



autrepart

Les arts
de la rue
dans les sociétés
du Sud

ORSTOM

Duina

l'aube

autrepart

**Les arts
de la rue
dans les sociétés
du Sud**

**Éditeurs scientifiques :
Michel Agier et Alain Ricard**

**Cahiers des sciences humaines
Nouvelle série numéro 1**

Couverture : Antoinette Sturbelle
Photo Élisabeth Deliry-Antheaume, © ORSTOM

© Éditions de l'Aube, ORSTOM, 1997

ISBN 2-87678-328-2
ISSN 1278-3986

Sommaire

Michel Agier, Alain Ricard : Introduction	5
Julie Cavignac : Romances d'exil. Littérature de <i>cordel</i> et migrations au Brésil	15
Michel Agier : Cosmographies africaines. Le <i>samba</i> des Noirs brésiliens	41
Janet Topp Fargion : À Zanzibar, le <i>taarab</i> des gens « sans nom »	59
Carol Muller : Bottes en caoutchouc, migrants et Fred Astaire : danse ouvrière et style musical en Afrique du Sud	71
Peter Probst : Danser le sida. Spectacles du <i>nyau</i> et culture populaire chewa dans le centre du Malawi	91
Marie-José Jolivet : Tenue de ville, vêtements de fête, ou l'art créole du paraître	113
Jean-François Werner : Les tribulations d'un photographe de rue africain	129
François Grignon : Les pierrots du bidonville, peintres de <i>matabu</i> à Nairobi, Kenya	151
Résumés	161
Hors-texte : L'art des rues. Murs peints en Afrique du Sud, Texte et photos d' <i>Élisabeth Deliry-Antheaume</i>	I-XVI

Introduction

Michel Agier *, Alain Ricard **

Les villes des pays du Sud sont souvent décrites en termes de rupture, de crise, de pauvreté ou de conflit. Quel que soit son bien-fondé, cette approche reste incomplète, car il existe aussi, dans ces villes, des dynamiques qui rendent pour chacun la vie plus supportable, les drames quotidiens plus compréhensibles et qui peuvent même être porteuses d'espoir.

Ce premier numéro d'*Autrepart* (Cahiers des sciences humaines de l'ORSTOM) vise à recenser différentes formes d'art populaire et non officiel qu'on appelle les « arts de la rue ». Il s'agit de saisir la présence fugace de nouveaux cadres rituels d'expression (danses, carnivals, théâtres de rue, etc.), l'émergence de nouvelles valeurs morales (exprimées dans les poèmes, les chansons, les peintures murales) et l'expression de nouvelles solidarités (qui sont à l'origine d'un entrepreneuriat culturel relevant en grande partie de l'économie familiale et « informelle »). La vie urbaine favorise les innovations culturelles, hétérodoxes. Ces innovations ne sont-elles pas précisément liées au changement social rapide et à la multiplication des contacts que chaque individu ou chaque groupe tisse avec diverses espèces d'altérité (ethnique, linguistique, raciale, socio-économique, etc.) ? Miroir des identités, la ville est aussi un cadre ouvert, pluriel et syncrétique.

Les articles réunis dans ce volume décrivent et analysent diverses créations artistiques populaires observées sur le terrain, en Afrique et en Amérique du Sud. Nous les présentons selon un ordre de proximité esthétique. Proches du langage et de la vie de tous les jours, les livrets de poèmes en prose (les *cordel* du Brésil) [J. Cavignac] parlent des migrations, du « manque de la terre d'origine », comme on dit en portugais, et de l'immoralité des grandes villes ressentie par les poètes migrants. Ils nous conduisent logiquement vers d'autres poèmes populaires brésiliens, mis en chanson dans les *sambas* de carnaval des Noirs de Bahia, qui associent le texte, la musique et la danse pour former un style dit africanisé [M. Agier]. Le sens social de la musique et de la danse de rue est encore étudié dans les textes qui traitent de deux grands styles de danses populaires, observés cette fois en Afrique : à Zanzibar, les nombreuses transformations et sécularisations du Taarab, qui est à l'origine une musique de transe [J. Fargion], et la danse

* Anthropologue, directeur de recherche à l'ORSTOM, membre du SHADYC (CNRS-EHESS), Centre de la Vieille Charité, Marseille.

** Spécialiste des littératures et du théâtre de l'Afrique noire, directeur de recherche au CNRS, membre du CEAN, IEP, Bordeaux.

des mineurs d'Afrique du Sud exécutée dans la rue avec des bottes en caoutchouc (*gumboots*) [C. Muller]. En passant de la danse aux formes élémentaires de mise en scène, et de l'Afrique du Sud au Malawi, on découvre l'incorporation, dans des rituels de sortie de masques, de nouveaux personnages qui parlent de l'épidémie du sida [P. Probst]. La mise en scène, au sens goffmanien, introduit plus généralement à la présentation de soi, dont traite l'étude des parures et du paraître dans la culture créole, en Guyane, abordés à partir de la promotion par des associations actuelles d'un habillement féminin traditionnel et distingué [M.-J. Jolivet]. L'image de soi est encore celle qui est façonnée à bon marché par la bourgeoisie dioula de Bouaké en Côte d'Ivoire, grâce au travail infatigable des photographes de rue et de famille [J.-F. Werner]. Enfin, c'est par l'image graphique que s'expriment les peintres sur véhicules (les *matatu*, taxis collectifs) à Nairobi [F. Grignon], laissant filer dans les couleurs arc-en-ciel de leurs tableaux mobiles les héros et les rêves de leurs commanditaires.

Manières de faire et performance

Une dimension de ce projet nous paraît aujourd'hui essentielle. Il s'agit de faire émerger à l'attention scientifique des types de problématiques trop absentes de la production des sciences sociales contemporaines en France, sur l'Afrique et l'Amérique latine en particulier. Elles furent pourtant bien ébauchées dans les années cinquante. C'est le cas par exemple avec les films *Jaguar* [1954] ou *Moi un Noir* [1957] de Jean Rouch, qui rendirent compte de la vie des migrants d'Accra et des travailleurs d'Abidjan tout autant que le firent ses écrits scientifiques. On le voit également avec les travaux de Pierre Verger [1957, 1981] ou de Michel Leiris [1958] sur les aspects théâtraux et esthétiques des rituels de possession. Certes, ces auteurs vécurent une rencontre toute particulière entre des trajectoires artistiques individuelles (qui allaient les conduire respectivement vers le cinéma, la photographie et la littérature) et l'histoire des groupes et petites sociétés qu'ils étudiaient. Ils en recherchèrent la part esthétique plus attentivement sans doute que ne l'auraient fait d'autres chercheurs dans les mêmes situations ethnographiques. Que Leiris, par exemple, ait vu du « théâtre vécu » et « montré », selon ses termes, dans la mise en transe des adeptes du *zâr* en Éthiopie [*op. cit.* : 35], ne tient pas seulement au caractère de ce qui était observé mais à la manière d'observer.

Comme en écho à cette attention des ethnologues-artistes africanistes, les travaux de Michel de Certeau [1990 (1^{ère} éd. : 1980)] ont représenté une étape importante dans la révélation (au sens photographique du terme) d'une dimension esthétique de l'ordinaire et du quotidien. Les manières d'utiliser et de détourner les choses, les systèmes ou les espaces, les façons de jouer ou de déjouer les impositions, la sagesse de « faire avec », tout cela compose un « art des coups » [*op. cit.* : 35] qui permet ces « arts de faire » que le photographe Bak (dont J.-F. Werner, dans ce volume, nous raconte les tribulations urbaines) semble bien connaître ! Michel de Certeau donne l'exemple du phénomène de la « perruque » : il s'agit, dans les ateliers, du détournement d'une machine pour y réaliser, sur du temps volé au temps de travail et avec des matériaux de récupération, des objets sans contrainte et sans finalité de profit (tel ce jeune tourneur

togolais qui garde chez lui les petites cartes d'Afrique en métal qu'il réalise sur le tour de son usine). Parce qu'elle est interstitielle et résiduelle, la perruque est certainement représentative de ces arts « ordinaires » et quotidiens par lesquels celui qui les accomplit « ruse pour le plaisir d'inventer des produits gratuits destinés seulement à signifier par son *œuvre* un savoir-faire propre » [*op. cit.* : 45, souligné par l'auteur].

« Faire avec » est le principe de base de la « sociologie du bricolage » de Roger Bastide [1970]. C'est aussi ce qui permet de désigner le lieu de création des arts populaires : le monde quotidien et ordinaire, d'où émergent tant bien que mal des œuvres par le détournement de certaines fonctions (comme la peinture de « tableaux » sur les murs, les camions ou les taxis), par l'occupation de lieux intermédiaires (comme la sortie de la mine où l'on danse, ou la rue proprement dite où l'on pavoise un moment en défilant de manière plus ou moins organisée), ou encore par le déplacement (et le changement de sens) de certaines pratiques (mascarades ou chants rituels) dans des contextes de sens différents. Ces œuvres qui émergent représentent le passage à peine perceptible entre l'instant volé et privé, pour le seul plaisir ou besoin d'inventer pour soi et pour son groupe restreint, et la *performance* proprement dite¹, c'est-à-dire la représentation du texte ou de l'image et sa communication à un public. L'« art » tel que le définit la *performance* suppose non seulement une compétence mais aussi un espace-temps approprié (ou réapproprié) à la création et une relation entre le créateur et un public. Ces événements, ou micro-événements, deviennent les supports d'un échange symbolique qui fait sens pour les praticiens et les spectateurs, souvent participants. Recueillis sous forme de textes (verbaux ou musicaux), de gestes ou d'images, ces moments demandent à être interprétés comme des formes d'art, que l'usage qui en sera fait en décide ainsi ou non. Autant la presse, les médias ou les festivals montrent en France la place de la nouvelle danse africaine, de la peinture de rue zaïroise, des musiques métisses du Sud, etc., autant il est difficile de trouver des travaux qui aillent plus loin que l'enthousiasme des journalistes ou des amateurs. Les expositions sur Cheri Samba (le peintre moraliste), Kingelez (le maquettiste délirant) ou Akpan (qui orne les rues de Calabar de statues en ciment) ne masquent pas le petit nombre d'études sur ces producteurs artistiques.

Un renouveau disciplinaire s'observe cependant avec les études sur les arts populaires, ceux dans lesquels de nouveaux acteurs sociaux prennent la parole. Il s'agit alors de pratiques artistiques qui s'inscrivent dans l'espace public et peuvent éventuellement transférer en dehors de leur cadre d'origine un discours. L'étude de Karin Barber [1987 notamment] constitue une étape essentielle qui se situe dans la lignée des travaux pionniers de Terence Ranger [1975], de David Coplan [1985, 1994] et de Szombati-Fabian [1978]. K. Barber [1987] s'efforce d'y établir les critères qui permettent de définir ces arts. Ils sont à la fois, dit-elle, syncrétiques, fluides, marqués culturellement et se regroupent en styles particuliers. Le syncrétisme caractérise aussi bien la musique et la danse des rues que les formes picturales qui empruntent à l'iconographie chrétienne et à la publicité leurs images. La fluidité de ces formes est aussi très caractéristique, et c'est précisément

1. Nous adoptons cette notion d'origine anglaise, faute d'un terme équivalent en français.

ce que Peter Probst analyse ici : certaines *performances* sont des moments de saisie du monde qui passe et sur lequel les danseurs ont quelque chose à dire. Tout aussi important est ce que K. Barber appelle les « formations sous-jacentes » (*underlying dispositions*) [1987 : 41], c'est-à-dire le fait que ces *performances* fluides et syncrétiques sont marquées par la culture dans laquelle elles se produisent : le « concert party » emprunte au conte ewe [Akam et Ricard, éds, 1981], le *beni* aux joutes swahili [Ranger, 1975] et le *juju* mêle les éloges yoruba au *highlife* [Waterman, 1990]. Le style de ces *performances* verbales, musicales et visuelles est donc marqué par ces formations sous-jacentes. Ajoutons que ces dernières se fondent à leur tour dans un ensemble plus large de ressources culturelles localement disponibles. Cet ensemble est lui-même en mouvement : les échanges symboliques et linguistiques, les migrations économiques, familiales ou politiques, les flux rapides et pénétrants de la communication audiovisuelle, tout cela modifie rapidement les contextes référentiels de la création artistique partout dans le monde. La définition des styles locaux (ou localement observés) en est d'autant plus complexe et devrait conduire, en ce domaine comme dans d'autres (religieux notamment), à s'interroger sur les processus de métissage culturel, d'« hybridation » ou de fusion [voir, par exemple, diverses contributions de la revue *Internationale de l'imaginaire*, 1994].

