Systèmes de pensée en Afrique noire

16 | 2004
Le rite à l'œuvre

De courts instants d'identité

La communauté rituelle dans deux carnivals « afro » (Brésil, Colombie)

Brief instants of identity. The ritual community in two "Afro" carnivals (Brazil, Colombia)

Michel Agier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/span/1196>

DOI : 10.4000/span.1196

ISSN : 2268-1558

Éditeur

École pratique des hautes études. Sciences humaines

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2004

Pagination : 149-173

ISBN : 2-9090-3629-4

ISSN : 0294-7080

Référence électronique

Michel Agier, « De courts instants d'identité », *Systèmes de pensée en Afrique noire* [En ligne], 16 | 2004, mis en ligne le 13 novembre 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/span/1196> ; DOI : 10.4000/span.1196

De courts instants d'identité

La communauté rituelle dans deux carnivals « afro » (Brésil, Colombie)¹

Michel Agier

Directeur de Recherche à l'IRD
Directeur d'études à l'EHESS
Centre d'études africaines (EHESS/CNRS)

L'identité culturelle est aujourd'hui un étendard qu'on voit se déployer dans toutes les régions du monde, jusqu'aux recoins les plus éloignés des îles, des forêts ou des quartiers périphériques. Elle intervient comme un argument dans les luttes pour les droits sociaux et politiques des populations historiquement exclues, exploitées ou marginalisées, en quête de reconnaissance. Elle est tellement présente que bien souvent on ne fait que la mentionner comme une vérité première, une chose évidente, naturelle, allant de soi. La différence culturelle serait l'essence même de l'identité à partir de laquelle se justifierait l'ethnicité politique, c'est-à-dire l'accès à des droits sociaux et à une participation politique propres. Ces revendications de droits, qui sont les enjeux de l'identité, prennent aujourd'hui un caractère d'urgence à cause de la dureté des ségrégations et de l'âpreté des compétitions pour la terre, l'emploi, l'habitation ou l'éducation, dans un contexte général de dérégulation provoquée par l'avancée du « libéralisme économique » et par le désengagement de l'Etat. Pourtant, les enjeux, les urgences, bien souvent font oublier le simple fait que l'idée même d'identité culturelle suppose l'équivalence, ou la transparence, entre une identité et une culture, alors que cette équivalence n'est en rien évidente, surtout dans le monde d'aujourd'hui : un monde marqué

¹ Une première version de ce texte a été présentée au Symposium international *Pasado, Presente y Futuro de los Afrodescendientes*, Cartagena de Indias, Colombie, 18-20 octobre 2001.

par de nombreuses mobilités — mobilité des personnes, des marchandises, des images et des idées —, par de nombreux échanges, linguistiques et culturels, par diverses formes de déterritorialisation, et donc, au bout du compte, par une dissociation entre les lieux où l'on vit, les cultures qu'on partage, et les identités dont on se réclame.

Cette *fausse évidence* de l'identité culturelle renvoie aussi, de manière plus durable et profonde, à la virtualité même de l'identité en soi, en tant qu'essence : dans un commentaire de son séminaire sur l'identité, Claude Lévi-Strauss disait de cette dernière qu'elle est une « sorte de foyer virtuel auquel il nous est indispensable de nous référer pour expliquer un certain nombre de choses, mais sans qu'il ait jamais d'existence réelle » (Lévi-Strauss, 1977 : 332). Face à cette énigme permanente d'une identité affirmée et insaisissable, le chercheur se doit d'admettre que ce qu'il rencontre, ce qu'il peut observer, ce ne sont pas des identités, mais des manifestations, expressions ou *déclarations* d'identité. Il constate aussi que ces déclarations sont ajustées au contexte de leur énonciation : la déclaration se fait institutionnelle — des formulaires à remplir, des documents à présenter au passage des frontières ; elle peut être plutôt interactionnelle — la même personne peut se dire *negra* à Bahia, *baiana* à Rio et « brésilienne » à Paris ; ou correspondre à une option politique — devenir *negro* si on habite dans un village colombien inclus dans une zone d'application de la loi sur la délimitation des terres de communautés noires ; la déclaration peut s'adapter aux classifications urbaines — être « migrant du Pacifique » si l'on vit dans le district d'Agua Blanca à Cali ; ou juridiques — être reconnu comme « déplacé de la violence » (*desplazado*) en présentant son témoignage à l'administration chargée d'attribuer une aide à ceux qui ont fui une zone du Pacifique déchirée, comme la plupart des régions de la Colombie, par les affrontements entre guérillas et paramilitaires. On peut donc faire alterner ces déclarations d'identité selon les contextes et les situations dans lesquelles on est engagé : se déclarer africain très loin de l'Afrique et sans avoir absolument la peau noire, réinventer des rituels indigènes d'Indiens du Nordeste

du Brésil, en ville, après des siècles d'« acculturation » et d'oubli des croyances et des rites de la terre ancestrale. Les relations entre lieu, identité et culture sont à géométrie variable et en perpétuelle transformation.

Mon intention n'est pas de dire que l'identité culturelle n'existe pas, mais de montrer qu'il *peut lui arriver d'exister*, à certains moments et en certaines occasions : fausse évidence, elle est à la fois construite et versatile. Je m'intéresserai ici à certains aspects de la fabrication de l'identité culturelle, ceux qui se manifestent dans l'identification rituelle. En effet, la description ethnographique des rituels, en amont des usages politiques de l'identité mais sans les ignorer, peut restituer le processus de l'identité culturelle en train de se faire. En outre, l'étude de rituels contemporains, en cours d'élaboration dans des contextes urbains, permet de mettre au jour les diverses formes de relation entre la quête d'identité – avec les interrogations qu'elle suscite sur soi et sur les autres – et la création culturelle – avec ses sources multiples, ses emprunts, ses rejets, ses mélanges et bricolages.

Pour mener cette réflexion, j'utiliserai le matériau ethnographique de deux recherches sur des carnivals noirs ou « afro », à Bahia au Brésil et à Tumaco dans le Pacifique colombien. Pourquoi le carnaval ? Parce que c'est le lieu par excellence du masque, du déguisement, le lieu où l'on peut mettre en scène des images de soi, ou des images d'un « nous », en utilisant un matériel symbolique disponible et soigneusement choisi : vêtements, couleurs, rythmes musicaux, pas de danse, textes de chansons et poésies, personnages mythiques locaux ou non, esprits et dieux. Tout cet éventail de choses est montré – en représentation – comme autant de signes d'une identité produite face aux autres, spectaculairement. Il *veut dire* quelque chose, donnant ainsi à voir une relation qui est souvent implicite, cachée : celle qui unit un sens social et une création artistique, esthétique, rituelle. Cette relation montre les préoccupations ordinaires qui sont à l'origine de la créativité des auteurs et la rend, par là même, plus largement communicable.

