec le concept de *decencia* (décence) que l'on retrouve dans de nombreux groupes sociaux andins (Van de Berghe & Primov, 1977 ; De la Cadena, 1995 ; Mendoza Walker, 2001). Pour imposer leur supériorité, les élites locales se définissent comme les « gens décents » en opposition aux « Indigènes sauvages ». Il n'est donc pas étonnant que les femmes *de pollera*, associées par les élites de La Paz au monde indigène, cherchent à contourner cette stigmatisation en exposant des codes corporels et esthétiques qui s'inscrivent dans le registre de la bienséance.

Néanmoins, ce serait se méprendre que d'envisager ces pratiques et ces codes comme exclusifs à chacune des deux catégories féminines *de pollera/de vestido* puisqu'ils participent au contraire d'un même continuum. Dans les groupes de *morenada*, chaque danseuse adopte une gestualité qui l'identifie comme appartenant, à un degré variable, au groupe social formé par les femmes de *pollera*. Rosa, une petite fille de six ans que j'amenaï à une répétition de danse pour voir sa grand-mère *de pollera* et sa mère *de vestido* danser ensemble la *morenada*, illustra parfaitement cette

idée quand elle me confia : « Ma grand-mère est *chola*, ma mère un peu moins et moi je ne sais pas encore ! ».

En effet, la transformation ponctuelle des filles *de vestido* pour devenir des filles *de pollera* induit une identification commune entre les générations des mères et des filles. C'est avec fierté et émotion que certaines mères préparent leurs filles pour aller danser la *morenada*. Doña Cecilia (40 ans, femme au foyer) s'étonne lorsqu'elle voit pour la première fois sa fille vêtue de l'une de ses *polleras* : « Je ne savais pas que tu étais belle comme ça, en *cholita* tu es tellement différente. Je pensais que tu ne me ressemblais pas du tout, mais maintenant tout le monde dit que l'on est comme des sœurs ! ». Ou encore, doña Dolores (52 ans, couturière) me confie : « Ma fille, la pauvre, elle est bien moche, je lui dis de ne pas sortir dans la rue avec ces *jeans* délavés et autant de maquillage, ce n'est pas naturel pour une femme ! Mais dans les fêtes, quand elle met la *pollera*, on dirait une autre personne, cela lui va si bien, elle est élégante ! ».

Toutefois, si les jeunes filles intègrent les valeurs morales et esthétiques transmises par leurs mères, elles réinventent et se réapproprient leurs codes. Par exemple pour la danse, elles se maquillent et se mettent du vernis à ongle alors que les femmes *de pollera* ne le font jamais. Elles montrent ainsi une nette volonté de différenciation avec la génération plus âgée et le monde du commerce socialement dévalorisant et encore associé à la ruralité : « Nous dansons dans le bloc des femmes *de pollera* mais nous sommes jeunes, coquettes et modernes ! » affirme Marina (25 ans, étudiante).

Cet engouement des filles ou filleules des femmes *de pollera* pour danser la *morenada* est un phénomène très récent puisque la *morenada* était il y a quelques années considérée par la jeunesse comme une danse de « vieux » (Barragán & Cárdenas 2009 : 369). Vicky, une jeune avocate de trente-cinq ans, incarne de manière exemplaire cette nouvelle jeunesse des groupes de *morenada*. Elle s'habille en tailleur la semaine pour faire ses plaidoiries et revêt la *pollera* le week-end pour aller danser aux fêtes avec les femmes *de pollera* de sa famille. Elle affirme porter et assumer une « double identité ».



Figure 45

Avant/ après : transformation d'une femme *de vestido* en *chola*

La première photo représente une femme *de vestido* (habits occidentaux), fille de *chola*, avant de se préparer pour aller danser. La deuxième photo montre celle-ci habillée avec la *pollera*, prête pour aller à une fête de la *fraternidad* de *morenada* dans laquelle elle danse avec plusieurs membres de sa famille.

La transmission mère-fille de codes corporels spécifiques révèle une dynamique pouvant apparaître comme contradictoire avec la volonté affirmée par les femmes *de pollera* d'avoir des filles qui ne leur ressemblent pas. En effet, afin que ces dernières ne souffrent pas de la stigmatisation qu'elles-mêmes ont connue, les *cholas* refusent que leurs filles portent la *pollera* au quotidien, vêtement associé au monde du commerce et à la migration (Marchand, 2010). En s'habillant à la mode occidentale, les filles peuvent intégrer d'autres secteurs socio-économiques que leurs mères, et ce par le biais des études :

L'ascension sociale, tant désirée par les *cholas*, s'accompagne généralement d'un changement vestimentaire de leurs filles ; un changement qui suit toujours le même trajet : être *de vestido* alors que sa mère est *de pollera*. Ce trajet signifie donc une rupture par rapport à la tradition vestimentaire. Être *de vestido* signifie que l'on grimpe dans l'échelle sociale, c'est le signe d'une mobilité sociale ascendante intergénérationnelle (Marchand, 2001 : 217).

Ainsi, malgré le nouveau pouvoir économique des commerçantes des groupes de *morenada*, ces dernières ne formulent pas l'envie de léguer leurs négoce à leurs filles, le diplôme universitaire restant le symbole maximal d'un statut social élevé. Elles préféreront donc que leurs filles accèdent à des professions libérales et de rang universitaire, même si cela implique des revenus inférieurs aux leurs¹¹⁸. La réussite socio-professionnelle de leurs enfants exprime aussi, d'une certaine manière, leur propre réussite (Marchand, 2010 : 235). En outre, le monde du commerce reste associé à l'idée de risque parce que ses revenus sont inconstants alors que le travail salarié, avec des horaires fixes, est considéré à l'inverse comme beaucoup plus stable (*ibid.*). Ainsi, c'est uniquement dans l'espace de la *fiesta* où la luxueuse *pollera* est devenue un objet suscitant l'admiration que les commerçantes acceptent, de manière ponctuelle, que leurs filles s'identifient à elles.

L'embonpoint

L'esthétique *chola* se déploie dans la *morenada* tant à travers une matérialité spécifique (bijoux, vêtements, parures) que par la valorisation d'une certaine qualité du corps : l'embonpoint. Être « bien » habillée consiste principalement pour les *cholas* à créer un maximum de volume autour du corps en revêtant des couches successives, série de jupons bouffants (parfois plus d'une dizaine), *pollera*, collant, maillot de corps, haut à manches longues, gilet, châle brodé, bijoux, chapeau, etc. Après toute cette accumulation d'éléments sur leur corps, les femmes *de pollera* ressemblent aux « petits paquets soigneusement emmaillottés qui sont chargés sur les camions les jours de marché » (Tania, 35 ans, fleuriste).

¹¹⁸ Une avocate peut par exemple gagner un salaire moins élevé qu'une commerçante.

Quand doña Celestina (53 ans, vendeuse de meubles) s'habille pour la fête, elle se prépare pendant plusieurs heures et s'afflige lorsque son corps n'est pas bien en chair : « Quand je suis trop maigre, la *pollera* ne me va plus, elle tombe, ça ne va pas, les gens vont rire ». Elle attache alors autour de ses hanches de petits coussins ou des bandes de tissu épais qu'elle dissimule sous son gilet, cherchant ainsi à correspondre au canon de beauté en vigueur. Être grosse est un signe de féminité, de bonne santé et de prospérité. L'embonpoint et les pratiques alimentaires des femmes *de pollera* (viandes grasses et fritures) rappellent les importantes disparités économiques qui les séparent des femmes indigènes récemment immigrées en ville, souvent très maigres, pauvres et contraintes à la mendicité. La rondeur est ainsi un marqueur saillant de contraste avec les femmes du monde rural mais également avec les femmes des classes moyennes et aisées qui valorisent la minceur et les régimes alimentaires.

En ville, les différentes qualités du corps révèlent non seulement des différences de statut entre les femmes mais également un certain rapport au travail. La corpulence des femmes *de pollera* s'oppose ainsi aux corps rugueux et secs des femmes du milieu rural, corps des travailleuses de force. Les femmes *de pollera* sont bien dans l'exhibition d'un prestige : elles montrent qu'elles ne sont pas des « paresseuses » mais en même temps cet « effort », c'est-à-dire leur travail, ne doit pas marquer et abîmer le corps. Elles n'ont plus un corps de paysanne sur lequel se lit le labeur quotidien mais un corps opulent, inapte en apparence à réaliser de grands efforts physiques.

C'est d'ailleurs sûrement sur ce dernier point qu'intervient la question de l'érotisme autour de la figure de la Chola. Les danseurs de *morenada* affirment souvent en plaisantant que fréquenter une *chola* revient aujourd'hui à mener une vie de luxe. L'homme aurait la difficile mission de contenter « sa » *chola* en remplissant sa garde robe de bijoux et de belles *polleras*, parures beaucoup plus onéreuses que les simples vêtements occidentaux des femmes de la classe moyenne. Dans le discours des hommes, les *chololas* sont associées à des objets raffinés qui attisent le désir sexuel. Don Mario, un commerçant d'une cinquantaine d'années, le formula ainsi dans un léger état d'ébriété :

Les *cholas*, elles ont un goût meilleur que toutes les autres femmes, car elles te donnent beaucoup de travail (*rires*) et tu sais comment est l'homme, il aime relever des défis...et pour arriver à leurs trésors tu dois en retrousser des jupons, des châles, des jupes, du tissu, tu dois en enlever des bijoux...il est bien gardé, bien empaqueté leur petit trésor, mais quand tu y arrives, tu n'es jamais déçu !

Ce type de discours participe d'une distinction homme/femme liée à un certain rapport au travail puisque, comme je l'ai montré précédemment, l'activité productrice des commerçantes n'est jamais valorisée, voire est niée par les hommes. Pour mettre en avant leur force de travail, ils atténuent celui de leur compagne qu'ils aiment considérer comme oisive et dont le corps charnu et corpulent efface toutes traces d'effort physique.

Néanmoins, les femmes *de pollera* se présentent dans leurs discours comme des femmes courageuses, se sacrifiant au travail pour donner accès à leurs enfants à une bonne éducation. Mobilisant une image de travailleuse acharnée et honnête, elles repoussent tant les projections érotiques des hommes que le mépris des femmes de classes aisées qui les associent à des paysannes et ce, afin de défendre fièrement leur parcours d'ascension sociale urbaine (De la Cadena, 1998). Par une construction différentielle du rapport au corps qui combine les symboles de la société urbaine avec des représentations indigènes et rurales, les *cholas* se repositionnent sans cesse par rapport à d'autres figures féminines – la paysanne et la femme urbaine et occidentalisée. Toutefois elles ne sont pas uniquement des intermédiaires entre la « modernité » et la « tradition » ou entre l'« urbain » et le « rural » mais les fondatrices d'une identité propre qui porte les signes de la réussite sociale et économique. L'invention actuelle d'une identité urbaine féminine incarnée par les femmes *de polleras* – commerçantes issues de la migration aymara – doit donc dépasser le concept binaire qui pose d'un côté l'idée d'une « culture aymara dominée » et de l'autre, une « culture occidentale dominante » (Alvizuri, 2009 : 145). Les femmes des ensembles de *morenada* se sont en effet appropriées les lieux de la fête afin d'y imposer une esthétique propre. L'exigence d'élégance et l'image de richesse que projette la femme *de pollera* met en relief une réelle capacité à objectiver

un statut et à ouvrir de nouveaux espaces de pouvoir pour des femmes jusqu'alors méprisées par les classes boliviennes dominantes, blanches et masculines.

Analysons maintenant une autre expression de la richesse à travers la figure des Pasantes. Ces derniers incarnent une série de valeurs partagées entre les *fraternos* : abondance et réciprocité d'une part, supériorité et orgueil de l'autre, autant de qualités qui définissent le rôle idéal de cette figure à qui incombe la prestigieuse fonction de socialiser l'argent, c'est à dire de le dépenser et de le faire circuler.

2. Les Pasantes : figure du prestige

Abondance et corps ostentatoire

La *pasantía*¹¹⁹ est une charge rituelle qui consiste à assumer financièrement l'organisation de la célébration annuelle d'un saint ou d'une vierge. Dans les *fraternidades* de *morenada*, les *pasantes* changent tous les ans. Ils se concertent pour choisir leurs « receveurs » (*recibientes*), à qui ils transmettent la charge pour l'année suivante. Cette charge devient effective par la réalisation d'une séquence rituelle composée de trois étapes importantes : la *sart'a*, la *posesión* et la *primera recepción social* (Réception).

De manière informelle tout d'abord, les *pasantes* consultent ceux qu'ils ont choisis pour s'assurer que ces derniers acceptent d'endosser la responsabilité de l'organisation de l'Entrada et des activités de la *fraternidad* de l'année suivante. Une fois l'accord tacite établi, ce sera lors d'une fête appelée *sart'a* que les nouveaux *pasantes* seront présentés officiellement à toute la *fraternidad*. Cette célébration se réfère au verbe *sart'a* en aymara qui signifie « demander », notamment dans les contextes de mariage (demander la main) (Barragán & Cárdenas, 2009 : 154). Au sein des *fraternidades* de *morenada*, la *sart'a* est liée à la sollicitation réalisée par les *pasantes* envers les nouveaux « receveurs » de la charge.

Cette fête se déroule en mai, lors du mois qui précède l'Entrada de Jesús del Gran Poder. Elle formalise publiquement l'engagement des futurs *pasantes* et leur

¹¹⁹ Le système de charges appelé *pasantía* peut aussi être appelé *presterío*, notamment en milieu rural.

apporte un grand prestige, donné à voir par le somptueux traitement qui leur est réservé. Formant un cortège nocturne, tous les *fraternos* viennent à eux en dansant pour les féliciter et les soutenir dans cette nouvelle responsabilité qui les attend.

Le rendez-vous de la fête est fixé à vingt heures devant la maison des *pasantes* en charge durant l'année en cours. Lorsque j'arrive, la cour est grande ouverte sur la rue et une cinquantaine d'invités, provenant de leur plus proche cercle de connaissances, sont déjà présents. Le couple de *pasantes* a revêtu ses plus beaux habits de fête : don Ricardo porte un complet flambant neuf, de grosses lunettes de soleil fumées et a généreusement gominé ses cheveux. Sa femme, doña Euclodia, s'est fait confectionner spécialement pour l'occasion une nouvelle *pollera* et un châle. Elle porte son plus élégant jeu de bijoux en or et a piqué sur son chapeau une broche ornée de perles de nacre. Un groupe formé de jeunes musiciens est placé à l'entrée de la maison et commence à jouer avec enthousiasme les plus célèbres chansons de cumbia¹²⁰, entraînant le couple de *pasantes* à danser au centre de la cour. Leurs proches tournent autour d'eux en dansant aussi pendant que quelques autres membres de la famille, affairés, s'occupent du service. Dans un aller-retour incessant, ces derniers vont décharger un camion garé à quelques mètres de la fête, dans lequel se trouve une énorme cargaison de caisses de bière et de grosses marmites. Une heure plus tard, de copieuses assiettes sont servies pour tous et chacun déguste avec satisfaction le poulet épicé (*picante de pollo*) préparé pour l'occasion. Si la fête bat déjà son plein, ce ne sont pourtant là que les prémices d'une célébration beaucoup plus imposante.

Vers minuit, deux grand bus arrivent devant la porte et nous emmènent vers une spacieuse salle des fêtes, au sein du quartier Gran Poder. Les chauffeurs nous déposent dans la rue, à environ un kilomètre de la salle des fêtes, où nous retrouverons plus d'une centaine d'autres *fraternos*. Ils sont regroupés dans la pénombre, sur les trottoirs et ont déjà consommé une grande quantité d'alcool. Une

¹²⁰ Le terme « cumbia » désigne une musique très prisée en Bolivie et associée aux classes populaires, mélangeant folklore régional et sonorités électroniques. Les groupes sont composés d'un ou plusieurs chanteurs, d'un synthétiseur effectuant des motifs mélodiques répétitifs, d'une basse, d'une guitare électrique et d'une boîte à rythme exécutant un ostinato sur un rythme caractéristique du genre musical. Le terme « cumbia », désignant à l'origine un genre musical colombien, est utilisé aujourd'hui de façon générique pour désigner ses variantes locales dans toute l'Amérique latine. Par exemple la *cumbia andina*, la *cumbia mexicana* et la *cumbia villera* en Argentine, ont en commun le motif rythmique exécuté par la boîte à rythme.

foule de personnes se forme progressivement, l'ambiance est électrique. Le commandant de troupe est présent, il court ça et là et commence à organiser les rangs. Il pousse dans le groupe ceux qui s'attardent trop à leurs bouteilles et réprimande les retardataires. Peu à peu l'ensemble chorégraphique se forme dans l'obscurité : les femmes sont devant, les hommes derrière et chacun tente de retrouver la place qu'il occupe habituellement lors des défilés. Les musiciens de la fanfare sont également présents. Le métal de leurs aérophones brille sous la faible lumière des rares lampadaires, puis soudainement les cymbales retentissent et le son des trompettes brise la nuit. Au milieu de la rue et sous les regards des rares passants et des habitants qui accourent à leurs fenêtres, nous exécutons à l'unisson les premiers pas de *morenada*. La sombre avenue s'est soudainement illuminée de feux d'artifices et des centaines de pétards retentissent, envoyant de puissants jets de lumières. Les *pasantes* dansent devant, ouvrant solennellement ce cortège nocturne fantastique. Ils sont précédés d'une voiture qui tire une petite remorque chargée de cadeaux pour les « receveurs » qui nous attendent à la salle des fêtes : deux immenses paniers chargés de nourriture, desquels déborde un mélange coloré de conserves de thon, maïs, tomates, sachets de mayonnaise, ketchup, fruits, whisky, céréales et fleurs. Dans une euphorie collective nous arrivons finalement aux portes de la salle des fêtes, où nous attendent les « receveurs » qui se sont placés solennellement au milieu du trottoir. Sous le regard de tous, les *pasantes*, arrivés à leur hauteur, les gratifient d'une abondante pluie de confettis multicolores, leur donnent une généreuse accolade en leur serrant la main et leur offrent les présents de boissons et de nourriture. La fanfare s'est arrêtée de jouer et les actuels et futurs *pasantes* boivent ensemble, entrelaçant leurs bras, scellant ainsi les nouveaux liens qui les unissent. La transmission de la charge implique qu'ils deviennent *compadres* et qu'ils s'engagent ainsi dans une relation de parenté rituelle dont tous les danseurs présents sont témoins. La fête se terminera au petit matin, la piste de danse encore pleine, dans une intense beuverie collective.

La *sart'a* marque ainsi officiellement l'acceptation des « receveurs » à assumer la charge annuelle dès que le mandat des *pasantes* en cours s'achèvera. Fin juin ou début juillet, le lendemain de l'Entrada ou le surlendemain, les nouveaux *pasantes* seront intronisés lors d'une deuxième célébration appelée la *posesión*. Lors de cette

célébration – similaire à la *sart'a* –, ils seront revêtus d'une écharpe colorée richement brodée, portée en diagonale sur le buste et mentionnant leur nom et l'année de leur *pasantía*. Les nouveaux *pasantes* endossent ainsi la charge rituelle et devront assumer leurs nouvelles obligations en commençant à s'organiser pour l'Entrada de l'année suivante.

Enfin, la troisième étape officielle qui consolide la position des nouveaux *pasantes* est la fête appelée Réception (*primera recepción social*) qui se déroule en janvier et qui constitue le premier grand événement public de la *fraternidad*. Alors qu'en recevant la charge, les *pasantes* ont été l'objet de toutes les attentions et cadeaux, c'est désormais à leur tour de montrer leur générosité et leur compétence organisatrice afin d'asseoir leur légitimité. De plus, il s'agit de la première sortie officielle de la *fraternidad* dans la rue, celle-ci doit donc être structurée et triomphale.

Pour réussir cette première célébration publique, les *pasantes* exposent une abondance matérielle : alcool, feux d'artifices, confettis, beaux habits et bijoux. Leur générosité doit également s'exprimer à travers la location d'un salon de danse prestigieux et de fanfares renommées. De manière encore plus explicite que chez les *fraternos*, les *pasantes* doivent toujours montrer qu'ils sont dans une dynamique de dépense. Celle-ci témoigne à la fois de leur prestige individuel et doit être réalisée pour contenter les *fraternos*.

L'abondance se cristallise sur la figure des Pasantes, tant par la qualité et quantité de ce qu'ils offrent aux danseurs qu'à travers le traitement esthétique qui leur est réservé. Lors de la Réception et quelques instants avant de défiler dans la rue, les couples de *pasantes* (hommes et femmes respectives) qui ont investi cette année la charge de la *fiesta*, s'alignent sur le trottoir pour recevoir les accolades et félicitations de tous les danseurs. Ces derniers passent devant eux les uns après les autres et les recouvrent progressivement d'une série d'ornements colorés : pluie de confettis, colliers de fleurs, serpentins, chapeaux, médailles, écharpe officielle, certificats encadrés attestant de leur statut, ou encore peluches multicolores pendues à leur cou. On leur offre enfin des paniers ou des boîtes en velours contenant produits alimentaires et bouteilles d'alcool. Tous ces éléments forment une accumulation de couches successives de matières, derrière lesquelles les *pasantes* paraissent disparaître peu à peu (voir piste 3 du DVD).



Figure 46
Couple de *pasantes* chargés d'ornements lors de la Réception

Ainsi, la surenchère se déploie sur les *pasantes*. Assumant la dépense et supportant les frais de la *fiesta*, ils sont également chargés physiquement d'une profusion d'éléments marquant leur statut prestigieux et les distinguant visuellement des autres danseurs. L'image d'opulence qu'ils projettent n'est pas le seul reflet de leur réussite sociale, elle est construite collectivement par tous les danseurs qui accumulent des éléments sur les corps de ces *pasantes*. Par ce traitement esthétique particulier, ces derniers se transforment en véritable icône de la richesse collective. Ils deviennent un emblème de croissance matérielle concentrant tous les désirs de prospérité.

On ne peut saisir le sens de ces pratiques qu'à la lumière du culte, très répandu parmi les couches urbaines métisses de La Paz, rendu à Equeqo. Appelé couramment « Dieu de l'abondance », ce personnage est pourtant difficilement

qualifiable de divinité (Fernández Juárez, 1998 : 157). Il est représenté par une figurine en plâtre : un homme blanc, bedonnant et de petite stature, qui porte un bonnet en laine. La figurine est chargée d'une multitude d'objets miniatures fabriqués en carton, plastique ou métal, qui imitent de manière extrêmement réaliste les biens quotidiens (produits alimentaires, produits d'entretiens) ou encore des biens matériels tels que maisons, camions, immeubles, cuisinière, voiture, ordinateur, etc.

Ces miniatures sont vendues en grande quantité tous les ans à la Paz sur le marché appelé *alasitas*¹²¹ qui s'installe dans la ville durant le mois de janvier. Chacun y achète les modèles réduits des objets qu'il désire posséder. Ces derniers, après avoir été bénis par un spécialiste rituel (*yatiri*) et offerts à Equeqo, sont investis de « l'énergie de devenir réalité dans un proche avenir » (Molinié, 2012 : 184). Ceux qui possèdent chez eux un Equeqo vont le charger chaque année d'une multitude de biens miniatures qui, en s'accumulant, forment progressivement une masse compacte d'éléments multicolores autour de la figurine. Pour attirer sur soi la chance et l'abondance matérielle portée par Equeqo, il faut enfin, comme on le fait dans les Andes pour n'importe quelle divinité, lui offrir régulièrement de l'alcool, des feuilles de coca et le faire fumer (Fernández Juárez, 1998 : 157).

Nico Tassi postule que ce principe d'« attraction de l'abondance » présent dans le rite réalisé pour Equeqo régit également l'Entrada de Jesús del Gran Poder lors de laquelle les danseurs, à travers leurs défilés, exposent une matérialité ostentatoire (2010b : 200-201). Tous ces éléments accumulés au sein du défilé seraient un moyen pour les danseurs d'« attirer » sur eux l'abondance qu'ils exhibent (*ibid.* : 196-197) et qui deviendrait le principe constitutif d'une forme de « théologie matérielle » (*ibid.* : 206).

Au sein de cette esthétique de l'abondance, il me semble que c'est précisément les *pasantes* qui sont traités comme de véritables Equeqo, lorsqu'ils sont chargés par les danseurs de multiples éléments. Ainsi, on saisit que les *pasantes* renvoient une image de la fortune en même temps qu'ils attirent celle-ci sur eux et

¹²¹ Ces marchés artisanaux sont répandus dans d'autres villes boliviennes mais celui de La Paz est le plus grand et le plus connu.

sur la *fraternidad*. Ils actualisent donc la richesse qu'ils mettent en scène et en ce sens, possèdent une véritable « force d'accomplissement » (Molinié, 2012 : 184).



Figure 47
Equeqo et *pasante* abondamment chargés

Incarner la réciprocité

Pour faire face aux lourdes dépenses liées à l'organisation de la fête, les *pasantes* mobilisent l'ensemble de leurs réseaux. A travers le système des *aynis* (système de coopération mutuelle), leur parentèle et leurs amis ont l'obligation de leur apporter un soutien. En milieu rural, l'*ayni* désigne un modèle de coopération symétrique dans lequel s'échangent des prestations de même nature (travail, services, activités agricoles) et de même quantité. Dans les *fraternidades*, cette modalité d'échange est également présente et nommée de la même manière. On dit par exemple d'un *pasante* prestigieux qu'« il a beaucoup d'*aynis* », évoquant par là l'aide logistique et économique apportée par ses proches. Cette aide ne se traduit pas en force de travail mais en cadeaux, argent, accès à des contacts privilégiés avec un

directeur de fanfare ou avec des artisans spécialisés dans les costumes et accessoires de fête. Le soutien apporté aux *pasantes* se compte également par d'importants dons de caisses de bière et enfin, principalement, par la participation dansée de chacun.

Si par la suite, ceux qui ont apporté leur soutien deviennent à leur tour *pasantes*, ces contributions leur seront rendues de manière égale par ceux qu'ils auront précédemment aidés. Concrètement, les dépenses sont donc allégées en partie grâce à leurs réseaux de parentèle, de compérage et d'amitié. Ce système entretient un idéal de réciprocité collective au sein d'un groupe de parenté élargi et consolide les liens entre les danseurs en même temps qu'il crée des formes de dettes. Par son statut, un *pasante* gagne en prestige mais devient simultanément redevable envers un certain nombre de personnes.

Par ailleurs, savoir mobiliser ses réseaux relève d'une véritable compétence. Entre le moment où ils sont présentés officiellement à la *fraternidad* en tant que nouveaux *pasantes* (fin juin) et le moment de la Réception (janvier), ils ont environ six mois pour recruter un maximum de *fraternos*. Pour les *fraternidades* les plus renommées, la tâche est plus simple puisque beaucoup de monde souhaite participer. En revanche pour les petites *fraternidades*, le recrutement est un véritable travail quotidien. Les *pasantes* doivent mobiliser et convaincre tout leur entourage de danser pour eux¹²². Cela implique des journées et soirées entières durant lesquelles ils se rendent en personne chez les membres de leur famille proche et éloignée, ainsi que chez toutes leurs autres connaissances, pour solliciter leur participation dansée tout en leur offrant cadeaux et alcool.

L'analyse des parcours d'une quarantaine de danseurs de *morenada*¹²³ montre que, dans une majorité de cas, leur participation est initialement liée à une obligation sociale. Ils commencent à danser dès qu'une connaissance ou un membre de leur parentèle assume une *pasantía* pour une fête patronale urbaine ou rurale. Leur participation ne relève pas du seul plaisir de la danse ou d'une obligation religieuse mais d'une forme de devoir. La danse s'inscrit donc au sein d'un contrat social de

¹²² Quand les *pasantes* recrutent leurs réseaux pour danser, ils formulent leur demande de soutien en ces termes : « Je voudrais que tu me le dances » (*Quisiera que me lo bailes*).

¹²³ Ces entretiens ont été menés avec divers danseurs, hommes et femmes, affiliés à différentes *fraternidades* de *morenada*, ayant majoritairement un profil socioprofessionnel d'auto-entrepreneur et âgés de trente à soixante-dix ans.

réciprocité et acquiert, à travers la logique des *aynis*, une valeur importante. Elle est envisagée comme une activité que l'on doit et que l'on donne : un objet d'échange. Au moment d'assumer une *pasantía*, les danseurs savent que tous ceux pour qui ils ont déjà dansé viendront à leur tour les soutenir en dansant pour eux.

Les *pasantes* sont simultanément dans une position de pouvoir (ils ont le statut le plus prestigieux dans la *fraternidad*) et dans une position de « demandeurs » puisqu'ils doivent attirer de nouveaux membres dans la *fraternidad*. Les *fraternos* insistent souvent sur la nécessité de rappeler aux *pasantes* qu'ils doivent « supplier » (*rogar*) ceux qui dansent pour eux et déplorent que cette pratique se perde de plus en plus dans les grandes *fraternidades*. En effet selon les danseurs, l'afflux d'un trop grand nombre de *fraternos* rend les *pasantes* des *fraternidades* les plus attractives trop « confiants », « orgueilleux », « autoritaires », les poussant à se croire « propriétaires » de la *fraternidad*.

Julio-César (40 ans, comptable), commandant de troupe depuis plus d'une dizaine d'années, exprime son mécontentement envers les *pasantes* de sa *fraternidad* qu'il juge « mauvais » :

Avant, quand tu étais *pasante*, c'était important d'aller voir les gens un par un pour leur demander de danser pour toi. Regarde le nouveau *pasante* de la *fraternidad*, il se croit supérieur à tout le monde et ne respecte pas les règles. Il ne m'a pas donné un sous pour mon costume alors que je suis un commandant. Normalement tous les ans les *pasantes* viennent me voir pour que je guide la *fraternidad*, ils viennent avec leurs petites bouteilles d'alcool, des cadeaux et savent me supplier. Ils me donnent toujours l'argent pour mon costume. C'est 250 dollars. Ce *pasante*, il essaye de grappiller tout le temps, il essaie même de négocier, moi j'ai honte pour lui. Il me dit 'ok pour 200 dollars' et après il attend que ce soit moi qui l'appelle pour les lui demander. Mais ce n'est pas comme ça que les choses doivent se passer, c'est le monde à l'envers tu vois, les gens perdent la coutume, ils ne savent plus demander les choses dans le respect.

Julio-César déplore non seulement l'argent qu'il n'a pas réussi à obtenir pour son costume mais dénonce surtout le non respect de la règle selon laquelle le *pasante* supplie pour que le guide danse. Or cette idée d'échange entre *pasante* et danseurs est centrale. La réciprocité n'est pas seulement un idéal et ne se mesure pas non plus uniquement en termes de services rendus ou de cadeaux. Elle se concrétise à travers

une série d'actions corporelles et de dispositifs spatiaux spécifiques. Par exemple, les dons de caisses de bière que réalisent les danseurs pour le *pasante* lors des fêtes internes de la *fraternidad* se font selon un protocole précis, dans lequel apparaît de manière centrale la logique de réciprocité. Les caisses de bière sont placées au milieu de la rue ou du salon de danse, empilées en pyramide, et ce sont les déplacements autour de cette construction spatiale qui vont mettre en scène le principe de l'*ayni*.