Discours et communication

Plusieurs travaux ont montré la forte relation de sens qui existe entre les arts populaires et leurs contextes sociaux et politiques. L'ouvrage de Terence Ranger [1975] sur la danse *beni ngoma* à Lamu et sa diffusion en Afrique de l'Est a étudié le phénomène de l'intérieur et du point de vue des acteurs. Prolongeant l'étude micro-sociale de Clyde Mitchell [1956] menée dans le *Copperbelt* de l'ex-Rhodésie du Nord (actuelle Zambie) sur la danse du Kalela (très « tribale » dans son objet bien que d'apparence européenne), les analyses de Ranger ont inspiré divers travaux, notamment sur le *taarab* et sur les danseurs en bottes de caoutchouc (*gumboots*) [voir les articles de J. Topp Fargion et C. Muller]. Comment trouver un sens social et politique à des associations de musiques, à des « batteries fanfares » qui défilaient dans les rues des ports et villes de l'Afrique de l'Est ? N'était-ce pas simple mimétisme des parades militaires ? Terence Ranger a montré qu'une conscience critique de la situation de domination s'y exprimait : « Au fond, le *beni* nous a beaucoup surpris : un style de danse qui semblait un pur divertissement s'est révélé profondément ancré dans la culture, original et adaptable. En ce sens, le *beni ngoma* peut être considéré comme une métaphore pour beaucoup d'autres aspects de la culture contemporaine de l'Afrique de l'Est habituellement expliqués en termes d'eupéanisation. Rien ne paraît plus européen que le *beni*, c'est vrai... Pourtant, cette tradition des fanfares de cuivre avait des origines extra-européennes et certaines de ces influences étaient encore actives dans l'Afrique du XIX^e siècle : l'exotisme apparent des exercices dansés et des combats mimés était en fait dérivé des traditions de duels dansés de la côte swahili. Avec ou sans une influence européenne directe, les sociétés africaines de la côte de l'Afrique de l'Est auraient répondu à l'impact du monde moderne et il est important de dis-

tinguer leur propre réponse créatrice de celle qui a été imposée par des agents européens. » [Ranger, 1975 : 164, traduction A. R.]

Les arts de la rue sont des moments d'expression populaire, des lieux de discours, qu'il ne faut jamais détacher de leur contexte social. Ainsi, David Coplan [1992] a fait l'histoire sociale des arts du spectacle sud-africain dans son remarquable *In Township Tonight*. Dans son analyse, les pratiques musicales chorégraphiques ne « reflètent » pas simplement la réalité de ceux qui n'ont souvent que la rue comme espace de jeu ou d'exposition : elles « la mettent en formes » et expriment, dans des formes qui enrichissent notre répertoire des expressions contemporaines, des expériences du temps et de l'espace que nous avons du mal à classer. Dans le même esprit, l'étude des spectacles de *concert party* au Togo donne à comprendre ce qui se dit et ce qui se pense dans ce théâtre ouest-africain qui remplit la rue du bruit de ses amplis et de la cohue de ses parades [Akam et Ricard, édts, 1981 ; Ricard, 1987].

Les gens « sans nom » de Zanzibar, les ouvriers de Lubumbashi, les « racoleurs » (*touts*) de Nairobi, les filles, les migrants et les gamins des rues de Kinshasa, de Bahia ou d'ailleurs, sont les producteurs et inventeurs de ces arts de rue. Autant que l'observation de leurs œuvres elles-mêmes, l'entretien avec les auteurs et la connaissance de leurs cadres sociaux de vie sont utiles à la compréhension de leur art [Fabian, 1990 : 4]. Les tableaux des peintres des rues sont inséparables du commentaire produit par leurs auteurs : « La production d'images par les peintres urbains zaïrois se situe sur un plan tout à fait comparable à la diffusion populaire par l'illustration de magazines, de manuels ou de bandes dessinées. Certes, les tableaux sont produits à la main, mais en multiples copies, et traduisent, en discours virtuel souvent accompagné d'une légende ou d'inscriptions dans l'image même, un texte oral ou écrit que les consommateurs connaissent » [Jewsiewicki, 1989 : 5]. On voit ainsi que la communication artistique s'établit à travers un point de vue éthique sur une expérience partagée. Les œuvres ne quittent pas volontiers leur propre domaine de communication, celui de la culture populaire ou « ordinaire », du quotidien et de ses drames sociaux. Ainsi, les peintres d'Onitsha célébraient le *highlife*, la « grande vie » de la ville et ses lumières, tout ce dont le *concert party*, le théâtre populaire et la littérature de « marché » vivaient. Après la guerre du Biafra, ce furent ses horreurs [Beier, 1976] qui se retrouvèrent dans leurs images et leurs textes. Au Zaïre, les peintres du Shaba « sont considérés comme des artisans et les tableaux ne sont pas appréciés comme objets esthétiques mais pour leur capacité à produire une histoire. Ils servent à rappeler une expérience commune dont on peut parler. Ils font partie d'un discours, d'un récit partagé. Le contenu vaut plus que la forme et les thèmes sont si familiers que n'importe qui peut les reconnaître. » [Barber, 1987 : 54.]

Espaces utopiques et identités

C'est encore la communication immédiate et le commentaire social qui sont au principe de la création des auteurs de livrets de *cordel* (poésie populaire originaire du Nordeste du Brésil) comme des chansons du *taarab* à Zanzibar ou des paroles de *samba* au Brésil. Mais ces créations peuvent aussi, dans le même texte, façonner

leurs propres « espaces utopiques » [de Certeau, 1990 : 32], dont la recherche d'identités et de sens n'est jamais bien loin. Là encore, les contextes sociaux indiquent que ces créations d'utopies s'ancrent dans des positions mal assurées, celle des migrants du Nordeste mal intégrés dans les métropoles du Sud-Est brésilien et redécouvrant leur migration dans des histoires de quête, d'aventure ou de voyage héroïques qui les conduisent vers l'harmonie sociale et conjugale, ou celle des Noirs bahianais toujours à la limite de l'exclusion et de la pauvreté, réinventant la distance sociale en s'appropriant l'exotisme associé aux images locales et globales d'Afrique.

La musique, la danse et les parades, plus encore que les arts graphiques et que les littératures, supposent littéralement l'occupation d'espaces propres. Pour ce qui concerne la danse, une forme inattendue de « grand partage » se trouverait sans doute entre les régions où dominent les danses sociales de groupe et celles où s'est imposée la danse de couple, la comparaison pouvant être compliquée en introduisant la prise en compte d'époques différentes dans une même région. D'une part, les premières sont afro-caribéennes et afro-brésiliennes : rumba cubaine, cumbia colombienne et samba brésilienne se dansent en ronde, en file, en bande et, bien sûr, en défilé (carnavalesque). Les normes techniques sont peu nombreuses, chacun doit exprimer son art chorégraphique en entrant un instant dans la ronde ou en se détachant dans le défilé, des couples peuvent se former pendant quelques secondes avant de retourner dans la danse commune. Ces danses sont des formes de sociabilité élargies, à la fois des scènes pour l'expression fugace d'individualités et des prétextes à parler aujourd'hui, avec excès, de communauté et d'identité collective. D'autre part, l'apparition sociale des danses de couple met en scène le face-à-face individualisé et recrée un art progressivement de plus en plus hiératique, tout en passant de la rue au salon, et plus récemment du salon à la scène. C'est ce que montre en Argentine le passage de la milonga, l'ancêtre du tango – qui était, plutôt qu'une danse, une manière populaire de danser, influencée par la présence noire en Argentine au XIX^e siècle –, au tango tel qu'il est célébré aujourd'hui dans les spectacles de ballet et esthétisant à l'excès le défi de la rencontre dans des sociétés plus individualistes. Entre le spectacle du groupe et du couple, les arts chorégraphiques mettent en scène des identités bien différentes, selon les cas sexuelles, ethniques ou nationales. [Sur ces différents aspects, voir notamment Doucet, 1989 ; Behague, 1994 ; Hess, 1996 ; Quintas, 1996 ; Wade, 1997.]

La parade n'est pas très éloignée de la danse et, là encore, on trouve dans plusieurs pays latino-américains une forte influence des cortèges festifs et des réunions ludiques organisés par les descendants d'Africains aux temps de l'esclavage. La forme la plus répandue actuellement de ce spectacle est le carnaval, en particulier dans les Amériques noires. Les carnivals caribéens (à Cuba, en Martinique, en Guyane, en Colombie, etc.) et brésiliens (à Rio, Bahia, Recife, etc.) exaltent un art populaire du déguisement, de la mascarade, de la parure, de l'allégorie, qui représentent autant de renaissances individuelles ou collectives [voir, entre autres, parmi les publications en français sur le sujet : Damatta, 1983 ; Pereira de Queiroz, 1992 ; Jolivet, 1994]. Le besoin du masque ou du travestissement semble avoir ici ses raisons propres, qui nous renvoient toujours (au moins historiquement

et dès avant le carnaval proprement dit) aux temps de l'esclavage. De nombreux arts du déguisement se sont ainsi développés, dont les effets sociaux sont larges et prolongés. Ils permettent de comprendre, par exemple, la fréquence de la réutilisation de la rue ordinaire hors des jours gras et comme lieu d'exhibition d'identités. C'est ce que montrent les analyses de M.-J. Jolivet dans ce volume : l'art du costume et certaines modes et manières de paraître sortent du cadre carnavalesque pour soutenir des positions sociales et culturelles dans la vie urbaine.