Toute situation rituelle, à l'instar du carnaval, crée son propre espace-temps hors du rythme ordinaire de la vie quotidienne. Cette situation permet de saisir l'identité comme un fait empirique, une « performance » d'identité observable dans son contexte, non comme une abstraction². Dans cet instant, une véritable médiation s'opère entre, d'une part, un ensemble d'individus, tous uniques dans leur biographie et leur projet de vie, d'autre part une communauté qui n'existe de manière manifeste qu'en cet instant-là, et enfin des éléments symboliques mettant en relation les uns et les autres : chaque individu avec les autres, et tous avec cette *communauté de l'instant rituel*. C'est le moment où l'identité dans le rituel – l'identification rituelle – fait exister une « identité culturelle ». Même si celle-ci ne se résume pas toute à celle-là – car le langage, le mode de vie, des éléments de la « culture matérielle » sont d'autres registres possibles de reconnaissance culturelle –, le rite mérite une attention particulière : un ensemble de personnes s'y rassemblent et elles s'identifient les unes aux autres parce qu'elles partagent, dans une situation donnée, les mêmes items culturels à l'œuvre. Comment se réalise cette médiation, avec quel matériel symbolique et quels individus? Quelle est la « communauté » qui émane du rituel? Et quels liens et stratégies politiques au nom de l'identité culturelle cette communauté de l'instant rituel permet-elle de développer? Dès que le rituel n'est plus considéré comme la simple manifestation d'une vérité cachée, ancienne et plus ou moins altérée – le mythe, dont l'ethnographe devrait seulement s'attacher à chercher les traces ou les restes –, mais comme un événement présent où les dimensions sociales, politiques et esthétiques sont aussi déterminantes que les aspects sacrés, alors c'est toute la situation rituelle qui importe. C'est ainsi que Michel Leiris (1958), en considérant l'événement rituel lui-même et dans sa totalité, a pu montrer l'importance des aspects éducatifs, politiques, esthétiques et théâtraux du culte des *zâr* en Éthiopie, soulignant par exemple le caractère déterminant de la « mise en transe » organisée dans le cadre de relations de pouvoir, et la présence de glissements progressifs du rite de possession

² J'ai développé ailleurs une réflexion sur l'approche situationnelle, et notamment sur les situations rituelles dans le contexte urbain (voir Agier, 1999a : 9-16, 91-99). Sur l'approche situationnelle d'une danse à caractère « ethnique » dans un contexte urbain africain, voir l'étude pionnière de la danse de Kalela par Clyde Mitchell (1956). Des réflexions et d'autres illustrations sur l'approche situationnelle sont réunies par Rogers et Vertove (1995). A propos des « performances » de l'identité, voir Kapferer (1995).

vers la représentation esthétique et vers la parade « d'allure carnavalesque » (*Ibid.* : 35). Pour sa part, Marc Augé (1994 : 93) a distingué le « dispositif restreint » et le « dispositif élargi » du rituel pour rendre compte du passage progressif d'une portée directe des actions rituelles (protection, propitiation, purification, etc.) à une portée indirecte, large (formation de consciences politiques, identitaires, communautaires, etc.). Celle-ci peut ne pas avoir été prévue dans la définition stricte des objets du rite, elle se définit dans le contexte qui entoure et imprègne de sens l'événement rituel lui-même³. De manière réciproque, en partant ici du sens large, externe ou contextuel, en somme « identitaire », du rituel, les promoteurs de la « culture noire » à Bahia et à Tumaco nous conduisent à nous interroger sur l'engendrement, prévu ou imprévu, d'un processus inverse : celui de l'appropriation, dans la situation rituelle elle-même, d'un rite d'abord imaginé à des fins « élargies », identitaires et politiques. Aujourd'hui, des associations, réseaux et autres formes actuelles de « corps intermédiaires » (Durkheim) ou « groupes secondaires » (Mauss) agissent dans l'espace social et politique pour faire exister cette scène rituelle, quitte à « forcer le passage » dans des cadres anciens et bien installés, à l'instar du carnaval, qui ne les accueillent pas volontiers. Inversement ils se nourrissent de cette action, trouvant dans la mise en scène rituelle la légitimité de leur stratégie identitaire ou politique. Cette relation constante entre le rite et son contexte forme le cadre des questions et des descriptions que nous voulons aborder ici.

Exú, Ilê Aiyê et l'Afrique au carnaval de Bahia (Brésil)

Fondé en 1974 à Salvador de Bahia, le groupe carnavalesque Ilê Aiyê a marqué le début du mouvement culturel noir dans cette ville, progressivement étendu aux grandes villes du Brésil⁴. « Nous sommes les Africains à Bahia », ont lancé les jeunes créateurs du groupe lors de sa première sortie au carnaval, le 8 février 1975. D'année en année, les auteurs et inventeurs de chansons, poèmes, déguisements,

³ On peut dire de ce point de vue que Victor Turner (1990) a dû pousser très loin la prise en compte de la portée élargie des actions rituelles et de la « situation liminaire » pour pouvoir introduire la notion de *communitas* définie comme une composante de toute société, celle qui représente selon lui « l'anti-structure », au risque cependant d'ôter à la situation rituelle toute limite reconnaissable et de favoriser les usages métaphoriques de la notion de rite, qui perd dans ce cas son intérêt heuristique.

⁴ Le nom Ilê Aiyê a été inventé par les créateurs du groupe carnavalesque en réunissant deux termes issus du yoruba rituel : *ilê* (« maison », terme fréquemment utilisé pour nommer les « maisons » de Candomblé, le culte afro-brésilien) et *aiyê* (« monde matériel », distingué de l'*orun*, le « monde immatériel », l'univers des divinités, les *orixás*, selon la cosmologie des cultes afro-brésiliens). L'histoire, l'insertion urbaine et les activités rituelles de cette association carnavalesque sont décrites et analysées dans Agier (2000).

maquillages, coiffures, danses et rites ont donné consistance à cette affirmation, en faisant preuve d'une imagination intense, tous animés par le souci de créer les signes d'une différence respectable qui leur permettrait d'édifier localement les bases de ce qu'ils appellèrent l'« orgueil d'être Noir ».

Ni absolument global, ni strictement local, le contexte de leurs créations depuis plus de vingt-cinq ans s'étire sur plusieurs niveaux : d'abondantes références audiovisuelles transnationales, reportages sur l'actualité africaine ou films de Spike Lee ; elles se mêlent aux apprentissages des premières socialisations domestiques, où les saints catholiques et les divinités afro-brésiliennes peuvent avoir été présents sur les mêmes autels ; à ceux des enseignements scolaires, avec leurs découvertes très sommaires de la géographie et de l'histoire africaines ; comme à ceux des mouvements militants plus récents quand, par exemple, des activistes politiques de gauche se reconvertissent, « en tant que Noirs », à la religion du Candomblé. Toutes ces références de multiples échelles — domestique, locale, nationale, globale — et de temporalités différentes se télescopent aujourd'hui pour intégrer et interpréter les expériences, familiales ou personnelles, d'injustice sociale et, plus encore, de discrimination raciale, dans le travail ou dans les loisirs : refus d'embauche pour « mauvaise apparence », licenciements suite à des attitudes racistes de collègues de travail, interdiction d'entrée dans des clubs de sport ou de loisir, etc⁵. Modernité sociale et bricolage symbolique ont permis la création de la forme visuelle, textuelle, chorégraphique, en somme toute *l'apparence* d'une identité collective noire, pour les autres et pour soi, qui n'existe pleinement que sous les traits d'un patchwork dont l'assemblage, et non chacun des éléments, est original et unique au monde. *Negros do Ilê Aiyê* (« Noirs du Ilê Aiyê ») : c'est une identité culturelle aux airs d'Arlequin, où l'on trouve des vêtements aux couleurs normées, parce qu'elles font africain (jaune, noir, blanc et rouge toujours ensemble), des légendes de rois et reines d'Afrique, des guerriers « zulu » et des personnages de l'histoire brésilienne devenus, ces dernières années, des héros de la cause des Noirs (comme Zumbi, chef d'une communauté marronne

⁵ La construction du « monde nègre » comme un prolongement symbolique des stratégies, frustrations et revendications vécues dans les trajectoires socio-professionnelles et la vie urbaine est analysée plus en détail ailleurs (Agier, 1992).

du XVII^e siècle), des lunettes noires et des cheveux passés à l'eau oxygénée dans le style des jeunes Noirs des États-Unis. Au terme de ce travail culturel permanent, des créations surgissent et identifient le groupe, le rendent reconnaissable entre tous. La seule mention de ces créations suffit, au plan local, national et même dans les circuits du tourisme culturel mondial, à en faire l'ensemble que l'on dit le plus fidèle à la « tradition africaine » au Brésil. C'est plus particulièrement le cas du rituel marquant la première sortie du Ilê Aiyê au carnaval, que je décrirai maintenant.