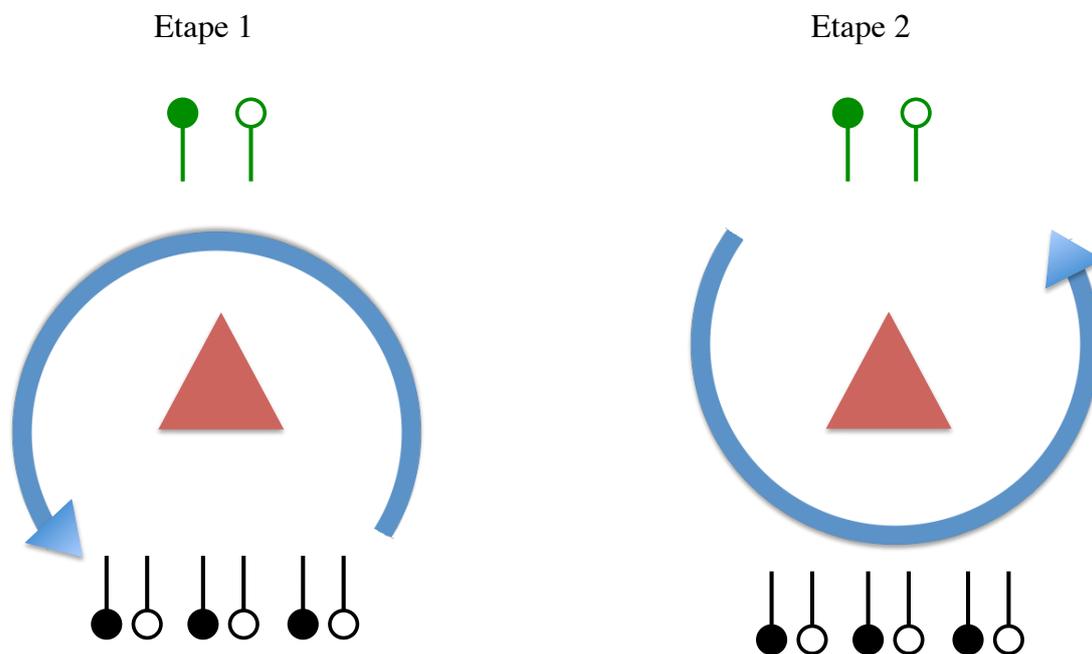
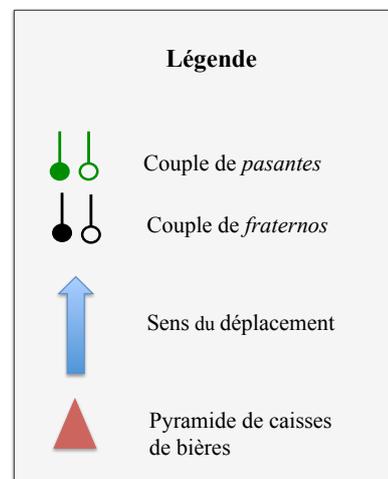


Figure 48
Pyramide de caisses de bière et circuit de réciprocité

La pyramide formée de caisses de bière est au centre. Les *pasantes* et les *fraternos* se placent de part et d'autre de celle-ci, face à face. Dans un premier temps (étape 1), les *fraternos* passent du côté des *pasantes* sans jamais leur tourner le dos et dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Puis ils leur serrent la main, les arrosent de confettis et leur donnent une accolade pour ensuite se remettre à leur place initiale. Dans un deuxième temps (étape 2), ce sont les *pasantes* qui se déplacent du côté des donateurs et qui réalisent exactement les mêmes gestes, puis qui retournent à leur position initiale.



Une fois ces déplacements réalisés, un jeune garçon sert sur un grand plateau des verres d'alcool aux deux groupes, *pasantes* et *fraternos*. Au signal des *pasantes*, tous boivent leur verre d'un trait puis quittent la pyramide. Celle-ci est ensuite déconstruite et les caisses de bière sont redistribuées par les *pasantes* et consommées par tous les autres danseurs de la *fraternidad*. Lors des fêtes, cette pyramide est généralement réalisée après le défilé de danse, lorsque les *fraternos* sont encore dans la rue ou à l'intérieur de la salle des fêtes. Tous regardent donc la scène et plusieurs pyramides peuvent être construites successivement, tout au long de la soirée.

Dans ce type de protocole, deux aspects sont particulièrement saillants : la symétrie et la circularité. Les donateurs comme les *pasantes* construisent une symétrie exacte dans leurs déplacements autour de la pyramide qui constitue le point de référence. Tout ce que font les donateurs d'un côté, les *pasantes* le feront à nouveau de l'autre. Ces actions donnent l'idée d'équilibre, de circulation et de compensation entre les deux groupes.

De plus, pour réussir à exprimer cette sensation d'équilibre, il ne suffit pas de réaliser les mêmes actions, il faut également les exécuter de la même manière, avec un même rythme et une même énergie. Par exemple, les gestes de congratulations et de remerciements ne sont ni effusifs, ni explosifs mais légèrement retenus, lents et toujours exécutés dans une juste mesure, des deux côtés. Aucun des groupes ni des individus ne se distingue par une proposition gestuelle différente.

Au sein de la fête, cette forme de sobriété marque l'aspect solennel de l'action en opposition avec les libations collectives, excessives et bruyantes qui se déroulent autour. Le parcours circulaire autour de la pyramide en deux étapes puis la consommation d'alcool collective et simultanée renvoient à la logique de l'*ayni* : je ferai pour toi exactement ce que tu as fait pour moi et, à travers ce pacte, un lien nous unit. Dans cette action de déplacement spatial circulaire, le principe de réciprocité s'instaure alors entre *fraternos* et *pasantes*.

Cette idée de réciprocité est également présente lors d'autres types d'actions qui ont lieu tout au long de la fête. Elles mettent en relief le rôle des *pasantes*, tantôt comme « destinataires », tantôt comme « donateurs ». « Destinataires » et « donateurs » étant des fonctions assumées tant par les *fraternos* que par les *pasantes*. Elles se distinguent à travers des attitudes corporelles opposées :

- rôle de destinataire = position statique du corps, fixité, action de « rester sur place »
- rôle de donateur = agitation, corps en mouvements, action de « aller vers »

Pour visualiser ces deux dynamiques, les schémas suivants exposent chacun un type de dispositif spatial présent à différents moments d'une même fête. Ces types de dispositifs sont couramment présents lors des fêtes de toutes les *fraternidades* de *morenada*, ce qui leur donne valeur de modèle. Le premier schéma est réalisé à partir d'une action qui se déroule dans la rue, avant un défilé dansé. Le second est réalisé à partir d'une action qui se déroule dans un salon de fête, après ce même défilé. Les schémas illustrent successivement le rôle des *pasantes* en tant que destinataires puis en tant que donateurs.

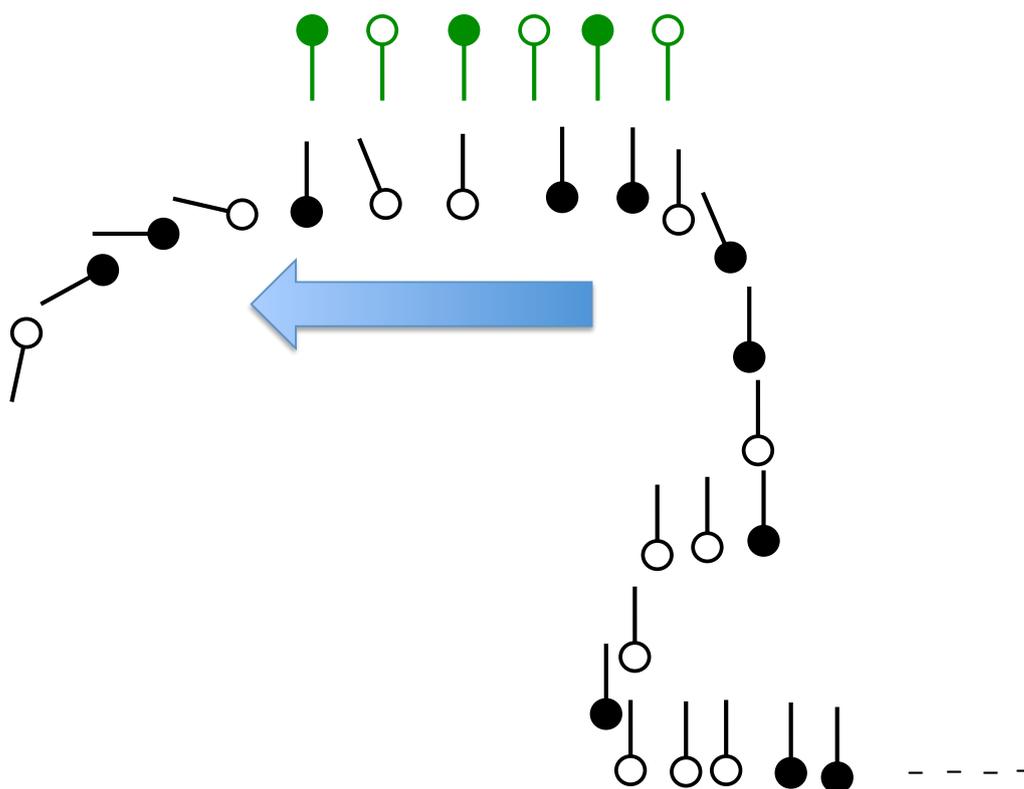
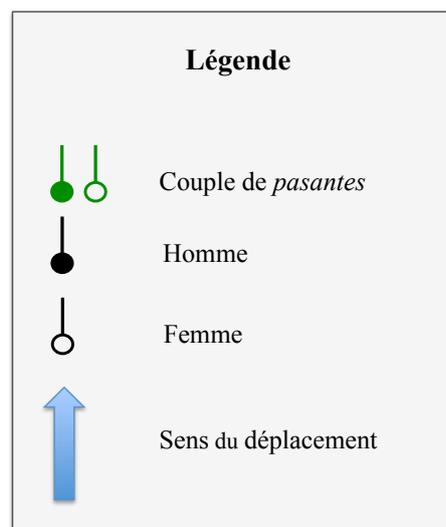


Figure 49

Dispositif spatial dans la rue avec *pasantes* destinataires / *fraternos* donateurs

Au centre de la rue, les trois couples (mari et femme) de *pasantes* de la *fraternidad* se sont placés les uns à côté des autres. Des centaines de *fraternos*, hommes et femmes, affluent les uns derrière les autres pour les féliciter, leur serrer la main, leur mettre serpentins, confettis et ornements sur le corps. Les danseurs exécutent ces actions avec empressement car la file qui s'est formée est grandissante. Par contraste avec tout ce mouvement et cette excitation collective, les couples de *pasantes* sont ancrés dans le sol. Au fur et à mesure qu'ils sont recouverts d'ornements, leur corps se fait de plus en plus gros et de plus en plus statique. Imperturbables, ils ne bougent pratiquement pas, ce sont les *fraternos* qui viennent et passent devant eux de manière énergique. Le mouvement est donc du côté des danseurs et la fixité du côté des *pasantes*.



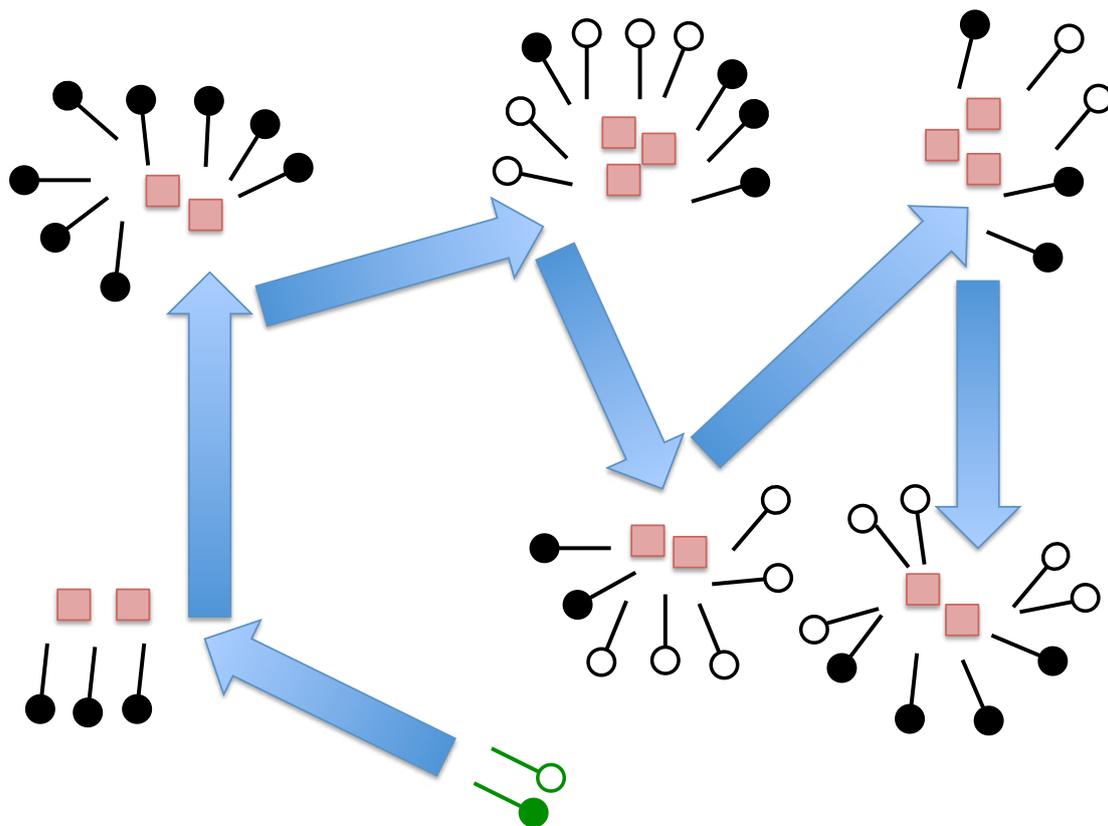
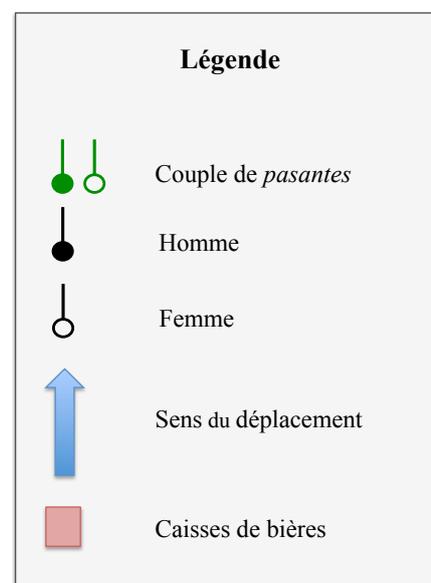


Figure 50
Dispositif spatial avec *pasantes* donateurs / *fraternos* destinataires

Par rapport au précédent schéma, la dynamique est ici inversée. Cette fois, ce sont les *pasantes* qui vont montrer toute leur implication et « aller vers » les *fraternos*. Ces derniers sont placés dans l'espace en petits groupes, disposés autour de caisses de bière. Si les *pasantes* ont reçu précédemment les témoignages d'affection, de respect et de soutien des *fraternos* dans une grande fixité (figure précédente), ils doivent maintenant faire jouer la logique de la réciprocité. Celle-ci se concrétise par une attitude corporelle énergique : il faut aller saluer chaque groupe de *fraternos* les uns après les autres, leur offrir à boire, partager des bières, circuler inlassablement entre eux toute la nuit et danser jusqu'à l'aube. Le mouvement est cette fois du côté des *pasantes* et la fixité du côté des *fraternos*.



L'énergie physique engagée dans tous ces déplacements marque et génère la réciprocité. Les *pasantes* sont redevables des *fraternos*, ils ont besoin d'eux pour assurer leur prestige et celui de la *fraternidad*. Cette position implique qu'ils doivent s'« efforcer » de contenter les danseurs. Cette attention se traduit simultanément par un effort économique (fanfare, feux d'artifice, boissons, nourriture) et un effort physique (omniprésence, circulation, danse). Les *fraternos*, en retour, doivent aux *pasantes* un grand respect dont ils témoignent également à travers un double effort, économique et corporel.

Ainsi, ceux qui sont qualifiés de « mauvais » *pasantes* par les danseurs sont également accusés de « paresse », d'« inaction » ou de « fainéantise ». Johny, un commandant de troupe, critique par exemple certains *pasantes* qui, « comme les mauvais joueurs de football, espèrent gagner sans mouiller le maillot ! ». Dans la charge rituelle comme dans le travail, l'effort apparaît donc aussi comme une valeur cruciale.

Toutefois, si la logique de réciprocité est omniprésente dans cet univers des *fraternidades*, elle traduit plus un mode de relation qu'un réel équilibre des dépenses entre *pasantes* et danseurs. Car sur ce point, la hiérarchie est clairement établie : la dépense ostentatoire est du côté du *pasante* et ce dernier est toujours jugé selon sa générosité. S'il dépense beaucoup en engageant des fanfares renommées et des groupes de musique à la mode, dans des feux d'artifices, de la nourriture et des boissons, alors les *fraternos* seront satisfaits et sentiront qu'ils sont traités avec « respect » (*respeto*). Dans la situation inverse, ils se sentiront insultés et méprisés et pourront punir les *pasantes* en désertant leurs fêtes ou en quittant définitivement la *fraternidad* :

Pour la dernière répétition de la *fraternidad*, c'est la fanfare Pagador qui devait jouer ; eh bien ! Elle n'est pas venue, c'est une honte. Le *pasante* dit qu'il a eu des problèmes avec le directeur de la fanfare mais en fait il ment, il a simplement voulu économiser et a engagé une fanfare de pacotille. Il ne pense qu'à faire du *business* tu vois, c'est un mauvais *pasante*, il n'a pas de *cariño* [affection] pour sa *fraternidad*, je n'ai plus envie de danser pour lui (don Sebastián, 61 ans, commerçant).

Parfois même, le non respect des obligations sociales et économiques du *pasante* génère un tel mécontentement chez les danseurs qu'il provoque de violents conflits. Les danseurs interprètent cette attitude comme un manque de respect si grand qu'il brise toute relation de réciprocité possible par la suite et c'est alors l'ensemble de la *fraternidad* qui est affectée. Julio-César, commandant de troupe, me décrit par exemple comment ce type de situation peut conduire les danseurs à des vengeances violentes :

Cette année, c'est mieux que l'année dernière, les *pasantes* montrent leur affection envers les *fraternos* alors ça se passe bien, ils nous offrent une petite bière par-ci, par-là, quand on arrive aux répétitions, ils te servent un petit thé à la cannelle, ils viennent te saluer, boivent avec toi. L'année dernière, l'ambiance était très tendue, il n'y avait plus de respect. Mes *morenos* se fâchaient à chaque répétition, ils disaient « nous avons bien dansé, pourquoi ils ne nous servent pas à boire ? ». Le *pasante* répondait « dimanche, dimanche, je vous donnerai à boire » mais quand le dimanche arrivait, le *pasante* disparaissait et on le retrouvait saoul, quelques mètres plus bas dans la rue, sortant d'une *chichería*¹²⁴. Alors ça, ça ne se fait pas, après c'est pour ça aussi que les gens changent de *fraternidad*, ils disent « moi je paye ma cotisation pour danser, qu'on me paye à boire ! ». Les *fraternos* doivent toujours être bien traités, c'est ça le respect. L'année dernière, ils sont quand même restés dans la *fraternidad* jusqu'à l'Entrada mais le jour suivant, quand les nouveaux *pasantes* ont pris les commandes, ils ont cassé la gueule aux enfants de l'ancien *pasante* et ils leur ont dit « votre père a gagné de l'argent avec la *fraternidad* mais pourtant il nous a méprisé et il ne nous a jamais donné à boire, n'osez plus jamais venir ici montrer votre tête !

Ces aspects sont très importants pour les participants, qui attendent des *pasantes* qu'ils démontrent leur *cariño* (attachement) à la *fraternidad* mais aussi au Tata Gran Poder. De la même manière que les *fraternos* affirment « dépenser sans compter » (cf. chapitre 2) pour Jesús del Gran Poder, ils attendent des *pasantes* la même conduite mais à une plus grande échelle. Que ce soit à travers l'effectif de danseurs ou la profusion matérielle exposée, c'est ici la mise en scène de l'abondance qui est valorisée par tous, abondance dont les *pasantes* sont les principaux garants.

¹²⁴ Lieu où l'on boit de la bière de maïs (*chicha*).

De plus, cette charge circule d'année en année, non pas entre tous les membres de la *fraternidad* mais entre les commerçants qui ont déjà un pouvoir économique conséquent et qui réussissent parfois même à transformer leurs dépenses en gain. Dans les *fraternidades* les plus prestigieuses et qui rassemblent plusieurs centaines de membres, les *pasantes* récupèrent le capital de départ qu'ils ont investi dans les activités de la *fraternidad* en dégagant un bénéfice sur les costumes qu'ils vendent aux danseurs : ils négocient un prix avec les artisans brodeurs qu'ils engagent et font payer aux danseurs le costume un peu plus cher que ce prix de revient. A l'issue de la fête, ils ont donc, a minima, remboursé leurs dépenses, voire accru le capital de départ investi.

Ce qui est surprenant est sans doute que ce bénéfice, réalisé sur l'apport des *fraternos*, n'est pas sanctionné par ces derniers, pourtant très au fait de cette pratique. Ce qui est surtout évalué est la générosité dont les *pasantes* auront fait preuve lors de la fête : si la richesse a été dépensée, partagée et qu'elle a circulé, c'est-à-dire qu'elle a fait l'objet d'une socialisation, alors les *pasantes* sont considérés comme légitimes et gardent leur prestige intact. Comme en milieu rural, le prestige ne repose pas uniquement sur la capacité à posséder ou à accumuler des biens matériels mais réside aussi dans la capacité à les faire circuler et à s'en défaire (Gose, 1986 ; Molinié, 2012). Ainsi en ville comme dans les communautés indigènes, une « bonne » personne doit « savoir » inviter et distribuer avec largesse boissons et nourritures lors des *fiestas* (Harris, 1987 : 258).

Gagner le respect

La dépense des *pasantes* répond à un idéal de circulation de l'argent tout comme elle reste aussi une manière d'exhiber son pouvoir économique et de gagner le respect des autres danseurs. Dans les *fraternidades* les plus prestigieuses, les *pasantes* sont ceux qui possèdent un capital et qui sont potentiellement capables d'investir, notion fondamentale dans un monde composé d'auto-entrepreneurs. Les *pasantes* doivent aussi posséder un fort capital social : réseaux familiaux étendus, parenté rituelle, amis. Jouissant d'une position confortable, ils incarnent donc une figure idéale à laquelle aspirent les plus humbles danseurs.

Pour afficher leur pouvoir économique et leur générosité, les *pasantes* mettent en scène les dons d'alcool qu'ils réservent aux *fraternos* : plusieurs dizaines de caisses de bière sont empilées au centre de la rue ou de la salle des fêtes dans laquelle se déroule la danse. Les caisses de bière forment de véritables « murs » imposants. En outre, la gestuelle des *pasantes* est ici volontairement très emphatique : les caisses claquent sur le sol, les bouteilles s'entrechoquent et les *pasantes* entreprennent de faire jaillir à profusion la mousse des bouteilles. Cette consommation ostentatoire est destinée à démontrer tout à la fois le statut et le sens du partage du *pasante*, la puissance économique de la *fraternidad* et l'offrande au monde invisible. Cette offrande se concrétise par une petite quantité de chaque bière, versée sur le sol par les danseurs, pour nourrir la Pachamama et autres divinités.



Figure 51
Mur de caisses de bière offertes aux *fraternos* par les *pasantes*



Figure 52
Caisses de bière offertes aux nouveaux *pasantes* lors d'une répétition

Néanmoins dans les petites *fraternidades*, auxquelles participent des auto-entrepreneurs modestes et non l'élite commerçante des quartiers nord-ouest de La Paz, la charge de *pasante* n'est pas considérée comme une exhibition personnelle de la richesse. Contrairement aux prestigieuses *fraternidades* pour lesquelles les candidats à la *pasantía* se bousculent, les *fraternidades* plus humbles ne peuvent parfois même plus participer à l'Entrada de Jesús del Gran Poder car personne ne veut assumer la charge rituelle.

En effet, les *pasantes* d'une petite *fraternidad* ne récupèrent jamais le capital qu'ils ont investi. La participation d'une petite quantité de *fraternos* ne permet pas de rembourser ses dépenses, encore moins de faire du bénéfice. Cependant, les *fraternos* valoriseront leur sacrifice. Leur engagement sera qualifié de « sincère » par opposition à celui des *pasantes* opulents des grandes *fraternidades*, qui auraient perdu les valeurs « traditionnelles » en transformant la *fraternidad* en commerce (*negocio*).

Dans une petite *fraternidad*, les danseurs qui participent depuis plusieurs années se doivent, à un moment donné, d'assumer la responsabilité financière

qu'implique la charge de la *fiesta*. Devenir *pasante* apparaît comme une étape nécessaire pour gagner le respect des autres et accéder à la réussite sociale. C'est un statut lié au parcours de vie du danseur : jeune, il se lance dans un commerce, se marie, prospère et devient *pasante* de sa *fraternidad* :

Nous devons tous être *pasante* un jour ou l'autre, il faut beaucoup investir mais c'est une responsabilité morale et c'est comme ça que tu gagnes un statut au sein du groupe. Ceux qui n'assument jamais la charge et qui sont dans la *fraternidad* depuis longtemps sont très mal vus, il faut accepter la charge pour gagner le respect. Alors on ne t'appelle plus *chango* [gamin] mais *señor* [monsieur] (don Julián, 52 ans, artisan).

Malgré des différences notoires, on peut tout de même rapprocher le système de *pasantía* présent dans les petites *fraternidades* du système de charge que l'on retrouve en milieu rural où chaque membre de la communauté assume à tour de rôle les dépenses d'une *fiesta*. Ces dépenses sont réalisées non seulement pour augmenter sa position sociale mais pour acquérir le statut de membre plein de sa communauté (Sallnow, 1974 : 131).

Don Antonio, artisan brodeur d'une cinquantaine d'années, me confie un jour son espoir de retourner danser dans la première *fraternidad* de *morenada* à laquelle, plus jeune, il était affilié. Il avait alors dû partir, honteux, car on le poussait à prendre la charge de la *fiesta*, alors qu'il n'en avait pas les moyens financiers :

Chaque mois j'économise un peu, je mets de côté car je sais qu'un jour je pourrai retourner dans cette *fraternidad* la tête haute; j'aurai des dollars, beaucoup de dollars, et je 'passerai' la fête avec ma femme, comme ça ils fermeront leur bec et ils me diront merci. Je ferai les choses en grand pour être respecté, car ça ne sert à rien de revenir si c'est encore pour être critiqué. Ils diront : regardez, don Antonio revient, il a eu 'la chance', son commerce a bien marché, il a gagné beaucoup d'argent.

L'honneur, traduit par le terme de respect (*respeto*) qui est acquis en assumant la charge rituelle, reste donc une importante forme de reconnaissance sociale dans le milieu des *fraternidades*. On voit également à travers la citation de don Antonio que l'honneur n'est pas lié à des qualités morales telles que la droiture ou l'intégrité mais

témoigne d'une hiérarchie verticale. Loin d'être envisagé comme un idéal égalitaire (Pitt-Rivers, 1983), les enjeux de l'honneur révèlent une volonté de puissance et implique une ligne de conduite selon laquelle on ne doit jamais se rabaisser devant l'autre. Cette capacité à ne pas se laisser dominer, ou « à ne jamais baisser le regard » comme le formula un danseur, est un aspect essentiel des relations entre *fraternos*, et les *pasantes* – à la tête de la *fraternidad* – se doivent de l'incarner particulièrement. L'exemple qui suit illustre à quel point les stratégies mises en place pour ne pas « perdre la face » peuvent prendre des dimensions d'une importance capitale pour les *fraternos*.

La scène se déroule un dimanche après-midi, sur un grand terrain de foot, lors d'une répétition de danse en plein air où tous les *fraternos* sont présents. Deux grandes fanfares jouent les rythmes de la *morenada* et les hommes sont les premiers à répéter leurs pas de danse sous le regard des femmes. Puis, la situation s'inverse et les femmes dansent devant les hommes. Après la pratique dansée, chacun, au sein de petits groupes dispersés sur le terrain, consomme en quantité les bières prévues pour l'occasion. Puis, alors que l'activité chorégraphique collective est terminée depuis plus d'une heure, une fanfare se remet à jouer. Plusieurs jeunes adolescents, auxquels on a donné quelques pièces pour leur aide, commencent à s'affairer énergiquement afin d'ériger, au centre du terrain, un grand mur formé de caisses de bière s'élevant sur plus d'un mètre. Tous les regards convergent sur cette imposante construction verticale qui devient le centre de l'attention. Les *pasantes* s'approchent du mur où les attend un couple marié de *fraternos*, visiblement très émus. Le mur constitue un don qu'ils offrent aux *pasantes*, avec qui ils échangent alors de longues accolades. Plusieurs autres *fraternos* viennent rejoindre le petit groupe et dansent autour du mur. Les donateurs vont ensuite tranquillement se rasseoir et les *pasantes* entament alors la déconstruction du mur, distribuant à chaque petit cercle de *fraternos* une ou deux caisses de bière. La scène est plutôt classique (nous en avons donné quelques exemples précédemment), à la différence près qu'au moment de la rencontre entre les *pasantes* et le couple de danseurs, la femme « donatrice » a eu une attitude peu courante. Si l'émotion est habituelle dans ce genre de situation, la femme pleurait d'une façon excessive, se serrant nerveusement les mains avec une expression de profond désespoir plutôt inappropriée à la situation. J'eus quelques

mois plus tard les explications de ce comportement étrange, par le commandant de troupe de la *fraternidad*. Le couple de donateurs était d'anciens amis et voisins très proches des *pasantes*. Lorsque ces derniers assumèrent la charge de la *fiesta*, ils invitèrent le couple chez eux lors d'un grand repas, et leur offrirent plusieurs caisses de bière pour solliciter un *ayni*, c'est-à-dire leur participation dansée à la *fraternidad*. A grand regret, le couple dut refuser car il était déjà engagé dans une autre *fraternidad* concurrente. Ce refus fut très mal accepté par les *pasantes* qui, se sentant profondément offensés, mirent le couple à la porte. Malgré cette humiliation, le couple tenta d'arranger la situation et de renouer les liens en participant à une répétition de danse, accompagné de leur ami et commandant de troupe Julio-César, qui avait pour mission de jouer le rôle d'intermédiaire et de réconciliateur. Voici son récit :

Moi je connais bien ce couple, ce sont des gens très bien, je voulais les aider, je voyais bien qu'ils avaient la tête basse tu vois, ils étaient trop humiliés par toute cette situation. C'est pour ça qu'ils sont venus à la répétition avec moi. Au début c'était pour arranger les choses avec Eduardo, le *pasante*. Mais la situation a mal tourné et s'est transformée en un duel d'ego, dont chacun voulait sortir gagnant. J'étais assis avec le couple en train de boire une petite bière quand Eduardo est passé près de nous. Le mari a essayé de l'inviter à boire mais Eduardo a fait l'indifférent, il a esquivé, prétextant qu'il avait mille choses à faire et trop de gens à voir. Après, moi je suis allé tout seul le rechercher pour essayer d'arranger les choses. Je lui ai dit « Eduardito viens avec nous, s'il te plait, ils veulent t'offrir une petite bière, viens t'asseoir avec nous ». Par respect, il était obligé de venir mais il a bu son verre d'un trait, sans rien dire, il n'est pas resté plus de deux minutes et il est reparti. Et là, c'est normal, le couple était vraiment trop offensé, tu imagines, c'était plusieurs humiliations de suite pour eux alors ils ont voulu leur revanche. La femme était dans tous ses états, elle a déversé tous les billets qu'elle avait pliés entre ses seins, les billets sautaient sur mes genoux. Je n'arrivais même pas à compter, il y avait au moins 4 000 bolivianos¹²⁵. La femme pleurait de rage et elle m'a dit de courir aller acheter cinquante caisses de bière¹²⁶ et de m'occuper de monter le mur de bière, car elle voulait montrer à Eduardo qu'ils n'allaient pas se laisser humilier comme ça. Quand on a mis toutes les caisses au milieu, Eduardo et sa femme se sont

¹²⁵ Équivalent à environ 400 euros.