Le marché

Le contact avec le marché international s'est produit pour les peintres et sculpteurs Cheri Samba à Kinshasa, Idrissou Moro, Soke Mawou à Lomé, mais aussi Esther Mahlangu, qui peignait des murs et des maisons à côté de Pretoria et apparaît aujourd'hui dans les galeries en compagnie de Titus Moteyane qui sculptait des avions en ciment avec les déchets de la cité noire. Le projet éthique des artistes populaires se mue en projet esthétique, comme le note l'auteur du catalogue sur Kingelez : « Chez Bodys Isek Kingelez et les autres artistes populaires de Kinshasa, est présent le désir d'être le fer de lance d'une création artistique libre, en opposition à un art académique vide de sens et [est aussi présente] la volonté de se démarquer d'un passé culturel qui à leur gré est trop présent dans l'idée que le reste du monde se fait de l'Afrique. » [Patras, 1994 : 85] Voici bien une des pistes qui peut donner lieu à des avancées conceptuelles, mais aussi à des « récupérations ». Entendons-nous bien : nous nous félicitons du succès de ces musiques et de ces artistes, mais nous souhaitons qu'ils gardent la possibilité de dire ce qui est à eux, et non ce que d'autres voudraient entendre. La « *world music* » est produite à Paris, Londres ou New York dans le dialogue entre les artistes et les producteurs des maisons de disque. On comprend alors qu'à cette « musique du monde » produite au Nord, David Coplan [1994] oppose ce qu'il appelle la « *word music* », la musique des paroles, des chansons des migrants *bassoutos* d'Afrique du Sud qui disent une expérience dont les studios du Nord n'ont que faire. La même question se pose pour les artistes de rue qui font irruption dans le cercle des « Magiciens de la terre » (du nom de la fameuse exposition de La Villette, à la fin des années quatre-vingt). Ces artisans deviennent des artistes sous contrat des galeries ; des collections se créent et s'exposent, des stratégies d'investissement s'élaborent parmi les directeurs de galerie autour d'un nouveau *pop art*. La collection Pigozzi (du nom du mécène, héritier de la fortune Simca), par exemple, témoigne de cette nouvelle dimension de l'art populaire africain : l'arrivée de collectionneurs qui investissent dans les œuvres. Que devient alors la fluidité, par exemple, dont nous avons vu qu'elle constituait un des traits dominants de ces arts ?

Les ouvrages sur ce nouvel art africain sont rares ; un travail de pionnier comme celui de Pierre Gaudibert [1991] semble plus, malgré la sympathie qui le parcourt, un inventaire qu'une réflexion informée sur ce monde. De plus, la connaissance des pratiques des producteurs souffre de la réduction à une vision exaltée du *pop* : le créateur populaire venu de la rue exprimerait l'essence de l'Afrique, continent des rues. À l'authenticité de la brousse succède celle de la rue dans une commune ignorance des dynamiques propres à ce champ culturel. Des

artistes diplômés des écoles d'art, comme l'Ougandaise Rosemarie Karuga, se voient promus « autodidactes » : cela fait plus authentique. Toutes ces appropriations font bon marché du discours des artistes sur leur travail et laissent trop le champ libre aux « galeristes »...

*

Plusieurs questions et pistes de recherche ont été signalées ci-dessus. Elles nous semblent montrer l'intérêt de problématiques qui partent de la créativité culturelle et de ses résultats artistiques pour étudier le changement social. Dans ce sens, trois questions principales nous semblent devoir être privilégiées. Elles concernent d'abord les vocations d'artiste. Des amateurs locaux pensent, à un moment donné, pouvoir se muer en praticiens réguliers, voire rémunérés. La réussite vient quand une forme de maîtrise est reconnue à un de ces praticiens, qui se fait une réputation et trouve une clientèle sur un marché local. Comment des trajectoires s'orientent-elles à un moment donné vers une spécialisation ou une profession culturelle ? Comment s'opère le passage au marché national, voire international ? Qu'advient-il alors des projets éthiques et esthétiques qui sont à l'origine des créations ? Le succès condamne-t-il les artistes à se mouler dans les réappropriations et les réinterprétations que leur imposent les « patrons » de divers types (les mécènes, les sponsors et leurs modèles) ?

Une deuxième question est celle des racines de l'artiste, des « formations sous-jacentes » pour employer les termes de Karin Barber. Autrement dit, les processus de l'invention doivent être approfondis en eux-mêmes : à quel titre peut-on dire que ces inventions sont nouvelles ou modernes ? S'agit-il de traditions plus ou moins transformées, modernisées et folklorisées ? Puisent-elles leur inspiration dans un fonds régional, local, ethnique et quelle part incorporent-elles de la culture globale ? Peut-on encore parler de créations locales lorsque les contextes culturels et socio-économiques s'élargissent et favorisent de plus en plus les mélanges en tous lieux ?

Enfin, une troisième question concerne les composantes sociales et politiques des *performances*. Certaines créations (le théâtre, la chanson, la poésie, la caricature, par exemple) expriment des drames individuels, des identités collectives et des choix idéologiques, liés par exemple à la maladie, à l'arrivée en ville ou aux conflits ethniques. Dans quelles situations peut-on dire que les arts de la rue sont, dans leurs rapports aux contextes sociaux, aussi « agissants » qu'« agis » et capables de susciter des changements de mentalité ?

Au point de rencontre de l'anthropologie, de la poétique et de l'histoire de l'art, saurons-nous voir « du côté de la rue » [comme le dit *Politique africaine*, 1996] le lieu de nos interrogations sur l'avenir, ou devons-nous attribuer cet investissement de l'espace à une conjoncture particulière ? Autant de questions que nous avons souhaité faire partager.

BIBLIOGRAPHIE

- AKAM Noble, RICARD Alain (éds) [1981], *Mister Tameklor*, suivi de *Francis le Parisien*, par le Happy Star Concert Band de Lomé, Paris, SELAF.
- BARBER Karin [1987], « Popular Arts in Africa », *African Studies Review*, XXX (3) : 1-79.
- BARBER Karin [1990], *I could Speak until Tomorrow, Oriki, Women and the Past in a Yoruba Town*, Édimbourg, Edimburg University Press et International African Institute.
- BARBER Karin, COLLINS John, RICARD Alain [1997], *West African Popular Theater*, Bloomington, Indiana University Press.
- BASTIDE Roger [1970], « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique*, XXI : 65-108 (reproduit in *Bastidiana*, VII-VIII, juillet-décembre 1994 : 209-242).
- BAUMAN Richard, BRIGGS Charles L. [1990], « Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life », *Annual Review of Anthropology*, XIX : 59-88.
- BEHAGUE Gérard (éd.) [1994], *Music and Black Ethnicity : the Caribbean and South America*, New Brunswick.
- BEIER Ulli [1971], « Signwriters Art in Nigeria », *African Arts*, IV (3) : 22-27.
- BEIER Ulli [1976], « Middle Art : the Paintings of the War », *African Arts* IX (2) : 21.
- BEN-AMOS Paula [1989], « African Visual Arts from a Social Perspective », *African Studies Review*, XXXII (2) : 1-54.
- DE CERTEAU Michel [1990], *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard (1^{ère} édition : 1980).
- COPLAN David [1992], « In Township Tonight ! », *Musique et Théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala (1^{ère} édition anglaise : 1985).
- COPLAN David [1994], *In the Time of Cannibals, the World Music of South Africa Basotho Migrants*, University of Chicago Press.
- DA MATTA Roberto [1983], *Carnavals, Bandits et Héros. Ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris, Le Seuil.
- DOUCET Vincent [1989], *Musiques et Rites afro-américains*, Paris, L'Harmattan.
- FABIAN Johannes [1990], *Power and Performance : Ethnographic Explorations through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaïre*, Madison, the University of Wisconsin Press.
- GAUDIBERT Pierre [1991], *L'Art africain contemporain*, Paris, éditions Cercle d'art.
- GUEZ Nicole [1996], *L'Art africain contemporain, Guide*, Paris, Afrique en création.
- HESS Rémy [1996], *Le Tango argentin*, Paris, PUF.
- Internationale de l'imaginaire [1994], *Le Métis culturel*, Babel/Maison des cultures du monde, I (nouvelle série).
- JEWSIEWICKI Bogumil (dir.) [1989], *Art et Politiques en Afrique noire*, Association canadienne des études africaines, Safi.
- JEWSIEWICKI Bogumil [1995], *Cheri Samba, the Hybridity of Art (L'Hybridité d'un art)*, Westmount (Québec).
- JEWSIEWICKI Bogumil [1996], « Corps interdits. La représentation christique de Lumumba comme rédempteur du peuple zaïrois », *Cahiers d'études africaines*, XXXVI (141-142), *Images* : 113-142.
- JEYIFO Biodun [1984], *The Yoruba Popular Travelling Theater of Nigeria*, Lagos, Nigeria Magazine Publication.
- JOLIVET Marie-José [1994], « Créolisation et intégration dans le carnaval de Guyane », *Cahiers des sciences humaines*, XXX (3) : 531-549.
- JULES-ROSSETTE Benetta [1984], *The Message of Tourist Art : an African Semiotic System in Comparative Perspective*, New York, Plenum Press.
- LEIRIS Michel [1958], *La Possession et ses Aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*, Paris, Plon (*L'Homme*, I).
- MITCHELL Clyde [1956], « The Kalela Dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia », Manchester University Press (*The Rhodes-Livingstone Institute Papers*, XXVII) (traduction française in *Enquête*, 4, éd. Parenthèses).
- NICKLIN Keith, SALMON Jill [1977], « S. J. Akpan of Nigeria », *African Arts*, XI (2) : 30-34.
- PATRAS Jean-Marc [1994], « Bodys Isek Kingelez, Maquettes extrêmes », in *Home and the World : Architectural Sculpture by Two Contemporary Artists*, New York, The Museum of African Art : 84-87.

- PEREIRA DE QUEIROZ Maria Isaura [1992], *Le Carnaval brésilien. Le vécu et le mythe*, Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines), Paris.
- Politique africaine* [1996], *Du côté de la rue*, LXIII, Paris, Karthala.
- QUINTAS Alicia [1996], *Tango, Valse, Milonga. Danse urbaine dans le Rio de la Plata, 1870-1924*, Université Paris-VIII.
- RANGER Terence [1975], *Dance and Society in Eastern Africa, 1890-1970 : the Beni Ngoma*, Londres, Heinemann Educationnal Books.
- RICARD Alain [1987], *L'Invention du théâtre : le théâtre et les comédiens en Afrique noire*, Paris-Lausanne, L'Âge d'homme.
- SCHICHO Walter, NDALA Mbayabo [1981], *Le Groupe Mufwankolo*, Institut d'africanistique et d'égyptologie, Vienne.
- SZOMBATI-FABIAN Ilona, FABIAN Johannes [1976], « Art, History and Society : Popular Painting » in *Shaba, Zaire, Studies in Anthropology of Visual Communication*, III (1) : 1-21.
- VERGER Pierre [1957], *Notes sur le culte des orisa et vodun*, Dakar, IFAN.
- VERGER Pierre [1981], *Orixás. Deuses iorubás na Africa e no novo mundo*, São Paulo, Corrupio.
- WADE Peter [1997], « Music, Blackness and National Identity : Three Moments in Colombian History », *Popular Music* (à paraître).
- WATERMAN Chris [1990], *Juju, a Social History and Ethnography of an African Popular Music*, University of Chicago Press.