On utilise en général des termes venus du Candomblé — *obrigação*, *despacho*, *padê* — pour caractériser le rite qui marque la sortie du Ilê Aiyê, chaque année, le samedi soir de carnaval. Ainsi, le terme *obrigação*, « obligation », terme générique, désigne dans le Candomblé un hommage rendu à toute divinité dont, pour une raison ou pour une autre, un adepte ou un groupe d'adeptes doit s'occuper ; *despacho* ou *padê* sont des termes spécifiques qui désignent — l'un en portugais, l'autre en yoruba — les offrandes faites à Exú, divinité intermédiaire, lien entre les humains et le *orum*, l'univers immatériel des *orixás*, afin qu'il libère le chemin qui va des hommes aux dieux. Employer ces termes, c'est, d'emblée, *définir* ce rituel, c'est le constituer comme un emblème identitaire⁶, celui d'une « tradition africaine », compatible avec le mythe le plus répandu sur la fondation du groupe de carnaval. Selon ce mythe, le Ilê Aiyê serait « sorti » d'une maison (*terreiro*) de Candomblé, à la manière des *afoxés* de la fin du XIX^e siècle. Pour Bastide, les *afoxés* ont été appelés à Bahia des « Candomblés pour rire »⁷. L'expression fait penser à la fiction ludique du « c'est pour rire »⁸, mais aussi, plus largement, au « rire carnavalesque ». Genre ambivalent, il inclut, dès l'époque médiévale, toutes sortes de *sosies parodiques*, selon les termes de Mikhaïl Bakhtine (1970 : 14), notamment des sosies de héros, ou des parodies de cultes religieux, mais « dénuées de tout caractère magique ou incantatoire ». Ces parodies n'en sont pas moins un jeu pleinement vécu en lui-même, non comme une représentation, mais comme le lieu d'une « seconde vie » (*Ibid.* : 19).

⁶ Voir Barth (1969).

⁷ Bastide (1958 : 82).

⁸ « Que signifie donc l'expression "Candomblé pour rire" ? Simplement, que c'est un Candomblé sans transe et sans possession des filles par leurs respectifs Orixá » (Bastide, 1958 : 83).

Depuis longtemps, de nombreux chercheurs ont montré que les *afoxés* du tournant du siècle passé ne furent pas des émanations des temples de Candomblé; ils ont regroupé des Noirs de rang social intermédiaire qui venaient des clubs carnavalesques dits « africains ». Ces personnes ont créé les *afoxés* à partir de deux inspirations. D'une part, celle des anciens cortèges de « Roi congo », qui étaient des fêtes issues de plus anciennes cérémonies politiques d'intronisation de la région africaine bantoue, organisés au temps de l'esclavage par les confréries catholiques réservées aux Noirs, cortèges eux-mêmes retransposés dans les défilés des « clubs africains » (Nina Rodrigues, 1977[1932] : 180-181). D'autre part, les inventeurs des *afoxés* s'inspirèrent des « traditions religieuses africaines, dans l'état où elles se trouvaient à Bahia » à la fin du XIX^e siècle (Carneiro, 1974 : 104), c'est-à-dire des fêtes (*batuques*) et des percussions (*atabaques*) qu'ils connaissaient en fréquentant les temples de Candomblé.

La réalité historique des *afoxés* est donc moins religieuse que ne le dit la tradition largement admise aujourd'hui dans les milieux savants et militants de la culture noire. De la même façon, le Ilê Aiyê n'émane pas d'un *terreiro* de Candomblé. Il a été formé par un groupe de jeunes Noirs du quartier Liberdade qui n'étaient pas eux-mêmes des adeptes du Candomblé. Pour autant, cette religion faisait partie de leur contexte de socialisation. Ainsi, la mère de l'un d'entre eux (devenu ensuite le président « à vie » de l'association carnavalesque) est la mère-de-saint d'un *terreiro* de Candomblé et devint rapidement la « marraine spirituelle » de l'association, incarnant dans son défilé la figure carnavalesque de la « Mère noire » et organisant son rituel de sortie.

Pour affirmer qu'il y a un lien direct et exclusif entre la sortie carnavalesque du Ilê Aiyê et un rite de Candomblé (et donc entre le groupe carnavalesque et un *terreiro* de Candomblé), il ne faudrait s'intéresser qu'à un moment du rituel, celui, le plus spectaculaire et médiatisé (il y a beaucoup de photographes et de caméras de télévision), de la « sortie » elle-même, c'est-à-dire le moment de l'arrivée du groupe, de son ensemble de 150 percussionnistes et de ses

deux mille participants, dans la rue. Or, s'il est important, ce moment s'inscrit, prend son sens et toute son efficacité, pour ceux qui y participent, dans une séquence rituelle plus large. Celle-ci commence par des actions de purification et de séparation de type pré-liminaire : ce sont les « lavages » de colliers (*contas*, chacun représentant une divinité) et les bains de feuilles purificateurs du corps, qui se détache ainsi de la vie quotidienne et des « impuretés » qu'elle sécrète. Ces lustrations sont réalisées dans des lieux fermés, chez soi ou dans une maison de Candomblé, les jours précédents ou le matin du début de carnaval.

La séquence comprend ensuite des actions de propitiation et de protection, lors du moment liminaire proprement dit, celui du passage de la maison à la rue⁹. Des gestes spectaculaires et à portée collective ont lieu à ce moment-là, comme les offrandes de nourriture et les cantiques aux divinités, en hommage à Exú principalement, dont on dit qu'il est à même d'« ouvrir les chemins », mais aussi à Omolu, *orixá* des maladies et divinité de la maison, et à Oxalá, tenu pour la divinité supérieure, souvent comparée à la figure du Christ. Un autre geste à portée symbolique collective est le lâcher d'une dizaine de colombes, effectué par les dirigeants de l'association et par quelque notabilité locale invitée pour l'occasion (maire, député, etc.). D'autres actions sont à portée individuelle comme les *pembas*, croix faites à la craie sur les épaules des participants par la mère-de-saint qui conduit le rituel. Tous ces gestes accompagnent le passage du seuil de la maison à la rue, ils marquent le moment précis de « l'ouverture du chemin ».

Un troisième moment de la séquence rituelle débute à cet instant, lorsque le chemin est « ouvert » par Exú, lorsque les corps sont purifiés, protégés et l'environnement pacifié par les lavages et offrandes propitiatoires de nourritures et le lâcher de colombes. C'est le moment de l'agrégation post-liminaire, qui se prolonge pendant tout le temps du carnaval : il est marqué par le défilé proprement dit et par les différentes parades du groupe ainsi constitué pour exister pendant les cinq jours du carnaval, exhibant ses danses et ses vêtements, entonnant ses chansons, montrant ses personnages rituels (la « Mère noire », la « Déesse d'Ebène »).