¹²⁶ Une caisse de bière compte huit bouteilles et coûte environ 70 bolivianos, soit environ 7 euros. Cinquante caisses de bière équivalent à 3 500 bolivianos, soit environ 380 euros.

approchés du mur mais je voyais Eduardo qui cherchait des yeux de qui provenait le cadeau. Quand il a vu que c'était ses voisins, on regardait tous alors il a été obligé de les remercier. Mais ça ne s'est pas arrêté là, Eduardo ne pouvait pas les laisser prendre le dessus comme ça. Normalement, quand on te donne cinquante caisses, tu dois en redonner la moitié ou au moins un tiers à celui qui te les a données. Mais là, Eduardo ne leur a redistribué que deux caisses pour les humilier à nouveau, plus fortement. Alors, tu sais ce qu'ont fait les voisins ? Ils n'ont pas touché ces deux caisses offertes, pas une goutte, ils sont restés à côté et se sont rachetés des bières à part, méprisant le cadeau humiliant d'Eduardo. Et maintenant, ils ne se parlent plus, c'est triste. Ils vivent en face les uns des autres mais quand ils se croisent dans la rue, ils ne se disent plus bonjour, ni se regardent dans les yeux.

Julio-César conclut ce récit de l'escalade de l'ego et de l'honneur, en affirmant que le *pasante* s'est montré très orgueilleux et a voulu s'affirmer comme le maître de la situation. Loin de condamner cette attitude et malgré son amitié avec les voisins, Julio-César défend le comportement du *pasante* qu'il estime légitime et à la juste mesure de son statut. L'honneur est donc affirmé comme un droit au respect qu'implique une position dans la hiérarchie. Son avis est d'ailleurs partagé par d'autres *fraternos* qui m'ont également commenté ce conflit : « Un *pasante* ne doit jamais se laisser humilier et doit toujours avoir le dessus sur les autres ».

Enfin, on voit que la question du respect ou de l'humiliation relève ici d'un sentiment exprimé non dans une dimension métaphysique mais dans des actes aussi concrets que des dons de caisses de bière¹²⁷ :

Humilier quelqu'un, c'est par exemple quand je t'offre une bière et que toi tu m'en donnes cinq en retour et que tu fais ça juste pour m'obliger à me préoccuper et à me dire : comment je vais à mon tour lui en rendre cinq alors que je n'ai pas d'argent ? (don Fernando, 47 ans, restaurateur).

Dans cet exemple, le principe de réciprocité n'est plus mobilisé pour souder une alliance ou nouer un lien avec l'autre, mais au contraire pour marquer distance et supériorité. D'une part, le don peut être entrepris en signe de partage (*cariño*) avec sa parenté réelle et rituelle, ses amis ou comme un *ayni* avec les *pasantes* de la *fraternidad*. D'autre part, il est à l'inverse l'enjeu d'une forte compétition où l'un

¹²⁷ Sur l'honneur comme pratique plus que comme discours, voir Pitt-Rivers (1983).

devient l'obligé de l'autre et subit alors une offense. Le principe de réciprocité est mobilisé soit pour souder une alliance (dons de *cariño*) soit pour marquer sa supériorité (dons d'honneur). Le don d'alcool, offert lors des fêtes de la *fraternidad* dans le but « de défier et d'obliger un rival » (Bataille, 1967 : 39), peut générer une humiliation profonde chez celui qui le reçoit et ne peut le rendre. L'achat démesuré de caisses de bière devient alors l'un des principaux moyens, pour ceux qui se sentent offensés, de retrouver un équilibre perdu.

*

Abondance et surplus, monstration de l'or et accumulation de caisses d'alcool, sont les éléments indispensables et centraux des fêtes des *fraternidades*. L'idée de richesse trouve ici toute sa correspondance visuelle dans l'opulence du corps de la Chola et dans la figure ostentatoire des *pasantes*. D'une part, dans le contexte spécifique des *fraternidades*, la Chola incarne une ascension sociale et une réussite économique féminine qui lui permet de ne plus être associée à la paysanne ou à la migrante indigène démunie, catégories auxquelles elle était auparavant associée par les classes moyennes et aisées de La Paz. D'autre part, la « charge » de la *fiesta* assumée chaque année par les *pasantes*, ouvre un accès au prestige qui place ces derniers au sommet des logiques hiérarchiques qui régissent la *fraternidad*.

La charge rituelle ne représente pas uniquement un sacrifice économique ou un « service » rendu à la collectivité. A travers celle-ci, les commerçants qui sont à la tête des *fraternidades* acquièrent un « respect » (*respeto*) de la part de la communauté des danseurs, à la condition qu'eux-mêmes respectent les règles de la réciprocité. En effet, la *fiesta* est sans doute le lieu où la retenue de l'argent est le plus collectivement condamnée. L'exhibition des richesses doit entraîner la dépense, clef centrale de la réussite sociale. Enfin, la mise en lumière des stratégies de prestige montre qu'au sein de la *fraternidad* la reconnaissance sociale ne consiste pas à faire valoir son statut ou son pouvoir économique mais à le construire dans une émulation permanente avec les autres. Au-delà de la recherche d'une promotion individuelle, les pratiques de réciprocité et d'exhibition collective de l'abondance révèlent une façon tout à fait singulière d'attirer la fortune et de produire de la richesse.

Chapitre 6
**« Faire corps » par la danse ? Un
dispositif chorégraphique en
tension**

L'acte dévotionnel des *fraternos* s'accomplit lors de l'Entrada par la réalisation d'une performance dansée collective, durant laquelle la *fraternidad* se présente de la manière la plus sophistiquée et aboutie de l'année. Ses membres sont costumés, ont répété pendant des mois et les spectateurs installés dans les rues se comptent par milliers. Pendant une journée entière, assis sur les gradins du parcours, ces derniers vont voir défiler toutes les *fraternidades* de la ville dont une grande partie exécute la *morenada*. Des bataillons de *morenos*, accompagnés des danseuses *de pollera*, se succèdent ainsi sans relâche du matin jusqu'au soir. La disposition des danseurs entre eux et leur positionnement dans l'espace lors de la performance produit un « dispositif chorégraphique ». Celui-ci traduit une organisation collective qui réunit, autour d'un événement unique, les centaines de danseurs qui composent le groupe.

D'une part il s'agira de saisir l'aspect « extérieur » de la danse – c'est-à-dire ce que voient les spectateurs – à travers l'analyse des caractéristiques formelles de ce dispositif chorégraphique. D'autre part afin de cerner la complexité des enjeux qui se jouent dans la danse, je m'intéresserai à ses dynamiques « intérieures » – ce que les danseurs font – et à la manière dont les règles d'organisation de cet ensemble chorégraphique sont manipulées pendant la performance.

Lors du défilé, des forces de nature contraire sont engagées au sein de la *fraternidad* : la volonté impérative de construire un collectif et celle, inverse, de se démarquer de l'ensemble. Si pour un spectateur de l'Entrada la première tendance est la plus visible, mon expérience dansée au sein du groupe m'a permis de saisir toute l'ampleur de la seconde. La danse met ainsi en tension principes d'unité et de différenciation. Tantôt l'attention des danseurs est portée sur la volonté de faire du semblable, tantôt ces derniers réalisent des actions perturbatrices, potentiellement chaotiques, qui mettent à l'épreuve l'organisation générale du dispositif chorégraphique. Comment au sein d'une même unité spatio-temporelle coexistent ces deux dynamiques ?

1. Construire un ensemble chorégraphique

La danse est une activité qui met toujours en place une organisation spatiale propre. Les danseurs s'ajustent et se positionnent par rapport à d'autres éléments : spectateurs, autres danseurs, environnement, objets, divinités, etc. Quel que soit le type de danse, celle-ci attribue des places, hiérarchise, aligne, soude ou au contraire divise les participants au sein d'un espace donné. Même pour signifier un désordre absolu, une organisation est toujours nécessaire.

Rappelons que toutes les *entradas* se caractérisent par un même traitement de l'espace : le circuit des danseurs dans la ville est préalablement défini par les autorités municipales et consiste en un parcours avec un même lieu de départ et d'arrivée pour toutes les *fraternidades* qui défilent. Sous forme de cortège, tous les danseurs progressent dans la rue dans une même direction. Ils sont organisés en blocs structurés de rangées qui forment des unités indépendantes au sein de l'ensemble chorégraphique de chaque *fraternidad*.

De plus, comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, la danse est toujours codifiée en pas et chorégraphies que les danseurs apprennent au préalable et qui sont exécutés lors de la performance sous les consignes de guides, placés en première file, et du commandant de troupe. Quelle que soit la danse de l'Entrada, les danseurs d'une même unité exécutent donc toujours les mêmes formes dansées, de manière synchrone et dans des costumes identiques.

Cette organisation spatiale et chorégraphique est respectée par toutes les danses, dont la *morenada*. Pour chaque *fraternidad* de *morenada* composée de centaines de danseurs, défiler s'avère un défi organisationnel constant. La construction collective du dispositif répond à un processus permanent d'ajustements et de « mise en ordre » des danseurs, sans nécessairement que ces derniers ne recherchent à produire un ordre absolu. Les danseurs mettent en relief leur capacité à produire une organisation collective plus qu'ils n'exposent un dispositif spatial parfaitement régulier et précis.

Danser ensemble, de manière ordonnée, apparaît ainsi plus comme une consigne qu'un résultat.

Le dispositif formel

Dans un défilé de *morenada*, le dispositif chorégraphique idéal est constant et ne change pas de forme au cours de la danse. C'est un dispositif fermé dans le sens où ni spectateurs ni autres danseurs ne peuvent venir l'intégrer au cours du défilé. Il est composé d'une section féminine, la « troupe des femmes » (*tropa de mujeres*), accompagnée d'une fanfare, et d'une section masculine, la « troupe des *morenos* » (*tropa de morenos*), également accompagnée d'une fanfare. L'organisation des deux sections est stricte : chacune est formée par des rangées de six danseurs qui se succèdent en gardant toujours la même distance. Le nombre de rangées varie selon la taille de la *fraternidad*, mais généralement une section est constituée au minimum d'une centaine de danseurs. Les guides (*guías*) forment toujours la première rangée des sections féminine et masculine, et dans certaines *fraternidades* un commandant de troupe est placé devant celles-ci.

A cette structure constante s'ajoutent des petites unités de danseurs, les « blocs spéciaux » (*bloques especiales*), qui défilent à part des deux grandes sections et qui représentent les personnages appelés « figures » (*figuras*). Ces blocs peuvent être composés exclusivement de figures féminines (*chinas* ou *cholas antiguas*), de figures masculines (*rey moreno*, *achachis* ou *superachachis*) ou d'un mélange des deux. Ils sont formés d'au moins six danseurs alignés sur une rangée, ou peuvent être plus consistants et rassembler une ou deux dizaines de danseurs.

Enfin, les *pasantes* et les fondateurs défilent toujours dans des rangées à part, derrière les danseuses de la section féminine. Chaque danseur a ainsi une place prédéterminée au sein du dispositif et rien ne doit modifier cet ordre. Le rapport topologique entre les danseurs est invariable : ni rapprochements, ni croisements, ni éloignements, les danseurs ne changent pas de place et ne se touchent jamais.

Le schéma ci-dessous représente un dispositif chorégraphique idéal de *morenada* permettant de donner au lecteur une vision globale de l'ensemble chorégraphique.

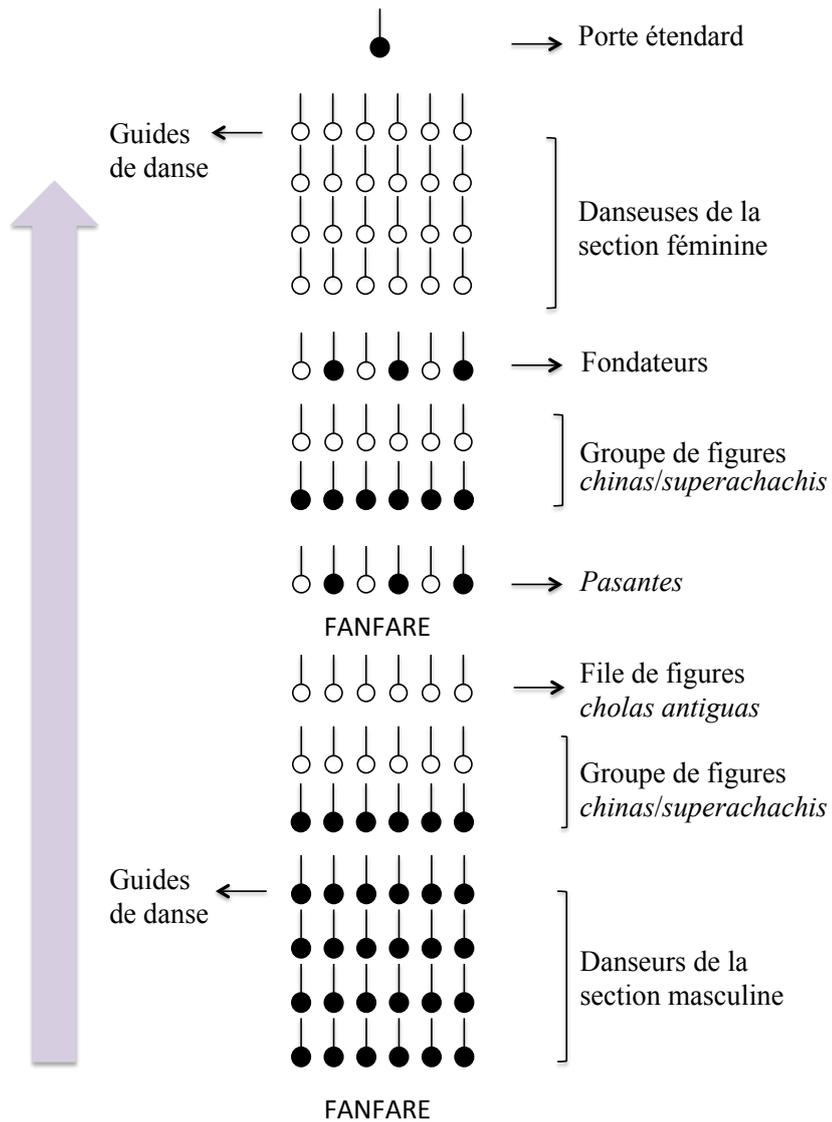
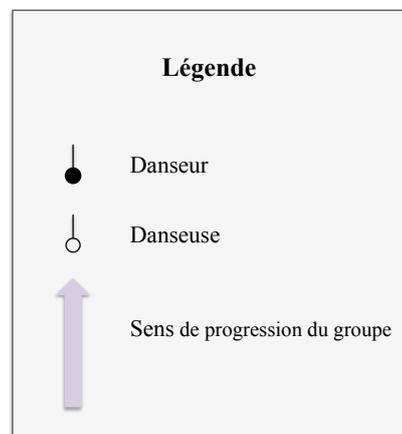


Figure 53
Dispositif chorégraphique de *morenada*



Les différences repérables entre les ensembles chorégraphiques des différentes *fraternidades* de *morenada* concernent le nombre et le positionnement de leurs groupes de figures. Plus une *fraternidad* est prestigieuse, plus elle présente de blocs indépendants de figures. Les *fraternidades* rivalisent donc autour de ces personnages isolés des deux grandes sections de danseurs. Pour plaire au public, certaines *fraternidades* vont par exemple défiler avec plusieurs rangées successives de *chinas* – jeunes filles aux costumes et mouvements sensuels très appréciées des spectateurs – alors que dans d’autres elles se feront beaucoup plus rares. On note aussi des différences notoires entre les figures des *superachachis* présentées par les différentes *fraternidades* : plus ils seront nombreux à porter des costumes et des masques chargés et éblouissants, plus la *fraternidad* suscitera l’admiration générale. C’est donc principalement autour de la catégorie des « figures » que l’on observe les plus grandes variations entre les *fraternidades* de *morenada* qui défilent.

En revanche, d’autres éléments concernant l’organisation spatiale constituent les traits invariables et identificatoires de tout ensemble chorégraphique de *morenada* :

- une macro structure ordonnée englobant plusieurs unités
- une succession d’unités composées de plusieurs rangées¹²⁸ resserrées de danseurs
- la séparation d’un espace féminin et d’un espace masculin
- l’intégration d’éléments isolés (figures) en marge des deux grandes sections principales

Tous ces éléments indiquent que dans sa réalisation idéale, l’ensemble chorégraphique sous-tend l’articulation de plusieurs unités distinctes, dont l’ordonnancement va être évalué par le spectateur. En effet les critiques que le public peut émettre à haute voix, lors du défilé, portent généralement sur la capacité des danseurs à respecter une organisation formelle. Quand le dispositif est mal

¹²⁸ La rangée est formée par une suite de danseurs disposés côte à côte sur une même ligne. Cette disposition spatiale s’oppose à la file, dans laquelle les danseurs sont disposés les uns derrière les autres.

structuré, avec des espaces vides trop grands entre les différents blocs, des rangées désorganisées et des sections dont les danseurs sont désynchronisés, ces derniers se font impitoyablement siffler. Les critiques portent moins sur la qualité des performances individuelles que sur l'image globale que renvoie le collectif à travers son dispositif spatial. Une *fraternidad* mal organisée produit une « mauvaise » danse ; plus les unités de danseurs sont structurées, plus la danse est visible et « réussie ».

Egaliser les rangées

Rudolf Laban¹²⁹ souligne dans ses travaux comment l'unité du groupe, forgée par les mouvements corporels, permet à l'individu « d'accéder à un statut supérieur, de décupler son énergie, de transfigurer sa banale individualité en une vaste force collective » (Launay, 1997 : 44). Si la *morenada* se pose d'emblée comme une danse collective, sur quels principes repose concrètement son organisation ?

Lors de la performance, une partie du travail esthétique engagé est fondée sur la non différenciation entre les danseurs d'une même section et sur la volonté de créer de l'unité. Ainsi « l'adhésion de chacun à un projet commun requiert une uniformisation des attitudes individuelles à des conduites motrices sélectionnées qui font autorité » (Bertuzzi, 2013 : 31). Pour organiser les grandes sections masculine et féminine, deux aspects s'imposent comme des consignes majeures : 1) un souci constant de bien dessiner les lignes du dispositif et d'égaliser les rangées ; 2) la construction d'unités de danseurs indifférenciés à travers un unisson gestuel et rythmique.

Dans leurs propos, les danseurs soulignent l'importance de produire une organisation collective structurée et de maintenir celle-ci tout au long de la performance. Il est nécessaire pour eux d'« organiser la troupe », de « s'aligner », de « tenir les rangs » ou encore de « synchroniser la danse ». Lors d'une répétition de danse, Julio-César, le commandant de la troupe masculine, refusa de me laisser

¹²⁹ Rudolph Laban s'est intéressé aux danses collectives de ce qu'il nomme la « culture festive ». Cette « culture festive » est en fait une culture idéalisée, celle de son enfance dans les campagnes austro-hongroises, dont les fêtes permettaient selon lui de souder les membres d'une même communauté et de célébrer une histoire collective. Il oppose cette « culture festive » rurale à la « culture moderne et industrielle » du début du XX^e siècle qui aurait perdu ce savoir cinétique du collectif (Launay, 1997 : 46).

filmer car il disait « avoir honte » pour sa *fraternidad*. Selon lui les guides formant la première ligne de la troupe étaient cette année-là particulièrement incompetents ; ils n'arrivaient pas à se coordonner et les rangées de la troupe étaient « toutes tordues » :

Ces guides ne servent à rien, ils sont là car ce sont les *pasantes* qui leur ont donné cette place, uniquement parce qu'ils sont de la même famille. Mais ils ne savent pas danser, ni se synchroniser. Avant, pour être guide, tu passais un examen, c'était solennel, ça mettait la pression, il y avait des règles. La troupe de *morenos* se regroupait d'abord à l'extérieur de la salle de répétition et les épouses étaient assises, les attendant à l'intérieur. Le commandant de troupe entrait d'abord seul dans la salle, majestueux et accompagné de la fanfare qui jouait derrière lui. Puis, les guides qui passaient l'examen entraient, dansant sous le regard des femmes. Je peux te dire que s'ils ne dansaient pas exactement synchrones et ne formaient pas une ligne parfaite, les femmes sifflaient et criaient, « Vous n'êtes pas ensemble ! Alignez-vous, bon sang ! ».

Lors du défilé la structuration du groupe est également chaperonnée par une personne extérieure à l'ensemble chorégraphique, qui va suivre les danseurs tout au long du trajet en leur criant continuellement des indications spatiales. Courant de la tête à la fin de la formation, il doit à la fois avoir une vue globale du dispositif, travailler les détails et calculer le bon espacement entre les rangées, les blocs et les danseurs. Cette importance donnée au dessin de parfaites lignes horizontales est déjà présente lors des répétitions de danse et constitue l'un des aspects fondamentaux de l'apprentissage chorégraphique. Chacun apprend à bien se replacer dans l'espace et à se réajuster continuellement aux danseurs qui l'entourent tout en exécutant un mouvement général d'avancée.

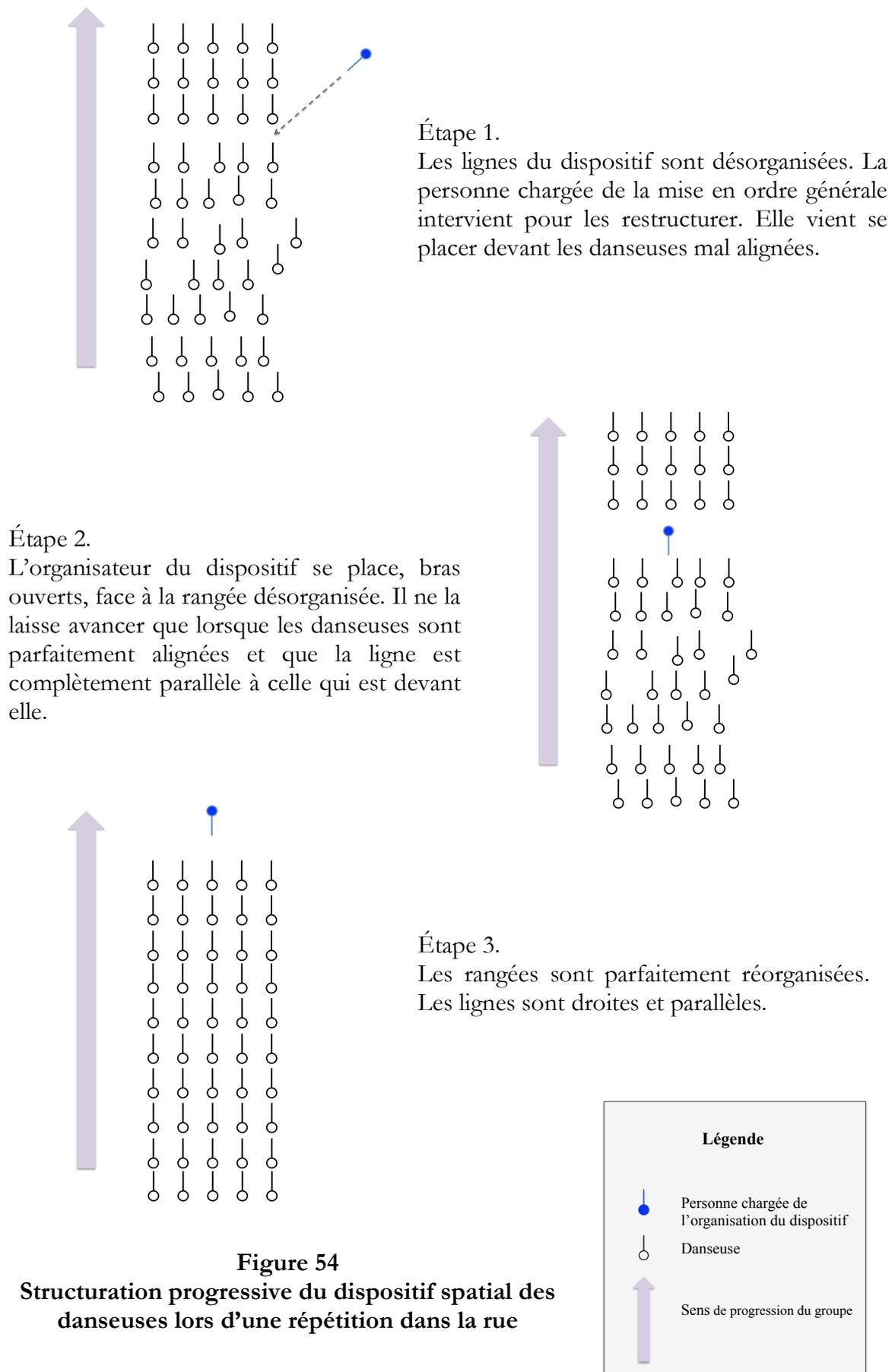


Figure 54
Structuration progressive du dispositif spatial des danseuses lors d'une répétition dans la rue

Néanmoins, la structuration du dispositif ne repose pas uniquement sur la personne en charge de cette organisation globale. Sa fonction concerne plus la réorganisation et l'alignement des rangées de danseurs que leur placement dans l'espace. Ces derniers sont en fait relativement autonomes. Au début de la danse le dispositif s'élabore progressivement sans aucune aide extérieure, puis sera réajusté par la suite si nécessaire, en cas de difficulté à maintenir la rangée.

Dans les salles des fêtes louées pour les répétitions, la danse commence toujours de la même manière. Les danseuses de la grande section féminine sont les premières à répéter pendant que les hommes sont assis et les regardent. Le commandant de troupe, une femme, se place seule au centre de la salle et commencer à danser. Au bout de quelques minutes elle est rejointe par une première rangée de la section féminine constituée de cinq ou six femmes – les guides – qui se placent derrière elle et qui s'ajustent à ses mouvements. Quelques instants plus tard une autre rangée de danseuses se place derrière les guides, en tâchant de s'aligner le plus soigneusement possible avec celles-ci. Puis une autre rangée vient encore se placer, et ainsi successivement jusqu'à ce que toutes les femmes (une centaine) forment la section. Le dispositif s'agence rapidement, les mouvements se transmettent en vagues successives, les guides sont imitées par la première rangée puis par la deuxième et ainsi de suite. En quelques minutes tout l'ensemble prend forme.

Mise à part la place des guides, les autres places du dispositif ne sont pas établies par avance. Au moment des répétitions les rangées se forment donc de manière aléatoire, il faut trouver rapidement ses partenaires de rangée et courir se placer dans la section. Il est par exemple courant de voir les mères pousser vigoureusement leurs filles en les pressant de se mettre devant, car les premières rangées sont les plus valorisées puisque les danseuses y sont plus visibles pour les spectateurs.



Figure 55

Formation progressive du dispositif chorégraphique, section féminine.

Dans la première photo, les femmes assises attendent le début de la répétition, puis dans la deuxième, la commandante de troupe se place seule au milieu de la piste de danse et initie la danse sous le regard des autres femmes toujours immobiles qui l'observent. Enfin derrière les guides de danse que l'on distingue ici par leurs tenues uniformisées marron et blanc, se sont placées les femmes organisées en rangées parallèles. Toutes dansent maintenant la *morenada* en réalisant des mouvements synchrones.

Succédant aux femmes, c'est ensuite au tour des hommes de répéter. Les femmes leur ont laissé la place et sont assises autour d'eux pour les regarder. Ils fonctionnent avec cette même dynamique organisationnelle et élaborent un dispositif spatial identique.

Le dispositif met en relief la capacité des danseurs de *morenada* à s'organiser collectivement en très grand nombre, rapidement et efficacement. La recherche d'alignement à l'intérieur des rangées et de parallélisme entre celles-ci est un principe organisationnel, qui s'applique absolument à toutes les unités composant l'ensemble, tant les grandes sections que les blocs de figures. L'alignement des rangées est d'autant plus difficile à maintenir que l'ensemble ne reste pas sur place mais avance dans l'espace.

Cette volonté de réaliser un ensemble ordonné est constamment verbalisée par les *pasantes*, lorsqu'ils s'adressent aux membres de la *fraternidad*. Quelques jours avant l'Entrada lors de la dernière répétition générale, ces derniers donnent leurs dernières recommandations. Ils insistent sur l'importance de la ponctualité des danseurs pour se rassembler avant que ne commence le défilé, car les retardataires, prenant le cortège en route, menaceraient de désorganiser complètement les troupes. Si des danseurs manquent au moment du départ de la *fraternidad*, leurs places restent vides dans les rangées des sections. Pour combler ces « trous » dans le dispositif, les danseurs placés en fin de section changent de place et prennent les places inoccupées. A leur arrivée, les danseurs retardataires doivent renégocier fermement leur place alors occupée par d'autres. Les conflits que génèrent ces situations nuisent clairement à l'équilibre du dispositif et perturbent la dynamique collective. Les danseurs sont capables d'arrêter de danser en plein défilé pour discuter et défendre leurs places. Les *pasantes* en appellent donc à l'ordre, à la discipline collective et à la ponctualité de chacun.

Créer de l'unité

C'est parce que les danseurs exécutent les mêmes mouvements, avec le même costume et sur la même musique, devenant alors les représentants d'une

collectivité unifiée, que celle-ci est d'autant plus renforcée. Le principe d'unité est donné par un procédé d'homogénéisation à l'intérieur de chaque section, portant à la fois sur le matériel (costumes et masques), le sonore et sur les gestes des danseurs. « Rendre homogène » la danse est un procédé qui vise à créer du semblable ou a minima à faire le moins différent possible. Au premier regard porté sur un défilé de *morenada*, on ne remarque que très peu d'effets contrastés entre les gestes et les costumes au sein de chaque unité de danseurs. Cette uniformisation donne au spectateur l'image de plusieurs blocs homogènes qui avancent dans la rue.

Au niveau plastique, l'uniformité des couleurs et des costumes de chaque section constitue un point primordial. Un danseur qui n'aurait pas pu se procurer la tenue règlementaire décidée plusieurs mois au préalable, ne peut pas danser le jour de la fête. Cette indifférenciation visuelle gomme la singularité des danseurs au bénéfice d'une unité collective. Cet effet est encore plus saisissant dans la section masculine puisque les danseurs portent tous des masques identiques. Leurs visages comme leurs corps sont complètement cachés et la similitude des costumes et des masques efface complètement leurs singularités.

Au niveau chorégraphique c'est le principe de l'unisson gestuel qui homogénéise la danse (voir piste 4 du DVD). L'unisson gestuel est l'addition de l'*homorythmie* gestuelle – mouvements coordonnés au niveau du temps –, et de l'*homokinésie*, attitude qui consiste à s'appliquer à avoir la même posture, le même mouvement et un tonus musculaire semblable (Beudet, 2001 : 61). Les danseurs des grandes sections (hommes et femmes) exécutent un même « pas de base » (*básico*) appelé la « demi-lune », permettant d'unifier l'activité dansée¹³⁰. De plus l'uniformisation est facilitée par le caractère restreint du répertoire chorégraphique principalement constitué du pas de demi-lune, réalisé pendant la plus grande partie du défilé, et d'une ou deux courtes chorégraphies¹³¹. Celles-ci sont composées du pas en demi-lune agencé avec d'autres types de mouvements tels que parcours circulaires sur place, pas croisés, pas latéraux ou déplacements du corps sur le plan sagittal (avancées/reculées).