Romances d'exil Littérature de *cordel* et migrations au Brésil

Julie Cavignac *

« [...] *E aquele pobre do eito
pra cidade se mudou
sem patrão e sem reforma
ai tudo piorou.* »

*Este livro vai mostrar quem é Bernardo cintura*¹

Orlando Folheteiro

La question de l'urbanisation rapide des populations rurales du Brésil est encore mal connue et reste marginale dans les études anthropologiques². Elle apparaît cependant comme un phénomène d'une envergure telle qu'en moins de cinquante ans, ce pays a changé profondément de visage : vivant depuis la Conquête sur ses richesses naturelles et son agriculture d'exportation, le Brésil actuel tire de l'industrie une part toujours croissante de son produit intérieur brut ; de même, le pays a vu sa population multipliée par trois et est devenu essentiellement urbain ou plutôt suburbain. Mais le passage du rural à l'urbain, fait économique et historique global déterminant dans la configuration du Brésil actuel, s'accompagne aussi d'une série de transformations plus discrètes [Cunha, 1995]. Ce phénomène complexe et multi-forme demande que l'on complète la liste des faits bruts et des chiffres fournis par les statistiques par des études plus fines et parfois atypiques qui retracent néanmoins la réalité d'une société en marche. Ainsi, une recherche portant sur les productions narratives des migrants, le plus souvent originaires de l'intérieur³ de l'État du Rio Grande do Norte, installés dans une zone périurbaine de la capitale (Zona Norte, Natal, Rn.), permet d'évaluer les transformations d'une culture « traditionnelle » dans un contexte urbain. Plus encore, il devient possible de comparer les représentations liées au départ et à l'exil : si l'on analyse les textes – *folhetos de cordel*⁴ et

* Anthropologue, chercheur associé au GRAL (CNRS-UMR 9959), CNPq-UFRN, Natal (Brésil).

1. « Et ce pauvre bouseux
À la ville s'en alla
Sans patron et sans réforme (agriculteur)
Alors là tout empira. »

Ce livre va montrer comment Bernard se serra la ceinture.

2. La thèse de l'anthropologue Eunice Durham, déjà assez ancienne [1978], sur les migrations au Brésil fait figure d'exception.

3. L'« intérieur » (*interior*) est un concept vague qui désigne toutes les zones habitées hors des grandes villes. Il peut s'agir de zones rurales, de petites villes, de hameaux ou de propriétés situées sur le littoral, dans l'*agreste* ou au *sertão*.

4. Les termes brésiliens, en italique, sont expliqués dans l'index p. 40.

productions narratives orales – et les histoires de vie, on s’aperçoit qu’il existe un traitement relativement normatif dans les deux cas et que se dessine petit à petit un discours commun sur le malheur. Enfin, si l’on complète cette analyse par une enquête ethnographique, il est possible d’évaluer l’importance des changements intervenus dans la composition du corpus narratif – mémorisation ou oubli des textes « classiques », créations poétiques, disparition des *folhetos*, etc. – tout comme dans la réalité quotidienne des nouveaux citadins et des migrants installés depuis plus longtemps dans la Zona Norte. En prenant l’exemple de Natal, nous tenterons une description de ce phénomène, fait socio-historique qui passe par une interprétation locale et, par conséquent, se traduit par une production narrative féconde.

Une culture de migrants ?

La mutation qu’a connue le Brésil pendant ces dernières années et ses conséquences ont été évaluées d’une manière globale par les économistes, les urbanistes ou les sociologues qui ont analysé la métamorphose des capitales administratives en mégapoles attractives et dangereuses : apparition d’une industrie nationale suivie d’un développement rapide du secteur, période faste pour le bâtiment, déplacements en masse de populations – notamment des Nordestins en partance vers les villes du Sud sur leur *pau-de-arara* –, croissance de l’économie informelle, gonflement et multiplication des bidonvilles stigmatisés comme des zones à risque, désagrégation des solidarités traditionnelles (famille, voisinage, compérage), modification des contrats et des relations de travail, marginalisation, violence, misère, etc. Si ce problème, toujours d’actualité depuis les années cinquante, est relativement bien connu par les spécialistes et les décideurs politiques, il n’a toujours pas été résolu et ne cesse de s’amplifier tout en changeant de visage. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer l’existence de phénomènes corollaires et marginaux liés à cette mutation d’envergure. Ainsi, les « sans terres », important mouvement social et politique relativement récent, devenu tristement médiatique après le massacre d’Eldorado dos Carajás (Pa.) en avril 1996, est susceptible d’être intégré dans le lot des conséquences de ce changement brutal. En effet, une part non négligeable de ces militants luttant pour une réforme agraire effective est composée d’anciens migrants ayant vécu dans les périphéries des villes et effectuant un « retour à la terre ⁵ ». De même, si l’on sait l’importance des Nordestins dans le processus accéléré d’urbanisation, en revanche on ne dispose pas de chiffres sur le retour de ces migrants dans leur région natale après une période plus ou moins longue et à la suite d’une ou de plusieurs migrations successives. C’est en effet un phénomène difficilement comptabilisable et donc peu visible mais non moins important.

Il convient tout d’abord de rappeler que le Nordeste, et surtout le *sertão*, est historiquement un espace qui fournit aux zones en expansion une main-d’œuvre abondante (fronts pionniers, villes, régions agricoles, etc.). Pendant la période d’expansion de l’exploitation du caoutchouc, les Nordestins, fuyant la sécheresse

5. *Veja*, 24 avril 1996, p. 40. *Folha de São Paulo*, 19 mai 1996.

de la fin du siècle dernier (1877-1879), se sont exilés en masse vers l'Amazonie [Cunha, 1995 ; Neves, 1996 : 18]. À la même époque, ils ont aussi participé à l'expansion caféière en offrant aux grands propriétaires du Sud un contingent de travailleurs libres et serviles. Ce sont encore eux qui, pendant la période du « miracle », ont bâti les capitales industrielles, culturelles et politiques du Sud du pays (São Paulo, Rio, Brasília). À chaque fois, ils ont emporté leur culture, comme en témoigne la présence des *cantadores de viola* et des *folhetos de cordel* – et, avec eux, les marchés proposant des produits régionaux – partout où l'on note une forte présence nordestine [Ayala, 1988 : 34-89]. Pendant vingt ans, depuis les années cinquante, les Nordestins « envahissent » São Paulo et sa région métropolitaine : en 1970, ils représentaient 12,5 % de la population totale de la ville. Dans certaines villes limitrophes de la mégapole – comme par exemple Diadema – ils atteignaient presque les 20 % [Weffort, 1979 : 17]. Ce mouvement migratoire en partance du Nordeste, des campagnes vers les villes, associé aux autres types d'exode rural, a été décisif dans la configuration actuelle du pays. En effet, depuis 1940, plus de la moitié de la population brésilienne est devenue urbaine et le taux d'urbanisation a atteint les 145 % pendant cette période ⁶. Ce phénomène ne cesse de s'intensifier puisque, depuis la fin des années soixante-dix, près de trente millions de Brésiliens ont quitté les campagnes, ce qui explique qu'en 1991, près de 75 % d'entre eux vivent en ville [Ibge, 1992]. Mais les grandes métropoles du Sud-Est tendent à voir leur flux migratoire stagner depuis une vingtaine d'années au profit d'autres villes de moindre importance [Cunha, 1995].

Depuis les années soixante-dix et quatre-vingt, les migrations en provenance du Nordeste semblent avoir changé de visage : les populations ne se déplacent plus forcément en masse vers le Sud-Est ou vers les fronts pionniers, leurs destinations se diversifient – en direction des capitales nordestines ou des villes importantes du *sertão* –, les distances sont plus courtes et les départs ne sont plus nécessairement définitifs ⁷ [Centro de estudos migratórios, 1988 : 11 ; Cunha, 1995 : 5]. Les migrations saisonnières – pendant les périodes de sécheresse ou entre les récoltes (*entre-safra*) – se font plus fréquentes. Les périphéries des capitales nordestines se gonflent de nouveaux arrivants qui viennent en nombre ; ils peuvent même dépasser la population du centre.

La naissance de la Zona Norte

L'histoire orale de la Zona Norte laisse transpar tre plusieurs constantes : les récits commencent généralement par décrire une région couverte de forêt où vivent en paix Indiens et fermiers ; ces derniers auraient remplacé les missionnaires dans la catéchisation des populations indigènes. Étrangement, dans ces reconstructions du passé, les marques de la colonisation n'apparaissent qu'avec la référence aux Hollandais. Ils auraient expulsé les Indiens, volé toutes les richesses de la région, construit le fort des Reis Magos pour ensuite bâtir les premières

6. *Veja*, 7 septembre 1994.

7. Pendant l'enquête dans le *sertão* du Rio Grande do Norte, j'ai rencontré plusieurs personnes ayant migré vers le Sud (dans les villes ou les zones rurales, comme par exemple dans l'État du Minas Gerais, dans la région d'Uberlândia) ou vers l'Amazonie, et qui sont revenues vivre au *sertão*, avec des périodes plus ou moins longues dans les grandes villes nordestines.

maisons et l'église d'Igapó⁸ et enfin le pont de chemin de fer qui relie la Zona Norte au reste de la ville... en 1912 ! Cela s'explique lorsque l'on s'aperçoit que, d'une façon générale dans le Nordeste, on attribue toutes les traces du passé aux Hollandais : des peintures rupestres indigènes aux monuments historiques. Ceux-ci auraient aussi creusé un tunnel reliant Extremoz⁹ au fort – en passant par Igapó – ou travaillé pendant la nuit afin de cacher leurs rapines ; de plus, comme ils avaient la peau blanche, ils ne pouvaient pas rester au soleil et devaient s'en protéger. Cette vision du passé où les figures autochtones sont simultanément associées aux Indiens et aux Portugais rejoint en partie celle, plus générale, qui tend à nier l'existence d'Indiens avant la Conquête ; ils auraient été importés d'Europe et auraient contribué au peuplement d'une terre vierge de toute population au même titre que les autres colons. Ce transfert d'autochtonie passe nécessairement par une recomposition et un aplatissage du temps historique en un passé unique et vague où les acteurs sont interchangeables ; ainsi, dans leur entreprise de conquête, les Hollandais peuvent être temporairement remplacés par des Français ou des Américains, ces derniers ayant occupé Natal pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette reconstitution des origines par des migrants s'accompagne nécessairement d'une personnalisation de l'histoire de la Zona Norte : en fonction de son histoire de vie et de son statut, notre interlocuteur va privilégier tel ou tel point de repère géographique ou monumental – fleuve, marais, église, place, ligne de chemin de fer, usine, etc. L'appropriation d'une histoire et d'un espace étrangers signifie, pour le migrant, un degré d'identification croissant avec la ville d'accueil ; il ne se définit plus comme étant d'une autre ville ou région mais il devient un habitant de la Zona Norte, en tentant de cacher les points négatifs et en insistant sur ses potentialités.

Pour s'en tenir à une histoire plus officielle, on constate que la rive droite du fleuve Potengi commence à être densément occupée et à s'urbaniser à partir des années soixante et surtout soixante-dix, la Zona Norte ayant été projetée afin de désengorger les quartiers populaires traditionnels du centre-ville (Ribeira, Rocas, Quintas, Alecrim, Cidade Alta) [Clementino, 1995 : 231-234]¹⁰. Les ensembles résidentiels (pavillons) destinés aux couches les plus défavorisées commencent alors à apparaître et, avec eux, une vie de quartier (commerces souvent installés sur la devanture des maisons, églises de quartiers, centres communautaires). Cependant, et encore aujourd'hui, il existe des poches vides entre les cités : des terrains municipaux ou privés sont « envahis » et deviennent de nouveaux lieux de vie où les occupants construisent au plus vite un mur d'enceinte et les fondations de la maison afin de rendre leur expulsion plus difficile. Les *retirantes* eux, s'installent sur les terre-pleins des avenues principales, sur les places du centre-ville ou bâtissent

8. Igapó, terme tupi signifiant une forêt inondée, de par sa localisation au bord du fleuve, près des marécages, est l'ancienne mission où vivait l'Indien Poti, plus tard appelé Felipe Camarão, qui a eu un rôle important dans la guerre de reconquête contre les Hollandais. Appelé aussi *Aldeia Velha*, Igapó est devenu le quartier le plus ancien de la Zona Norte.