⁹ Jusqu'en 2000, cette maison était à la fois le siège de l'association carnavalesque, la demeure familiale du chef de l'association, et le temple de Candomblé de sa mère, qui dirige le rituel.

Les lavages, l'ouverture du chemin et le défilé forment les trois moments d'une même séquence rituelle, étroitement liés entre eux, correspondant aux trois étapes des rites de passage – la séparation pré-liminaire, l'entre-deux liminaire, l'agrégation post-liminaire (Van Gennep, 1981) – qui donnent à cette sortie carnavalesque le sens d'une mise en scène de l'identité¹⁰.

L'inspiration des composantes de cette séquence est puisée dans plusieurs registres symboliques. Ils vont des bains de feuilles – au sens religieux très marqué dans le Candomblé et dans l'*umbanda* (culte formé par la réunion de croyances et rites issus des religions africaines, amérindiennes, et du spiritisme européen) – jusqu'au lâcher de colombes – un signifiant plus flou, qu'on trouve dans le christianisme, mais qu'on retrouve aussi dans le Candomblé, puisque la colombe est un emblème (mais non un animal sacrifié) d'Oxalá, l'*orixá* le plus puissant. Ils vont du plus religieux au plus séculier : certains pas de danse sortent tout droit des *terreiros* de Candomblé, alors que l'inspiration de certains textes de sambas se trouve dans les manuels de géographie illustrée de l'Afrique Noire, laborieusement recopiés. Pourtant, cet assemblage hétérogène produit un effet d'harmonie, d'enchaînement fluide. Il s'agit d'une séquence rituelle bricolée, rassemblant des informations et des morceaux de rites qui ne se trouvent pas réunis habituellement, mais qui, ici, créent un sentiment partagé d'harmonie, d'unité et d'identité.

A quoi tient cette réussite ? Au fait, il me semble, que le carnaval décrit ici est une « comédie rituelle »¹¹, c'est-à-dire un rite théâtralisé tout autant *vécu* par ceux qui le réalisent que montré aux autres qui le regardent¹². Dans la séquence rituelle du Ilê Aiyê, les participants opèrent eux-mêmes une transformation de leur identité en suivant les trois étapes du rituel. Cela ne « marcherait » pas s'ils n'y croyaient pas, si leur carnaval n'était qu'un spectacle. Ainsi, les rites de lavage du matin opèrent, dans l'intimité, une séparation du monde et des identités ordinaires, et ils amènent aussi une purification et une protection des corps et des esprits. Les actions rituelles faisant l'ouverture du chemin le soir créent

¹⁰ Pour plus de détails voir Agier (2000 : 141-154).

¹¹ Selon les termes d'Alfred Métraux (1955).

¹² Voir Leiris (1958).

un entre-deux temporaire en marge des mondes ordinaire et carnavalesque, et elles apportent un climat de paix et de tranquillité pour le bon déroulement de la fête. Toutes ces actions préparent le moment du défilé, qui est la dernière phase de la séquence rituelle, celle de l'agrégation : c'est précisément le moment où chaque individu croise le destin du collectif, lequel ne commence vraiment à exister qu'à ce moment-là. Dans cet instant de *groupement* et d'identité collective, le défilé voit se réaliser des actions qui transforment l'apparence des membres du groupe face aux autres : les participants produisent tout à la fois une africanisation esthétique et une distinction sociale ; c'est la parade de ce qu'on appelle à Bahia, en parlant du Ilê Aiyê, « l'élite noire ».

Le plaisir de chacun, ressenti avec une intense émotion intérieure, vient du succès de la présentation de soi. Il y a des milliers de spectateurs pour voir cette transformation intime que certains Noirs de Bahia réalisent en créant une communauté : la « famille Ilê Aiyê », ainsi nommée par les membres du groupe et en dehors. A cet instant-là, l'affaire est autant individuelle que collective. Il existe, selon les consignes du directoire de l'association, un « standard Ilê », condition de la réussite esthétique de la représentation, et ce « standard » est strictement contrôlé par les membres du groupe au moment de la fête : propreté, correction de la « tenue », absence de drogues ou d'excès alcoolique, pas de violences, etc. Le désir d'homogénéité de l'apparence, qui traverse tout le défilé, traduit une volonté d'identité : il s'accomplit dans la création et, simultanément, la représentation d'une « bonne apparence » sociale des Noirs, laquelle fait partie de la mise en scène d'une « identité culturelle » respectable.

La sortie du Ilê Aiyê est donc bien un rite, mais pas celui qu'on croit lorsqu'on parle du spectacle du *despacho*. Il s'agit d'un nouveau rite, d'un montage hybride, « bricolé », d'une séquence rituelle étalée sur plusieurs jours. Cette séquence amène les participants à définir leur fête carnavalesque comme une situation rituelle aux contours spatio-temporels, relationnels et symboliques précis (entre les premiers lavages purificateurs et séparateurs et le dernier

défilé d'agrégation, il se passe environ une semaine). C'est cet ensemble rituel qui leur fait croire en la transformation qui s'opère dans son cadre, au long des différentes étapes. Pourquoi alors cette importance donnée à l'instant de la sortie dans la rue, après les lavages et avant le défilé, à tel point que c'est ce seul fragment qu'on retient en général pour nommer ou rappeler le rite? On peut, en suivant Van Gennep, proposer deux explications. L'une renvoie à la densité symbolique qui se concentre sur les seuils, selon un principe, assez systématique dans toutes les cultures, d'identification du passage rituel au passage matériel (Van Gennep, 1981 : 275) : dans le cas présent, c'est le passage (courette, porte, trottoir) qui va de la maison à la rue. Deuxièmement, cet espace dense du passage acquiert à la fois une certaine autonomie et un caractère sacré potentiellement permanent. Il métaphorise le début et la fin de la séquence, la séparation et l'agglomération : sur le seuil, note encore Van Gennep (*Ibid* : 32), « le même geste (est) ainsi, selon le moment, un rite d'agrégation ou un rite de séparation » ; dans le cas du Ilê Aiyê, le seuil est le lieu qui voit se dérouler la *sortie* de la maison, l'*entrée* dans la rue et l'*ouverture* du carnaval.

Parce qu'ils concentrent et symbolisent durablement les gestes rituels du passage, les lieux intermédiaires ou marginaux sont souvent placés sous la protection de divinités tutélaires, ordonnatrices symboliques de ces gestes. Dans l'ouverture du carnaval Ilê Aiyê, c'est le personnage de Exú, divinité intermédiaire entre les *orixás* et les humains, protecteur et gardien de l'ouverture des chemins, qui se trouve au centre de l'action, accompagnant le passage d'un état à un autre, et c'est lui qui est honoré entre la porte et la rue. Sa présence exprime la valeur sacrée spécifique du seuil. Plus loin, dans la conclusion de cette réflexion, nous retrouverons ce personnage du culte païen transformé en sosie parodique, personnage passé du rite religieux au rite carnavalesque, ainsi déplacé mais toujours à sa place.