¹³⁰ J'analyserai plus en détails ce pas dans le chapitre 7.

¹³¹ Une chorégraphie est l'agencement de plusieurs pas (simples ou composés) formant une unité pertinente pour les danseurs.



Figure 56
Unisson gestuel dans une
rangée de danseurs

Malgré leur vision restreinte par le port du masque, ces danseurs conservent un parfait alignement de leur rangée. Leurs gestes sont visiblement coordonnés : les danseurs ont tous avancé leur pied gauche en avant avec un pas de petite amplitude pour faciliter le maintien de l'alignement. Leurs gestes de bras sont également similaires. Ces derniers sont placés le long du corps légèrement fléchis, et leurs mains droites, tenant les crécelles, sont toutes situées à la même hauteur. Enfin, l'orientation du corps est identique chez les cinq danseurs.



Figure 57
Unisson gestuel dans une
rangée de danseuses

A l'instar des danseurs de la section masculine, les danseuses forment un dispositif structuré et défilent en rangées alignées de manière régulière. Les corps sont orientés dans une même direction et les mouvements de bras sont exécutés sur une même hauteur intermédiaire. Chaque danseuse a le coude plié avec une amplitude similaire. Les crécelles, toutes maintenues à la même hauteur, renforcent cette impression de nivellement.



Figure 58
Dispositif spatial de la section masculine

On peut observer l'aspect graphique du dispositif spatial des danseurs de la section masculine. Pour chaque rangée, une même distance sépare chaque danseur et l'image d'une troupe structurée émerge de ce groupe. Les costumes identiques, les corps alignés et orientés dans une même direction, construisent un bataillon uniforme.

Pour danser de manière synchronisée les danseurs des grandes sections ont besoin d'une organisation temporelle commune, d'une pulsation qui accorde leurs mouvements. D'un point de vue musical, les deux grandes fanfares – rassemblant chacune une quarantaine de musiciens – qui accompagnent les danseurs, font partie intégrante de l'ensemble chorégraphique de chaque *fraternidad* de *morenada*. Elles jouent de manière indépendante l'une de l'autre et sont chacune placée derrière une grande section. Elles participent donc incontestablement à la dimension solennelle et grandiose de l'événement. A la saturation et somptuosité plastique des costumes des danseurs correspond ainsi l'expression d'une grande puissance sonore produite par les fanfares (Martínez, 2001 : 171).

Cependant, selon la configuration de la rue et sa place dans l'ensemble, chaque danseur entendra plus ou moins distinctement la fanfare. Les grandes sections étant composées de centaines de danseurs, les premières rangées ne

l'entendent généralement que de loin. La musique jouée par les fanfares ne constitue pas la trame sonore ni la métrique dont se servent les danseurs pour se synchroniser et marquer ensemble la pulsation. Cette fonction est en revanche donnée aux crécelles qui sont jouées à l'unisson tout en dansant.



Figure 59
Crécelle jouée par un danseur

La crécelle est un idiophone en bois par raclement. Elle est constituée d'un manche et d'une roue crantée dont la rotation autour d'un axe produit un son très puissant. La crécelle de ce danseur représente une tour, l'une des pièces du jeu d'échec. Les *fraternidades* innovent chaque année dans les formes des crécelles de leurs danseurs. Par exemple, la *fraternidad* de *morenada* des chauffeurs de poids lourds a pour habitude de défiler avec des crécelles en formes de camions, celle des bouchers des crécelles en forme de bœufs, etc.

Dans les grandes sections, les danseurs marquent des claquements de crécelles répétés qu'ils alternent avec des moments où celles-ci sont tournées en l'air. Ils créent ainsi leurs propres phrases rythmiques. Le son des crécelles et les gestes qui sont exécutés pour les produire – le claqué ou la rotation rapide du poignet – forment une trame rythmique collective nécessaire pour coordonner les mouvements des danseurs qui marquent la pulsation. Ces claqués et ces rotations de crécelle sont complètement intégrés à la chorégraphie. Lorsque les guides de danse se rassemblent pour inventer la chorégraphie collective de la troupe, les phrases rythmiques de la crécelle correspondent à l'exécution d'un enchaînement précis de

pas, comme le montre les propos d'Adela, commandante de la section féminine, qui me décrit ainsi une courte chorégraphie :

Trois coups de crécelle en avançant, un coup avec le pas demi-lune vers la droite, un coup avec le pas demi-lune vers la gauche, trois coups avec des pas de côté sur la droite, trois coups avec des pas de côté sur la gauche, un tour complet sur soi même en levant la crécelle et en la faisant tourner en l'air.

Les claquements de crécelle agissent donc comme des repères qui permettent aux danseurs de structurer leurs pas. Ils peuvent ainsi coordonner leurs mouvements grâce à cette source sonore très proche qu'ils produisent eux-mêmes. Leur coordination est à la fois musicale et chorégraphique, ce qui leur permet de maintenir une régularité et de produire un unisson gestuel et sonore. Cette qualité d'unisson s'acquiert dès l'apprentissage de la danse. Les danseurs focalisent leur attention sur la nécessité de danser de manière synchronisée et apprennent à se fondre dans un dispositif collectif. Leur apprentissage consiste principalement à s'immerger dans la masse des danseurs et à saisir les mouvements en imitant leurs voisins. Il y a peu de verbalisations et d'indications, personne ne dit vraiment au danseur ce qu'il doit faire. Il se débrouille donc seul et tente au mieux de s'accorder au mouvement général :

La première immersion dans la *morenada*, la première expérience, elle est toujours difficile, c'est une galère. Moi je n'ai pas pu arriver à danser si facilement tout de suite. C'est mon cousin qui m'a emmené pour la première fois, il m'a convaincu d'y aller avec lui. Je me suis mis à côté de lui pour danser, il fallait que je me lance, pour que je comprenne comment ça marchait. Mais j'ai bien mis deux ans à m'acclimater, à connaître les gens. Pour bien danser, il faut se sentir engagé dans la *fraternidad*. Je me sentais bizarre au début, j'avais la sensation de ne pas arriver à faire exactement comme les autres, après tu t'habitues, tu regardes et tu fais comme les autres et ça rentre (Juan Fernando, danseur dans la section masculine).

Au début j'essayais de me concentrer, de regarder les guides, mais je me décalais toujours et je tendais mon bras trop haut pour faire tourner la crécelle et je n'arrivais pas à bien faire tourner ma *pollera* comme les autres. Ma crécelle, je n'arrivais pas à la faire sonner quand elle tournait. Et après ça te prend, tu es dedans, ça se fait tout seul, tu te synchronises et tu y es (Paloma, danseuse dans la section féminine).

Le danseur s'applique donc à saisir les logiques chorégraphiques internes, c'est-à-dire à comprendre les enchaînements et à mémoriser la chorégraphie. Lors des répétitions, les guides de danse sont situés devant les autres danseurs ou danseuses qui se « calent » sur eux. Les guides n'expliquent pas les mouvements et ne les décomposent pas, la fonction pédagogique est quasiment inexistante. Ces derniers ont donc plus valeur de modèles que d'instructeurs et c'est la démonstration par le geste qui prime.

¡Tienen que igualar! est l'unique consigne fréquemment réitérée lors des répétitions collectives. Elle peut être traduite par « Égalisez-vous ! » ou « Alignez-vous ! ». Le principe d'égalisation prend ici tout son sens si l'on se rapporte à l'aspect graphique du dispositif chorégraphique composé de rangées et de blocs. « *Igualar* » (égaliser) renvoie alors à l'action d'unifier le groupe mais évoque également l'image d'une ligne de laquelle rien ne doit dépasser. Ce principe est fondamental et en l'explicitant, les guides insistent sur l'attention que tout danseur doit porter à s'aligner avec ceux qui forment sa rangée. Le danseur ne doit ni être trop en avant ni trop en retrait. Il est un élément d'une construction plus globale dont la netteté et la précision des lignes dépend de la propre position du danseur par rapport aux danseurs qui l'entourent (voir piste 5 du DVD).

Dans les grandes sections, la simplicité des motifs dansés témoigne d'une volonté de réaliser une danse collective accessible à tous. Son acquisition demande peu de mémoire, ce qui permet au danseur de se concentrer sur la coordination collective plus que sur l'enchaînement de ses propres mouvements. Chaque année, les guides de danse inventent une nouvelle chorégraphie pour leur section. Celle-ci est toujours facilement réalisable, semblable à celle de l'année précédente, toujours composée des mêmes pas, mais dans un ordre sensiblement différent.

Personne n'abandonne ou n'est exclu parce qu'il n'arrive pas à danser. La *morenada* est une danse inclusive dans le sens où elle ne laisse pas de place à l'échec, elle ne nécessite pas d'avoir un don ou un talent singulier. Pour apprendre à danser un novice se fond dans la masse et tente, en imitant ses voisins ou en regardant les guides, de suivre la dynamique générale. Savoir danser concerne ainsi moins les qualités interprétatives des danseurs que leur participation à une formation collective.

De manière informelle, dans les salons de danse et lors des fêtes, seul le pas de base de la *morenada* - la demi-lune - est exécuté en boucle, les hommes et les femmes les uns en face des autres. C'est au moment de produire une performance publique comme l'Entrada ou lors des répétitions dans la rue que se pose la réelle difficulté de construire un dispositif collectif. Enfin il ne s'agit pas uniquement de créer ce dispositif, le défi consiste à le mettre en mouvement sans le déstructurer. Cette action requiert une synergie collective et une dynamique de cohésion. Chaque danseur doit exécuter ses mouvements tout en respectant le maintien du dispositif tout au long du parcours, sans le déformer.

Ce type d'apprentissage développe chez le danseur un régime d'attention périphérique envers ceux qui dansent à côté de lui. L'expérience sensorielle et émotionnelle se construit fondamentalement *avec* les autres pratiquants. Comme pour la consommation d'alcool, les moments dansés ont une fonction de partage (*compartir*). Souvent poussés à fréquenter une *fraternidad* par obligation familiale ou à travers les obligations mutuelles de compéage (cf. chapitre 5), certains danseurs disent qu'initialement la *morenada* n'était pas une danse qui les attirait et que le plaisir de danser n'est arrivé qu'après plusieurs répétitions, lorsqu'ils arrivèrent enfin à réaliser les mouvements de manière synchrone avec le groupe, ayant alors le sentiment de faire partie d'un tout. La *morenada* s'apprend donc principalement en sentant les autres danser à côté de soi. « Être synchrone » implique de ne pas perturber les mouvements des danseurs voisins, c'est-à-dire de ne pas être en retard sur le temps, d'exécuter correctement la chorégraphie et d'être bien placé dans le dispositif.

Dans la section féminine, les danseuses ne s'entraident pas pour apprendre à danser. Elles ne se donnent pas d'indications ni de conseils et ne se corrigent que rarement entre elles. Alors que la danse repose sur une dynamique largement collective, apprendre celle-ci est un défi individuel. Quand une femme n'arrive pas à saisir la chorégraphie, elle va rarement demander aux autres danseuses de lui expliquer les mouvements ou de les décomposer. Seules les guides, en fin de répétition, pourront alors lui montrer comment mieux faire les pas, mais en général sa fierté lui impose de se débrouiller seule. Lorsqu'une femme se trompe, elle se frappe le front ou rit nerveusement. Tout en continuant à danser, les autres femmes

ne l'encouragent jamais et peuvent la critiquer à haute voix, tentant même parfois de l'expulser pour qu'elle se replace dans les dernières rangées de la section afin de ne déranger personne. De manière assez sèche ou au contraire avec un ton suppliant, elles lui disent : « Mais ma ptite dame, ce n'est pas possible, on n'arrive pas à danser à vos côtés, allez donc derrière ! », « Allez oust, derrière petite mère ! Vous reviendrez quand vous pourrez vous égaliser avec nous », « Mais je vous en supplie ma petite dame, s'il vous plait, je vous en prie, vous vous trompez trop, je vous en prie, nous n'arrivons plus à nous concentrer sur les guides », « Zou Madame ! Allez, allez ! Allez derrière vous entraîner ! ».

« Égaliser » son mouvement avec les autres danseuses peut donc s'avérer difficile pour certaines femmes, en général les plus âgées, d'autant que le « danser ensemble » n'implique aucun contact corporel entre les différents danseurs. On ne se tient jamais la main, ni le bras, ni l'épaule. Pour accorder son mouvement avec son voisin, le danseur le regarde, est attentif à son énergie musculaire, sa vitesse et l'amplitude de ses gestes mais ne le touche jamais. Le mimétisme ne passe pas seulement par le regard mais aussi par le ressenti de la proximité des autres comme le montre cette expérience de danse que je décris ci-dessous.

Lors d'une grande répétition publique, nous défilions dans les rues du Gran Poder jusqu'au salon de danse loué pour la nuit. A l'entrée du salon la fanfare jouait encore pendant que les guides et premières rangées de danseuses, qui s'étaient déjà arrêtées de danser, s'installaient sur le trottoir et commençaient à boire tranquillement en attendant l'arrivée du reste des danseurs pour entrer dans le salon. Lorsque ma rangée arriva face à la porte grande ouverte de celui-ci, mes compagnes me crièrent : « Allez, nous on entre, on ne s'arrête pas, on continue ! ». Le salon était immense et vide. Alors seules, sans aucun public pour nous regarder, nous sommes entrées en dansant dans la grande salle des fêtes. Adela la guide de danse, exaltée, nous ordonna de nous aligner parfaitement, de danser sur une ligne impeccable et d'exécuter nos gestes à l'identique. Notre capacité à nous synchroniser n'était pas destinée à des spectateurs mais concernait le groupe. Mes compagnes s'appliquaient d'ailleurs parfois avec plus d'attention qu'elles n'en avaient montré lors du défilé public et chacune était pleinement investie et fière. Nous étions parfaitement assemblées et formions les pièces d'une unité qui paraissait autonome. La danse

avait ici le pouvoir concret de renforcer les liens, d'une manière peut être plus intense que n'importe quelle autre des activités sociales que ces femmes partagent par ailleurs. « Être synchrone » est ainsi également une affaire de sensation et de plaisir. Il induit la création d'un « entre-soi » et d'une intimité partagée. Quand une unité structurée émerge ainsi des activités chorégraphiques, elle peut devenir un puissant facteur de renforcement des liens (Lange, 2005 : 97), une expérience incarnée de la solidarité enrichie de sensations kinesthésiques communes.

Saillances des figures

Tant l'organisation spatiale que l'unisson gestuel produit par les danseurs pourraient nous amener à envisager la danse comme la projection idéale d'un « être ensemble » ou, comme l'écrit Jean-Michel Guilcher, comme une « expérience collective où la communauté se regroupe et s'exalte, prend conscience de soi et s'affirme publiquement » (1976 [1963] : 8). Cependant, ce « Nous » ne se compose pas d'un seul collectif indifférencié mais articule plusieurs sous-groupes distincts. Chaque danseur produit bien de l'uniformité, non pas avec le collectif dans son intégralité, mais avec le sous-groupe auquel il appartient. La *morenada* exprime un double mouvement : la création d'une unité incarnée par les grandes sections de danseurs qui partagent une série de référents esthétiques communs et la mise en relief de figures qui se distinguent du collectif en dansant dans des rangées isolées des grandes sections.

Par exemple, les figures féminines telles que les *chinas* se démarquent des danseuses de la section féminine. Les *chinas* défilent organisées sur une ou plusieurs rangées et sont placées devant des figures masculines, les *achachis* (ancêtres) ou les *superachachis* (super ancêtres). Il est également courant de voir une *china* seule aux côtés d'une figure masculine. Défilant toujours en nettement moins grand nombre que les danseuses de la section féminine, elles sont rendues beaucoup plus visibles pour le spectateur.

Lorsque la grande section féminine défile, le spectateur ne perçoit au premier abord qu'un flot massif de jupes tournoyantes et colorées alors que les danseuses *chinas* peuvent être observées avec attention, une par une. Leurs tenues sensuelles –

décolleté plongeant, hautes bottes à talons et mini-jupe – provoquent de nombreux commentaires chez les spectateurs masculins : « Ouh quelle belle paire de guiboles ! », « Déesse tu viens de voler mon cœur ! ». Lors des répétitions collectives les *chinas* sont en petit groupe et restent souvent à part. Leurs attitudes corporelles mettent en valeur une coquetterie assumée et en accord avec les canons de beauté véhiculés par la télévision et les concours de Miss. Lorsqu'elles sont assises, elles croisent et décroisent souvent les jambes langoureusement, posent leurs mains sur les hanches et arborent de larges sourires. Elles sont vêtues d'habits moulants qui soulignent les courbes du corps, chaussées de hauts talons et maquillées de manière très prononcée. Quand les *chinas* dansent la *morenada*, elles exécutent des petits déplacements latéraux grâce à des pas croisés, des avancées et des parcours circulaires sur place. Lors de ces déplacements c'est principalement la gestuelle des bras et des mains qui est mise en relief. Dans un flux continu, elles remontent leurs avant-bras vers leurs épaules, de manière alternée à droite puis à gauche, comme de petites poupées mécaniques. Elles réalisent également de délicats gestes des mains avec une légère rotation du poignet, par lesquels elles semblent doucement caresser l'air. Ces gestes soigneux sont harmonieusement accompagnés d'un mouvement de balancier latéral de la tête, à peine perceptible, qui accentue encore cet effet « poupée ». Elles décrivent d'ailleurs leur danse ainsi : « Nous dansons comme des petites poupées ». Ceci caractérise un style propre aux *chinas*, au sens où Lange utilise ce terme : « En décidant d'accentuer plus ou moins certains éléments de la danse et en proportionnant leur distribution et leur développement en conséquence, le danseur fait des choix : il en résulte un *style* » (2005 : 95).



Figure 60
Les délicats mouvements des bras et mains des *chinas*

De manière générale, l'ensemble des mouvements du haut du corps de la *china* est très gracieux. En analyse du mouvement, on qualifierait ces gestes de bras et de mains de « manifestations de l'élément léger », c'est-à-dire une utilisation de la légèreté comme on la retrouve par exemple dans des actions du type manipuler des petites pièces, tenir des objets délicats, faire une caresse ou coudre un tissu (Loureiro, 2013 : 30-31). Dans le bas du corps, leurs pas sont au contraire vigoureux et marquent la pulsation de la musique. Enfin par de petites torsions continues du buste, les danseuses font constamment se mouvoir leurs courtes jupes afin d'attirer le regard sur le haut de leurs cuisses. Elles soulèvent de temps en temps leurs jupes avec leurs mains, relevant toujours très délicatement un pan de tissu puis le laissant nonchalamment retomber. Elles laissent donc volontairement entrevoir leurs culottes aux spectateurs qui les sifflent pour manifester leur enthousiasme. Alors que dans la grande section, les femmes portent des habits qui cachent entièrement leur corps et masquent leurs différentes corpulences, les *chinas* exhibent avec fierté leurs formes et cherchent à se distinguer les unes des autres. Elles suggèrent une

nudité qu'elles font deviner sans la dévoiler réellement, action qui les inscrit dans un registre sexualisé et érotisant. Elles affichent des normes corporelles qu'elles perçoivent comme « jeunes », « sexy », « modernes » et « non indiennes » et à travers lesquelles l'exposition du corps est valorisée. Jenny, une danseuse *china* de vingt-cinq ans, m'explique que la *china* est une figure incarnant la beauté et la jeunesse. Sa danse doit « contaminer » le public, lui « donner de la joie et de l'énergie ». D'ailleurs régulièrement, les *chinas* fixent du regard des spectateurs à qui elles adressent explicitement leur danse et sollicitent leurs applaudissements.

Les *chinas* sont généralement choisies pour leurs qualités physiques : jeunes, grandes, minces et souvent claires de peau, ce qui les distingue clairement des danseuses *de pollera* de la grande section, qui sont plus petites, plus âgées, plus corpulentes et qui ont la peau plus foncée. Elles sont aussi choisies pour leur notoriété : actrice, mannequin ou chanteuse, le public apprécie tout particulièrement de voir des célébrités locales danser la *morenada*. Les *chinas* peuvent également incarner des qualités relevant de l'étrangeté. Lors de différentes *entradas* boliviennes, j'ai par exemple vu des *chinas* incarnées par des triplées, des étrangères anglo-saxonnes à la peau très blanche ou des filles de très grande taille, autant de qualités esthétiques très excentriques pour le public bolivien des *entradas*. Par rapport à la grande section féminine qui se définit comme un collectif indifférencié, les *chinas* s'affirment au contraire comme des individualités.

En ce qui concerne les figures masculines, ces dernières se démarquent du collectif formé par la grande section des *morenos*, non pas par l'individuation des danseurs mais par le port de costumes décuplés. Ainsi le personnage du *superachachi* revêt un costume plus lourd, plus complexe et plus impressionnant que celui du *moreno* qui danse dans la section masculine ; il lui ressemble, mais avec des qualités augmentées.



Figure 61
Morenos et superachachis

La première photo représente une rangée de *morenos* dont les costumes sont plus légers et moins volumineux que ceux des *superachachis*, les personnages représentés dans la deuxième photo. Contrairement aux *superachachis* les barbes des *morenos* sont plus courtes, leurs carapaces sont moins hautes et ne montent pas jusque derrière la tête, ils portent donc beaucoup moins de poids sur les épaules. Par un effet d'augmentation, on passe donc graduellement du costume plus léger et moins encombrant du *moreno* à celui, plus imposant et extravagant, du *superachachi*.



Figure 62
Superachachi

Ce *superachachi* porte un lourd costume qui descend jusque derrière les genoux. Le costume est rigide et forme une carapace brodée et perlée qui monte en hauteur et dépasse le niveau de la tête, sur laquelle est posée un aigle doré prenant son envol. Le danseur ne peut voir autour de lui qu'à travers les petits trous situés au dessus des yeux de son masque. Sa longue barbe verte évoque l'âge avancé de ce personnage et ses gants blancs soulignent la distinction de son statut. Enfin ses yeux écarquillés et entourés d'une épaisse frange de poils jaunes donnent à son visage une apparence animale de chouette ou autre oiseau nocturne.



Figure 63
***Superachachis* de profil**

Cette photo représente le même *superachachi* de profil. On y voit le bas de sa carapace dorée qui forme une sorte de queue rigide, et les différents volumes qui composent son costume imposant.

Enfin, à l'instar des figures masculines et féminines, le commandant de la troupe des *morenos* se différencie nettement du collectif qu'il dirige. Appelé *comandante achachi* (l'ancêtre commandant), il porte un costume contrastant avec celui de la troupe ainsi que des attributs spécifiques signifiant la supériorité de son statut, un sceptre, des gants blancs et un sifflet. Il se distingue également par un savoir chorégraphique spécifique. Alors que tout le monde s'accorde à dire que danser dans les grandes sections ne demande aucune virtuosité particulière, être commandant requiert un talent particulier.

Depuis plus d'une dizaine d'années Johnny est commandant de troupe de la *fraternidad* Morenada Rosas de Viacha. Il a quarante ans, trois enfants et travaille tous les jours dans un atelier situé dans une grande tour d'un cabinet de dentistes, pour lesquels il fabrique des prothèses dentaires. Si dans son quotidien Johnny travaille dans un sous-sol obscur, le week-end, lors des répétitions de danse, il brille et attire tous les regards. Chemise, cravate et gants blancs, Johnny s'impose avec fierté, pleinement investi dans son rôle de commandant. Il affirme un style qu'il qualifie d'*elegancia a la francés* (élégance à la française). Lors de chaque *entrada* mais également lors des répétitions publiques, sa prestation suscite les compliments des spectateurs qui soulignent toujours sa grande élégance. Connu par le public habitué des *morenadas*, les femmes sont particulièrement sensibles à sa danse et disent que « *Johnny baila sabroso* » (Johnny danse avec saveur). Il s'agit là d'un compliment qui dénote une réelle particularité puisque ce type de remarque n'est jamais adressé aux danseurs de la troupe qui exécutent les mouvements de manière identique et sans réellement se démarquer les uns des autres :

Je porte la responsabilité du groupe sur mes épaules, si je me trompe, tout le monde se trompe, c'est l'effet mitraille. Donc je dois être tout le temps attentif, connaître bien le parcours pour savoir quand lancer la chorégraphie. Certaines rues montent trop pour faire la chorégraphie et cela fatigue les danseurs, il faut donc que j'évalue tous les détails, guider cela à l'air simple mais cela ne l'est pas. C'est une affaire de personnalité aussi, la vérité c'est que tu n'as commandant, ou pas. Il faut savoir se décider rapidement pour faire la chorégraphie, c'est toi qui décides pour toute la troupe qui te suit derrière, ce sont plusieurs centaines de danseurs. Il faut donc voir si la rue est trop en pente ou trop étroite, tu ne peux pas

faire la chorégraphie, tout le monde s’emmêle et c’est un désastre, cela donne une mauvaise image pour la *fraternidad*.

La fonction de leader de ce commandant de troupe relève d’une connaissance à la fois des pas et du parcours (relief des rues) mais également d’un charisme et d’une forme de créativité individuelle : contrairement aux danseurs de la section masculine, Johny accorde une véritable importance au développement de son propre style. Même s’il ne peut pas improviser dans la mesure où il guide la troupe et que les danseurs se calent sur lui pour exécuter les mouvements, il affirme cependant marquer sa différence dans la danse et par son rôle de meneur :

Un commandant est un créateur, il innove par son costume, son masque mais aussi par sa manière de bouger. Certains font des pas un peu sautillés, d’autres bougent plus la tête ou leurs épaules. Moi par exemple, mon style c’est de danser sur les pointes de pieds, c’est ma marque de fabrique. Les commandants qui le font aussi comme ça m’ont copié. Je fais toujours le même pas de base que les *morenos* de la troupe mais avec ce détail des pointes le rendu est différent, les *morenos* ont le pas très lourd. Moi je le fais plus glisser, comme en suspens.

Après l’avoir vu danser à plusieurs reprises dans de simples répétitions, des fêtes patronales de villages ou lors de l’Entrada de Jesús del Gran Poder, il est indéniable que ses mouvements dansés contrastent avec ceux des danseurs de sa troupe alors qu’il réalise les mêmes pas qu’eux. Quand les *morenos* marquent lourdement leurs pas, Johny semble glisser délicatement sur le sol. Pourtant son costume est plus lourd et son masque deux fois plus volumineux, mais il transmet une sensation d’aisance et de légèreté, il paraît flotter. Or cette qualité chorégraphique contraste avec la lourdeur du pas des *morenos* et marque sa singularité, son style, qui ne doit cependant pas transformer, comme il le précise ici, l’« essence » de la *morenada* :

Mais cela doit rester très subtil, il y en a qui veulent trop styliser les pas mais c’est une distorsion de l’essence de la *morenada*. Tous les ans, quand j’invente la nouvelle chorégraphie, je me mets dans mon salon et je mets un CD des meilleures fanfares de *morenada* d’Oruro. Et là je me mets à danser, mon fils m’aide, je fais quelques pas et il me donne son opinion, c’est bien me dit-il mais tu devrais rajouter un demi-tour par ici, un pas de côté par là, il a l’œil le petit.

Moi je réfléchis, car je dois innover sans transgresser l'essence de la *morenada*. C'est comme Los Intocables, tu vois, eux, ils ont inventé un style un peu militarisé on dit, comme des robots avec des mouvements rigides des épaules, d'autres essaient de les imiter mais moi je ne veux pas, le *moreno* doit être lourd dans sa démarche mais pas agressif.

La désapprobation de Johny pour les innovations de la *morenada* concurrente, Los Intocables, témoigne de la marge réduite de négociations existante entre l'affirmation de la singularité du danseur et le respect des caractéristiques identificatoires du genre *morenada*. On perçoit également à travers cet entretien l'investissement de ce commandant dans son rôle de chef de troupe et dans sa prestation dansée. La manière dont il parle de sa performance se distingue nettement du discours des danseurs des grandes sections qui ne produisent pas ou peu de retour réflexif sur leur pratique dansée. Johny, comme d'autres commandants d'ailleurs, peut parler de sa pratique pendant plusieurs heures, avec passion. Son visage s'anime lorsqu'il me commente les vidéos des *morenadas* du Carnaval d'Oruro qu'il collectionne. Il connaît tous les airs des fanfares, les paroles des chansons et détaille, admire ou critique implacablement les costumes et le style chorégraphique exposé. En ce sens, il se présente comme un expert.



Figure 64
Johny avec ses danseurs les lors d'une répétition de danse

Tous les connaisseurs de *morenada* reconnaissent le talent de Johny et les commandants de troupes des autres *fraternidades* sont en compétition directe avec lui. Son plus grand rival, Santos Poma, est commandant dans une *fraternidad* de *morenada* concurrente. A l'instar de Johny, il affirme que sa performance révèle sa singularité et qu'il n'est pas un *moreno* comme les autres, comme en témoignent les réponses aux questions que je lui pose :

Comment as-tu commencé à danser la *morenada*?

Santos Poma : J'ai commencé parce qu'un jour j'ai croisé mon beau-père, je sortais du garage où je travaille comme mécanicien. Nous sommes allés boire et après plusieurs verres il m'a demandé de participer à sa *morenada*. Je n'y avais jamais vraiment pensé, mais vous savez, les beaux-pères, il faut les respecter, parce qu'après j'aurais eu des problèmes avec mon épouse, donc je lui ai dit oui. Le jour de l'*entrada* de son village, mon beau-père dansait dans la troupe de *morenos*, moi je dansais comme figure, dans une rangée d'*achachis*, parce qu'à cette époque seuls les vieux dansaient dans la troupe, les jeunes faisaient les figures. Et je commence à descendre l'avenue, et bien sûr, les premiers kilomètres j'étais très timide, je me concentrais, je voulais égaliser mes mouvements avec les autres c'est tout ce qui m'importait. Et l'*entrada* s'est passée comme ça, mais le lendemain, quand je suis allé à la fête de la *fraternidad*, tout a changé. Ils m'ont invité à boire beaucoup et là je ne sais pas trop comment, la fanfare jouait et je me suis levé et je me suis mis seul devant la fanfare, je ne pouvais plus m'arrêter de danser.

Mais qu'est ce qui t'a poussé à te lever et à danser ainsi, seul devant tout le monde? Tu m'as dit que tu étais plutôt timide...

Santos Poma : Je ne peux pas te dire d'où cela m'est venu, une émotion, une émotion extrêmement forte qui me poussait, comme si naissait tout ce qui était caché au plus profond de moi même. C'était comme une énorme satisfaction personnelle, je me démarquais de mes amis, et j'étais complètement saoul, mais par la musique, non par l'alcool.

Comment ont réagi les autres *fratermos*?

Santos Poma : Et bien tous me regardaient, ils disaient : « Mais il n'est pas nouveau lui ? ». Il y avait beaucoup de gens importants, des journalistes, des folkloristes, des gens du milieu, alors à peine je me suis reposé que les gens sont venus m'offrir un verre, puis un autre, et là ils m'invitaient tous à être commandant de troupe dans leurs fêtes, à Villa Victoria, Villa Fátima, partout, ils m'invitaient à

toutes les fêtes, voulaient me payer le costume, les voyages, tout...j'étais très surpris.

C'est à ce moment que tu as commencé à te faire appeler l'Achachi Galán (Achachi Séducteur)?