9. Petite ville au nord de Natal vivant, depuis l'époque coloniale, de l'exploitation de la canne à sucre et ayant connu une forte colonisation hollandaise (1633-1654).

10. En 1980, 58,7 % de la population totale de l'État du Rio Grande do Norte vivait en ville [Clementino, 1995 : 286]. En 1994, la ville de Natal compte de 600 000 à 700 000 habitants et la Zona Norte environ 200 000 [Ibge, 1991].

des baraquements sous les ponts. Ce sont les plus pauvres de tous les migrants ; ils vivent d'abord d'aumône, de rapine ou de menus travaux avant de trouver une situation plus confortable – parfois avec l'aide de parents, de relations ou d'anciens voisins. La mairie aide parfois des familles entières à retourner dans leur région d'origine, une fois la saison des pluies venue. Les services municipaux organisent fréquemment des « nettoyages » spectaculaires, déplaçant les habitants des baraquements, en leur proposant parfois un logement décent à moindres frais – à Natal, ils sont relogés le plus souvent dans la Zona Norte.

Au Rio Grande do Norte, depuis quelques années, on assiste à un développement important des activités du secteur tertiaire : le gouvernement fédéral favorise l'installation de services administratifs et d'entreprises publiques (tribunaux, INSS, université, Petrobrás, Banco do Brasil, etc.) et, de fait, fournit un apport non négligeable de fonctionnaires fédéraux [Clementino, 1995 ; Felipe 1984]. De plus, historiquement et de par sa localisation stratégique, Natal compte un nombre important de militaires. La présence de cette population salariée, relativement nombreuse, favorise le développement des activités tournant autour de la construction immobilière – surtout à partir des années soixante-dix et quatre-vingt avec la construction des ensembles résidentiels –, du commerce et du tourisme et engendre également des emplois relevant le plus souvent du secteur informel (employés domestiques sans contrat, artisans non déclarés, guides touristiques, journaliers, colporteurs, vendeurs, etc.). Ce sont en général des migrants qui occupent ces emplois peu qualifiés et une grande majorité d'entre eux habitent la Zona Norte : beaucoup d'hommes trouvent du travail dans le secteur du bâtiment ou des transports ; les femmes deviennent généralement employées de maison ou, lorsqu'elles disposent de fonds, montent un petit commerce non déclaré dans leur maison, ce qui leur permet de gérer leurs activités domestiques en même temps que leur activité professionnelle [Clementino, 1995 : 317]. Elles deviennent alors « autonomes » : femme de ménage ou blanchisseuse à la journée, manucure, couturière, préparent des plats à emporter (*marmitas*) ou des gâteaux d'anniversaire, ont une boutique (épicerie, bar, mercerie), etc. Cependant, ces anciens cultivateurs ou ces habitants de petites villes de l'intérieur ne deviennent pas des citadins du jour au lendemain ; l'une des principales caractéristiques de la Zona Norte est l'occupation d'un espace auparavant uniquement rural, et dont il reste des traces. Ainsi, les habitants de milliers de logements populaires passent-ils tous les jours devant une ferme « traditionnelle » pour se rendre chez eux. Ils occupent parfois encore des activités agricoles – comme les travailleurs saisonniers de la canne à sucre qui effectuent des migrations pendulaires (*bóias frias*) –, cultivent un lopin de terre près de leur lieu de résidence ou enfin travaillent en zone rurale et reviennent passer les week-ends chez eux. De même, dans le cas d'une migration plus longue ou plus lointaine, les attaches demeurent souvent intactes et l'échange continué à fonctionner entre ceux qui sont partis et ceux qui sont restés. Cela est visible notamment dans les récits de vie : on s'aperçoit qu'il existe, à la base du processus de migration, une logique fondée sur les solidarités familiales [Cabanes *et al.*, 1995 : 106 ; Menezes, 1992 ; Sarti, 1995].

Types de migration

Grâce au recueil de l'histoire de vie des habitants de la Zona Norte de Natal, il apparaît donc que les migrations répondent à une logique économique et familiale. Cependant, malgré le manque de fiabilité des statistiques et la difficulté à calculer le nombre exact de migrants – par définition, il s'agit d'une population mouvante –, on peut avancer que l'exil temporaire ou définitif est un phénomène essentiellement masculin et concerne davantage une population jeune [Garcia, 1989 : 137]. De plus, la mobilité de la population se confond parfois avec la migration temporaire.

Ainsi, au cours de notre recherche, sur vingt-cinq personnes dont nous avons recueilli le témoignage, seuls deux hommes ont effectué une ou plusieurs migrations sans être accompagnés d'un membre de leur famille ou sans rejoindre quelqu'un. Il n'est pas rare que les membres des parentèles se retrouvent au lieu de migration et lors du retour dans le Nordeste. C'est le cas, par exemple, de la famille de Dona Eva dont les parents sont venus à Natal en 1964 et qui est partie à Rio en 1970 avec son mari et son frère. Deux ans plus tard, l'une de ses sœurs est venue les rejoindre. Huit ans après, Dona Eva est revenue à Natal avec ses deux enfants nés à Rio ainsi que le reste du groupe familial ; seul un frère est resté vivre à Rio. Aujourd'hui remariée, elle habite la Zona Norte tout comme ses enfants et deux de ses frères. Son père habite avec l'un de ses frères à Natal et sa mère est revenue vivre avec l'un de ses fils dans sa région d'origine (Touros, Rn.). Ainsi, dans toutes les étapes de la migration, il existe un regroupement familial : de la zone rurale (Reduto) vers une petite ville (Touros), de Touros à Natal, de Natal à Rio de Janeiro et enfin, de Rio à Natal puis dans la Zona Norte. Il faut cependant noter que, si les principales raisons de la migration sont économiques et familiales, dans le cas des petites migrations internes au Rio Grande do Norte, de la zone rurale vers les villes, la recherche de services (santé, éducation, administration) compte aussi. Il est donc nécessaire d'effectuer une recherche de terrain afin de pouvoir décrypter les stratégies des candidats au départ. Cela permet aussi de noter l'existence de réseaux migratoires ou d'évaluer la solidité du lien communautaire.

Si, dans les textes, la migration est toujours présentée comme provisoire, pendant longtemps la réalité semblait être tout autre : la situation économique empêchait ce « retour à la terre natale ». L'image stéréotypée du *pau-de-arara* arrivant à São Paulo pour travailler dans le bâtiment s'estompe peu à peu devant une réalité où la caricature laisse la place à une multitude de trajectoires singulières. Ainsi, quelques recherches récentes menées dans le Nordeste révèlent un phénomène atypique et complexe : les migrations de retour et les migrations circulaires [Parry-Scott, 1995]. Ceux qui ont migré reviennent vivre dans la région après une courte migration – expérience souvent vécue comme douloureuse et insatisfaisante –, une migration plus longue ou plusieurs migrations successives. Par exemple, Seu José Mafra, originaire de la région de Santa Cruz (Rn.), qui vit aujourd'hui dans la Zona Norte, raconte sa souffrance liée à la solitude ; il a été veilleur de nuit dans un immeuble à São Paulo et écrivait des poèmes qu'il envoyait à sa famille. En 1977, il compose « Le retour à Natal ¹¹ » :

11. Traduction de l'auteur, « A volta para Natal » :
« *Natal, Natal, Natal* »

« Natal, Natal, Natal,
 Ma terre *potiguar*
 São Paulo c'est très bien
 Mais vite je retourne là-bas [...] »

Les migrants peuvent passer quelques années dans le Nordeste avant de repartir travailler ailleurs ou enfin, ils partagent leur temps entre un domicile situé dans leur région d'origine et une autre résidence ; cela est fréquent dans le cas des parents âgés qui ont des enfants ou des parents proches aux deux endroits. Pour ce qui est des migrations de retour, les migrants ne reviennent pas forcément « au pays » bien qu'ils conservent des liens avec leur communauté d'origine et ils vont souvent vivre dans les zones périphériques des capitales du Nordeste où d'autres membres de leur famille sont déjà revenus. Sans parler des migrations pendulaires pour travaux saisonniers ¹², il faut enfin signaler le cas des petites migrations interrégionales, qui se caractérisent par des déplacements semi-définitifs vers les capitales nordestines. Il peut s'agir de personnes relativement aisées possédant des domiciles doubles – à la campagne et en ville –, ou d'individus pouvant être hébergés chez un membre de la famille (proche ou éloignée), un parrain ou un ami, pendant une période qui peut varier de quelques semaines à plusieurs années ; cela est fréquent dans le cas de parents soucieux du fait que leurs enfants bénéficient d'études secondaires ou supérieures de bonne qualité ou de personnes gravement malades qui ne peuvent pas être soignées dans les hôpitaux publics de l'intérieur, qui ne disposent pas d'équipements adéquats. Mais, généralement le motif de la migration est la recherche de travail ; le chef de famille part d'abord à la recherche d'une situation stable (travail, logement, sécurité financière) et, lorsque c'est possible, fait ensuite venir le reste ou une partie du groupe familial. Quelquefois, les enfants en bas âge sont laissés aux grands-parents ou à une tante. Il arrive encore que le mari abandonne femme et enfants, reconstruise sa vie ailleurs et réapparaisse plusieurs années après. Si les conséquences des mouvements migratoires sont connues pour les métropoles et représentent l'un des problèmes majeurs du Brésil contemporain, elles sont moins souvent évoquées pour le *sertão* (zone traditionnelle de départ) : vieillissement de la population et grande proportion de femmes seules. Ces dernières, même mariées, se voient alors confier le rôle de vestales mais aussi de véritables chefs de famille ayant à charge une grande progéniture. Enfin, il semble difficile de trouver une règle en ce qui concerne les migrations et les parcours effectués. L'étude des récits de vie paraît utile pour observer de près la multiplicité des profils des migrants. Ainsi, l'image caricaturale du Nordestin exilé à vie dans le Sud-Est s'effondre devant la multitude de parcours individuels qui jalonnent la recherche.

Le recours à l'enquête ethnographique semble indispensable afin de connaître le contexte général des migrations, qui est plus complexe qu'il n'y paraît – stratégies

*Minha terra potiguar
 São Paulo é muito bom
 Mas logo estou chegando lá [...] »*

12. Dans le Rio Grande do Norte, il s'agit d'ouvriers travaillant dans les plantations de canne à sucre et dans les mines de sel situées au nord de l'État.

et étapes migratoires, aspirations personnelles, problèmes d'adaptation au mode de vie urbain, intégration et mobilité sociale, violence suburbaine, etc. – ; faits et discours dont les études quantitatives ne permettent pas de rendre compte. Si l'étude de la culture des migrants nous amène à nous pencher sur le problème des zones rurales (sécheresse, inégalités sociales, distribution de la terre, malnutrition, etc.), elle permet aussi de recueillir le discours sur le malheur comme de saisir un rapport particulier de l'individu à l'espace et au monde. C'est l'occasion de tenter une lecture croisée des textes, du discours et de la réalité des migrants en retenant notamment les thèmes du départ, du voyage et du retour. De même, il devient possible d'analyser le traitement que réserve la culture nordestine à des faits aussi importants que peuvent l'être l'exode rural et la métamorphose rapide de paysans en citadins, changements qui passent souvent par une négation des origines et une perte identitaire.