Le diable, le curé et la culture noire à Tumaco (Pacifique colombien)

Une autre innovation carnavalesque émane d'un autre groupe de militants qui cherchent, eux aussi, à promouvoir ou défendre l'identité noire : ceux du « Secteur culturel » de Tumaco, principale ville de la région sud du littoral Pacifique colombien. Il s'agit de la saynète (*comparsa*) dite du « Retour de la *marimba* » qui marque l'ouverture officielle du carnaval de la ville depuis 1998¹³. La saynète est formée à partir d'un choix de divers éléments mythiques puisés, pour une large part, dans la mémoire régionale, et agencés selon une mise en scène inédite. Tenue à deux mètres du sol par quatre échassiers, une *marimba* est précédée par un personnage marchant tout à l'avant de la scène, le Père Jesus Maria Mera, qui représente un prêtre devenu légendaire après avoir effectivement circulé dans la région au début du siècle. On dit de lui qu'il obligeait les Noirs, sous peine d'excommunication, à jeter les *marimbas* à l'eau parce qu'elles étaient « l'instrument du diable ». Deux autres personnages, sur échasses, jouent, côte à côte, de la même *marimba* : l'un est le diable, vêtu de rouge et coiffé de deux cornes, l'autre est un célèbre joueur de *marimba* (*marimbero*), Francisco Saya, décédé en 1983. Celui-ci osa, selon une légende locale, défier le diable au jeu de l'instrument et le vainquit (le même défi est mentionné dans d'autres régions, avec d'autres instruments, par exemple l'accordéon des joueurs de *vallenato* sur la côte Caraïbe de Colombie). Tout au long du défilé, la saynète, placée en tête, rejoue un combat burlesque entre le diable et le *marimbero*. Ces derniers sont entourés de trois représentations des *visiones* (apparitions, esprits) parmi les plus connues de la région : le *Duende* (lutin, musicien et séducteur des jeunes filles vierges), la *Tunda* (femme des mangroves et de la forêt), et la *Viuda* (la Veuve, qui apparaît généralement dans les cimetières); il y a aussi, tendu à l'avant de la *marimba*, le drapeau vert et blanc de la ville de Tumaco.

Un sens large, d'emblée politique, a été donné au cortège par ceux qui en eurent l'initiative. Selon leur expli-

¹³ La *marimba* est une sorte de xylophone en bois, inspiré du balafon mandingue. Elle est composée de 24 tablettes en bois dur de palmier *chonta*, rangées au-dessus de tubes de résonance en bois de bambou *guadua*. La *marimba* se joue en principe à quatre mains, chaque joueur tapant, à l'aide de deux baguettes dont l'embout est fait de caoutchouc brut, sur une moitié du clavier, celle des basses (*bajos*) pour l'un, celle des aigus (*tiples*) pour l'autre. Ce duo favorise les confrontations entre joueurs, et en particulier le duel légendaire entre le diable et le joueur de *marimba*, dont il est question dans la saynète carnavalesque présentée ici. On trouve la *marimba* sur toute la côte Pacifique de l'Amérique du Sud septentrionale.

cation, l'administration municipale antérieure, présente de 1994 à 1997 et dirigée par un politicien blanc, n'avait pas fait appel au Secteur culturel de Tumaco, dont l'orientation en matière de politique culturelle était connue pour être nettement « afro », terme qui, localement, recouvrait plutôt un intérêt, soutenu par diverses ONG et des animateurs de l'Eglise catholique, pour la résurgence de légendes et traditions locales. Puis tout changea avec la municipalité élue fin 1997 : le nouveau maire, noir, originaire de Tumaco et proche des militants de la culture afro-colombienne, fit appel à certains d'entre eux pour gérer l'animation culturelle de la ville. Pour célébrer publiquement cette présence, le Secteur culturel introduisit le Retour de la *marimba* en tête du carnaval comme métaphore triomphante du « retour » de la culture noire du Pacifique à Tumaco. De ce point de vue, le rituel exprime une stratégie identitaire fondée sur la culture afro-colombienne.

Ce sont l'affirmation, la défense et la valorisation de « l'identité culturelle » des *Noirs du Pacifique* qui sont explicitement mises en scène dans cette création carnavalesque. Elles font écho, en 1998, à la Loi 70 de 1993 dont l'objectif premier est « la protection de l'identité culturelle et des droits des communautés noires de Colombie considérées comme groupe ethnique » (article 1^{er}) – des programmes d'ethnoéducation devant, eux, permettre de « récupérer, préserver et développer l'identité culturelle » des Afro-colombiens. Cette stratégie culturelle locale se trouve donc placée d'emblée dans un contexte national institutionnel marqué par ce que Bruce Kapferer (1995 : 69) a caractérisé ailleurs comme l'émergence d'une « idéologie multiculturelle de l'Etat ». Dans ce cadre, l'identification collective créée par le nouveau rituel doit être l'expérience vécue de l'identité culturelle largement affirmée par ailleurs. Comment se passe cette relation entre le rite et l'identité dans le cas du Retour de la *marimba*? Pour répondre à cette question, il nous faut examiner cette ouverture de carnaval, non comme un pur spectacle, mais du point de vue de sa capacité à mettre en relation des individus les uns avec les autres, et tous avec les symboles d'une communauté qui

serait ainsi créée dans la situation rituelle. C'est dans ce cadre que nous pouvons questionner les transformations internes, de forme et de sens, dudit rituel. Que représentent, pour les participants, les figures plus ou moins anciennes, légendaires ou mythiques, introduites dans le contexte carnavalesque, tout nouveau pour elles? Une logique interne du rite, provenant de l'agencement inédit de figures symboliques connues de la population régionale, notamment rurale, ne se mêle-t-elle pas au sens externe, tel qu'il est voulu par ses auteurs qui, eux, participent d'une certaine élite culturelle locale, en contact avec d'autres agents de la « culture noire » dans des réseaux nationaux et globaux? Y a-t-il, dans ce télescopage des contextes, une appropriation du rituel par les participants de la fête et, si oui, quelles sont les formes et les conséquences de cette appropriation sur le sens de ce rite d'ouverture?

La valorisation des traditions régionales a été le souci des animateurs du Secteur culturel de Tumaco depuis les années soixante-dix. Dans leur politique de défense et de promotion de la « culture noire du Pacifique », le carnaval de leur ville était tenu pour être un lieu sans intérêt. En effet, en valorisant une tradition culturelle noire, ils en définirent les contours, triant, excluant, privilégiant, modifiant tel ou tel caractère, « inventant » donc ladite tradition au sens de Hobsbawm. Ils créèrent ainsi le Festival du *Currulao*¹⁴, qui eut lieu chaque année de 1987 à 1992. Trois ou quatre jours durant, des orchestres de *marimba*, des groupes de danses folkloriques, des conteurs (*cuenteros*) et des poètes populaires (*decimeros*) se présentaient sur scène, des pièces de théâtre étaient jouées, inspirées des croyances populaires régionales (*visiones*). La plupart des groupes s'étaient constitués dans les années 1970 et 1980, sous l'impulsion des programmes sociaux et culturels du Port de Tumaco et de l'ONG Plan Parrain International. Implantée dans la région à partir de 1971, cette ONG commença dix ans plus tard à développer des activités sociales et culturelles, en plus des aides directes à ses « filleuls » (enfants pauvres). Dans la décennie 1980, elle employa localement jusqu'à 200 personnes et son budget fut même, à certains moments,