Santos Poma : Non, mon titre, je ne me le suis pas attribué moi même, c'est un journaliste spécialiste du folklore qui me l'a donné. C'était pour l'*entrada* de Villa Fátima, juste avant de danser. Il y avait deux *chinas* qui dansaient à mes côtés, avec qui je m'étais mis d'accord pour danser, et puis deux autres arrivent, avec qui je m'étais aussi engagé mais je ne me souvenais plus du tout que j'étais aussi engagé avec elles. Et là, tu sais comment sont les femmes? Elles commencent à hausser le ton, à se menacer, elles se tiraient les cheveux. Alors le journaliste en voyant la situation m'appelle l'« Achachi Galán ». Au début je n'ai pas pris ce titre très au sérieux mais quelques mois plus tard, ce monsieur décède tragiquement. Et tous les gens viennent lui rendre hommage, c'était un homme important pour notre folklore et là ses proches viennent me voir et me disent qu'il m'a laissé un souvenir. Je n'ai pas compris au début et puis en réfléchissant j'ai compris, bien sûr qu'il m'avait laissé quelque chose : je suis l'Achachi Galán, l'Achachi Galán... Depuis je me présente toujours ainsi. Quand je danse je montre cela, mon titre est écrit en haut de mon masque. Je ne veux pas être vaniteux mais je suis celui qui a fait une révolution totale en ce qui concerne les *achachis* de l'Entrada de Gran Poder, c'est moi qui aie inventé cette histoire de se démarquer de la troupe, de danser avec un complet blanc et des chaussures blanches lors des répétitions, alors que tous les autres sont habillés en noir, c'est moi qui aie pensé à augmenter le volume du sceptre. J'ai les preuves de toutes mes inventions et, un jour, elles seront valorisées à leur juste valeur.

Dans cet entretien, Santos Poma met en scène son statut de commandant à travers un récit composé de plusieurs étapes qui relate sa progressive intronisation comme *achachi*. Il est d'abord un danseur « comme les autres » qui voulait « égaliser » sa danse, puis son talent s'exprime par une sorte de révélation intérieure qui le pousse à se démarquer et à danser seul face au reste des *fraternos*. Enfin, son talent et son statut sont socialement validés puisqu'il reçoit un titre spécifique et que les femmes se battent pour danser à ses côtés. Alors que les *morenos* décrivent leur danse en réitérant un impératif d'uniformisation, Santos Poma parle d'innovation, de révolution, de contraste et de créativité.

Au sein de l'unité que représente l'ensemble chorégraphique d'une *fraternidad* de *morenada*, on retrouve donc une nette opposition entre les grandes sections de danseurs d'une part et d'autre part les figures et le commandant de troupe qui s'en détachent. Tant par leur positionnement dans le dispositif que par leurs costumes et leur manière plus individualisée d'interpréter la danse, ils expriment une expérience esthétique et corporelle différenciée. Les deux grandes sections féminine et masculine symbolisent l'ordre collectif et l'uniformité alors que les figures représentent au contraire l'émergence d'une singularité.

Cependant cette opposition doit être nuancée si l'on analyse, de l'intérieur, les actions des danseurs des grandes sections. En effet, la troupe se révèle être une unité beaucoup moins uniforme et stable qu'elle n'y paraît de l'extérieur et elle est constamment traversée par des processus d'individuation qui menacent son organisation interne. Quel est le décalage entre ce que les danseurs disent faire, explicité dans la consigne affichée d'un ensemble chorégraphique ordonné et unifié, et les actions qui déstabilisent ce format idéal pendant la performance ?

2. Mettre à l'épreuve le dispositif

Plusieurs situations au sein de la danse montrent que le dispositif chorégraphique est fondamentalement irrégulier. Ceci est particulièrement vrai pour la section féminine dans laquelle plusieurs actions des danseuses déstabilisent régulièrement la construction collective.

Quand les jupes s'entrechoquent

Le premier type d'action induisant du désordre concerne le registre des mouvements dansés. En effet si pour défiler les femmes réalisent un pas de base relativement simple, appelé la demi-lune (cf. analyse de la séquence ci-dessous), toute la difficulté se situe dans la coordination collective.



Figure 65
Séquence décomposée du pas demi-lune, troupe féminine de *morenada*

Tout en avançant vers l'avant, les femmes réalisent, en six temps, un parcours circulaire sur place qui s'exécute sur un cercle. Elles effectuent $\frac{1}{4}$ du parcours circulaire vers la droite (vignette 1), puis reviennent de face sur trois temps (vignette 2) et refont la même chose du côté opposé (vignette 3). Pendant l'alternance des appuis, elles progressent de manière homogène vers l'avant dans le sens du déplacement global du dispositif chorégraphique.

Dans leur danse, les femmes sont guidées par le mouvement de jupe de leurs voisines, le but étant d'accorder de manière homogène le flot général de tissu. Ainsi se crée une dynamique rythmique interne engendrée par le mouvement collectif, qui guide les danseuses bien plus que la musique même. Le principal défi des femmes consiste donc à maintenir cet équilibre collectif fragile puisque dès qu'il y a un échec de coordination dans une rangée, lorsqu'une femme se trompe de sens ou est en retard dans la réalisation de son demi-cercle, les jupes s'entrechoquent et l'ensemble de la section se désorganise très rapidement. Par un effet de réaction en chaîne, la déstructuration d'une rangée a pour conséquence d'affecter la ligne suivante qui s'était calée sur cette dernière. Pour arriver à une stabilité générale, chaque danseuse doit donc être constamment attentive à coordonner son mouvement de jupe avec celui de la danseuse qui est devant elle et de celles qui sont sur ses côtés. Cette attention est d'autant plus difficile à maintenir que les danseuses boivent généralement une grande quantité d'alcool avant ou pendant la danse. Lors du trajet, la synergie collective des corps donnée à voir à travers le mouvement des jupes est donc fréquemment altérée.

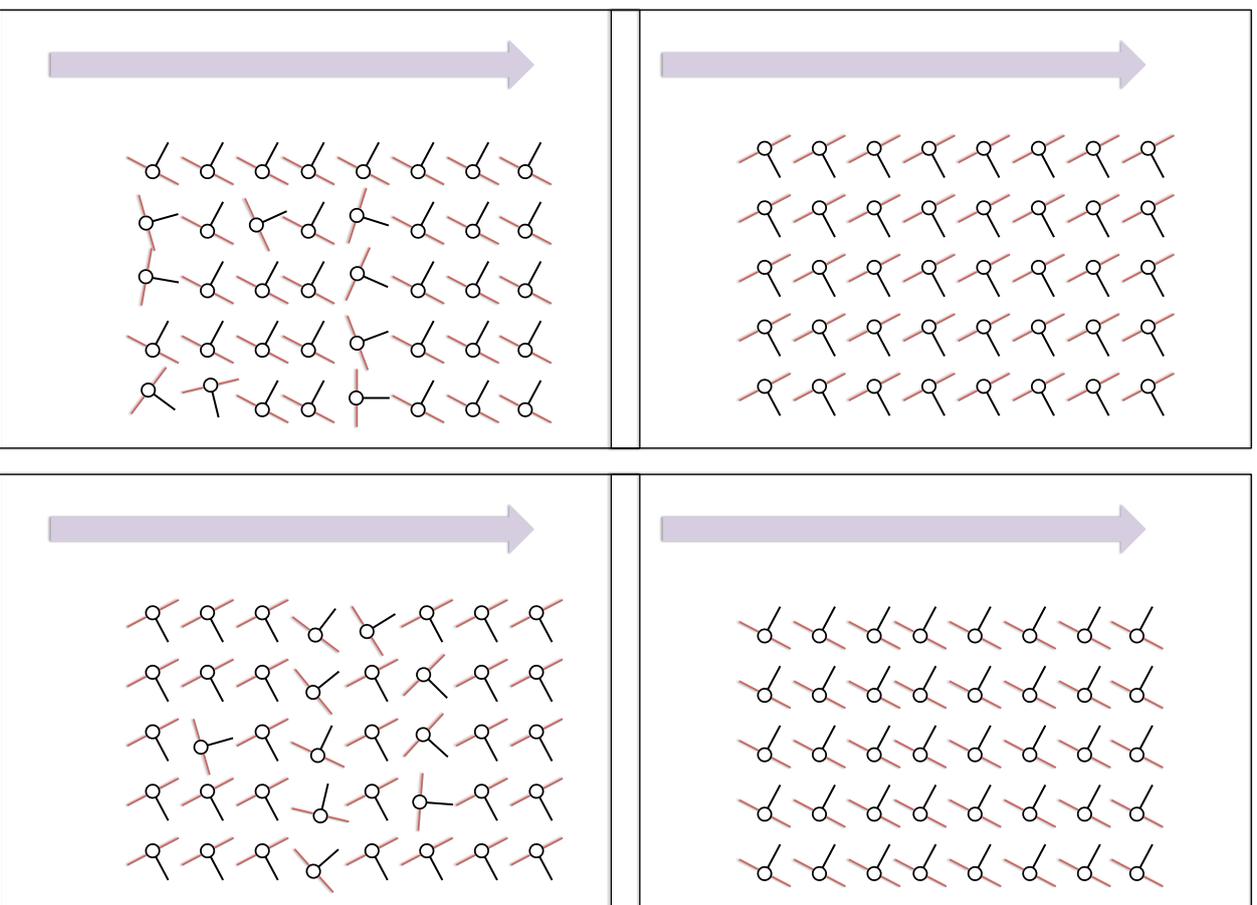
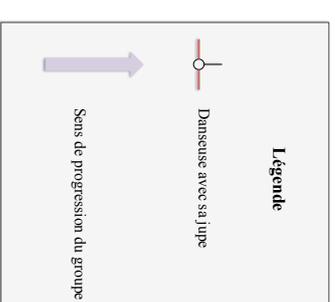


Figure 66
Réalisation collective idéale du pas de base dans la section féminine



Les danseuses réalisent leur pas de base avec une parfaite coordination. Elles se tournent vers la droite (dessin 1) puis vers la gauche (dessin 2). Les jupes ne s'entrechoquent pas car les mouvements des danseuses sont parfaitement synchronisés.

Figure 67
Réalisation collective du pas de base, avec échec de coordination générale

Les danseuses réalisent leur pas de base avec une mauvaise coordination. Dans le troisième dessin, les trois premières rangées sont synchronisées alors que les autres se sont complètement désynchronisées : les jupes des danseuses s'entrechoquent. Dans le dessin 4, cette désorganisation s'est étendue à la troisième rangée qui elle aussi commence à se déstructurer rapidement.

Briser les rangées

Le deuxième type d'action provoquant du désordre est cette fois volontaire et concerne des ruptures de rangées de danseuses qui ébranlent complètement la section féminine. En effet il arrive souvent qu'en plein défilé, plusieurs danseuses formant une même rangée décident qu'elles sont placées trop loin de la fanfare et qu'elles n'entendent pas assez bien la musique. Elles brisent ainsi leur ligne pour la reformer en fin de section juste devant la fanfare. L'espace vide qu'elles laissent alors dans le dispositif oblige la rangée qui leur succède à avancer pour prendre leur place et ainsi de suite pour les rangées suivantes. Cette attitude est fortement réprouvée par les autres danseuses qui se voient obligées d'avancer d'une rangée dans le dispositif et donc de s'éloigner elles-mêmes un peu plus de la fanfare. Elles refusent de prendre les places de celles qui ont, initialement, déserté leur rangée. Soit elles continuent à danser en laissant les places vides, soit elles brisent également leur ligne pour se replacer en fin de section. S'ensuit alors un moment de grand désordre interne pendant lequel les danseuses refusent d'avancer, se déplacent et injurient les premières responsables de ce désordre. Un certain temps de réajustement collectif est nécessaire et la personne chargée de l'ordre général du dispositif intervient rapidement pour régler les conflits de places et replacer les danseuses.

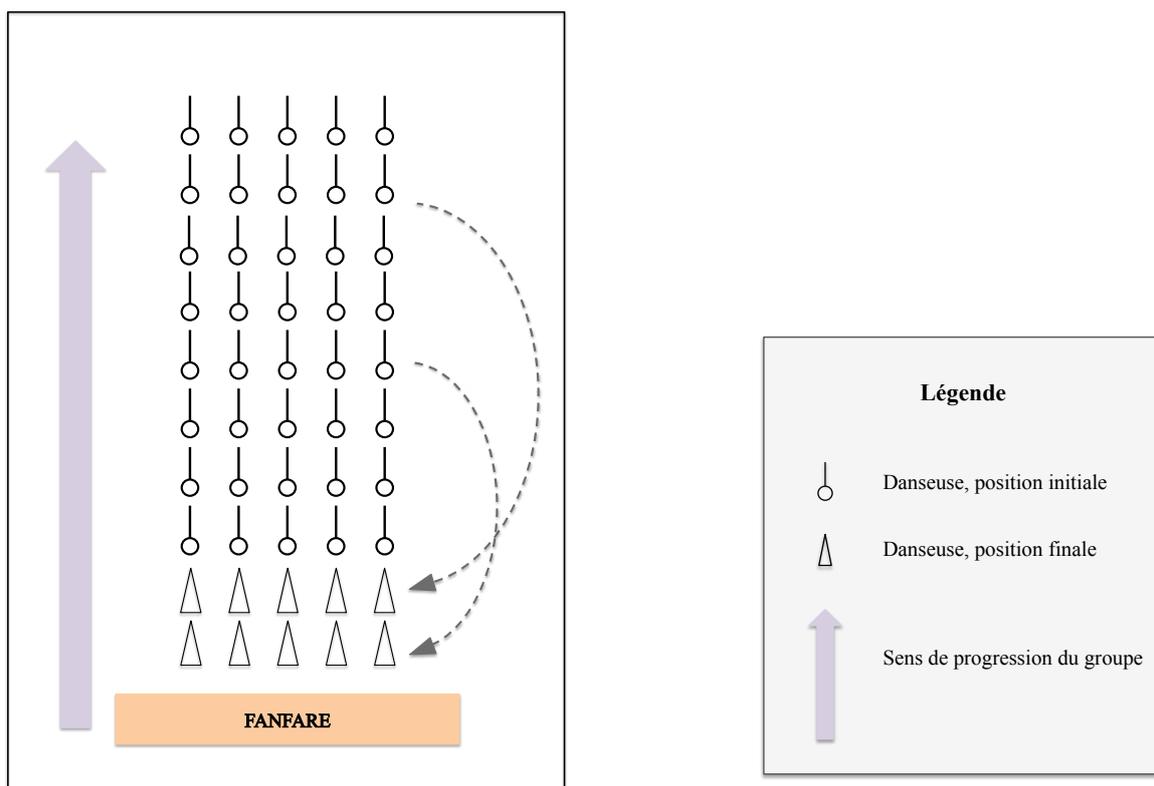


Figure 68
Désorganisation du dispositif de la section féminine. Exemple 1

Les danseuses de la deuxième et de la cinquième rangée (en partant du haut) brisent leur ligne pour se replacer devant la fanfare.

Ces moments où une rangée de danseuses déstabilise l'ensemble en changeant de place sont assez fréquents et surviennent de manière spontanée. Lorsque je dansais pour l'Entrada, ma rangée de compagnes de danse provoqua plusieurs fois cette situation. Alors que nous dansons depuis plusieurs heures, Mónica, ma voisine de gauche, tout en continuant à danser, me parle d'un air entendu : « Prépare-toi ! A mon signal on part et tu nous suis, tu t'accroches bien à moi, on va aller derrière, près de la fanfare ». J'entends alors ma voisine de droite, doña María, toujours en gardant son grand sourire, marmonner : « On n'entend rien ici et les guides sont trop mauvaises, on ne peut pas danser, on s'en va, zou ! ». Au signal je colle Mónica, doña María s'agrippe fermement à la pointe de mon châle et les autres filles de la rangée au sien. Nous brisons la ligne sous les sifflements et injures des autres danseuses et courrons attachées les unes aux autres, en remontant

toute la troupe en sens inverse. En nous voyant ainsi, les danseuses de la section nous interpellent : « Fraudeuses ! », « Restez où vous êtes ! », « Tricheuses ! ». Ignorant les remontrances, la tête baissée, nous courrons de plus belle.

Lors de la pause, plusieurs danseuses partent se plaindre aux *pasantes* de notre attitude anarchique pendant la danse. Ces derniers viennent nous voir et au lieu de nous réprimander, nous offrent plusieurs bouteilles de bières. Avec une grande douceur dans la voix, l'épouse du *pasante* nous supplie presque : « Mes petites mères, soyez compréhensives avec moi, c'est pour la *fraternidad*, notre image à tous, moi je vous comprends mais si tout le monde fait comme vous, nous ne pourrions plus danser. Reprenez vos places mes petites mères, vous êtes les plus belles, allez reprenez vos places, il faut que l'ensemble soit harmonieux, je vous en prie et reprenez un petit verre, voilà, c'est pour moi ». Lorsque la troupe repart nous reprenons nos places initiales, sentant la froideur et la réprobation des danseuses placées derrière nous. A peine une heure plus tard, lorsqu'une autre rangée se brise devant nous, mes compagnes de danse sont les premières à crier au scandale et à siffler les coupables sans ménagement aucun.

Nous contre les autres

Les disputes qui éclatent autour des questions de places au sein de la section de danse sont le principal moteur du chaos. Néanmoins, la désorganisation interne est toujours rapidement maîtrisée. La solidité du groupe repose plus sur sa capacité à se remettre rapidement en ordre qu'à celui d'éviter réellement le désordre. Les danseuses « anarchiques » ne se font d'ailleurs jamais expulser. De plus lorsqu'il y a rupture avec l'unité du groupe, celle-ci n'est jamais individuelle et les danseuses sont toujours solidaires de leur rangée. Visuellement cette solidarité se traduit par une constante proximité, voire un attachement, au sens propre. Il est ainsi courant de voir de petits pelotons de femmes qui se tiennent par la main ou par la pointe de leur châle. Parfois, elles s'accrochent même entre elles par des chaînes d'épingles à nourrice et se déplacent comme un seul corps.

La solidarité avec sa rangée prime toujours sur la solidarité avec le groupe. Ceci s'explique par les liens familiaux et de parenté rituelle qui unissent les

danseuses d'une même rangée, les obligeant à une solidarité sans faille. En s'opposant ensemble à la dynamique chorégraphique du groupe, elles renforcent ainsi la sensation d'unité de la rangée, dans un jeu du « Nous contre les Autres ». Cette solidarité peut également englober deux rangées consécutives, la première se composant de filles jeunes, cousines, belles-sœurs ou amies et la suivante de leurs mères, belles-mères, marraines ou tantes. Les rangées se déplaceront dans ce cas-là toujours ensemble car le maintien d'un lien infaillible s'exprime en priorité avec sa rangée, c'est à dire avec les « siens ».

La danse remplit ici une fonction proche de ce que Laurent Gabail attribue aux danses des Bassari de Guinée qui reposent entièrement sur cette imbrication entre forme d'organisation sociale et activité chorégraphique, puisque l'auteur les présente comme un « modèle réduit des relations que suppose l'institution » (2011 : 28). Tout en renforçant le collectif, la danse n'abolit pas les liens sociaux particuliers existant entre les participants mais les actualise en permanence. Dans la *morenada*, cette réalité est particulièrement saillante dans la section féminine mais beaucoup plus diffuse si l'on considère l'ensemble du cortège de *morenada*. Dans la section masculine¹³² par exemple, les rangées de danseurs s'organisent de manière plus aléatoire et peuvent être composées d'individus n'ayant entre eux aucun type de lien social. Par contre dans la section féminine, l'exécution de la danse renforce des relations sociales qui se déploient ailleurs dans la vie quotidienne puisque les danseuses d'une même rangée appartiennent à un même réseau de parenté.

Le désaveu des guides

Les perturbations au sein de la section féminine relèvent également d'une forme d'insoumission à l'autorité des guides de danse qui défilent toujours dans la première rangée du groupe. La remise en cause de la légitimité des guides est constante et systématique. Que cela concerne leur manière de danser, leur apparence

¹³² N'ayant pas fait l'expérience de la danse dans les sections masculines, il m'est difficile de qualifier le type de dynamique collective qui y règne. Selon les danseurs, il semble néanmoins que la désorganisation potentielle des rangées tiennent plus à leur état d'ébriété, au port du masque qui leur cache la vue et les désoriente - rendant plus difficile la coordination avec le voisin -, qu'à des actions volontairement anarchiques comme chez les femmes.

physique, leurs bijoux, leurs tenues, leur manière de faire sonner la crécelle, les danseuses guides sont toujours contestées. Les échecs de coordination interne entre les danseuses sont généralement attribués à ces dernières, à leur manque d'autorité ou à leur manière inexperte de danser, et celles-ci subissent souvent les critiques acerbes que les danseuses formulent à voix haute pendant le défilé. Doña Elvira, une marchande d'une soixantaine d'années, me confia ainsi qu'elle avait réussi à placer deux de ses filles comme guides de danse dans les groupes de *morenada* afin d'« endurcir leur caractère ». Les danseuses critiquent en effet durement les guides pour tester leur endurance émotionnelle. La guide experte est celle qui ne craque jamais, qui est aimable avec tout le monde et qui invite à boire les danseuses pour apaiser les conflits. Toujours sûre d'elle même, si d'un coup d'œil sur la troupe qui la suit elle se rend compte que les rangées ne dansent pas de manière tout à fait synchronisée avec elle, celle-ci préférera toujours maintenir son pas plutôt que de s'accorder sur les autres danseuses.

Enfin, l'opposition aux guides peut aussi avoir des conséquences directes sur l'organisation interne de la danse. Une rangée récalcitrante peut danser de manière décalée par rapport à la première rangée des guides sans tenter de ne faire aucun effort pour réajuster ses mouvements. Dans ce cas-là, la volonté d'opposition est plus forte que l'unisson gestuel. Par effet de vagues, la rangée décalée peut être imitée par celle qui lui succède et ainsi de suite, provoquant la désorganisation complète de la section.

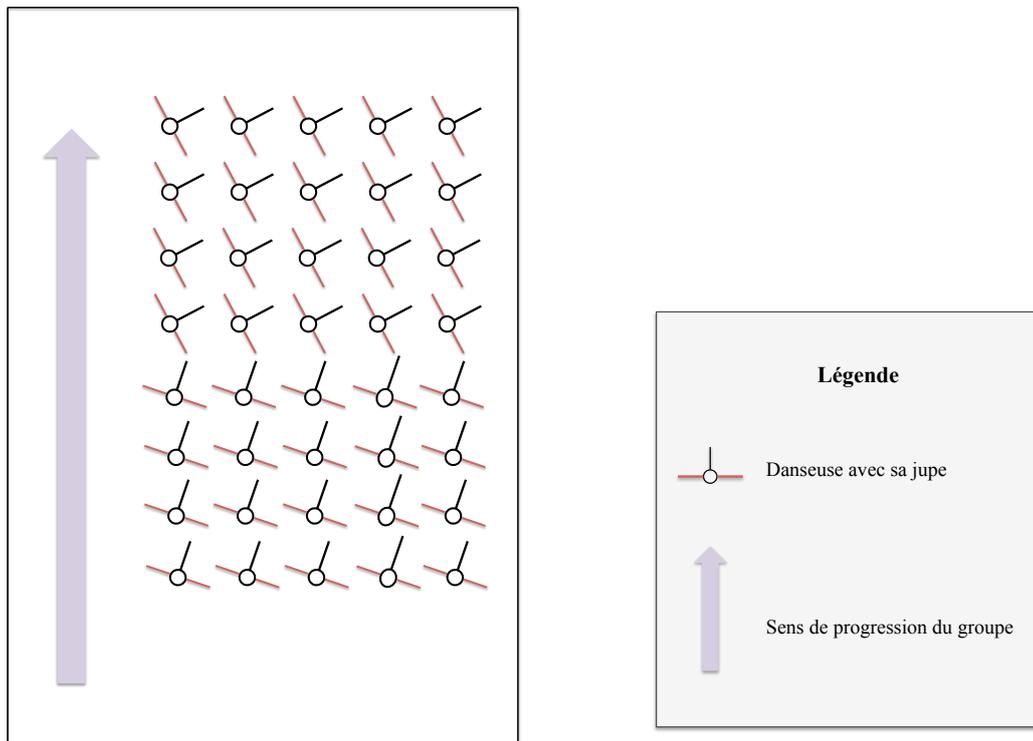


Figure 69
Désorganisation du dispositif de la section féminine. Exemple 2

Les danseuses des premières rangées (en haut du schéma) sont synchronisées avec les guides de la première ligne contrairement aux autres rangées du groupe. Ces dernières ont désavoué les guides et réalisent le pas de base sur la pulsation qu'elles considèrent comme « juste ».

Cependant, la perturbation interne ne dure jamais très longtemps et les danseuses finissent toujours par se recaler sur les mouvements des guides qui se doivent d'avancer, imperturbables. A l'instar des autres exemples décrits précédemment, le désordre, volontairement introduit par les danseuses, est une manière de tester la capacité du groupe à se réorganiser rapidement et à recréer une unité. Au sein de la section féminine, l'expérience de la danse donne lieu à des jeux de pouvoir internes au groupe et génère des forces contraires : un effort constant pour créer une synchronisation collective et des perturbations qui éclatent de manière répétée et qui la mettent au défi.

*

La *morenada* incarne une unité qui s'inscrit dans le corps et les parures des danseurs, créant l'image d'un grand ensemble ordonné. Cet ensemble articule plusieurs sous-groupes : les grandes sections masculine et féminine dans lesquelles prime un principe d'homogénéisation effaçant l'individu, et les blocs de figures, plus différenciés et individualisés, qui cherchent à se distinguer des grandes sections. Cependant, quel que soit le type de sous-groupe (section ou bloc de figures), celui-ci répond toujours à une même norme esthétique imposée : un unisson gestuel, sonore et vestimentaire entre les danseurs qui le composent.

Au sein de la section féminine, si l'unisson est la règle, une tension se manifeste pourtant entre les logiques réificatrices et les jeux d'opposition à la consigne. Cette tension s'intensifie particulièrement à travers la manipulation du dispositif et donne toute sa singularité à l'expérience dansée. En effet, la réalisation de la performance passe par une mise à l'épreuve constante de l'organisation collective par le biais de « cassures » répétées de celle-ci. La danse n'est donc pas la seule expression uniformisée d'un « Nous », comme elle peut sembler l'être au premier abord, ni l'effacement de toute individualité au profit du collectif puisque le dispositif menace d'imploser à chaque instant. Ce qui est en jeu est bien plus la manière dont va se négocier le maintien du groupe que la recherche d'une esthétique homogène et harmonieuse. La danse opère ainsi comme la mise en doute permanente des liens qui unissent le groupe, à travers une expérience spécifique de l'espace et une oscillation entre ordre et désordre.

Néanmoins, cette déstabilisation n'a pas pour objectif l'échec de la coordination générale. Il s'agit bien de construire un collectif qui intègre des logiques segmentaires, dans la mesure où ce sont des rangées soudées qui se désolidarisent du groupe et non des individus. Cette dynamique fait écho à l'une des caractéristiques principale de l'organisation interne de la *fraternidad* (cf. chapitre 4) : sa capacité à se définir comme une unité sociale reposant simultanément sur des logiques communautaires et divisionnistes. On retrouve donc, sur le plan de la danse, la même articulation de ces logiques. La danse apparaît donc comme une expérience condensée, dans le temps et l'espace, d'une dynamique organisationnelle

qui maintient ensemble des forces contradictoires. En ce sens, la danse est une projection « en mouvements » de la *fraternidad*.

Chapitre 7

Matières en mouvements

Après avoir rendu compte de la manière dont les danseurs de *morenada* construisaient, négociaient et détournaient leur dispositif chorégraphique, ce chapitre¹³³ recentre l'analyse sur l'« espace proche »¹³⁴ du danseur. L'espace proche du danseur peut être représenté par une sphère imaginaire dont il est le centre et qui s'étend à l'espace autour de lui qu'il peut atteindre en dépliant les membres. A travers leurs mouvements, les danseurs expriment une manière particulière de créer des volumes et de « donner à voir l'espace » (Laban, cité par Loureiro, 2013 : 74). Dans cette conception labanienne du mouvement qui attribue aux gestes la capacité de révéler l'espace, l'espace proche est créé par la façon dont les danseurs choisissent d'investir différents plans (plan horizontal, frontal et sagittal).

La *morenada* n'est pas une danse narrative, elle ne délivre pas un message explicite aux spectateurs et ne propose aucun scénario. Ce qu'elle met en revanche particulièrement en scène est une démesure matérielle qui recouvre entièrement les corps des danseurs et qui les conduit à inventer une gestuelle adaptée à cette contrainte. Cette caractéristique identificatoire de la *morenada* invite à se demander comment s'y articulent production de mouvements et production de volume. Je montrerai que la fonction du costume n'est pas ici simplement d'embellir les danseurs. Tous leurs mouvements contribuent à le faire bouger, à l'animer et à le « rendre vivant » (Barba & Savarese, 2008 : 234). Il devient ainsi, par la danse, une véritable « scénographie en mouvement » (*ibid.* : 230).

Dans les formes musico-chorégraphiques andines, se construit un complexe « jeu d'interactions multiples entre les sons, les mouvements et les couleurs ou les formes qui s'offrent à la vue » (Martínez, 2009 : 96). La *morenada* produit exactement ce type d'expérience multisensorielle, dans laquelle s'établit une relation

¹³³ Je remercie Elena Bertuzzi, notatrice du mouvement, pour ses suggestions et son travail de relecture qui a permis de préciser les termes techniques de l'analyse du mouvement présentée dans ce chapitre. Le temps qu'elle m'a accordé (visionnage vidéo des pas de la *morenada*, analyse et transcription du mouvement) et sa profonde connaissance du mouvement dansé ont été un apport essentiel à mon analyse. Toutefois la responsabilité des propos tenus m'incombe entièrement. Je tiens également à remercier Michael Houseman et Georgiana Wierre-Gore pour leurs remarques et conseils sur des versions antérieures de ces analyses, présentées notamment lors de l'Atelier « La danse comme objet anthropologique » (CNRS, Ivry).

¹³⁴ Pour désigner cet espace proche ou espace personnel du danseur, Rudolf Laban, l'un des pionniers de la danse moderne européenne (1879-1958) et théoricien du mouvement, propose le concept de kinésphère, espace défini par différents plans (horizontal, sagittal, frontal) traversés par une multitude d'axes directionnels, dont l'ensemble forme une sphère imaginaire. Le danseur est au centre, son centre de gravité est le centre de cette sphère.

particulièrement travaillée entre les mouvements du corps et la création de formes visuelles extraordinaires qui envahissent et saturent le champ des sensations du spectateur. Une telle perspective implique d'envisager mouvements dansés et matières – costumes¹³⁵, masques et ornements – d'un seul tenant, puisque c'est intrinsèquement liés qu'ils « font » la performance. Je mettrai en lumière la manière dont la relation mouvement-costume se construit, principalement à travers deux procédés que j'ai choisi de désigner comme l'*amplification* et la *surcharge*.

L'amplification désigne l'action d'augmenter le volume du costume, de le rendre plus important en le grossissant. C'est un processus qui s'oppose à l'atténuation. En physique, l'amplification désigne aussi le grossissement des corps vus à travers une lunette. Le deuxième processus, la surcharge, désigne l'action d'augmenter la masse du costume en le chargeant de manière excessive. La surcharge implique un surcroît d'effort et s'oppose à l'allègement qui consiste à retirer de la masse pour faciliter une tâche. J'analyserai dans ce chapitre de quelle manière les danseurs engagent des processus sur lesquels repose entièrement la mise en scène de leurs costumes, transformant ainsi leurs corps dansant en corps-objets ostentatoires.