Une poésie urbaine itinérante

La littérature de *cordel* et, avec elle, les formes de poésie orale improvisées sont généralement désignées comme les principaux emblèmes de la culture nordestine et de la tradition des populations rurales de l'intérieur [Weffort, 1979 : 14]. Cependant, si l'on examine l'histoire de cette littérature de colportage, on s'aperçoit qu'au Brésil, il s'agit d'un phénomène relativement récent et largement urbain. D'origine ibérique, on trouve des *folhetos* au Portugal et en Espagne depuis le XVII^e siècle. La « *literatura de cordel* », littérature de cordes, est le nom donné à ce genre poétique parce que les feuillets étaient vendus dans les rues, à cheval sur des ficelles. Petit à petit, cette littérature populaire s'est constituée en un genre autonome et distinct de ses origines portugaises, traitant des thèmes spécifiques à l'histoire et au cadre géographique où elle s'est implantée le plus fortement : le *sertão*.

Formes poétiques

Dans le Nordeste, ces récits en vers diffusés sous la forme de livrets de huit, seize ou trente-deux pages ont commencé à apparaître régulièrement à la fin du siècle dernier dans les principales villes [Terra, 1983 : 1-16 ; Cantel, 1993 : 26]. À cette époque-là, on ne parle pas encore de littérature de *cordel* mais de *folhetos de feira* ou de *ocasião* [Almeida-Alves, 1978 : 65 ; Romero, 1977 : 257-263]. Imprimés sur les presses des premiers journaux brésiliens¹³, les *folhetos* étaient d'abord distribués sur les marchés, les places publiques et sur les premières lignes de chemins de fer. Jusque dans les années trente, ils étaient apportés par les conducteurs de bétail, par des colporteurs ou par des *folheteiros* dans les foires de l'intérieur, qui se déplaçaient à dos de mulets lorsqu'il n'y avait pas d'autres moyens de transport. On distingue généralement les *folhetos*, plus courts, des *romances*, par leur nombre de pages et par le sujet traité [Cavignac, 1994, 1995 a]. Les *folhetos*, traitant d'un problème particulier, sont avant tout destinés à informer et, de ce fait, abordent

13. Jusqu'à l'indépendance (1822), les imprimeries étaient interdites, tout était imprimé au Portugal.

plus volontiers des sujets d'actualité (crise économique, fait politique marquant, disparition d'un héros national, catastrophe naturelle, accident sanglant, etc.). Les *romances*, plus longs, décrivent des mondes merveilleux où les héros vivent mille et une aventures, souffrent, aiment, se vengent, sont trahis et sont toujours récompensés à la fin. Mais les récits présentent d'abord une mise en scène de la réalité, qu'il s'agisse d'une versification de l'actualité ou de variations autour de thèmes spécifiques à l'histoire et au cadre géographique où le *cordel* s'est implanté le plus fortement : le *sertão*. Les thèmes privilégiés des poètes sont le mode de vie « traditionnel » dans les fermes d'élevage, les dangers du métier de cow-boy, la saga des bandits (*cangaceiros*), les règlements de compte entre familles rivales, la défense de la vertu et de l'honneur des filles bien nées, les savoirs thérapeutiques, les prières, les légendes merveilleuses, les départs pour cause de sécheresse, etc. ; ces thèmes sont à la fois origine et source d'inspiration poétique.

À l'heure actuelle, la production et la distribution sont limitées à quelques villes du littoral (Salvador, Recife, João Pessoa, Natal, Fortaleza), de l'intérieur (Campina Grande, Caruaru, Caicó et sporadiquement dans les petites villes) et aux centres de pèlerinage (Juazeiro do Norte, Canindé). Reproduite sur du papier bon marché, l'histoire est illustrée par un dessin, une photographie ou encore une gravure sur bois, appelée *xilogravura*, technique qui a su trouver un développement autonome, parallèlement à la littérature de *cordel*. Cependant, il est clair que les *folhetos* disparaissent peu à peu au profit d'autres formes poétiques, souvent davantage liées à l'oralité comme les chansons romantiques imprimées ou enregistrées en cassettes et vendues sur les trottoirs du centre-ville. Ces chansons à succès sont aussi vendues par les *folheteiros*, qui les présentent comme la marque de la modernité. Certains *folheteiros* apportent même leur radio-cassette où ils ont enregistré au préalable une version chantée des *folhetos* destinés à la vente, évitant ainsi la perte de clients éventuels pendant leur lecture. À l'heure actuelle, on trouve d'une façon irrégulière des *folhetos* sur les marchés hebdomadaires des petites villes de l'intérieur du Rio Grande do Norte, les *folheteiros* étant attirés par les centres commerciaux plus importants. C'est dans les capitales nordestines que l'on en trouve davantage, surtout dans les anciennes prisons qui ont été transformées en centres de tourisme. Les *tipografias* artisanales sont de plus en plus rares – car peu viables – et les poètes ont souvent recours au photocopieur pour réduire le coût élevé de l'impression¹⁴. Généralement, les poètes, les éditeurs et les *folheteiros* se plaignent du coût de la vie ; il est vrai que ceux qui réussissent à imprimer régulièrement leur production se font de plus en plus rares : tous rencontrent de graves problèmes financiers, les obligeant souvent à trouver une autre source de revenus, liée ou non à la poésie. La plupart du temps, travaillant artisanalement, ils sont, comme par le passé, en même temps auteurs, éditeurs, imprimeurs et artistes lithographes. La situation économique précaire dans laquelle ils se trouvent les oblige souvent à avoir une activité complémentaire : animateur de radio, *cantador*, chansonnier, luthier, astrologue, colporteur (marchand d'oiseaux, vendeur d'herbes médicinales, de tabac, de jouets, etc.). Petit commerçant ou artisan installé, le poète est aussi agriculteur lorsqu'il habite en zone rurale [Arantes,

14. Cf. les *folhetos* de Dominsilva de Natal.

1982 : 35-37]. De plus, il peut accepter des commandes en vue de la promotion d'une fête – *vaquejada* ou fête religieuse –, pour la publicité d'un produit ou d'un commerce. En outre, il peut être engagé par un homme politique afin d'écrire un *folheto* faisant l'apologie du candidat ou pour animer une campagne électorale. Le *cantador* lui aussi monte souvent à la tribune pendant les meetings politiques avec un autre *violeiro* pour improviser des rimes élogieuses ou, si lui-même se présente, pour déclamer un discours en vers. Enfin, les universités, les mairies, les musées ou encore l'Église peuvent assurer les coûts d'édition d'un *folheto* dans le cadre d'un projet éducatif. Des projets de publication sont réalisés et s'intègrent dans un programme de santé publique, d'aide aux petits agriculteurs ou de « conscientisation » politique. Les *folhetos* de commande, qui sont en général distribués gratuitement, aident sporadiquement les *poetas de bancada* à vivre, mais ce n'est plus de la littérature de *cordel* à proprement parler. Les seuls *folhetos* que l'on trouve en large diffusion au Sud du pays et paradoxalement dans le Nordeste sont ceux publiés par les éditions Luzeiro. Installée à São Paulo, où il existe une forte concentration d'émigrants nordestins, l'éditeur Luzeiro s'occupe avant tout de la réédition révisée des grands classiques¹⁵. Il en est de même pour les *folhetos* produits dans les villes de l'intérieur, les centres de pèlerinage ou les capitales nordestines ; on s'aperçoit en effet qu'il existe moins de créations que de rééditions, tout au moins pour les *romances*.

Poésie migrante et poètes migrants

Bien que cette littérature soit d'abord produite et distribuée dans les villes, les *romances* les plus célèbres ont comme cadre habituel le *sertão*. Cela s'explique par le fait que les poètes et leurs lecteurs ont en commun une origine rurale. L'intérieur du Nordeste est alors souvent décrit comme la terre d'élection de la poésie : Campina Grande, Patos ou Teixeira dans la Paraíba, São José do Egito au Pernambuco, Açu au Rio Grande do Norte sont désignés comme des viviers de poètes [Albuquerque, 1989 : 223]. Villes d'origine des plus célèbres d'entre eux, terres mythiques, c'est là que semble s'être fixée le plus fortement cette tradition poétique et que le goût pour ce genre littéraire est le plus prononcé.

De même, si l'on s'intéresse à la biographie des écrivains de *cordel*, on s'aperçoit qu'un nombre non négligeable d'entre eux est né dans le *sertão* et a ensuite émigré. Les premiers et les plus célèbres, originaires de l'intérieur de la Paraíba, partent s'installer dans les capitales nordestines : on peut citer Francisco das Chagas Batista, originaire de la Serra da Borborema¹⁶, João Melquiades Ferreira da Silva, « *O cantor da Borborema* », ami et compère du premier¹⁷. Leandro Gomes

15. Sur 214 *folhetos* recueillis au Nordeste entre 1988 et 1991, près du tiers viennent de Rio et São Paulo.

16. Il s'installe pour un temps à Campina Grande où il publie son premier *folheto* en 1902, fait un séjour à Belém, puis revient vivre dans la Paraíba où il ouvre la célèbre *Livraria tip. popular editora* à João Pessoa qui continua de fonctionner jusqu'en 1932. Francisco das Chagas Batista (1882-1930) et Pedro Batista (1898-1938) sont les petits-fils d'Agostinho Nunes da Costa (1757 ou 1797-1858). *Cantador*, il peut être considéré comme l'« ancêtre totémique » des poètes. Pedro épouse sa cousine maternelle, fille d'un *cantador*, et Francisco devient gendre de Leandro Gomes de Barros (1865-1918) dont il rééditera les *folhetos* à sa mort.

17. Il a participé à la campagne de Canudos en 1897 comme soldat et il l'a raconté en *folheto* : *A Guerra de Canudos*, J. M. F. da Silva, s. d. [début du xx^e], s. éd., s. l., 16 p. Il part lui aussi pour le Nord (Acre et Pará), avant de revenir à João Pessoa où il meurt en 1933.

de Barros, né près de Pombal (Pb.), va vivre au Pernambouc en 1889 et s'installe définitivement à Recife en 1908 où il connaîtra un immense succès éditorial. De même, João Martins de Athayde, qui acquiert la propriété des titres de ce dernier après sa mort, en 1921, est aussi originaire de l'intérieur de la Paraíba¹⁸. Enfin, il faut rappeler l'importance de Francisco Rodrigues Lopes (1878, Olinda, Pe. ; 1946, Belém, Pa.) en ce qui concerne la production, la réédition et la diffusion des *folhetos* nordestins à Belém dans les premières décennies du xx^e siècle ; ses publications sont avant tout destinées aux migrants nordestins fuyant la terrible sécheresse de 1877 et venus nombreux travailler à l'extraction de l'hévéa. L'édition Guajarina publie, de 1914 à 1949, des *folhetos* et des *romances*, des revues humoristiques et des chansons (*modinhas*), ce qui représente une concurrence non négligeable pour les éditions nordestines [Salles, 1971]. Les textes « classiques » qui, pour la plupart, étaient signés Leandro Gomes de Barros étaient alors réédités sans comporter systématiquement la mention de l'auteur, ou même étaient publiés comme des œuvres anonymes. Produits à Belém, ils étaient ensuite distribués dans les États du Nord (Amazonas, Acre, Pará) et dans le Nordeste (Piauí, Maranhão, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, et dans le Ceará, à Juazeiro par José Bernardo da Silva). D'autres poètes célèbres comme Firmino Teixeira do Amaral ou Delarme Monteiro continueront à relier les provinces du Nordeste à celles du Nord où les descendants d'immigrés nordestins se sont installés. Donc, dans les premières décades du xx^e siècle, la culture nordestine s'exporte en Amazonie grâce à ses *folhetos* qui sont en partie réexpédiés vers le Nordeste. À partir des années cinquante, ce phénomène va se répéter en s'intensifiant avec les villes du Sud-Est (Rio et São Paulo).