¹⁴ L'instrument dont il a été question plus haut, la *marimba*, occupe une position centrale dans ce qu'on appelait autrefois les « bals de *marimba* », « danses de nègres » ou *currulao*; ces fêtes ont aujourd'hui disparu de la région, et des spectacles de danses et musiques régionales sont présentés en ville sous le nom de *currulao*. Dans un sens générique, le *currualo* est l'ensemble des pratiques artistiques et rituelles, des mythes et des légendes de la région : on parle alors de la « culture du *currulao* ».

supérieur à celui de la municipalité. L'organisation financière de l'animation culturelle des quartiers pauvres alors en pleine croissance, et la formation de dizaines d'animateurs culturels¹⁵. Ces derniers constituèrent la majeure partie de ce qu'on appelle aujourd'hui le « Secteur culturel ». Il paraissait alors nécessaire à ces agents culturels de se démarquer de tout ce qui pouvait « contaminer » la culture traditionnelle des Noirs du littoral Pacifique, que ce soit la modernisation des instruments ou l'importation de modèles extérieurs de musiques, danses, objets ou vêtements. Dans ce cadre, le rap, la salsa, le rock ou le reggae, que l'on jouait et dansait dans les bars et maisons de Tumaco, tout comme le carnaval qui se répandait en désordre dans la rue, étaient ignorés car, pensaient-ils, ils n'exprimaient aucune identité culturelle propre.

Ce sont l'échec du Festival du *Currulao*, à cause de son isolement et de son élitisme, puis les critiques et auto-critiques du Secteur culturel, qui amenèrent ce dernier à se tourner davantage vers la vie locale : en 1997, une partie des animateurs culturels de Tumaco entrèrent dans les services municipaux d'action culturelle; certains furent chargés, à ce titre, de promouvoir le carnaval de la ville. Puis, à la fin de l'année 1998, ces mêmes agents culturels conçurent un tout nouveau « Plan de développement du *currulao* », dans lequel la participation au carnaval était admise. La commission organisatrice du carnaval incita vivement les carnavaliers à s'inspirer des éléments considérés comme faisant partie de la culture régionale : les *visiones* (esprits de la forêt, des fleuves et de la mangrove), les rites catholiques populaires (funérailles et fêtes des saints — *chigualos* et *arrullos*), les danses traditionnelles (*currulao*), et à développer une représentation de l'écologie spontanée des habitants et travailleurs de la mer et de la forêt. Les saynètes représentant une forme ou un thème de violence (la délinquance juvénile, l'affrontement entre soldats et guérilleros, trafiquants de drogue et politiciens, bandes armées, etc.) furent interdites alors que, deux ans plus tôt, elles formaient près du tiers du cortège des *comparsas*¹⁶. Finalement, en plaçant le cortège du « Retour de la *marimba* » comme ouverture

¹⁵ Sur le Festival du *Currulao*, voir Aristizábal (1998); à propos de l'action du Plan *Padrino* dans la région Pacifique, voir Pardo (1997).

¹⁶ Selon certains animateurs culturels de la ville, l'identification à la culture régionale devait aider à combattre la violence : des campagnes d'animation furent ainsi menées dans les quartiers de plus forte délinquance juvénile autour du thème « Faites du temps libre un temps pour l'art » (voir Agier, 1999b).

officielle du carnaval, la stratégie consistait, selon les termes d'un responsable municipal de la culture, à « réunir le festival du *currulao* et le carnaval pour lui donner une identité ». « Recevoir la *marimba*, souligne la même personne, c'est rendre hommage au symbole majeur de la culture ancestrale. Cette *marimba*-ci a une légende, le défi du diable, que nous essayons de maintenir. »

Les récits et commentaires qui viennent à l'appui de la saynète, contés comme des explications validant son scénario, mentionnent les légendes du Padre Mera, de la *marimba* et de Francisco Saya. Selon ces commentaires, l'Église réprime les manifestations païennes, elle est dominante et blanche : dans le cortège d'ouverture, c'est le personnage du Padre Mera qui incarne ce pouvoir de l'Église catholique ; il vient bien en tête, il est représenté sous les signes de l'autorité, avec la mitre de l'évêque, et il est le seul personnage dont l'acteur (noir) a le visage peint en blanc. Alors qu'il regarde droit devant lui et diffuse l'encens sans se retourner, toute une scène païenne se passe dans son dos, comme à son insu : le bal de la *marimba* interdite et le défi du diable par le *marimbero* Francisco Saya. Ce dernier, « Noir aux cheveux lisses » ou « aux cheveux d'Indien », fait figure de résistant, clandestin et ethnique. Dans son fleuve, le *Río Chagüi*, la *marimba* a survécu, raconte-t-on, car le Padre Mera n'est pas allé jusque-là, ou parce que les *marimbas* jetées sous son ordre dans le *Río Patía* voisin ont remonté les cours d'eau jusqu'au *Río Chagüi* ! Le retour en force de la *marimba*, métaphoriquement de la culture noire du Pacifique réprimée, ridiculise le Padre Mera et fait du « plus grand des *marimberos* » un héros ethnique. Ce dernier se montre, à son tour, plus fort que le diable, et donc plus efficace que le prêtre : il fait fuir le diable, raconte-t-on, en « nommant » le Christ (parce qu'il joue, sur sa *marimba*, l'hymne national dans lequel le Christ est nommé), de la même façon que les prêtres ou les parrains (il s'agit des parrains de baptême ; on considère qu'ils sont les substituts du prêtre en son absence) disent des Credo pour désenvoûter quelqu'un qui a été possédé par une *visión*. Le personnage ethnique du *marimbero* reprend ainsi à son compte la vertu

chrétienne du bien en lutte contre le mal, celui-ci étant alors incarné par les visions, « sataniques » comme le disait l'Église espagnole de l'Inquisition. Les visions, dans le cortège, sont présentes mais neutralisées, elles ne font plus que décor aux couleurs locales. C'est la fonction symbolique, au sens large, qui leur est généralement donnée, aujourd'hui en ville, dans le mélange culturel associé à l'identité afro-colombienne du Pacifique : les *visiones* sont valorisées comme protectrices de la forêt, comme traditions morales familiales, mais le fait qu'elles aient été *diabolisées* et qu'elles soient encore, parfois, craintes est comme oublié. Le sens explicite de ce rite carnavalesque et des commentaires qui l'accompagnent est donc celui, très « politique » et identitaire, d'une double inversion et d'une remarquable élévation symbolique : le *marimbero* vainc le prêtre qui le traite comme un diable, puis il vainc lui-même le diable (ou ses avatars, les *visiones*) à la place du prêtre. Métaphoriquement, la culture noire résurgente renverse le monde blanc catholique, et assume ses valeurs et ses pouvoirs de domination. Un nouveau récit identitaire est ainsi transposé dans le contenu du rite lui-même, aux résonances explicitement ethnistes et régionalistes.

L'hommage ainsi rendu à toutes ces croyances est conçu selon une perception esthétique de la culture, qui est une forme d'objectivation et de distanciation par rapport à la perception éthique, c'est-à-dire au contenu moral des croyances elles-mêmes, lorsqu'elles sont intimement vécues par celles et ceux qui y croient ou y ont cru. C'est ce qui permet de rendre le Padre Mera occasionnellement plus blanc qu'il n'était. En fait, de nombreuses légendes en parlent comme d'un *padrecito negro* (petit père noir) : « le cheveu un peu crépu, il était brun et tirait vers le noir », dit un prêtre de la région¹⁷. Sa biographie indique que son grand-père aurait été esclave¹⁸. C'est la même distance qui permet de transformer les *visiones* en valeurs morales inoffensives, ou de fétichiser la *marimba* de Francisco Saya, achetée aux parents du musicien défunt par les responsables culturels de la ville. Mais le Padre Mera, lui, croyait au diable et aux *visiones*, c'est pour cela qu'il leur lançait des défis, à tel point

¹⁷ Padre Ochoa, entretien, Barbacoas, 06/05/1998.