1. Corps-objets

Opacité émotionnelle, faire surgir la matière

Les danseurs des sections féminine et masculine n'exposent pas leurs émotions aux yeux du public. Leur danse ne rend pas explicite la subjectivité ou le vécu somatique de ceux qui la produisent. Chez les hommes, le visage – lieu du

¹³⁵ J'utilise ici le terme de « costume » pour désigner les tenues et les masques des danseurs masculins mais aussi la *pollera* et le châle des danseuses. Si ces derniers sont des habits quotidiens, ils deviennent, le temps de la *fiesta*, un costume extra-quotidien. Pour une analyse critique des catégories et du vocabulaire descriptifs du champ de l'apparence dans la compréhension de l'esthétique humaine, voir Bartholeyns (2011).

corps exprimant un rôle majeur dans la communication des émotions¹³⁶ – est masqué, les spectateurs n'ont accès ni à leurs regards ni à leurs expressions faciales. Chez les femmes, le visage est impassible : elles affichent généralement une expression figée qui permet difficilement au public de définir ou de comprendre ce qu'elles éprouvent. La danse ne marque pas d'intention expressive explicite¹³⁷, la fatigue comme l'allégresse sont rendues peu visibles et tout passe par un subtil jeu du contrôle de soi et de ses émotions.

Cette opacité volontaire des émotions s'impose comme une norme incorporée. Celle-ci n'est ni exprimée ni théorisée par les danseurs, mais je l'ai directement éprouvée lors de mon expérience dansée dans la section féminine. Lors de l'Entrada de Jesús del Gran Poder, mes compagnes de danse me tiraient parfois le châle d'un petit coup sec ou me pinçaient la ceinture. Ces petits gestes signifiaient que je devais être plus mesurée dans ma danse. Voulant montrer mon engagement à leurs côtés, je mettais effectivement trop d'énergie dans mes mouvements. L'excitation du défilé, mêlée à une forte consommation d'alcool, devait faire transparaître sur mon visage de grandes émotions de joie mêlées de moments d'épuisement. Or cette attitude m'était explicitement reprochée et mes compagnes de danse me taquinaient souvent : « Tu vas danser, mais tu ne vas pas t'émouvoir d'accord ? » ou « Tu deviens trop sensible quand tu danses » ou encore « Doucement, doucement. Ne danse pas de manière aussi joyeuse, on va nous regarder bizarrement ! ».

Ce type de remarques montre l'existence d'un seuil expressif à ne pas franchir. Lorsque l'on danse la *morenada* en public, on peut sourire un peu et faire bouger sa jupe mais il est nécessaire de toujours rester dans une juste mesure. Une

¹³⁶ « Chacun sait combien les yeux, les muscles du visage, la bouche et les oreilles (quand elles rougissent) sont des éléments importants pour comprendre les intentions et les sentiments des êtres vivants » (Barba et Savarese, 2008 : 292).

¹³⁷ Plusieurs travaux ethnomusicologiques récents se sont intéressés, dans différents contextes socio-culturels, à la création de l'émotion suscitée par les formes musicales et chorégraphiques. Ils ont démontré que les pratiques musico-chorégraphiques étaient des pratiques particulièrement efficaces pour faire naître l'émotion (Stoichita, 2008 ; Bonini-Baraldi, 2013). Si cette conjonction entre musique et émotion paraît être récurrente, indépendamment des terrains d'étude, des contre-exemples existent (Bonini-Baraldi, 2013 : 29). Jérôme Cler définit par exemple la musique *yayla* de Turquie méridionale par l'expression « anti-pathos », montrant ainsi que dans cette pratique musicale l'expression émotionnelle n'est pas centrale (2010). Les musiciens ne mettent pas en relief leur subjectivité et le chant n'explicite pas leurs sentiments. À l'instar de cette musique anti-pathos, les danseurs de *morenada* ne cherchent pas à exposer leurs émotions aux spectateurs.

trop forte agitation, une exagération dans les gestes ou une émotivité dans les expressions du visage ne correspondent pas à l'attitude requise. Le contraste est d'ailleurs saisissant entre ce comportement corporel, qui semble traduire un état émotionnel détaché ou désengagé, et la passion que peuvent exprimer par ailleurs les danseurs :

L'année dernière, je n'ai pas pu danser. En dix ans de *morenada*, c'est la première fois que cela arrivait, il y avait eu beaucoup de problèmes dans la *fraternidad*, des conflits avec les *pasantes*, et j'ai dû me retirer au dernier moment. Même si je ne regrettais pas ma décision, le jour de l'Entrada a été le pire de ma vie. Je n'ai jamais ressenti une tristesse aussi profonde, j'étais désespérée. J'ai éteint la télévision, la radio, je ne voulais rien voir ni entendre du défilé, bien sûr je ne supportais pas. Mais mes fenêtres ne ferment pas bien et au loin j'entendais les fanfares. Mon cœur s'est serré, serré et j'ai tellement pleuré que j'ai finalement attrapé un bus pour partir loin de la *morenada*, je suis partie comme un zombie pour aller voir mon frère à Cochabamba (Marisol, 40 ans, commandante de la troupe féminine).

Cette opacité émotionnelle ne dit donc rien de ce que ressentent les danseurs pendant la performance. Elle révèle surtout un travail expressif singulier qui efface toute décharge émotionnelle et toute exubérance dans les gestes. En outre, cette retenue des sentiments s'inscrit en continuité avec une gestuelle andine musicale et chorégraphique qui tend à masquer l'émotion :

[...] gestes indigènes et gestes métis ont en commun une caractéristique : ils ne sont jamais expressifs, ne cherchent pas à communiquer des affects, des émotions. Les sentiments pouvant traverser les musiciens, joie, douleur, nostalgie, émotion religieuse...ne s'exposent pas au regard des autres (Martínez, 2001 : 172).

Il est par ailleurs saisissant d'observer chez le public ce même désengagement émotionnel apparent, du moins chez les spectateurs qui, en tant que migrants de deuxième et troisième génération, partagent avec les danseurs une même origine socio-culturelle. Lors de l'Entrada de Jesús del Gran Poder, les habitants du quartier Gran Poder dans lequel commence le défilé, sortent leurs chaises dans la rue pour y

assister, mais ils restent généralement silencieux et leurs visages sont aussi fermés que ceux des danseurs. Peu de cris, d'injonctions ou d'applaudissements, rien ne laisse transpar tre leur satisfaction d'assister au spectacle des superbes cortèges de danseurs et ils ont parfois même l'air de s'ennuyer profondément. Pourtant chaque année, ils viennent s'asseoir des heures entières pour voir l'Entrada et ne la rateraient sous aucun prétexte. Ils restent assis près de huit heures, mangent et boivent sur place et certains arrivent dès l'aube pour réserver un bon emplacement.

Par contre, plus on descend vers le centre-ville et plus la composition sociale du public change, et avec elle, l'expression collective des sentiments, qui devient exubérante et démonstrative. Sur la grande avenue centrale du Prado, dans les tribunes installées par la mairie, on peut voir de nombreuses bandes de jeunes étudiants et de touristes qui assistent au défilé. Ils sont debout, applaudissent, dansent, prennent des photos, sifflent, crient et chantent. Leurs émotions s'extériorisent par un comportement expansif, déchaîné et communicatif.

Néanmoins chez les danseurs de *morenada*, cette opacité émotionnelle ne traduit pas uniquement une spécificité socio-culturelle, elle a également des effets sur les propriétés même de la danse. L'expression des émotions, évacuée de la performance, permet de focaliser l'attention des spectateurs sur un autre aspect mis au premier plan par les danseurs : la matière ostentatoire de leurs costumes. L'engagement des danseurs passe en fait entièrement par le matériel, ils doivent incarner des corps-objets qui fascinent et éblouissent les spectateurs à travers une expérience de saturation visuelle, qualité propre à toute *fiesta* andine (Classen, 1990 ; Stobart, 2002 ; Martínez, 2009).

La centralité du costume

Dans leurs discours, les danseurs n'associent leur pratique chorégraphique à aucune émotion particulière et leur propre subjectivité est un sujet qui les intéresse peu. A la question de leur ressenti pendant la danse, ils ne répondent quasiment jamais mais mobilisent en revanche systématiquement le registre des sensations qu'induit le costume. Et sur ce sujet, ils sont intarissables. Lorsqu'après un défilé je demande à do a Eleonora si elle est satisfaite de sa danse, elle me répond avec une

grimace que sa jupe était lourde et mal attachée. Doña Esperanza évoque avec satisfaction la légèreté et la couleur éclatante de ses nouveaux jupons et doña Susana critique le tressage trop fin de son châle dans lequel ses cheveux se sont accrochés tout au long du défilé. Enfin Lucía, ravie, me dit qu'elle a bien dansé car sa *pollera* lui plaît beaucoup : elle tourne bien, ni trop haut, ni trop bas. Les hommes de leur côté, évoquent, pendant ou après la danse, la chaleur plus ou moins étouffante de leur masque, l'engourdissement de leurs bras dû à la rigidité de la cape, le poids écrasant du costume et les armatures qui s'enfoncent dans les épaules.

Lorsque je demande à Johny, commandant de troupe, de me décrire son style chorégraphique, ses réponses tournent elles aussi autour du costume. Ses yeux brillent lorsqu'il sort une petite boîte métallique dans laquelle il a précieusement rangé et classé par années, les photos de tous ses superbes costumes d'*achachi*. Contrairement aux *morenos* de sa troupe, qui dansent avec un costume imposé qu'ils louent, Johny se fait spécialement fabriquer un costume unique que son statut de commandant exige. Environ six mois avant l'Entrada, il l'invente et le dessine avec l'aide de son artisan brodeur attiré qu'il va voir à Oruro. Chaque année il élabore avec lui des nouveautés : un masque plus grand que celui des autres danseurs, des plumes de qualité supérieure, une nouvelle couleur pour la barbe de son masque. Il rajoute ensuite lui-même quelques détails au costume fini. Il a par exemple découpé dans des bidons d'huile en métal des piques saillantes, qu'il a ajouté à la carapace de son costume afin de ressembler aux personnages du film Star Wars. Dans son atelier de fabrication de prothèses dentaires, il réalise avec minutie des petites dents en porcelaine nacrée qu'il implante à la colle dans la bouche de son masque. Il s'est aussi fait fabriquer un costume d'un ton blanc cassé, nébuleux et brillant, assorti à un masque en forme de chouette, son animal fétiche. Un autre costume, l'un de ses préférés, porte des symboles incas et un aigle doré qui s'envole de son spectre. Afin ne pas être copié par un autre commandant en manque d'inspiration, Johny oblige l'artisan à cacher précieusement son costume. Il ne l'enfile que quelques heures avant le défilé afin d'assurer, dit-il, « l'exclusivité de sa création » pour un public qu'il veut « éblouir » et « surprendre par sa magnificence ».

Ainsi les matières et les formes des costumes sont les éléments primordiaux de la performance pour le commandant de troupe comme pour les danseurs,

hommes ou femmes, qui composent celle-ci. La danse met en relief une physicalité particulière, qui se traduit par la création de formes volumineuses et chargées autour de leurs corps.

Des formes volumineuses et chargées

La *morenada* met ainsi moins l'accent sur les gestes dansés ou les rares chorégraphies exécutées par les danseurs que sur les costumes qu'ils exhibent. La danse s'appuie sur un ensemble de matériaux plastiques propres à la *morenada*, mis en relief par l'effacement du corps et des singularités des danseurs. Cet effet est particulièrement remarquable dans la section masculine, dans laquelle les danseurs sont entièrement masqués et costumés. Aucun d'entre eux n'est donc identifiable par le public : c'est le personnage du *moreno*, démultiplié à l'infini, qui surgit de ce collectif. Dans la grande section féminine, les corps des femmes sont recouverts par la *pollera*, les jupons et leurs larges châles, masquant complètement leurs formes. Quand doña María décrit la manière adéquate de s'habiller pour danser la *morenada*, elle utilise un vocabulaire lié à l'occultation du corps : « Il faut bien savoir se cacher et se couvrir ! ».



Figure 70
Danseuse au corps couvert et volumineux

Cette danseuse défilant dans la section féminine porte plusieurs couches de vêtements qui recouvrent entièrement son corps. Elle porte un collant, plusieurs jupons, sa *pollera*, un maillot de corps et un haut à manches longues qui remonte jusqu'au ras du cou. Son châle remonte également bien haut sur sa nuque et cache ses tresses. Son chapeau recouvre le haut de sa tête. Seules ses mains et son visage sont visibles.

Cette esthétique vestimentaire qui occulte le corps de la femme ne témoigne ni d'une timidité ni d'une appréhension à se montrer en public. S'il faut effectivement couvrir son corps, ce doit être avec des tissus éclatants qui attirent tous les regards. Les femmes se montrent dans l'espace public chargées et ornementées, et exhibent leurs accessoires et parures :

Je n'aime pas montrer mes jambes. Si je veux danser en bougeant plus, alors je me fais faire plus de jupons, j'aime que l'on voie voler mes jupons. Mais attention, pas des jupons larges qui se soulèvent trop haut, des jupons plus étroits qui se verront sans me découvrir trop (Verónica, 40 ans, vendeuse de vêtements).

Les jupes et châles des danseuses créent un volume sur le plan horizontal et tout en rondeur. La *pollera* nécessite à elle seule au moins cinq mètres d'étoffe froncée et il faudra environ trois mètres supplémentaires pour la confection du châle. Toute cette matière doit être volumineuse, qualité primordiale recherchée par les danseuses expérimentées, qui connaissent une série de techniques permettant d'optimiser cet effet. Les jupons sont mis dans un certain ordre pour obtenir un gonflement satisfaisant de la *pollera* et les nœuds sont très serrés afin d'affiner la taille tout en amplifiant largement le volume autour des hanches. C'est d'ailleurs sur la création de ce volume que se jugent les danseuses entre elles, une jupe qui « tombe » mal, c'est-à-dire qui n'est pas assez bouffante, trahit la danseuse débutante.



Figure 71
Tenue vestimentaire d'une danseuse de *morenada*

La tenue complète de chaque danseuse de *morenada* est constituée de quatre jupons (*enaguas*) de différentes tailles et à superposer selon un ordre déterminé, d'une lourde *pollera* au tissu élégant, d'un châle aux longues franges tressées à la main, d'un chapeau melon et d'une paire de chaussures plates.

Chez les hommes, le volume est créé par un empilement de différentes couches de matières, sur différents « étages ». D'une part le *moreno* est enveloppé dans une sorte de carapace, un carcan qui encercle son corps, ses genoux et son visage : jupe, cape rigide, masque. D'autre part cette carapace est travaillée et morcelée en plusieurs niveaux, selon une technique que l'on retrouve par exemple en pâtisserie pour la réalisation de pièces montées. Petits ornements, plumes ou franges de perles sont cousus sur les différents étages du costume pour en accentuer les contours. Ces liseris d'ornements ainsi agencés permettent au spectateur de parfaitement distinguer les différents niveaux du costume.



Figure 72
Danseurs *morenos* et leurs costumes en « étages »

La jupe en tube de ces *morenos* est construite sur trois « étages », clairement démarqués par des franges de perles argentées et des frises colorées. Le haut du costume, sorte de veste rigide, continue cette logique en étages. Le bas de la veste forme un quatrième étage qui surplombe la jupe. Enfin, au niveau des épaules, un dernier niveau est mis en relief par des épaulettes saillantes et verticales.



Figure 73
Le *superachachi*, un personnage au costume massif

Dans le costume de ce *superachachi*, les étages sont principalement construits autour des épaules. On distingue trois étages séparés par un liserai de perles rondes et dorées. Le tracé de fines lignes colorées horizontales, sur les deux derniers niveaux les plus proches de la tête, accentue cet effet d'empilement et de superposition de différentes couches de matière.

Par ailleurs, le travail sur la couleur est un autre aspect essentiel des costumes qui doivent être colorés et faire chatoyer la lumière. La saturation visuelle, obtenue par l'accumulation d'éléments jouant sur les reliefs géométriques, les teintes et la combinaison de matières brillantes et opaques, est le fruit d'un long travail élaboré par les artisans brodeurs spécialisés. Ce travail plastique permet de façonner les

volumes et de les faire ressortir. Les couleurs appliquées sur les différentes parties du costume permettent d'isoler des formes et de faire apparaître des volumes contrastés. Le travail visuel d'une grande finesse, qui donne son caractère aux formes du costume, présente trois traits essentiels :

- une forte saturation des teintes (les couleurs ne sont jamais proches du gris)
- une grande luminosité des couleurs. Les couleurs pâles sont peu utilisées, sont préférées les couleurs bien tranchées, fluorescentes et éblouissantes pour la vue comme le doré et l'argenté
- la recherche constante d'un binôme de couleurs contrasté. Il n'y a jamais de couleurs ton sur ton : costume jaune/ barbe violette, costume rouge/liseris blancs etc.

Ces jeux de lumière et de couleurs se joignent à un savant agencement de différentes textures qui dessinent également les contours des volumes empilés des costumes masculins. Des matériaux tels les plumes, les pierres, les ornements en plastique ou les perles, se mélangent et s'accumulent sur le costume. Celui-ci n'est pas seulement volumineux, il apparaît aussi surchargé d'une profusion d'éléments et devient le lieu privilégié d'une démesure matérielle.



Figure 74
Achachi commandant et son sceptre royal

Dans ce costume le volume est principalement déployé au niveau des épaules et de la tête. Les proéminentes épaulettes sont construites verticalement et sur plusieurs niveaux, ce qui donne toute son amplitude au costume. On observe également un contraste de matières mousseuses (barbe, cheveux et boa violet) et de matières rigides (carapace argentée). Le sceptre est richement ornementé de symboles royaux tels que les couronnes et son embout sculpté reproduit en miniature le masque d'*achachi* avec une barbe et des cheveux blancs. Les rangées de perles qui délimitent les étages accentuent encore cet effet d'accumulation. La couleur dorée du casque contraste avec la couleur argentée du reste du costume. Cet effet métallique donne à celui-ci une apparence d'armure, dont les formes et proportions transforment complètement celles du corps du danseur.

J'ai montré précédemment, dans le chapitre cinq, comment la surenchère matérielle se déployait sur la prestigieuse figure des Pasantes de la *fraternidad*. Lors des fêtes, les *fratermos* accumulent sur les corps des *pasantes* une multitude d'ornements et de textures (confettis, serpentins) qui les recouvre entièrement. Chez les personnages de l'*achachi* commandant et du *superachachi*, la logique est similaire, mais poussée à son extrême. Le corps du danseur est rendu complètement invisible par les couches successives de matières, même ses mains sont entièrement recouvertes. Cette matière et cette démesure ont des effets sur les corps des danseurs. Le costume agit comme une « prothèse »¹³⁸ qui « cache le corps du danseur en le transformant complètement » (Barba & Savarese, 2008 : 231). Chez les danseurs masculins, l'aspect humain est complètement gommé, ils deviennent ce qu'ils portent. Leurs corps prennent la forme de lourds chargements et se changent en corps massifs.

2. Danser, sentir et exhiber la matière. La mise en mouvement du costume

Après avoir analysé les propriétés plastiques des costumes, je vais me focaliser sur la manière dont ceux-ci sont animés et transformés par les mouvements des danseurs et sur les formes et les qualités de mouvement que ces derniers engagent pour faire bouger la matière.

La relation entre le corps du danseur et son costume est révélée au moment de sa mise en mouvement. Cette relation est l'un des défis majeur de la *morenada* et s'établit dans un rapport de force. Le danseur doit mettre en mouvement son costume pour aller à l'encontre de l'effet vers lequel celui-ci tend naturellement par ses qualités physiques. Les lourdes jupes des femmes, immobiles, tendent à tomber vers le bas et les danseuses bougent continuellement leurs corps pour tenter de les soulever. Chez les hommes, les costumes étant lourds et écrasants, ils engagent tout

¹³⁸Jerzy Grotowski, metteur en scène polonais et fondateur du Théâtre Laboratoire, invente l'expression de « costume-prothèse » pour insister sur le fait que le costume n'est pas un élément décoratif mais doit constituer un obstacle à vaincre pour l'acteur.

un travail corporel pour porter et repousser constamment ce poids imposé. Si hommes et femmes agissent de manière active par rapport à leurs costumes, une différence fondamentale est néanmoins exprimée à travers la qualité de leurs mouvements.

Lors du défilé, hommes et femmes dansent avec un même pas, le pas de base en demi-lune. Celui-ci consiste à réaliser un parcours circulaire sur place, s'exprimant sur un cercle et exécuté avec six appuis et sur six temps. Le pas est toujours réalisé dans le sens de la marche du cortège par une déviation sur l'avant. Cependant, si le tracé au sol de ce pas ainsi que ses appuis sont les mêmes chez les hommes et les femmes, ce qu'ils font entre ces appuis n'est pas de même nature. Ils n'ont pas le même costume et n'agissent donc pas face aux mêmes contraintes, ce qui les oblige à adapter leur pas. Les femmes font tourner leur jupe tandis que les hommes portent une charge. Les propriétés du mouvement investi pour réaliser ce pas en demi-lune ne sont donc pas les mêmes pour les hommes ou les femmes. Cette différence entre les actions motrices – *tourner* pour les femmes et *porter* pour les hommes – et le type de tonicité que chacune requiert agit sur la force expressive du mouvement (Laban, [1950] 1988 : 34) et simultanément, provoque chez le spectateur des sensations de nature différente.

Les femmes font tourner les jupes

L'action principale menée par les femmes sur leurs jupes consiste à les faire tourner pour les gonfler et amplifier ainsi leurs corps. Cette amplification est obtenue par de vigoureuses petites torsions du buste car les femmes ne tiennent pas leur jupe avec les mains. Elles la balancent vers la droite, stoppent net le mouvement, puis recommencent ensuite sur le côté gauche. Les pas, les gestes des bras et de la tête sont de petite amplitude et tous les mouvements sont contrôlés. Les femmes maîtrisent donc continuellement et symétriquement le mouvement de leur jupe en cherchant une stabilité constante, difficulté majeure de leur danse.



Figure 75
Tourner la jupe

Le tronc de la danseuse est étiré vers le haut, avec un port altier de la tête. On observe une construction verticale du corps, alors que la jupe gonfle autour de celui-ci.

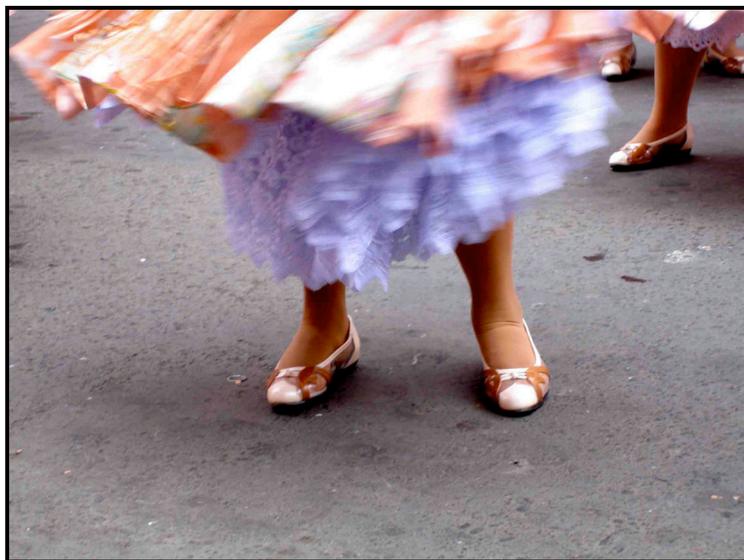
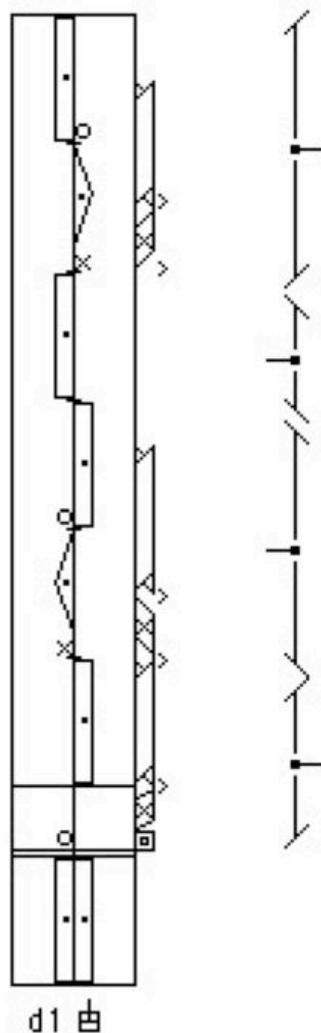


Figure 76
Le contre élan de la jupe

La jupe est lourde et traîne. Le mouvement de la danseuse a commencé vers la droite alors que la jupe s'attarde encore vers la gauche. C'est avec une torsion vive et sèche du buste que la danseuse donne le contre élan à sa jupe.



Cette transcription cinégraphique¹³⁹ du pas en demi-lune réalisé par les danseuses, constitue un modèle idéal. Dans la réalité, chaque danseuse s'approprie de manière différente ce pas et effectue ses propres ajustements. Ce modèle traduit l'organisation du mouvement. Il se lit de bas en haut. Sur la portée centrale sont inscrits les symboles des gestes des pieds et des bras de la danseuse, alors que la ligne sur la droite indique le travail du buste.

Pendant l'alternance des appuis sur place, la danseuse effectue un parcours circulaire d' $\frac{1}{4}$ vers la droite. Elle revient face, puis fait la même chose du coté opposé, c'est-à-dire $\frac{1}{4}$ de parcours circulaire vers la gauche, puis revient face. Une fois que la danseuse est arrivée vers la droite ou vers la gauche, le buste donne un élan, pour revenir face et tourner dans l'autre sens.

En exécutant ce pas, la danseuse progresse dans le sens du déplacement global du dispositif chorégraphique. Son déplacement n'est pas totalement homogène puisqu'elle avance davantage au moment où elle revient face.

Cinégramme et analyse du mouvement réalisés par Elena Bertuzzi

Figure 77
Transcription du pas en demi-lune réalisé par les danseuses de *morenada*

¹³⁹ La cinégraphie est un système de transcription du mouvement inventé par Rudolf Laban au début du XX^e siècle et qui compte parmi les systèmes de notation de la danse les plus utilisés par les chercheurs en danse. Ce système permet d'analyser l'organisation du mouvement et de noter les gestes et déplacements du corps. La portée sur laquelle les signes de la cinégraphie Laban sont inscrits s'appelle cinégramme.

Le haut du corps de la danseuse sert de pivot à la jupe qui est légèrement en retard et qui prend de l'amplitude avec cet élan parce qu'elle se lève légèrement vers le haut. On a donc toujours un retrait qui amplifie le mouvement de la jupe par la création d'une sorte d'écho : la danseuse n'a pas terminé d'aller d'un côté que sa jupe est déjà entrain de se rabattre du côté inverse. C'est dans ce jeu de décalage constant que la danseuse met toute son énergie. Il faut résister au mouvement de la jupe, ne pas se laisser complètement entraîner par elle, stopper son élan pour repartir et la tirer dans le sens inverse avec une torsion du buste. La danseuse déjoue ainsi continuellement le flux naturel dans lequel l'entraîne le poids et l'élan de ce tissu en mouvement.



Figure 78
Le balancement de la *pollera*, un geste vigoureux

C'est enfin l'attention constante que les danseuses portent au chapeau – en équilibre sur la tête – qui leur permet de construire une verticalité, c'est-à-dire un rapport entre les pieds et la tête qui les stabilise. Le regard des danseuses participe également de cette stabilisation. Elles ne regardent jamais le sol, ni leurs pieds, ni même les spectateurs. Elles avancent imperturbablement en fixant l'horizon, leur tête est toujours très droite et leur cou étiré. L'horizontalité des jupes est élaborée par rapport à cette verticalité du corps, à cette force qui les pousse vers le haut et leur permet d'avoir un ancrage solide au sol, qui facilite la maîtrise de leur mouvement et leur permet de ne pas se laisser emporter par l'élan des jupes.

Non seulement la danseuse doit maîtriser son propre équilibre mais elle doit également, comme je l'ai déjà évoqué dans le chapitre précédent, s'accorder avec le mouvement général des jupes de sa section.



Figure 79
Danseuses de *morenada*. Un flot coordonné de tissu

Les femmes sont en fait guidées dans leur danse par le mouvement de jupe de leurs voisines, le but étant d'accorder ensemble le plus possible la marée de tissus. La danse implique donc pour la danseuse une tension constante et une attention continue pour coordonner son mouvement de jupe avec celui des danseuses situées devant et sur les côtés, afin de parvenir à assurer une stabilité non seulement individuelle mais aussi collective.

En luttant contre le poids de leurs jupes et en contrôlant les élans de celle-ci, les danseuses soulèvent toute la matière textile qui les recouvre. Les jupes tournent en se gonflant, les longues franges de leurs châles se soulèvent tout autour de leur corps, créant par la synchronie des danseuses un grand volume collectif qui se déploie dans la rue. L'action principale des femmes consiste à ajouter du volume en *amplifiant* la matière, grâce à un travail corporel qui leur confère stabilité, équilibre et constance.

Les hommes portent la charge

Si les femmes jouent l'effet de l'amplification, les hommes jouent celui de la surcharge. Leurs costumes imposants sont des constructions plastiques à plusieurs étages évoquant non seulement la voluminosité mais également la lourdeur. À l'inverse des femmes qui doivent soulever la masse de leurs jupes située vers le bas du corps, les hommes supportent une charge placée dans la partie haute de leurs corps. Le costume est un carcan d'une dizaine de kilos dont la démesure efface les mouvements du danseur. Celui-ci doit redoubler d'effort pour effectuer ses mouvements et pour les rendre visibles pour le public, malgré les couches de matières qu'il porte sur lui. C'est le masque qui donne son caractère au personnage du *moreno* mais c'est le danseur, par ses mouvements, qui donne toute son expressivité au personnage. Comme le suggèrent Eugenio Barba et Nicola Savarese à propos des costumes volumineux de performances réalisées dans le cadre d'autres contextes socio-culturels :

La démesure caractéristique de nombreux costumes balinais, indiens ou japonais, démesure qui peut aller jusqu'à un poids de vingt ou trente kilos, oblige l'acteur à créer des contre-tensions pour se tenir debout. C'est comme si le carcan de ses costumes impliquait non seulement l'épine dorsale mais le corps tout entier pour rendre vivants les accessoires et le costume (Barba & Savarese, 2008 : 234).

Les hommes dansent avec le même pas en demi-lune que celui des femmes mais la qualité de leur action diffère radicalement. Ils ne font pas gonfler leurs

costumes, qui sont rigides et déjà très volumineux, mais mettent en relief la force avec laquelle ils les portent et grâce à laquelle ils les animent.

Pour supporter le poids, le danseur doit répartir ses forces afin de se dégager de cette charge, c'est son mouvement continu qui lui permet de supporter le costume car, immobile, il se sentirait écrasé. Il est en effet beaucoup plus difficile de supporter le poids de manière statique car les muscles en contraction finissent par lâcher. Le fait d'alterner contractions et relâchements des muscles permet de porter plus facilement la charge, car « le poids n'a pas seulement à voir avec la corpulence mais plus fondamentalement avec la répartition des forces » (Roquet, 2012 : 190). Les hommes répartissent donc sensiblement leurs appuis pour varier les tensions dans le corps. Ils mettent le poids un peu plus à droite, un peu plus en arrière, sur le dos : c'est un travail actif qui permet de contourner la douleur. Les danseurs ne restent jamais immobiles et d'ailleurs dès qu'ils s'arrêtent de danser, ils enlèvent très rapidement leurs costumes qui, disent-ils, les « étouffent ». Leurs mouvements leur permettent de ne pas se confondre avec la matière : ils l'utilisent, la font bouger, la déplacent mais ne se laissent jamais engloutir par elle.