Cette diffusion de la culture nordestine à travers ses textes, ses musiques et ses poètes suit les vagues de migrations qui se succèdent. Ainsi, et bien que cette littérature se soit exportée dans tout le reste du pays, elle reste fidèle à ses origines nordestines tout en créant des thèmes adaptés au nouveau contexte et l'on peut affirmer, malgré la distance géographique, qu'il s'agit d'un phénomène homogène. Les créations poétiques et narratives restent relativement cohérentes par rapport à celles du Nordeste : les nouveaux *folhetos* reprennent les mêmes thèmes et les mêmes personnages et, surtout pour les *romances*, on trouve des histoires écrites sur un modèle identique à celles du Nordeste, en ce qui concerne l'emploi du langage ou de la structure narrative. Souvent même, il s'agit de simples plagiats. Ainsi, et dès son apparition, le *cordel* est voué à l'exil ; les thèmes liés au départ et à l'arrivée en ville – avec tous les désagréments qui en découlent – font partie intégrante du répertoire des poètes. De même, les poètes vivent l'expérience de la migration et la relatent dans leurs écrits.

18. Il vivait à Cachoeira de Cebolas, munic. Inga do Bacamarte, Pb. ; il part vivre à Recife où il ouvre, en 1909, la première grande imprimerie de *folhetos* qui continuera à fonctionner jusqu'en 1949. En 1950, il cédera à son tour ses droits d'auteur à José Bernardo da Silva (1916-1972), qui deviendra le plus gros éditeur de *folhetos* des années cinquante à soixante-dix. Ses filles continueront quelques années les activités de la *tipografia* São Francisco dont on exportait la production par camions entiers [Salles, 1985]. R. Terra cite une entrevue donnée par João Martins de Athayde en 1944 au *Diario de Pernambuco*, où il raconte comment il a dû partir : « En 1898 il s'est passé cela : la sécheresse a tout détruit, elle a tué mon champ, presque tout mon petit troupeau est mort. J'ai vendu mes choses et j'ai débarqué à Camaragibe, ici, au Pernambuco. » [Terra, 1983 : 46.]

Néanmoins, la remarque concernant l'homogénéité du phénomène est à relativiser pour le *cordel* urbain et notamment celui issu de commandes où la forme versifiée n'est plus toujours de mise. Les auteurs s'éloignent de plus en plus de leur public traditionnel en trouvant des acheteurs potentiels – touristes, chercheurs, hommes politiques, artistes, curieux, etc. – qui attachent peu d'importance aux règles de composition narratives et poétiques, auparavant garantes d'un succès éditorial. Il en est de même pour la gravure qui illustre normalement les *folhetos* : certains lithographes utilisent les techniques de la gravure sur bois afin de réaliser des œuvres qui seront commercialisées en dehors des réseaux habituels¹⁹. Si, aujourd'hui, les *folhetos de cordel* sont considérés comme faisant partie de la tradition, ils se raréfient de plus en plus. Ils sont encore présents de manière significative seulement dans les lieux de pèlerinage, y compris sur l'une des places centrales de Natal où l'on révère l'image du Padre João Maria réputée miraculeuse. Certes, le phénomène n'est pas nouveau et a été signalé tout de suite après l'apparition généralisée de cette littérature dans le Nordeste, au début du siècle [Romero, 1977]. On peut l'expliquer par le traitement réservé à l'écrit à l'intérieur d'une tradition orale : le texte, imprimé sur un support fragile, s'efface au profit de l'histoire, qui passe alors dans la sphère de l'oralité. Mais si le papier a une vie relativement courte, cela ne veut pas forcément dire qu'il n'y a plus de créations narratives ni de poètes, au contraire. D'autres récits prendront modèle sur la trame narrative du *romance* préféré et viendront se greffer sur celui qui a été appris pour s'ajouter au lot des histoires traditionnelles. Ce paradoxe s'explique par le fait que, dans le Nordeste, la voix, la mémoire et le vers improvisé sont généralement davantage valorisés que le livre. Si, dans l'intérieur du pays et surtout dans le *sertão*, on trouve davantage d'acheteurs de *folhetos* que dans les villes, il n'empêche que pour les migrants, ils demeurent importants dans la construction et la revendication d'une origine rurale et d'une identité régionale.

Le malheur mis en poésie

À travers l'étude de l'histoire des poètes et celle des *folhetos de cordel*, il devient clair que cette littérature est fortement liée aux mouvements migratoires nordestins passés et présents. De plus, les thèmes de l'exil et du départ sont présents dans de nombreux textes. Ils sont toujours présentés comme étant douloureux et nécessaires, et s'accompagnent toujours de la promesse du retour. Ils sont l'expression la plus vive de la *saudade*, douce nostalgie teintée d'une remémoration des êtres chers, des choses perdues, des lieux aimés. Plus qu'un simple portrait du Nordeste, les *folhetos* mettent en scène d'une manière normative les items retenus par les poètes ; la tristesse liée à l'exil forcé présente dans les *folhetos* est davantage qu'une simple litanie de souvenirs douloureux et s'organise autour de thèmes et de personnages caractéristiques de la société nordestine.

19. On peut citer Ciro, Marcelo et Jerônimo, fils de Zé Soares, qui ont cherché un autre support que celui du *folheto* pour exercer leur art [Maxado, 1980].

Retirantes et matutos

Le tableau de la sécheresse dressé par la littérature régionale rejoint celui présent dans le discours commun ou bien celui des *folhetos de cordel*. Source principale de l'infortune des *sertanejos*, elle est présentée comme une disgrâce d'origine divine à laquelle il faut se résigner. Ainsi, en ce qui concerne le malheur occasionné par la sécheresse, les descriptions détaillées que l'on trouve dans les *folhetos* ou tout au long des récits de vie se suffisent à elles-mêmes : le bétail est vendu, les terres sont abandonnées, la survie s'organise en mangeant des plats préparés à base d'épineux et de broméliacées ou des cadavres de bêtes mortes de faim, des familles entières quittent leur domicile habituel et vont rejoindre le nombre croissant des *retirantes* dans les villes importantes [Albuquerque, 1989 : 112 ; Dantas, 1941 ; Vargas, 1987 : 25]. Ainsi, la migration ou l'exil sont bien souvent les seules solutions permettant d'échapper au fléau.

Plus fréquemment que dans les *romances*, les *folhetos* et les chansons mettent en scène le destin tragique des pauvres agriculteurs obligés de quitter leur terre afin d'échapper à la sécheresse ou survivant tant bien que mal en s'endettant. On peut citer par exemple la dernière strophe de la chanson « La sécheresse dévoreuse » d'Eliseu Ventania²⁰, compositeur de Mossoró (Rn.) :

« Le soleil chauffe, la terre s'assèche, le vent s'affaiblit
La souffrance du peuple est sans égal
Le fermier se lamente sur son sort
Il voit le camion qui emporte ses gens
Vers São Paulo, Paraná et vers Goiás
Minas Gerais, Mato Grosso et Maranhão
Seule la cigale en ce moment insiste
Oh ! Comme c'est triste la sécheresse au *sertão*. »

Histoires qui collent à la réalité ou la noircissent volontairement afin d'accentuer la détresse des agriculteurs sans ressources voués à l'exil, ces textes donnent lieu à des envolées lyriques où le poète devient le chantre de la nature, le détracteur des maux liés à la modernité, le défenseur des vertus paysannes : honneur, innocence et honnêteté. Mais ces témoignages parfois romancés visent avant tout à mettre en valeur certaines qualités intrinsèques aux différents protagonistes. La figure du *sertanejo* déraciné, soumis à la misère matérielle et confronté à l'absurdité du monde « moderne », vise tantôt à faire resurgir un passé sur un mode nostalgique, tantôt à brosser une caricature du paysan rustre et grossier. En effet, l'arrivée du paysan (*matuto*) en ville est fréquemment mise en scène et reçoit un traitement assez homogène. Alors que le paysan, lorsqu'il arrive en ville, est considéré

20. *Sêca devoradora* de Eliseu Ventania :
« [...] O sol esquentá, seca a terra, abrandá o vento
o sofrimento para o povo é sem igual
o fazendeiro lamentando sua sorte
vê o transporte carregando o pessoal
para São Paulo, Paraná e pra Goiás
Minas Gerais, Mato Grosso e Maranhão
só a cigarrá nêsse tempo é que insiste
oh ! quanto é triste quando a sêca no sertão. »

comme un attardé mental, dans son milieu naturel, il brille souvent par son intelligence et sa ruse : il sème le désordre partout où il va et s'attaque de préférence aux riches et aux représentants de l'autorité. Orphelin mal nourri, l'*amarelo* – appellation générique liée à son teint olivâtre ou à son ascendance métisse – est un personnage facétieux typique du *sertão*. Le refus de l'autorité est alors présenté comme étant légitime et l'aventure romanesque se charge en général d'illustrer cette rébellion justifiée par une trop grande oppression ou une injustice trop criante. João Grilo, Cancão de fogo ou Pedro Masalarte tourmentent les notables, volent les avars, ridiculisent les prêtres et sont voués à l'errance et à la pauvreté. Ce destin, partagé par un grand nombre de migrants, permet une identification immédiate tout en proposant une image beaucoup plus positive que celle qui leur est généralement accolée par les citadins.

Dans la réalité, le goût de la liberté et de l'aventure est revendiqué par les migrants comme étant le principal motif du départ. Mais, une fois arrivé en ville, le paysan devient *matuto* car il n'a plus les moyens d'être malhonnête. Il est alors pris pour un être ignorant et stupide : en restant à sa place et en respectant les plus puissants, il s'assure une respectabilité qui ne passe plus par l'aisance matérielle ou l'exercice d'un pouvoir mais par une probité morale. L'insistance sur la pauvreté sous-tend en fait une intégrité supposant un goût de l'effort, une vie réglée et honnête, une grande force de caractère et un courage à toute épreuve. Ces qualités correspondent à une foi sans tache et le dénuement matériel semble être la condition nécessaire pour accéder au royaume des cieux. Plusieurs *folhetos* mettent en scène l'injustice sociale stigmatisée par l'affrontement entre le riche et le pauvre, sans forcément mettre en scène une vindicte politique, sauf dans le cas des *folhetos* de propagande ou édités par un organe politique ²¹. Cependant, il faut retenir que la majorité de la population rurale active n'est pas propriétaire de la terre qu'elle cultive : la concentration foncière reste encore un problème d'actualité et les petites propriétés – souvent morcelées après héritage entre un nombre important d'ayants droit – n'assurent pas un revenu suffisant aux agriculteurs exploitants, surtout en période de sécheresse [Medeiros filho-Souza, 1988 : 25-26]. La seule solution alors est de plier bagage et d'aller tenter fortune ailleurs (*melhorar de vida*) [Sarti, 1995].