¹⁸ Mera serait né en 1872 à Florida, près de Cali, et décédé non loin de là, à Palmira, en 1926 après avoir exercé son sacerdoce dans plusieurs localités du littoral Pacifique (voir Garrido, 1980 : 191-202). Des détails sur la légende du Padre Mera, du diable et du *marimbero* ainsi que sur le défilé carnavalesque de Tumaco se trouvent dans Agier (2001).

qu'on entend encore aujourd'hui dire qu'il peut bien avoir été lui-même le diable.

De fait, pour autant qu'on abandonne une représentation polarisée, et qu'on restitue les différentes interprétations entendues, sur le bord des rivières en forêt comme en ville, à propos de tous ces personnages légendaires, on ne voit que le diable, aux visages multiples, sur la scène urbaine et carnavalesque du Retour de la *marimba*. En effet, parmi tous les « sosies carnavalesques » présents dans le défilé d'ouverture, on trouve d'abord, bien sûr, le diable en personne, représenté en noir, rouge et cornu, mais que des récits locaux décrivent tout autant blanc, métis, vêtu de kaki ou portant une denture en or ; on trouve le *marimbero* qui, depuis des siècles, mène avec son instrument la danse « endiablée » des Noirs ; le Padre Mera lui-même est une figure imaginaire de dédoublement et de transgression : curé inquisiteur et incarnation de San Antonio pour les uns, il est pour d'autres Christ et démon, blanc et noir, aimé et dénigré ; enfin, les *visiones* de la *Tunda*, de la *Viuda* et du *Duende* sont des avatars du diable qui portent sa force et ses faiblesses. Ainsi, la multiplicité païenne du diable se substitue, de proche en proche, au contexte strictement chrétien et dualiste (Bien/Mal) au nom duquel l'Église inquisitrice l'avait amené dans la région il y a cinq cents ans et que les animateurs culturels urbains ont repris à leur compte dans leur stratégie identitaire.

Les légendes du Padre Mera, de la *marimba* et du diable circulent à l'instar des « légendes urbaines » (Renard, 1999), elles peuvent être agrémentées de touches personnelles et ainsi se répandre davantage. Tout au long des défilés du carnaval, quelques *visiones*, vite recouvertes par la farine et la boue du carnaval, défilent ainsi à côté de Donald, de *Macho Man* (caricature d'un macho), ou d'un curé ivre et lubrique (image du Padre Mera ?) : ce sont le *Duende*, avec sa guitare, son grand chapeau et les nombreuses jeunes filles qu'il séduit, la *Viuda*, la *Tunda*, et la *Madremontes* (apparition de la forêt). Des *comparsas* s'inspirent des activités des groupes afro-colombiens de la ville, mais en mettant davantage qu'eux l'accent sur les extravagances du diable : *Carnaval*

del diablo, *Currulao*, *La viuda en el carnaval*, *Brujería satánica del Pacífico*, *El reino infernal* (où défilent plusieurs représentations du diable). Au carnaval de 1998, une saynète mimait l'action municipale culturelle : derrière un panneau annonçant « Ça y est. Nous avons retrouvé la *marimba* de Francisco Saya! », un groupe de cinq personnes jouait la scène de *Francisco Saya y el Diablo*, le Diable ne portant plus ici, en guise de déguisement, qu'une simple chemise rouge.

C'est dans cette diffusion, cette diversification des formes et du sens de la scène et des personnages légendaires/carnavalesques du Retour de la *marimba* que se réalise leur appropriation par les participants du carnaval, et cette appropriation fait sortir le diable de son cadre religieux d'origine, celui de l'Église catholique dominatrice et inquisitrice. C'est donc là que se créent les conditions d'une identification symbolique commune. Dans la mise en commun des symboles, dans le partage du sens qu'elle permet, un peu d'identité culturelle est produite.

Identité et relation : d'un diable l'autre

Pour terminer, deux perspectives de réflexion et de comparaison peuvent être ouvertes. La première concerne l'intérêt, en général, d'une anthropologie critique de l'identité culturelle comme fausse évidence, la seconde concerne la qualité commune des personnages centraux des deux rituels carnavalesques présentés, *Exú* et le diable.

Les deux ouvertures de carnaval que nous venons d'analyser montrent, à des degrés divers, qu'il arrive à l'identité culturelle d'exister, au sens strict, dans le lieu et l'instant du rituel qui constitue la communauté. Elle peut ensuite exister une seconde fois, se prolongeant dans un contexte élargi dans l'espace et dans le temps ; elle est alors reproduite — comme on reproduit une photographie, une image —, au sens où ce qui la fonde alors est rappelé sous une forme emblématique : *despacho* ou *marimba* deviennent des emblèmes identitaires dans des contextes politiques, sociaux, etc., c'est-à-dire hors des cadres rituels religieux ou

carnavalesques où ils ont été créés. Dans ces contextes-là, ils revivent comme des composantes de rhétoriques identitaires ; ils font vivre ce que Jean-Claude Passeron (1991 : 325) a décrit comme des « cultures déclaratives » : « Il s'agit de l'aspect d'une culture par lequel celle-ci se fait *discours* oral ou écrit, que celui-ci soit sporadique ou savamment construit en système. Cette culture, que nous appelons "déclarative" s'offre alors à l'observation dans le langage souvent prolixe de l'auto-définition, surtout lorsqu'elle en arrive à se faire *théorie* (mythe, idéologie, religion, philosophie) pour dire et argumenter tout ce que les pratiquants d'une culture lui font signifier en la revendiquant comme la marque de leur identité, par opposition à d'autres. » Lorsque la culture existe sous forme d'emblèmes, d'images rappelant de manière métonymique de courts instants d'identité rituelle, lorsque ces emblèmes se détachent du contexte rituel d'origine et réapparaissent dans un autre contexte, sous un mode rhétorique, comme arguments des déclarations d'identité en général – dont les « revendications identitaires » sont un des aspects collectifs les plus visibles –, alors nous nous trouvons en face, non pas d'identités culturelles, mais de cultures identitaires, au sens où toute pensée de la culture se trouve dominée par les enjeux, les conflits et les quêtes d'identité. Les réélaborations des symboles rituels pris comme emblèmes éliminent la complexité et l'ambiguïté des personnages et des événements qu'elles mobilisent : elles permettent de produire une « identité culturelle » traduisible ailleurs, déterritorialisée d'une certaine façon. Elle peut alors exister dans des contextes extra-locaux, éventuellement globaux. Au fil de ces allers-retours, de ces déplacements et transpositions entre des situations rituelles observables en un lieu donné et des revendications identitaires communicables en tout lieu, les mouvements identitaires et culturels finissent par produire des *images* multiples d'une improbable totalité culturelle.