Figure 80
Après le défilé, le *moreno* enlève son costume encombrant

A la fin du parcours, Mary s'empresse d'aider son mari à se décharger de son costume, elle enlève avec délicatesse l'épaisse mousse qu'elle lui avait attachée sur le haut du corps pour lui éviter que le costume s'enfonce sur ses épaules.

C'est ce rapport de contrainte avec le costume que les danseurs, qui ressentent parfois de la douleur, tentent de dépasser. Lors de la danse il est courant de les entendre s'encourager les uns et les autres : « De la force, de la force ! Allons avec force ! ». Les corps des hommes sont dans l'effort, puisqu'ils contractent les muscles pour porter la charge du costume pendant plus de six heures. Cette résistance au poids et cette force sont mises en scène : il ne suffit pas de montrer que le costume est volumineux, il faut signifier qu'il est lourd et qu'eux, les hommes, sont à même de le porter.

Alors que chez les femmes, la notion de poids est effacée (même si leurs épaisses jupes sont lourdes à soulever) grâce à leur constante recherche d'équilibre, les hommes en revanche mettent en scène une performance physique et affichent une attitude dynamique et tonique. Ils dansent avec des mouvements plus saccadés que ceux des femmes et frappent vigoureusement le sol de leurs pieds, ce qui a des conséquences directes sur le costume : les différents étages de celui-ci bougent et se désolidarisent, les franges de perles qui les séparent se soulèvent et s'agitent dans tous les sens, comme nous pouvons le voir dans les photos ci-dessous.



Figure 81
Les franges de perles du costume de *moreno* qui s'agitent



Figure 82
Morenos en movimientos

Les danseurs portent un costume dont la jupe est composée de différents plateaux bordés de franges de perles. Lorsque les danseurs se mettent en mouvement et frappent fortement le sol avec leurs pieds en exécutant le pas en demi-lune, toutes les franges se secouent et les différents plateaux bougent de manière indépendante car c'est un tissu souple qui les relie entre eux. Le costume en tube qui encercle les jambes et hanches du danseur donne l'impression de déstabiliser le danseur. Cet effet est renforcé lorsqu'il exécute des petits pas latéraux en se penchant sur les côtés ou lorsqu'il réalise un parcours circulaire sur place en titubant.

Alors que chez les femmes la construction volumineuse se déploie de manière très stable grâce à la tenue de leur corps toute en verticalité, celle des hommes apparaît comme un empilement fragile de différents étages de matière, avec lequel ils jouent grâce à un déséquilibre constant. Ils instrumentalisent le poids et le rendent visible en faisant bouger continuellement les différents étages de matière qui composent leurs costumes.

Les jeux de la gravité

Comme l'a analysé Rudolph Laban, l'expressivité du mouvement est étroitement liée au rapport que le danseur entretient avec la gravité. Il définit la notion de « Poids » comme une attitude qui se distingue de la masse s'évaluant en termes de kilos. Le facteur Poids a ainsi des intensités variables. Si la pesanteur, elle, est une contrainte invariable, en revanche le danseur peut choisir son attitude envers elle en s'y soumettant ou au contraire en y résistant (Laban, [1950] 1994 : 108). Par ses gestes, le danseur crée une palette de nuances possibles pour exprimer des qualités qui vont de la légèreté à la lourdeur. A travers les variations de la gravité, on décèle « une certaine qualité de présence modulée par différentes tensions musculaires », qui dénote « l'intention ou l'engagement d'une personne » (Loureiro, 2013 : 29). En prolongeant les réflexions de Rudolph Laban, Hubert Godard, formateur en analyse du mouvement, s'intéresse à la gravité qu'il considère comme l'un des éléments les plus expressifs du mouvement. Pour lui, l'expressivité du geste humain se situerait fondamentalement à travers son organisation gravitaire, c'est-à-dire la manière dont, dès son enfance, l'homme a appris à s'équilibrer grâce à son tonus musculaire (1994, 1998).

Le *superachachi*, figure décuplée du *moreno* (cf. chapitre 6), exécute de manière encore plus explicite que ce dernier un jeu autour de la gravité et de la mise en relief du poids. Dans sa danse, il réalise des pas croisés latéraux avec des petits lâchés au niveau du genou. Ces mouvements sont saccadés et marquent la pulsation sur laquelle il lâche le poids au niveau de ses jambes, comme des petits tombés, mais qu'il retient immédiatement.



Figure 83
Superachachis réalisant des lâchés de genoux

Les deux *superachachis* ont enlevé leurs lourds masques pour danser plus librement. Leurs corps sont inclinés vers l'avant et ils portent sur leurs épaules toute la charge de leur costume qui pèse plus d'une vingtaine de kilos. Ils exécutent des petits leviers de genoux saccadés, qui sont à la limite de petits sauts, sauf que leurs talons ne décollent pas. L'attitude envers le poids est énergique : les danseurs résistent à la contrainte et défient la loi de la gravité qui les attire vers le sol à cause du poids qu'ils supportent.

Dans un autre registre de mouvements, les danseurs jouent encore avec la gravité. Ils vont fortement incliner leur costume vers l'avant, quasiment à l'horizontale, ce qui les oblige à se déséquilibrer et à déplacer leur centre de gravité. Ils font ainsi valoir une prise de risque par rapport à la chute et un contrôle total de leur force musculaire, inscrivant leurs mouvements dans le registre de l'effort (voir piste 6 du DVD).



Figure 84
Altération de l'équilibre. *Achachi* qui s'incline vers le sol

Ici le danseur paraît tituber, la masse du costume est ballotée et déséquilibrée sur les côtés et sur l'avant, le costume accentue l'amplitude d'un équilibre précaire qui illustre bien cette idée d'effort constant. Le danseur doit surmonter la contrainte du poids avec son corps. Il est complètement enfermé dans son costume, ses mouvements sont réduits et sa liberté de mouvement se situe principalement dans la force avec laquelle il va frapper le sol avec ses pieds mais aussi dans le niveau d'inclination de son corps. Il met en scène une altération de l'équilibre et prouve qu'il a l'énergie nécessaire pour maîtriser l'encombrement et la charge de son costume.

Un bon danseur est donc celui qui fait bien bouger son costume, avec assez d'énergie pour que ces mouvements se voient. Le fait de se pencher dans l'axe sagittal est une preuve de force et de virtuosité dans la danse puisqu'en s'inclinant, on porte encore plus, en faisant peser tout le poids de son costume sur le dos et en se déséquilibrant, comme on peut le voir dans la figure ci-dessous.



Figure 85
Achachi avec une inclinaison maximale

Le danseur va se désaxer complètement dans le plan sagittal et mettre toute la charge sur son dos, il se relèvera brusquement, mettant ainsi en scène sa performance musculaire mais aussi son jeu d'équilibre : il doit se confronter au poids sans se laisser emporter.

Lorsqu'un danseur exécute ce type de mouvements, il est applaudi avec admiration et enthousiasme par le public qui crie : « En bas *achachi*, en bas ! Baisse-toi avec force ! ». Les spectateurs interpellent l'*achachi* comme s'ils s'adressaient directement au costume.

Enfin, le dernier aspect remarquable de cette relation entre mouvement et costume est que celle-ci est ancrée dans la mémoire des danseurs. Lors d'une répétition de danse, les danseurs représentant les *achachis* s'étaient isolés de la section masculine pour répéter leurs pas. Ils réalisaient leurs mouvements en se penchant vers le sol, en s'encourageant fortement les uns et les autres comme s'ils portaient leurs pesants costumes, alors qu'ils n'étaient pourtant habillés que d'un simple costume-cravate. Les mouvements sont donc pensés en fonction du poids des costumes qui reste inscrit dans la mémoire motrice des danseurs. Lors de cette répétition, ces derniers dansaient avec des constants relâchements de poids au niveau des genoux et des petits mouvements latéraux des épaules, comme s'ils étaient entrain de supporter une charge encombrante. Les danseurs de *morenada* exécutent donc l'action de *porter la charge* même si celle-ci est absente. Ce n'est donc pas seulement le costume qui guide les mouvements des danseurs, c'est ensemble qu'ils signifient et produisent une danse « lourde ».

*

La danse *morenada* expose des matières qui accaparent tout l'espace de la danse et qui effacent les corps des danseurs. Les hommes sont enveloppés et masqués, les femmes sont prises dans un flot de tissu. Néanmoins des différences fondamentales distinguent les actions des femmes de celles des hommes. S'ils dansent avec un même pas et avec les mêmes appuis, leurs costumes et leurs mouvements relèvent de qualités différentes. Les femmes jouent l'amplification, par tout un travail sur la verticalité et le mouvement de leurs jupes. Elles amplifient une matière qui entoure et déborde leurs corps, tout en faisant preuve d'une retenue permanente et d'un contrôle physique et émotionnel. Il y a donc dans leur danse une tension dans la relation qu'elles entretiennent avec la matière : elles déploient leur jupe tout en s'efforçant de la maîtriser. Elles s'engagent dans un élan qu'elles savent interrompre au bon moment, montrant une parfaite maîtrise de leurs corps.

A l'inverse les hommes titubent, jouent avec la gravité et se déséquilibrent. Leurs costumes étalent une matière qui se construit à partir d'un empilement d'éléments. Ils accentuent l'idée d'une prise de risque et ajoutent à leur danse une

forte sensation de lourdeur. Ils donnent l'impression de porter une lourde armure, un poids qu'ils repoussent continuellement. Ils surmontent donc une épreuve physique sur la durée, faisant ainsi valoir toute leur force musculaire. Leur rôle est de porter un excès de matière.

Enfin, si du côté des femmes le tournoiement des jupes implique une circulation et une dépense d'énergie maîtrisée, du côté des hommes les mouvements sont moins retenus, moins synchronisés, ils se laissent aller aux déséquilibres. Les hommes s'inscrivent dans le registre de la dépense et les femmes dans celui de la retenue.

Dans ce chapitre et le précédent, j'ai proposé une analyse de la danse comme une activité autonome avec ses logiques et ses enjeux spécifiques dans un cadre analytique considérant la capacité qu'ont les mouvements de produire du sens et des catégories propres (Beudet, 1999 : 216). Mais cette performance, pour être comprise dans toute sa complexité, doit être mise en relation avec les autres activités quotidiennes des danseurs, c'est-à-dire les activités professionnelles, dévotionnelles, ou celles réalisées dans le cadre de la *fraternidad*, qui ont fait l'objet de cette thèse. Il s'agit maintenant de saisir les liens étroits qui imbriquent dynamiques sociales et dynamiques du corps, sur lesquels la conclusion finale de ce travail propose de revenir.

Conclusion

L'exemple de la *morenada* traité tout au long de cette étude montre que la danse et de manière plus large, les pratiques corporelles, s'avèrent être un outil central pour la compréhension des faits sociaux. A l'inverse, cet exemple met aussi en évidence comment des enjeux de société – telle la puissante émergence en Bolivie des nouvelles couches urbaines issues de l'immigration rurale – peuvent se traduire concrètement dans les corps et dans ce qu'ils mettent en mouvement. De ce constat naît l'intérêt épistémologique d'un regard saisissant la danse comme un lieu où dynamiques sociales et corporelles ne sont pas séparables, le social ne précédant pas l'expression dansée et ne constituant pas son contexte. Dans l'espace de la danse, représentations et pratiques sociales, corporelles et esthétiques interagissent en se transformant mutuellement.

L'un des aspects les plus remarquables des danses urbaines des *entradas* réside dans le fait qu'elles portent simultanément des enjeux économiques, politiques et religieux à différentes échelles : globale, nationale, au niveau de la ville, d'un quartier, d'une *fraternidad*. C'est principalement sur ce dernier échelon que s'est focalisée l'analyse. Ce choix m'a permis de comprendre comment les *fraternidades* du Gran Poder fonctionnent comme les véritables fabriques d'une culture nationale émergente et créative, où toute une frange de la population s'active en produisant du social par la danse et autour d'elle. L'étude des *fraternidades* peut ainsi fournir des éléments capitaux pour l'analyse des transformations socio-culturelles qui traversent la Bolivie. D'un point de vue méthodologique, l'échelle des *fraternidades* de *morenada* a rendu possible la réalisation d'une ethnographie faisant apparaître leur sociabilité singulière, les valeurs et représentations qu'elles expriment par la danse, tout comme la présence de connexions entre leur organisation sociale et leurs créations esthétiques. Ainsi, les actions corporelles, structurées de manière particulièrement complexe dans la *morenada*, ne peuvent être comprises qu'en tenant compte des dynamiques sociales à l'œuvre au sein de la micro-société constituée par les *fraternidades*. Réciproquement, la danse constitue la clef de toute cette machinerie dans laquelle s'agencent les rôles statutaires des uns et des autres. De fait, ces

positions seraient proprement illisibles sans la référence aux dynamiques de la danse, qui les confirment et, à la fois, les attaquent.

L'une des singularités premières du groupe social formé par les danseurs de *morenada* est qu'il se définit comme une communauté de pratiques. En effet, la danse et l'institution qui la sous-tend – la *fraternidad* – construisent un mode d'organisation collective et une identification commune. Or, cette dernière ne se traduit pas forcément dans la vie quotidienne des danseurs, qui ne revendiquent pas nécessairement une origine ethnique, culturelle ou sociologique commune. Certes, la majorité des danseurs appartiennent à la sphère du travail informel. Ils partagent des pratiques et une même éthique du travail – mobilisation des liens de compérage, fonctionnement en entreprise familiale, diversification du commerce, conceptions de l'argent, idéal de la réussite. Les différences en termes de revenus et de statuts entre danseurs restent pourtant saillantes. L'univers de l'auto-emploi est en effet un monde de sévère compétition, qui opère une nette distinction entre ceux qui ont réussi et ceux qui sont restés en bas de l'échelle socio-économique.

Ce n'est que lorsque les hommes passent leurs masques de *morenos*, et que les femmes revêtent la *pollera*, que surgit un « Nous » qui s'exprime par la recherche d'une unité dans la danse. L'unisson gestuel, sonore et vestimentaire des danseurs efface les singularités individuelles au profit d'une forme unitaire dont la complexité tient à ce qu'elle réunit, dans le lieu et le temps de la danse, des entités qui s'opposent tant sur le plan expressif qu'organisationnel. Des personnages originaux contrastent avec les sections collectives et homogènes, chaque *bloque* se distingue à l'intérieur du grand ensemble des *fraternos*. En outre, le pouvoir fédérateur de la *morenada* s'exprime dans la participation de danseurs issus de milieux socio-professionnels distincts – commerçants, artisans, diplômés – qui n'occupent pas les mêmes positions dans la société et qui réussissent à projeter, ensemble, une image de cohésion.

Mais si la performance dansée apparaît comme la concrétisation d'un collectif qui articule différents sous-groupes, elle n'annule en rien la compétition et les logiques de différenciation sociale qui les opposent. Alors que les danseuses, par exemple, fournissent un effort continu pour se synchroniser et s'organiser en

rangées, elles peuvent à tout moment décider de provoquer un grand désordre et de mettre à l'épreuve tout l'équilibre de l'organisation collective. Bien plus qu'une projection idéale du collectif, la danse est donc l'expérience de sa constante mise en tension.

Les mêmes dynamiques sont à l'œuvre de manière diffuse lors des activités sociales qui rassemblent la *fraternidad* (défilés, fêtes, répétitions). A travers des jeux de compétition économique, l'évaluation constante de la richesse et la course à la distinction sociale, les danseurs se mesurent les uns aux autres. S'ils dansent derrière un même étendard et affirment toujours la supériorité de leur *fraternidad* par rapport aux autres groupes, celle-ci ne constitue pas pour autant un modèle égalitaire. Réalisés dans le but de défier ou d'humilier un rival, les dons ostentatoires d'alcool que s'échangent mutuellement les danseurs lors de leurs rassemblements incarnent sans doute l'un des exemples les plus représentatifs de ces jeux de pouvoir internes. Du côté des femmes, la compétition s'affirme autour des jupes, toilettes, bijoux et autres accessoires qu'elles portent lors des fêtes. Ce faisant, elles ne témoignent pas de la réussite de leur mari, mais bien de leur propre émancipation économique, de leur capacité à travailler et à générer de l'argent. L'implantation des magasins de *polleras* dans le quartier du Gran Poder, commerces exclusivement administrés par des femmes, montre bien à quel point elles ont pris le contrôle de certains espaces économique stratégiques, principalement dans le commerce de détail.

A travers des logiques d'alliances et de ruptures, les danseurs ne cessent de recomposer leurs réseaux, ce qui donne à la *fraternidad* son caractère profondément malléable et instable, puisque soumis à de constantes ruptures internes. Cependant, l'univers des *fraternidades* se reconstitue toujours avec un dynamisme remarquable. Les danseurs et leurs réseaux familiaux peuvent se détacher d'une *fraternidad*, en intégrer une autre, revenir à la première ou en fonder une nouvelle... autant de reconfigurations possibles et courantes. A l'instar de la danse, la *fraternidad* articule force collective et logiques divisionnistes, et ses membres font preuve de la même capacité fulgurante à démanteler le groupe et à le recomposer aussitôt, ailleurs et autrement.

Ce mode d'organisation est également l'une des clefs de la réussite socio-professionnelle des danseurs de *morenada*. Par l'auto-entreprise, ces derniers ont

réussi à s'intégrer au marché local et à développer de nouveaux espaces commerciaux qui s'étendent parfois jusqu'en Chine. Mais cette effervescence commerciale est parfois directement liée aussi à l'univers de la *fiesta* : les coiffeurs, cordonniers, costumiers, brodeurs, musiciens et couturiers qui fondent leur commerce sur les préparatifs de la fête, dansent eux-mêmes lors de l'Entrada, événement qui, en retour, garantit la pérennité et la prospérité de leur commerce. L'ascension socio-économique des commerçants dépend donc de leur grande mobilité, de leur capacité à saisir les opportunités du marché tout en s'appuyant sur leurs réseaux familiaux et sur la parenté rituelle générant toujours de nouveaux alliés. Les flux économiques sont donc profondément imbriqués aux flux sociaux, et la *fraternidad* s'avère un espace crucial pour réaliser toute cette circulation : elle ouvre les chemins de la réussite urbaine.

Toutefois, dans le milieu des commerçants et artisans des *fraternidades*, la réussite est un parcours qui doit être précautionneusement construit. L'ascension sociale ne s'acquiert qu'à travers un certain nombre de valeurs et de pratiques, et celui qui les ignore court à sa perte en s'exposant à une humiliation sociale qui peut l'isoler. Le système de charges de la *fraternidad* est un tremplin pour la promotion sociale et ceux qui deviennent *pasantes* incarnent l'image de la richesse individuelle et collective. Mais ce prestige implique aussi des devoirs. Pour être reconnus, les *pasantes* doivent respecter les règles de la réciprocité (*ayni*) et mettre en relief, à travers toutes leurs actions, une valeur cruciale pour le groupe : la nécessité absolue de la dépense. En effet, l'accumulation stérile de la richesse est condamnée et quelle que soit sa provenance, c'est la circulation de l'argent qui est encouragée en toutes circonstances.

La fortune advient lorsqu'elle est activée tout autant par la circulation de l'argent que par la mise en mouvement des corps. Assurer son ascension sociale, gagner de l'argent ou du prestige n'est donc pas simplement une affaire d'accumulation de biens ou de réseaux, cela implique toujours la réalisation d'un effort économique et physique. On dépense ainsi son argent et son énergie pour recevoir un « retour » de Jesús del Gran Poder. On dépense ses revenus dans les fêtes pour en gagner dans son commerce ; on dépense pour danser autant que l'on se dépense en dansant. On le voit, la dépense est une valeur qui dépasse largement

le système des charges, elle est omniprésente dans les registres de la dévotion, du travail et de la danse. Cette dernière apparaît comme le lieu privilégié où l'on actualise sans cesse le va et vient entre richesse et dépense. C'est probablement pour cela que la danse devient la référence commune par laquelle ce groupe social se définit.

La *morenada* peut se lire comme une complexe mise en scène de l'abondance. Mouvements du corps et costumes construisent des formes plastiques impressionnantes qui saturent le champ visuel du spectateur. La démesure matérielle qui enveloppe entièrement les corps des danseurs produit un phénomène esthétique d'*amplification* et de *surcharge* qui les transforme en corps-objets ostentatoires. L'engagement de ceux-ci, leur effort et leur matérialité débordante, fascinent et attirent tous ceux qui les regardent. Davantage que la simple accumulation d'éléments visuels élaborés, c'est la mise en mouvement de ces corps-objets qui saisit le regard : les franges de perles s'agitent, la construction en étages du costume du *moreno* est déstabilisée par des mouvements saccadés, les jupes des femmes se soulèvent, formant une marée de tissu enivrante, et les carapaces géantes des *superachabis* sont déséquilibrées par les inclinaisons répétées des danseurs, qui font ainsi valoir toute leur virtuosité et leur résistance au poids. La *morenada* apparaît ainsi comme l'organisation de matériaux esthétiques extrêmement élaborés qui prennent toute leur amplitude dès qu'ils sont animés par la danse.

Ce « Nous » qui émerge de la performance se définit ainsi par l'amplification de la matière qu'il produit et par l'effort qu'il fournit pour le faire. L'articulation entre production de richesse et dynamique de la dépense, conditions primordiales de la réussite, trouve donc toute sa correspondance dans cette puissante expérience kinesthésique. Au terme de notre réflexion, on comprend que la danse n'est pas seulement le registre expressif de la réussite sociale, elle en est sa mesure et sa pleine réalisation.

Rudolph Laban évoquait déjà le pouvoir du corps dans les actions sociales lorsqu'il affirmait que le mouvement a une qualité propre qui n'est pas son aspect visible ou utilitaire, mais sa sensation : « Il faut faire les mouvements, de même qu'il

faut écouter les sons pour apprécier pleinement leur pouvoir et leur sens » (1994 [1950] : 276). Dans un tout autre contexte, cette recherche achevée lui donne raison.

Enfin, comment conclure ces pages sans évoquer Johnny, le superbe *achachi comandante* qui est apparu de nombreuses fois dans les images et les descriptions de ce texte ? Lui qui travaille à la fabrication de prothèses dentaires dans les sous sols obscurs d'un immeuble de La Paz, ne s'est jamais plaint ni de ses horaires, ni de ses conditions de travail. Il a accroché au mur de son atelier une petite photo du magnifique masque qu'il portera pour la prochaine Entrada. Cette image rappelle à Johnny qu'il est un être glorieux et que si aujourd'hui, il travaille sous la désagréable lumière des néons, il sera demain celui qui brille dans les rues du quartier du Gran Poder. En brandissant son sceptre royal, il commandera seul un bataillon de plusieurs centaines de *morenos*. Il sera celui que tout le monde regarde, celui à qui l'on offre abondamment à boire, que l'on prend en photo et que les femmes observent avec fascination. Il incarne cette étonnante capacité à construire un univers dans lequel la fortune n'est pas qu'une promesse, puisqu'elle est déjà là.

Bibliographie

ABERCROMBIE, T.

1990 « Ethnogenèse et domination coloniale », *Journal de la Société des Américanistes* 76 (1) : 95-104.

1991 « To be Indian, to be Bolivian : "Ethnic" and "National" discourses of identity », in *Nation-States and Indians in Latin America*, G. Urban & J. Sherzer (éds.), pp. 95-130, Austin : University of Texas Press.

1992 « La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro : Clase, Etnicidad y Nacionalismo en la danza folklórica », *Revista Andina* 10 (2) : 279-352.

1993 « Caminos de la memoria en un cosmos colonizado. Poética de la bebida y la conciencia histórica en K'ulta », in *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*, T. Saignes (éd.), pp. 139-169, La Paz : Hisbol/IFEA.

ABSI, P.

2002 « Le pacte avec le diable », *Journal des anthropologues* 90-91, [En ligne] URL : <http://jda.revues.org/2213>.

2003a *Les ministres du diable. Le travail et ses représentations dans les mines de Potosí, Bolivie*, Paris : L'Harmattan.

2003b « Démobilisation de classe et folklorisation rituelle dans les mines de Bolivie », *Journal des anthropologues* 92-93 : 175-187.

2007 « Il ne faut pas mélanger les fortunes : travail, genre et revenus chez les commerçantes de Bolivie », in *Turbulences monétaires et sociales : l'Amérique latine dans une perspective comparée*, V. Hernández, P. et al. (éds.), Paris : L'Harmattan. [En ligne] URL : <http://hal.ird.fr/ird-00378741>.

2008 « La nation à l'épreuve de la Bolivie : commentaires sur le vif », *Journal des anthropologues* 114-115, [En ligne] URL : <http://jda.revues.org/334>.

AGIER, M.

2000 *Anthropologie du carnaval : la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille : Ed. Parenthèses/Paris : IRD.

ALBO, X.

1977 *La paradoja Aymara : solidaridad y faccionalismo*, La Paz : CIPCA.

1982 « Khitipxtansa ? Qui sommes nous ? Identité locale, identité ethnique et identité de classe chez les Aymaras d'aujourd'hui », in *De l'Empreinte à l'emprise, Identités andines et logiques paysannes*, L. Briggs et al (éds.), pp. 159-209, Genève : IUED/Paris : PUF.

- 1998 *Quechuas y aymaras. Pueblos Indígenas y Originarios de Bolivia 1*, La Paz : VAIPO.
- ALBO, X., GREAVES, T. & G. SANDOVAL
 1982a *Chukiyawu. La cara aymara de la Paz. I : El Paso a la ciudad*, La Paz : CIPCA.
- 1982b *Chukiyawu. La cara aymara de la Paz. II : La odisea de buscar pega*, La Paz : CIPCA.
- 1983 *Chukiyawu. La cara aymara de la Paz. III : Cabalgando entre dos mundos*, La Paz : CIPCA.
- ALBO, X. & M. PREISWERK
 1986 *Los Señores del Gran Poder*, La Paz : Centro de Teología Popular.
- ALLEN, C.
 1982 « Body and Soul in Quechua Thought », *Journal of Latin American Lore* 8 (2) : 179-196.
- ALVIZURI, V.
 2009 *La construcción de la aymaridad : una historia de la etnicidad en Bolivia (1952-2006)*, Santa Cruz de la Sierra : Ed. El País.
- 2012 *Le savant, le militant et l'Aymara : histoire d'une construction identitaire en Bolivie (1952-2006)*, Paris : Armand Colin.
- ARBONA, J-M., FERRUFINO, G., RODRIGUEZ-CARMONA A. & N. TASSI
 2012 « El desborde económico popular en Bolivia. Comerciantes aymaras en el mundo global », *Nueva sociedad* 241 : 93-105.
- ARNOLD, D., JIMENEZ, D., & J. YAPITA
 1992 *Hacia un orden andino de las cosas*, La Paz : Hisbol/ILCA.
- BABY-COLLIN, V.
 1998 « El Alto de La Paz, cité pauvre d'altitude au cœur de l'Amérique latine », *L'espace géographique* 2 : 155-168.
- BABY-COLLIN, V. & S. SASSONE
 2010 « Mondialisation de la Virgen de Urkupiña ? Religiosité, fêtes populaires et territoires urbains des migrants boliviens, de Buenos Aires à Madrid », *Autrepart* 56 : 111-132.
- BARBA, E. & N. SAVARESE
 2008 *L'énergie qui danse*, Montpellier : L'Entretemps.

- BARRAGAN, R.
1997 « Entre polleras, ñañacas y lliqllas. Los mestizos y cholos en la conformación de la 'Tercera republica' », in *Tradición y modernidad en los Andes*, H. Urbano (éd.), pp. 43-75, Cuzco : CBC.
- 2006 « Más allá de lo mestizo, más allá de lo aymara : organización y representaciones de clase y etnicidad en La Paz », *América Latina Hoy* 43 : 107-130.
- BARRAGAN, R., CAJIAS F., CAJIAS M. & X. MEDINACELI
2007 *La Paz : historia de contrastes*, La Paz : Fundación Nuevo Norte.
- BARRAGAN, R. & C. CARDENAS
2009 *Gran Poder : la Morenada. Volume 3*, La Paz : IEB.
- BARTHOLEYNS, G.
2011 « Introduction. Faire de l'anthropologie esthétique », *Civilisations* 59 (2) : 9-40.
- BATAILLE, G.
1967 *La part maudite, précédé de La notion de dépense*, Paris : Ed. de Minuit.
- BEAUDET, J-M.
1999 « Polay, uwa : Danser chez les Wayãpi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des basses terres d'Amérique du Sud », *Journal de la société des américanistes* 85 : 215- 237.
- 2001 « Le lien. Sur une danse Wayãpi (Amazonie) », *Protée* XXIX (2) : 59-66.
- BEDREGAL VILLANUEVA, J.
2009 *Arqueología de los imaginarios urbanos de la modernidad en la ciudad de La Paz*, La Paz: Fundación del Banco Central de Bolivia.
- BELMONT, N.
1986 « Le Folklore refoulé ou les séductions de l'archaïsme », *L'Homme* 26 (97-98) : 259-268.
- BERNARD, M.
1995 *Le corps*, Paris : Seuil.
- BERTUZZI, E.
2013 « Les petits détails qui font de grandes différences », Texte non publié.
- BESNARD, P., BOUDON R., CHERKAOUI M. & B-P. LECUYER
1995 [1989] *Dictionnaire de la sociologie*, Paris : Larousse.

BLANCHARD, S.

2008 « Bolivie, de l'autonomie à l'éclatement ? », *EchoGéo-Sur le Vif*, [En ligne] URL : <http://echogeo.revues.org/5593> ; DOI : 10.4000/echogeo.5593.

BONINI-BARALDI, F.

2013 *Tsiganes, musique et empathie*, Paris : Ed. de la MSH.

BORRAS, G.

1999 « Les Indiens dans la ville ? Fêtes et "entradas folklóricas" à La Paz (Bolivie) », *Caravelle* : 201-218.

BOUTE, V.

2003 « Une tradition disputée : enjeux identitaires dans une communauté des Andes boliviennes », *Journal de la Société des Américanistes* 89 (2) : 125-148.

BOUYASSE-CASSAGNE, T.

1987 *La identidad aymara. Aproximación histórica (Siglo XV, Siglo XVI)*, La Paz : Hisbol.

BULEON, G. & G. DI MEO

2005 *L'espace social. Lecture géographique des sociétés*, Paris : Armand Colin.

BURGOS, E.

2005 « Bolivia o la pasión nacional », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [En ligne] URL : <http://nuevomundo.revues.org/35>.

CANEPA KOCH, G.

1996 « Danza, identidad y modernidad en los Andes. El caso de las danzas en la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo », in *Cosmología y música en los Andes*. M-P. Baumann (éd.), pp. 453-458, Frankfurt-Madrid : Vervuert.

1998 *Máscara, transformación e identidad en los Andes*, Lima : Universidad Católica del Perú.

2001 (éd.) *Identidades representadas : performance, experiencia y memoria en los andes*, Lima : Centro de Etnomusicología del Instituto Riva-Aguero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CANESSA, A.

2005 (éd.) « Introduction », in *Natives making nation. Gender, Indigeneity, and the State in the Andes*, pp. 3-32, Tucson : University of Arizona Press.

CAVALCANTI, R.

2007 « Las muchas naturalezas en los Andes », *Periferia* 7 : 1-12.

CELESTINO, O. & A. MEYERS

1981 *Las cofradías en el Perú : región central*, Frankfurt : Vervuert.

CHAGNOLLAUD, F.

2012 *La comunidad andine, du village au quartier : l'invention d'une culture andine urbaine à Ayacucho (Pérou)*. Thèse d'ethnologie dirigée par Antoinette Molinié, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

CHIVALLON, C.

1999 « Fin des territoires ou nécessité d'une conceptualisation autre ? », *Géographie et cultures* 31 : 127-138.

CHRISTINAT, J-L.

1989 *Des parrains pour la vie : parenté rituelle dans une communauté des Andes péruviennes*, Neuchâtel : Ed. de l'Institut d'ethnologie/Paris : Ed. de la MSH.

CITRO, S.

2009 *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*, Buenos Aires : Biblos.

CLASSEN, C.

1990 « Sweet colors, fragrant songs : sensory models of the Andes and the Amazon », *American Ethnologist* 17 (4) : 722-735.

CLER, J.

2010 « Anti-pathos. Pratique et théorie de l'expression musicale dans une société d'ascendance nomade (Turquie méridionale) », *Cahiers d'ethnomusicologie* 23 : 101-111.

CUBA, S.

2007 « La ciudad de Nuestra Señora de La Paz de Ayacucho (Chuquiapu Marka), origen de la danza de los Morenos siglo XIX », in *Boliviana 100% Paceña : la Morenada*, S. Cuba & H. Flores (éds.), pp. 11-49, La Paz : UMSA.

CUBA, S. & H. FLORES

2007 (éds.) *Boliviana 100% Paceña : la Morenada*, La Paz : UMSA.

D'HARCOURT R. & M. D'HARCOURT

1959 « La musique des Aymara sur les hauts plateaux Boliviens », *Journal de la Société des Americanistes* 48 (1) : 5-133.

DAILLANT I. & J-P. LAVAUD

2007 (éds.) *La catégorisation ethnique en Bolivie. Labellisation officielle et sentiment d'appartenance*, Paris : L'Harmattan.

DE CERTEAU, M.

1990 [1980] *L'invention du quotidien*, Paris : Gallimard.

DE LA CADENA, M.

1995 « Women are more Indian : ethnicity and gender in a community near Cuzco ». in *Etnicity, Markets and Migrations in the Andes : At the cross roads of History and Anthropology*, B. Larson, O. Harris & E. Tandeter (éds.), pp. 329-351, Durham : Duke University Press.

1998 *La decencia y el respeto : raza y etnicidad entre los intelectuales y las mestizas cuzqueñas*, Lima : IEP.

DIAZ A., MARTINEZ, P. & C. PONCE

2014 « Cofradías de Arica y Tarapacá en los siglos xviii y xix. Indígenas andinos, sistema de cargos religiosos y festividades », *Revista de Indias* 260 : 101-128.

DONOSO, S.

1980 *Comercio, acumulación y reproducción. Los comerciantes en el barrio del Gran Poder, La Paz*. Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor San Andrés La Paz.

ECHARD, A.

2000 *La fanfare au sein de la fête du Chutillo 99 : l'exemple du collège Calero. Potosí, Bolivie*. Maîtrise d'ethnomusicologie dirigée par Rosalía Martínez, Université Paris 8.

ESTENSSORO, J-C.

1992 « Los bailes de los indios y el proyecto colonial », *Revista Andina* 10 (2) : 353-404.

FAVRE, H.

1972 *Les Incas*, Paris : PUF.

FERNANDEZ JUAREZ, G.

1998 « Iqiqu y anchanchu : enanos, demonios y metales en el altiplano aymara », *Journal de la Société des Américanistes* 84 (1) : 147-166.

FLETY, L.

2006 *Ethnographie d'une danse urbaine de Bolivie : Les Sambos Caporales dans la fiesta de Guadalupe (Sucre)*. Master 1 en ethnologie dirigé par Jacques Galinier, Université Paris X-Nanterre.

2011 « Jeux du corps et jeux identitaires chez les Cholas (La Paz, Bolivie) », *Civilisations* 60 (1) : 23-42.

FOGEL, F. & I. RIVOAL

2009 « Introduction », *Ateliers du LESC* 33, [En ligne] URL : <http://ateliers.revues.org/8192> ; DOI : 10.4000/ateliers.8192.

FORTUN, J. E.

1961 *La danza de los diablos*, La Paz : Ministerio de Educación y Bellas Artes/Oficialía Mayor de Cultura Nacional.

1976 « Panorama del folklore boliviano », in *Enciclopedia-Guía. Bolivia Mágica*, H. B. Rojo (éd.), pp. 117-141, La Paz : Los Amigos del Libro.

1992 *Festividad del gran poder*, La Paz : Ed. Casa de la Cultura.

FRAPPA, M.

2012 *La Conga de Los Hoyos : performer les limites du Soi et de l'Autre. Analyse dynamique de la communication culturelle construite par une chaîne de performances conga à Santiago de Cuba*. Thèse en ethnologie dirigée par Sophie Goedefroit, Université Paris Descartes.

FULLER SNYDER A.

1977 « The dance symbol », *Congress on Research in Dance VI* : 213-224.

GABAIL, L.

2012 *Morphologie sociale, initiation et danse dans un groupe de villages bassari*. Thèse en ethnologie dirigée par Michael Houseman, Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

GALINIER, J. & A. MOLINIE

2006 *Les Néo-Indiens. Une religion du III^e millénaire*, Paris : Odile Jacob.

GELLNER, E.

1991 « Chapitre 1. L'animal qui évite les gaffes, ou un faisceau d'hypothèses », in *Sur l'individualisme*, P. Birnbaum (éd.), pp 25-44, Paris : Presses de Sciences Po.

GEOFFROY, C.

2013 *Boire avec les morts et la Pachamama. Une anthropologie de l'ivresse rituelle et festive dans les Andes boliviennes*. Thèse en anthropologie dirigée par Joël Candau, Université de Nice Sophia Antipolis.

GISBERT, T.

1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz : Gisbert Editores.

2007 *La fiesta en el tiempo*, La Paz : Unión Latina.

2010 *El cielo y el infierno en el mundo virreinal del sur andino*, La Paz : Unión Latina.

GIURCHESCU, A.

1973 « La danse comme objet sémiotique », *Yearbook of the International Folk Music Council* : 175-178.

GODARD, H.

1994 « Le geste manquant », *Revue internationale de psychanalyse* 5 : 63-75.

1998 « Le geste et sa perception », in *La danse au XX^e siècle*, M. Marcelle & I. Ginot (éds.), pp. 224-229, Paris : Bordas.

GOLDSTEIN, D.

1998a « Dancing on the margins: transforming urban marginality through popular performance », *City and society* 4 : 201-215.

1998b « Performing national culture in a Bolivian migrant community », *Ethnology* 37 (2) : 117-132.

2004 *The spectacular city. Violence and performance in urban Bolivia*, Durham : Duke University Press.

GOSE, P.

1986 « Sacrifice and the Commodity Form in the Andes », *Man* 21 (2) : 296-310.

GRAU, A. & G. WIERRE-GORE

2006 (éds.) *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline*, Pantin : CND.

GUAYGUA, G.

2001 *Las estrategias de la diferencia : construcción de identidades urbanas populares en la festividad del Gran Poder*, La Paz : IDIS-UMSA.

GUAYGUA, G., CASTILLO B. & J. ESTEMANN

2008 (éds.) *Identidades y Religión. Fiesta, culto y ritual en la construcción de redes sociales en la ciudad de El Alto*, La Paz : ISEAT.

GUILCHER, J-M.

1971 « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle », *Ethnologie française* 2 : 7-48.

GUSS, D.

2006 « The Gran Poder and the Reconquest of La Paz », *Journal of Latin American Anthropology* 11 (2) : 294-328.

GUTIERREZ, A.

1999 « Bordadores del Gran Poder », *Festividad del Gran Poder*, s.p.

HANNA, J-L.

1987 [1979] *To dance is human : A theory of nonverbal communication*, Chicago : University of Chicago Press.

HARRIS, O.

1987 « Phaxsima y qullqi. Los poderes y significados del dinero en el norte de Potosí », in *Economía étnica*, O. Harris et al. (éds.), pp. 51-105, La Paz : Hisbol.

2000 *To make the earth bear fruit : essays on fertility, work and gender in highland Bolivia*, Londres : Institute of Latin American Studies.

- HEALY, K. & S. PAULSON
 2000 « Political Economies of Identity : Bolivia 1952-1998 », *Journal of Latin American Anthropology* 5 (2) : 2-29.
- HOUSEMAN, M. & C. SEVERI
 1994 *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, Paris : CNRS Ed./Ed. de la MSH.
- KAEPLER, A-L.
 1972 « Method and theory in analyzing dance structure with an analysis of Tongan dance », *Ethnomusicology* 16 (2) : 173-217.
- KESSEL, J-V.
 1980 *Danseurs dans le désert : une étude de dynamique sociale*, New York : Mouton.
 1982 *Danzas y estructuras sociales de los Andes*, Cusco: Instituto de Pastoral Andina.
- KURATH, G.
 1960 « Panorama of dance ethnology », *Current Anthropology* 1 (3) : 233-254.
- LABAN, R.
 1994 [1950] *La maîtrise du mouvement*, Arles : Actes Sud.
- LANGÉ, R.
 2005 [1975] « A propos du fonctionnement de la danse et de ses formes ». In *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, A. Grau & G. Wierre-Gore (éds.), pp. 93-105, Pantin : Centre national de la danse.
- LARRA BARRIENTOS, M.
 2007 *Carnaval de Oruro. Visiones oficiales y alternativas*, Oruro : CEPA.
- LAUNAY, I.
 1997 *A la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban et Mary Wigman*, Paris : Chiron.
- LAVAUD, J-P.
 1991 *L'instabilité politique de l'Amérique latine : le cas bolivien*, Paris : L'Harmattan.
 2006 « Bolivie : vers l'anarchie segmentaire ? L'ethnisation de la vie politique », *Hérodote* 4 : 62-81.
- LAZAR, S.
 2008 *El Alto, rebel city : self and citizenship in Andean Bolivia*, Durham : Duke University Press.
 2010 « Schooling and Critical Citizenship : Pedagogies and Political Agency in El Alto, Bolivia », *Anthropology & Education Quarterly* 41 (2) : 181-205.

- LEHM, L-A., RICALDI, V. & S. RIVERA
1988 *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*, La Paz : Ed. del THOA.
- LEVY, A.
2003 *Les Machines à faire-croire. I. Formes et fonctionnements de la spatialité religieuse*, Paris : Anthropos.
- LLENA, C.
2003 *Stratégies d'acteurs de l'économie populaire dans le développement économique et social : le cas de la ville de Cochabamba en Bolivie*. Thèse en agronomie dirigée par Gérard Gherzi, Institut Agronomique Méditerranéen de Montpellier.
- LOUPPE, L.
1994 « Transmette l'indicible », *Nouvelles de Danse* 20 : 16-20.
- LOUREIRO, A.
2013 *Effort : l'alternance dynamique*, Villers-Cotterêts : Ressouvenances.
- MAENHOUT, K.
2012 « De l'ethnicité en Bolivie ? Paradoxe d'une catégorie indigène, le *folklorista* ». *Critique internationale* 4 (57), [En ligne] URL : www.cairn.info/revue-critique-internationale-2012-4-page-53.htm.
2013 « L'émergence d'un réseau commercial religieux transnational : la dévotion catholique au prisme de la migration bolivienne », *Autrepart* 4 (67-68), [En ligne] URL : www.cairn.info/revue-autrepart-2013-4-page-265.htm.
- MAIDANA, F.
2004 *Taraq. Cuna de la morenada*, La Paz : Druck.
- MALENGREAU, J.
1995 *Sociétés des Andes : des empires aux voisinages*, Paris : Karthala.
1999 *Structures identitaires et pratiques solidaires au Pérou. Gens du sang, gens de la terre et gens de bien*, Paris : L'Harmattan.
- MARCHAND, V.
2001 « Les *cholas* des marchés de La Paz : une approche interactionniste », *Cahiers des Amériques latines* 36 : 207-224.
2006 *Organisations et protestations des commerçantes en Bolivie*, Paris : L'Harmattan.
2010 « Pollera y vestido, le langage socioethnique du vêtement : migration, génération, profession et instruction », *Cahiers des Amériques latines* 60-61 : 221-239.

MARTINEZ, G.

1983 « Los dioses de los cerros en los Andes », *Journal de la Société des Américanistes* 69 (1) : 85-115.

1996 « L'humour, le sacré et la musique », in *Penser la musique, penser le monde. Vers de nouveaux rapports entre ethnologie et ethnomusicologie*, pp. 17-28, Actes de colloque LESC/CREM.

MARTINEZ, R.

1990 « Musique et démons à Miskhamayu : carnaval chez les Tarabuco (Bolivie) », *Journal de la société des Américanistes* 76 : 155-176.

1996 « Flûtes de Pan et modernité dans les Andes. L'exemple Jalq'a », *Cahiers de musiques traditionnelles* 9 : 225-239.

2001 « Autour du geste musical andin », *Cahiers de musiques traditionnelles* 14 : 167-180.

2002 « Tomar para tocar, tocar para tomar. Música y alcohol en la fiesta jalq'a », in *La música en Bolivia. De la prehistoria a la actualidad*, W. Sanchez (éd.), pp. 413-434, Cochabamba : Fundación Simón I. Patiño.

2009 « Musiques, mouvements, couleurs dans la performance musicale andine », *Terrain* 53 : 84-97.

2010 « La música y el Tata Pujllay. Carnaval entre los Tarabucos (Bolivia) », in *Diablos tentadores y pinkillos embriagadores*, G. Arnaud (éd.), pp. 143-181. La Paz : Plural Editores.

MAUSS, M.

1936 « Les techniques du corps », *Journal de psychologie normale et pathologique* 32 (3-4).

MEDINACELLI, X.

1989 *Alterando la rutina*, La Paz : Ed. CIDEM.

MENDOZA SALAZAR, D.

2007 « Los Morenos. El rostro de la identidad aymara », in *Boliviana 100% Paceña : la Morenada*, S. Cuba & H. Flores (éds.), La Paz : UMSA.

2008 *Achacachi, capital cultural del bordado artístico de la Morenada*, La Paz : Gobierno Municipal de Achacachi.

MENDOZA SALAZAR, D. & E. SIGL

2012 *No se baila así no más...*, La Paz : auto-édition.

MENDOZA WALKER, Z.

1989 « La danza de 'Los Avelinos', sus orígenes y sus múltiples significados », *Revista Andina* 7 (2) : 501-521.

- 1993 «La comparsa de los majeños : poder, prestigio y masculinidad entre los mestizos cuzqueños », in *Música, danzas y máscaras en los Andes*, R. Romero (éd.), pp. 97-139, Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú.
- 1998 « Defining folklore : mestizo and indigenous identities on the move », *Bulletin of Latin American Research* 17 (2) : 165-183.
- 2000 *Shaping society through dance : Mestizo ritual performance in the Peruvian Andes (Vol. 1)*, Chicago : University of Chicago Press.
- 2001 « Definiendo el folklore. Identidades mestizas e indígenas en movimiento », in *Identidades representadas : performance, experiencia y memoria en los andes*, G. Cánepa Koch (éd.), pp. 149-179, Lima : Centro de Etnomusicología del Instituto Riva-Aguero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MERCADO GUERRA, J.
- 2012 « Incorporaciones de la fe. Danza y performatividad entre los promesantes de los Bailes Religiosos de Calama (Chile) ». Communication orale, *Primer encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades*, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- MOLINIE, A.
- 1996 (éd.) *Le corps de Dieu en fêtes*, Paris : Ed. du Cerf.
- 1997 « Buscando una historicidad andina: Una propuesta antropológica y una memoria hecha rito », in *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, R. Varón & J. Flores (éds.), pp. 691-708, Lima : I.E.P/Banco Central de Reserva del Perú.
- 2010 « La déesse intouchable : une Vierge andalouse », *Mélanges de la Casa de Velázquez* (40-1) : 57-77.
- 2012 « L'argent sauvage : une énigme andine de la monnaie », in *Monnaie antique, monnaie moderne, monnaies d'ailleurs...Métissages et hybridations*, B. Formoso & P. Pion (éds.), pp. 175-187. Paris : Ed. De Boccard.
- MURIEL, B.
- 2010 « Determinantes de los Ingresos Laborales en las Zonas Urbanas de Bolivia », *Development Research Working Paper Series*.
- MURIEL, B. & L. JEMIO
- 2010 « Mercado laboral y reformas en Bolivia », in *Desafíos laborales en América Latina después de dos décadas de reformas estructurales. Bolivia, Paraguay y Perú*, J. Rodríguez & A. Perry (éds.), pp. 273-356, Lima : Pontificia Universidad Católica del Perú.

ORTEGA, M.

1898 *Noticia histórico-artística de la sagrada imagen de Jesús Nazareno que con el título del Gran Poder se venera en su capilla del templo de San Lorenzo de esta ciudad*, Séville : Imp. de E. Rasco.

PARLEBAS, P.

1999 *Jeux, sports et sociétés. Lexique de praxéologie*, Paris : INSEP.

PASCUALINO, C.

1998 *Dire le chant : les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris : CNRS éd.

PEREDO BELTRAN, E.

1992 *Recoveras de los Andes*, La Paz : Ildis-Tahipamu.

PERISSAT, K.

1992 *Le quartier des brodeurs à La Paz : fonctions sociales et économiques des costumes de fête*.
Mémoire de DEA, Université Paris III/IHEAL.

PERRIN, J.

2013 « Habiter en danseur », *Du périmètre scénique en art : re/penser la Skéné* 1 : 8-19.

PITT-RIVERS, J.

1983 [1977] *Anthropologie de l'honneur : la mésaventure de Sichem*, Paris : le Sycomore.

PLATT, T.

1987 « The Andean Soldiers of Christ. Confraternity organization, the Mass of the Sun and regenerative warfare in rural Potosí (18th-20th centuries) », *Journal de la Société des Américanistes* 73 (1) : 139-191.

POOLE, D.

1991 « Rituals of movement, rites of transformation : pilgrimage and dance in the highlands of Cuzco, Peru », in *Pilgrimage in Latin America*, N. Ross Crumrine & A. Morinis (éds.), pp. 307-338.

POUPEAU, F.

2011 « L'eau de la Pachamama. Commentaires sur l'idée d'indigénisation de la modernité », *L'Homme* 198-199 : 247-276.

RENDALL, R.

1993 « Los dos vasos: cosmovisión y política de la embriaguez desde el incanato hasta la colonia », in *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*, T. Saignes (éd.), pp. 73-112, La Paz : Hisbol/IFEA.

REYEROS, R.

1949 *El Pongueaje : La Servidumbre Personal De Los Indios Bolivianos*, La Paz : Ed. 'Universo'.

RIBARD, F.

1999 *Le carnaval noir de Bahia : ethnicité, identité et fête afro à Salvador*, Paris : L'Harmattan.

RINAUDO, C.

2012 *Afromestizaje y fronteras étnicas. Una mirada desde el Puerto de Veracruz*, Mexico : Universidad Veracruzana/IRD.

RIVERA, S.

2004 (éd.) *Bircholas : trabajo de mujeres: explotación capitalista y opresión colonial entre las migrantes aymaras de La Paz y El Alto*, La Paz : Mama Huaco.

RIVIERE, G.

1997 «Bolivie : le pentecôtisme dans la société aymara des hauts plateaux», *Problèmes d'Amérique latine* 24 : 81-102.

2007 «De la chefferie à la communauté et retour? A propos des nouvelles organisations indigènes dans les hauts-plateaux de Bolivie», in *Pour comprendre la Bolivie d'Evo Morales*, D. Rolland & J. Chassin (éds.), pp. 207-219, Paris : L'Harmattan.

2008 « Amtat jan amtata... Caciques et Mallku dans les communautés aymara du Carangas (Bolivie) », in *Pour une histoire souterraine des Amériques : Jeux de mémoires – Enjeux d'identités, mélanges offerts à Nathan Wachtel*, A. Ariel de Vidas (éd.), pp. 71-100, Paris : L'Harmattan.

ROJAS P. & J. URUCHI

2005 «El danzante: una expresión sociocultural». Communication orale, *XIX Reunión anual de etnología «Autonomías regionales y pueblos indígenas»*, La Paz : MUSEF.

ROQUET, C.

2012 « Porter », in *Histoires de gestes*, M. Glon et I. Launay (éds.), pp. 181-196, Paris : Actes Sud.

SAIGNES, T.

1992 « De los ayllus a las parroquias de índice : Chuquiago y La Paz », in *Ciudades de los Andes. Visión histórica y contemporánea*, E. Kingman (éd.), pp. 53-93, Quito : Ciudad.

SALLNOW, M.

1974 « La peregrinación andina », *Allpanchis Phuturinga* 7 : 101-142.

SANCHEZ PATZY, M.

2006 *País de Caporales. Los imaginarios del poder y la danza-música de los caporales en Bolivia*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

- SCHECHNER, R.
2013 [2002] *Performance studies : An introduction*, Londres/New York : Routledge.
- SCHIFFERS, N. & H. VAN DEN BERG
1992 *La cosmovisión andina*, La Paz : Hisbol.
- SCHMITT, J. C.
1990 *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris : Gallimard.
- SELIGMANN, L.
1989 « To be in Between : The Cholas as Market Women », *Comparative Studies in Society and History* 31 (4) : 61-69.
- SOLOGUREN, X.
2006 « La ininteligibilidad de lo cholo en Bolivia », *Tinkazos* 9 (21) : 47-62.
2011 *La ciudad de los cholos : mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*, La Paz : IFEA.
- SOUX, M-L.
1995 « Santiago en la literatura oral y la tradición popular », *Historia y cultura* 23.
2007 « El culto al apóstol Santiago en Guaquí, las danzas de moros y cristianos y el origen de la Morenada. Una hipótesis de trabajo », in *Boliviana 100% Paceña : la Morenada*, S. Cuba & H. Flores (éds.), La Paz : UMSA.
- SPEDDING, A.
2008 *Religión en los Andes. Extirpación de idolatrías y modernidad de la fe andina*, La Paz : ISEAT.
- STEPHENSON, M.
1999 *Gender and Modernity in Andean Bolivia*, Texas : University of Texas Press.
- STOBART, H.
2002 « Sensational sacrifices, feasting the senses in the Bolivian Andes », in *Music, sensation and sensuality*, L. P. Austern (éd.), pp. 97-120, New York : Routledge.
- STOICHITA, V.
2008 *Fabricants d'émotion. Musique et malice dans un village tsigane de Roumanie*, Paris-Nanterre : Société d'ethnologie.
- TASSI, N.
2010a *Cuando el baile mueve montañas : religión y economía cholo-mestizas en La Paz, Bolivia*, La Paz : Fundación Praia.
2010b « The 'postulate of abundance'. Cholo market and religion in La Paz, Bolivia », *Social Anthropology* 18 (2) : 191-209.

- 2012 *La otra cara del mercado. Economías populares en la arena global*, La Paz : ISEAT.
- TORRES, B.
2002 *Cuatro siglos de Veneración. Historia de la Virgen de Guadalupe de la ciudad de La Plata, hoy Sucre*, Sucre : auto-édition.
- URIOSTE, B.
2005 « Bolivia ¿De la Nación-minoría, al Estado Plurinacional o Nación Multicultural? », *Lazos* 7 : 61-69.
- VAN DEN BERG, P. & G. PRIMOV
1977 *Inequality in the Peruvian Andes : Class and Ethnicity in Cuzco*, Columbia : University of Missouri Press.
- VANDERMEERSCH, P.
2002 *La chair de la passion : une histoire de foi, la flagellation*, Paris : Ed. du Cerf.
- VAN KESSEL, J.
1980 *Danseurs dans le désert : une étude de dynamique sociale*, Paris-New York : La Haye-Mouton.
1982 *Danzas y estructuras sociales de los Andes*, Cusco : Centro de Estudios Bartolomé de las Casas.
- VAN ZILE, J.
2006 [1999] « Noter la danse : comment et pourquoi ? », in *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, A. Grau & G. Wierre-Gore (éds.), pp. 221-234, Pantin : CND.
- VERICOURT, V.
2000 *Rituels et croyances chamaniques dans les Andes boliviennes. Les semences de la foudre*, Paris : L'Harmattan.
- WACQUANT, L.
2000 *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Marseille : Agone.
- WEISMENTEL, M.
2001 *Cholas and Pishtacos : stories of race and sex in the Andes*, Chicago : University of Chicago Press.
- WIDMARK, C.
2003 *To make Do in the City. Social identities and Cultural Transformations among Aymara Speakers in La Paz*, Uppsala : Uppsala University Library.

YOUDALE, R.

1996 « La fiesta de San Bartolome o de los Ch'utillos de la ciudad de Potosí : música y danza en una fiesta citadina andina », in *Cosmología y música en los Andes*, M-P. Baumann (éd.), pp. 333-349, Frankfurt/Madrid : Vervuert.

ZUIDEMA, R. T.

1996 « Fête-Dieu et fête de l'Inca. Châtiment et sacrifice humain comme rites de communion », in *Le corps de Dieu en fêtes*, A. Molinié (éd.), pp. 175-222, Paris : Ed. du Cerf.

Table des illustrations

Figure 1	Carte des principales villes boliviennes	21
Figure 2	Le quartier du Gran Poder à La Paz	29
Figure 3	Exemple d'un ensemble chorégraphique d'une <i>fraternidad</i>	32
Figure 4	Personnage du <i>moreno</i>	34
Figure 5	Tableau original de Jesús del Gran Poder avec les trois visages	37
Figure 6	La statue de Jesús del Gran Poder aux portes de l'église Gran Poder Antiguo	38
Figure 7	Commandant de troupe d'une <i>fraternidad</i> de <i>morenada</i>	50
Figure 8	Commandant de troupe d'une <i>fraternidad</i> de <i>negritos</i>	50
Figure 9	La section des <i>bombos</i> , fanfare de <i>morenada</i>	53
Figure 10	La section des aérophones, fanfare de <i>morenada</i>	54
Figure 11	Masque de <i>moreno</i>	56
Figure 12	Danseuse de <i>morenada</i> de la section féminine	60
Figure 13	Programme des activités de la Fraternidad Morenada Juventud Diamantes	71
Figure 14	Tableau de Jesús del Gran Poder appartenant à la Fraternidad Juventud Morenada Diamantes et exposé lors d'une veillée.	81
Figure 15	Disposition spatiale des <i>fraternos</i> devant le tableau de Jesús del Gran Poder	83
Figure 16	Tableau récapitulatif des interactions gestuelles et sonores avec le Saint	85
Figure 17	Commandant de la troupe de <i>morenos</i>	96
Figure 18	Danseuses de <i>morenada</i> faisant une pause dans la rue	96
Figure 19	Échange de boissons alcoolisées entre les nouveaux <i>pasantes</i>	98
Figure 20	Vente informelle de boissons alcoolisées dans les gradins lors de l'Entrada	98
Figure 21	Carte du quartier du Gran Poder	107
Figure 22	Rue spécialisée dans la vente de tissus, <i>polleras</i> et bijoux	112
Figure 23	Rue spécialisée dans la vente d'articles magico-religieux	112
Figure 24	Salle des fêtes Flor de Urkupiña accueillant les réceptions des <i>fraternidades</i> de <i>morenada</i>	118
Figure 25	Immeuble « cholet »	119
Figure 26	Atelier de vente, location et fabrication de costumes (rue Los Andes)	120
Figure 27	Boutique d'accessoires pour danseurs (rue Los Andes)	121
Figure 29	Mónica, fin prête pour participer à la Réception	136
Figure 30	Boire pour danser	138
Figure 31	Couple de danseurs apprêtés	139

Figure 32 Section féminine de la Fraternidad Morenada Rosas de Viacha. Défilé de la Réception	140
Figure 33 Section masculine de la Fraternidad Morenada Los Intocables. Défilé de la Réception	141
Figure 34 Voiture chargée d'argenterie lors de la Réception	141
Figure 35 Réception de la Fraternidad Morenada Juventud Diamantes	143
Figure 36 Joueurs de cymbales de la fanfare Murillo	144
Figure 37 Joueurs de soubassophone de la fanfare Super Explosión	145
Figure 38 Tableau des dépenses pour danser la <i>morenada</i> (Fraternidad Morenada Rosas de Viacha)	172
Figure 39 Pyramide de l'organisation interne d'une <i>fraternidad</i> de <i>morenada</i>	175
Figure 40 Danseuse de <i>morenada</i> avec ses bijoux et dents en or	201
Figure 41 Boucles d'oreilles et broches de pacotille d'un petit stand de rue	201
Figure 42 <i>Pollerería</i> (quartier du Gran Poder)	207
Figure 43 Chapeaux et chaussures pour danser la <i>morenada</i>	207
Figure 44 Différences des normes corporelles des femmes de <i>vestido</i> versus de <i>pollera</i>	209
Figure 45 Avant/après : transformation d'une femme de <i>vestido</i> en <i>chola</i>	212
Figure 46 Couple de <i>pasantes</i> chargés d'ornements lors de la Réception	220
Figure 47 Ejeqo et <i>pasante</i> abondamment chargés	222
Figure 48 Pyramide de caisses de bière et circuit de réciprocité	225
Figure 49 Dispositif spatial dans la rue avec <i>pasantes</i> destinataires / <i>fraternos</i> donateurs	228
Figure 50 Dispositif spatial avec <i>pasantes</i> donateurs / <i>fraternos</i> destinataires	229
Figure 51 Mur de caisses de bière offertes aux <i>fraternos</i> par les <i>pasantes</i>	233
Figure 52 Caisses de bière offertes aux nouveaux <i>pasantes</i> lors d'une répétition	234
Figure 53 Dispositif chorégraphique de <i>morenada</i>	244
Figure 54 Structuration progressive du dispositif spatial des danseuses lors d'une répétition dans la rue	248
Figure 55 Formation progressive du dispositif chorégraphique, section féminine.	250
Figure 56 Unisson gestuel dans une rangée de danseurs	253
Figure 57 Unisson gestuel dans une rangée de danseuses	253
Figure 58 Dispositif spatial de la section masculine	254
Figure 59 Crécelle jouée par un danseur	255
Figure 60 Les délicats mouvements des bras et mains des <i>chinas</i>	262
Figure 61 Morenos et superachachis	264

Figure 62 Superachachi	265
Figure 63 <i>Superachachis</i> de profil	265
Figure 64 Johny avec ses danseurs les lors d'une répétition de danse	268
Figure 65 Séquence décomposée du pas demi-lune, troupe féminine de <i>morenada</i>	272
Figure 66 Réalisation collective idéale du pas de base dans la section féminine	274
Figure 67 Réalisation collective du pas de base, avec échec de coordination générale	274
Figure 68 Désorganisation du dispositif de la section féminine. Exemple 1	276
Figure 69 Désorganisation du dispositif de la section féminine. Exemple 2	280
Figure 70 Danseuse au corps couvert et volumineux	291
Figure 71 Tenue vestimentaire d'une danseuse de <i>morenada</i>	292
Figure 72 Danseurs <i>morenos</i> et leurs costumes en « étages »	293
Figure 73 Le <i>superachachi</i> , un personnage au costume massif	294
Figure 74 <i>Achachi</i> commandant et son sceptre royal	296
Figure 75 Tourner la jupe	299
Figure 76 Le contre élan de la jupe	299
Figure 77 Transcription du pas en demi-lune réalisé par les danseuses de <i>morenada</i>	300
Figure 78 Le balancement de la <i>pollera</i> , un geste vigoureux	301
Figure 79 Danseuses de <i>morenada</i> . Un flot coordonné de tissu	302
Figure 80 Après le défilé, le <i>moreno</i> enlève son costume encombrant	304
Figure 81 Les franges de perles du costume de <i>moreno</i> qui s'agitent	305
Figure 82 <i>Morenos</i> en mouvements	306
Figure 83 <i>Superachachis</i> réalisant des lâchés de genoux	308
Figure 84 Altération de l'équilibre. <i>Achachi</i> qui s'incline vers le sol	309
Figure 85 <i>Achachi</i> avec une inclinaison maximale	310