La question apparemment cruciale que pose à chacun de ces groupes l'actualité des nations aujourd'hui officiellement « multiculturelles » (le Brésil depuis 1988, la Colombie depuis 1991) est celle de « lutter pour le main-

tien et la reconnaissance de son identité culturelle », selon une expression fréquemment entendue. Pourtant, l'ethnographie des rituels montre bien que, si l'instant du rite est au cœur de l'identité culturelle, s'il la fonde, c'est aussi un cœur qui n'est en rien établi et fixe. Il existe à un moment donné, dans une situation donnée, moment et situation assez rares, en fait, dans un quotidien davantage marqué par l'individualisation, les conflits, les compétitions ou les guerres. C'est aussi un cœur qui n'a pas à être « préservé » ou « protégé » pour exister. Bien au contraire. Ce cœur de l'identité (ou ce « foyer », dans les termes de Lévi-Strauss, mentionnés plus haut) est lui-même intrinsèquement une relation, dans un double sens. D'abord, une relation entre de multiples individus et un collectif médiatisé par des symboles reconnus comme communs (et nous avons vu que ces symboles peuvent être empruntés à des registres dont les origines sont très diverses). Ensuite, une relation qui s'établit entre le vécu et le montré de la comédie rituelle : dans la *performance* publique, l'identité est directement mise à l'épreuve de la représentation, elle se forme et se transforme sous le regard des autres. Elle n'est plus à ce moment-là une identité qu'on affirme, qu'on définit ou qu'on protège, comme si elle était une réalité en soi, un objet sans sujets. L'identité pour soi et l'identité pour les autres ne sont jamais autant ajustées l'une à l'autre que lors de la création d'une performance culturelle. Prendre le risque d'exhiber, de mettre en scène les attributs culturels qu'on tient pour propres, spécifiques d'une identité face aux autres, c'est rendre cette identité plus ouverte, plus dynamique, et finalement plus partagée dans la communication de la performance.

Une seconde piste de réflexion doit alors être ouverte, pour prolonger les remarques précédentes. Elle concerne la proximité symbolique des personnages légendaires, saints, divinités et esprits, convoqués sur les deux scènes carnavalesques qu'on a présentées, à Bahia et à Tumaco. Dans les deux cas, des correspondances s'établissent entre des figures de l'univers catholique et des figures païennes. On retiendra en particulier que, à Bahia, Exú est généralement assimilé, depuis les temps de l'esclavage, à la figure

du diable, mais une de ses autres identités possibles, dans d'autres régions du Brésil, est celle de *Santo Antonio*¹⁹. Exú est la divinité des seuils, de l'entre-deux : entre le monde des humains (*aiyé*) et celui des *orixás* (*orum*), mais aussi entre la maison et la rue, comme cela apparaît clairement dans le rite carnavalesque du Ilê Aiyê. A Tumaco, les légendes du Padre Mera l'assimilent parfois au Christ, et parfois au diable lui-même (c'est « le diable déguisé en curé »²⁰). Dans l'histoire colombienne, le diable fut d'abord une création du système colonial et inquisiteur confronté aux divers cultes d'origine africaine et amérindienne, mais il fut approprié par les Noirs eux-mêmes comme figure centrale, imposée certes, mais médiatrice de leurs danses et croyances : il a permis l'existence d'un lieu symbolique commun, d'échanges entre les univers chrétien et païen ainsi rapprochés, rapprochement que la légende du Padre Mera illustre de manière paradigmatique. Ce dernier est encore associé à *San Antonio*, ce saint bon vivant, fêtard et « buveur », traits qu'on retrouve dans un déguisement du carnaval de Tumaco (le curé ivre et lubrique) et qu'on retrouve aussi, à Bahia, dans le côté bon vivant et fêtard de Exú.

Finalement, dans deux rituels récents inventés pour mettre en scène de l'identité, la place centrale est occupée par deux figures intermédiaires, de l'entre-deux et de la relation. Exú et le diable sont des figures multiples, qui se dédoublent en de nombreuses autres formes ou avatars (saints catholiques ou esprits, dieux païens, visions de la forêt, etc.), permettant un large spectre d'identification. Ce sont aussi des figures de communication, qui « ouvrent les chemins » vers l'altérité et, par là même, permettent de contredire la définition auto-centrée de l'identité.

¹⁹ A Bahia, c'est une autre divinité, Ogun, *orixá* du fer et de la guerre, qui est rapprochée de Saint Antoine. Cependant, dans cette même région, Exú et Ogun vont très souvent de pair, ils sont même parfois considérés comme des frères (voir Bastide, 1958, chapitre IV).

²⁰ « El diablo [...] que se vistió de cura », selon une chanson de *currulao*, « El Patacoré ».

Références bibliographiques

- Agier, M.
 1992 « Ethnopolitique. Racisme, statuts et mouvement noir à Bahia », *Cahiers d'Études Africaines* 125, pp. 53-81.
 1999a *L'invention de la ville. Banlieues, townships, invasions et favelas*, Paris, Editions des archives contemporaines.
 1999b « La violence dans le carnaval. Réalités et fictions », *Problèmes d'Amérique latine* 34, pp. 109-116.
 2000 *Anthropologie du carnaval. La ville, la fête et l'Afrique à Bahia*, Marseille, Editions Parenthèses.
 2001 « Le temps des cultures identitaires. Enquête sur le retour du diable à Tumaco (Pacifique colombien) », *L'Homme* 157, pp. 87-114.
- Aristizábal, M.
 1998 « El festival del currulao », in M.L. Sotomayor (dir.), *Modernidad, identidad y desarrollo*, Bogota, ICAN, pp. 413-445.
- Augé, M.
 1994 *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier.
- Bakhtine, M.
 1970 *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- Barth, F. (dir.)
 1969 *Ethnic groups and boundaries. The social organization of culture difference*, Boston, Little Brown.
- Bastide, R.
 1958 *Le Candomblé de Bahia (rite nagô)*, Paris/La Haye, Mouton.
- Carneiro, E.
 1974 [1982] *Folguedos tradicionais*, Rio de Janeiro, FUNARTE.
- Garrido, J.M.
 1980 *Tras el alma de un pueblo*, Tumaco, Vicariato Apostolico de Tumaco.
- Kapferer, B.
 1995 « The performance of categories : Plays of identity in Africa and Australia », in A. Rogers and S. Vertovec (dir.), *Urban Context*, Oxford, Berg, pp. 55-80.
- Leiris, M.
 1958 *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, C. (dir.)
 1977 *L'identité*, Paris, PUF.
- Métraux, A.
 1955 « La comédie rituelle dans la possession », *Diogène* 11, pp. 26-49.

Mitchell, C.

- 1956 *The Kalela dance. Aspects of social relationships among urban Africans in Northern Rhodesia*, Manchester, Manchester University Press (The Rhodes-Livingstone Institute Papers, 27).

Nina Rodrigues, R.

- 1977 [1932] *Os Africanos no Brasil*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.

Pardo, M.

- 1997 « Movimientos sociales y actores no gubernamentales », in M.V. Uribe & E. Restrepo (dir.), *Antropología en la modernidad*, Bogotá, ICAN, pp. 207-251.

Passeron, J.-C.

- 1991 *Le raisonnement sociologique. L'espace non-poppérien du raisonnement naturel*, Paris, Nathan.

Renard, J.-B.

- 1999 *Rumeurs et légendes urbaines*, Paris, PUF.

Rogers, A. & S. Vertove (dir.)

- 1995 *The urban context. Ethnicity, social networks and situational analysis*, Oxford, Berg.

Turner, V.

- 1990 [1969] *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, PUF.

Van Gennep, A.

- 1981 [1909] *Les rites de passage*, Paris, Picard.