Alors que dans la plupart des *romances* le départ est nécessaire à la réalisation d'une destinée, dans les récits de vie ou dans ces *folhetos*, il est d'abord présenté comme un échec : on part à regret pour survivre ou pour faire fortune et l'exil est vécu comme un déracinement insupportable. Loin d'être une libération, il induit que l'individu devra affronter un monde étranger où il ne pourra compter que sur ses propres forces [Garcia Jr., 1989 : 163]. Cependant, ceux qui reviennent vivre dans le Nordeste, même si leur expérience n'a pas été totalement positive, auront un meilleur statut social ; ils attireront particulièrement la convoitise des jeunes filles à marier, quand ils ne matérialisent pas, à leur retour ou lors d'une visite, une union déjà ancienne [Souza, 1982 : 128]. Le discours nostalgique sur le passé,

21. Cf. A. A. dos Santos, *O compadre pobre e o rico ambicioso, Aposta de um fazendeiro com um compadre pobre*, Pinto, *O pobre e o rico* de (publicité sur la couverture pour un candidat à l'élection municipale du PDT), P. B. de Souza, *Injustiça social* (imprimé par le CERES et le secrétariat à la Culture, au Tourisme et au Sport du Ceará), etc.

recueilli à travers les témoignages oraux des anciens migrants, peut être comparé à celui que l'on trouve dans les *folhetos* publiés dans le Sud ou par des poètes qui sont revenus vivre dans leur région d'origine ²². Le thème du retour à la terre natale y apparaît constamment – même s'il n'est pas toujours effectif – et se confond parfois avec celui du *vaqueiro* pleurant la perte de son bétail et la tristesse de quitter les êtres chers afin d'affronter la rude vie qui l'attend dans le Sud. Cela est clair dans la chanson « Le vacher renvoyé » du poète Panageiro ²³ :

« J'ai appelé le bétail à la barrière
 Quand vint en courant,
 Une paire de première
 Qui était en train de boire
 J'en suis parti en beuglant
 Le troupeau, dans les champs, mugissait
 Et sa fille à lui pleurait
 À l'heure des adieux [...] »

Ainsi, malgré les difficultés de survie et la grande mobilité des *sertanejos*, « il y a un lien mystérieux et subtil – peut-être un sentiment ethnique – qui rattache encore beaucoup de gens à leur terre ingrate et hostile » [Pavão, 1981 : 181]. À partir du thème du malheur provoqué par la sécheresse, se dessine un tableau complet de la société *sertaneja* où un ensemble de thèmes récurrents surgissent : que l'on trouve un récit organisé autour d'une structure narrative précise, que le thème soit traité par les *folhetos* ou encore que le discours quotidien et les récits de vie mettent la sécheresse à l'origine de la détresse personnelle, on retrouve une logique sous-jacente qui est celle de la culture. Ainsi, les thèmes de la sécheresse et du départ semblent-ils synthétiser et ordonner le traitement du malheur.

22. Cf. C. V. da Silva, *Os Martírios do nortista viajando para o sul*, s. d., s. l., 16 p. ; A. A. dos Santos, *O Agricultor nordestino que veio trabalhar na obra no Rio de Janeiro*, s. d. [années 1980], Rio, RJ., PUC, 16 p. ; J. M. de Athayde, *As Aventuras de um estudante caipóira*, s. d. [1938], Salvador, Ba., A pernambucana, 16 p. ; E. T. dos Santos, *A Briga de dois matutos por Causa de um jumento*, 1980, São Paulo, Sp., Luzeiro, 32 p. ; J. P. C. Neto, *O Desejo de um matuto*, s. d., Juazeiro, Ce., Prefeitura de Juazeiro, 8 p. ; J. Parafuso, *O Encontro da velha que vendia tabaco com um matuto que vendia fumo*, s. d., s. l., s. éd., xilo, J. Borges, 8 p. ; F. Maxado Nordestino, *Família de Jeca Tatuzinho adoce de tanta poluição*, 1977, São Paulo, Sp., s. éd., 8 p. ; D. Pinheiro, *O Matuto e a cidade*, 1983, Fortaleza, Ce., s. éd., 8 p. ; J. Barbosa, *O Matuto e o ciúme*, s. d., Juazeiro, Ce., s. éd., 8 p. ; J. M. R. Brandão, *O Matuto e o progresso*, 1985, Recife, Pe., OCEPE, 8 p. ; A. A. dos Santos, *Um Matuto do sertão chegando no Rio de Janeiro*, 1988, Rio, RJ., s. éd., xilo, Erivaldo, 8 p. ; J. Pacheco, *A Propaganda de um matuto com um balaio de maxixe*, s. d., Condado, Pe., s. éd., xilo, J. Borges, 8 p. ; J. Pacheco, *A Propaganda de um matuto com um balaio de maxixe, A festa dos cachorros, As Palhaçadas do caboclo na hora da confissão*, 1976 [1944], São Paulo, Sp., Luzeiro, 32 p. ; J. Soares, *Zé do Brejo, o caipóira*, s. d., s. d., s. éd., 8 p.

23. *O vaqueiro desprezado*, Panageiro, s. l., s. d. :

«[...] Dei um aboio na porteira
 Quando vinha na carreira
 Uma junta de primeira
 Que estava lá na bebida
 Dali saí aboiando
 O gado no campo urrando
 E a filha dele chorando
 Na hora da despedida [...] »

Cf. aussi Manoel Soares sobrinho, *Despedida de um vaqueiro* [Batista, 1982 : 16-18] ; A. A. dos Santos, *O aventureiro do Norte*.

Les mœurs modernes

Lorsque le *matuto* arrive en ville, il est frappé par la liberté de mœurs dont jouissent les jeunes gens. L'amour souillé par le contact charnel est un thème favori des *folhetos* souvent anonymes et traitant toujours de sujets scabreux. L'arrivée des « mœurs modernes » ne respectant plus aucune morale est souvent imputée à la télévision : les règles de bonne conduite ne sont plus respectées, les jeunes gens s'embrassent en public, les bals sont ouverts à tous, etc. La mode vestimentaire – hier, la jupe culotte, aujourd'hui la minijupe et le bikini – ou la danse – *gafiera*, cha-cha-cha ou *lambada* – sont les principaux responsables de la dégénérescence morale. Ainsi, plusieurs *folhetos* récents (1990) – fondés sur une rumeur – mettent en scène un récit identique afin de mettre en garde contre les dangers de la *lambada* : diffusée largement par les feuilletons de télévision, les hit-parades et les bals, cette danse a été interprétée comme l'arrivée de la modernité et de la perversion. À quelques variantes près, l'histoire est la suivante : le diable, déguisé en danseur de *lambada*, séduisant et talentueux, propose une danse à une jeune fille dévergondée. Lorsqu'il entraîne sa victime loin des regards concupiscents – sur une moto en direction d'un motel ou de l'enfer – et qu'il enlève ses lunettes et son chapeau, la jeune fille s'aperçoit de son erreur : elle reconnaît, à ses cornes et à ses yeux rouges, la figure du Malin²⁴. Que l'histoire soit présentée comme une plaisanterie salée ou un moyen d'alerter la jeunesse sur les dangers du flirt, c'est d'abord, pour les poètes, l'occasion de rappeler certaines règles et valeurs. Ne pas adopter un comportement vertueux, c'est-à-dire manquer de pudeur, équivaut à une insulte²⁵. L'anathème s'étend aux filles n'écoutant pas les conseils de leurs parents, aux hommes déshonorant les jeunes filles honnêtes, aux femmes mariées infidèles mais aussi aux maris trompés qui laissent leurs épouses jouir d'une trop grande liberté. Évidemment, la femme est la pécheresse par excellence depuis les temps adamiques : le péché de chair est le signal d'une vie déréglée, sans morale ni religion.

De même, le démon peut prendre l'aspect d'un monstre ou d'un animal mal-faisant ou s'incarner dans les êtres vivants : la Bête de l'Apocalypse, une patte poilue, un bébé cornu, un chat noir, un dragon, une femme délurée au « nombril en feu », une poupée meurtrière (*Xuxa*), etc. Cependant, à l'écrit, les apparitions du diable « en chair et en os » – ou ses imitations – sont fréquentes. En effet, la littérature de *cordel* propose un nombre assez conséquent de récits où la figure du diable n'est pas vraiment menaçante et où il est toujours battu et ridiculisé. Lorsque le diable apparaît sous une forme humaine, on le reconnaît facilement à ses pieds palmés, ses cornes, sa queue, ses yeux lançant des éclairs, son odeur de soufre, etc., mais aussi grâce à son agilité d'esprit. Car, lorsque le diable n'est pas un merveilleux danseur de *lambada* qui séduit ses victimes avant de les entraîner en enfer, il apparaît sous les traits d'un *cantador* mystérieux, toujours noir. Plusieurs *pelejas* écrites en *folhetos* par les premiers *poetas de bancada* reprennent en

24. Cf. M. de Araújo, *A moça que dançou a lambada com o cão* ; L. Evangelista, *A moça que bateu na mãe e dançou a lambada no inferno* ; O. Menezes, *A moça que dançou a lambada com o diabo em Juazeiro, a história que o povo conta*. D'autres *folhetos* reprennent ce même thème : *Satanás na gafiera*, *O Satanás no forró dançando de mini-saia*, *A moça de mini-saia que fois dançar no inferno*, *A mulher que foi ao inferno e dançou com o diabo*, *o twist no inferno*, *ABC da dança*, *o baile dos demônios*, *o bataclan moderno*, *Bataclan*, etc.

25. *Ser sem vergonha*.

effet l'image du diable poète venant se mesurer aux *repentistas* les plus fameux ²⁶. Une parole de travers – ce qui équivaut à un blasphème – suffit à provoquer son apparition : le *cantador* vaniteux va jusqu'à prononcer des paroles fatales, en annonçant qu'il pourrait se mesurer à tous les plus grands poètes et même au diable. Lorsqu'il s'aperçoit de son erreur, le poète met en œuvre tous les moyens dont il dispose pour s'en débarrasser, c'est-à-dire qu'il invoque les saints ou qu'il utilise d'autres pouvoirs dont il a le secret : il récite des prières (*Credo*), lui présente un crucifix ou une dent d'ail, etc. ; le démon finit par disparaître dans un nuage de soufre.

C'est aussi dans les *folhetos* que l'on trouve des descriptions circonstanciées de l'enfer : c'est évidemment un monde où les damnés souffrent et rôtissent dans les flammes infernales, mais c'est aussi un monde moderne, où il y a l'eau courante et l'électricité, où tout le monde possède une voiture particulière, où l'on donne des fêtes très animées, où se disputent d'interminables parties de football et où se réalisent des « révolutions ». Si l'enfer est un lieu ouvert à tous ceux qui veulent le visiter, il ressemble étrangement au monde urbain et à ses tentations. Ainsi, en partant de la description du malheur lié à l'exil forcé, nous sommes petit à petit arrivés à une réinterprétation du monde moderne et, par conséquent, à une présentation originale de la ville et de ses habitants. Les images métaphoriques utilisées dans les récits montrent aussi les difficultés que connaissent les migrants fraîchement arrivés et qui se voient obligés à s'adapter à un nouveau rythme de vie et à de nouvelles valeurs.

Amours prohibés et voyages initiatiques

Si l'on observe maintenant les *romances*, on s'aperçoit que l'exil, le goût des voyages et de l'aventure, l'idéal de réussite sociale, l'amour et l'honneur – qui sont au centre des récits – s'illustrent dans une structure narrative relativement monotone ; les poètes épuisent leur imagination autour de ces thèmes. Le décor et les personnages peuvent varier à l'infini, mais le dénouement n'est pas difficile à imaginer, quand il n'est pas annoncé dès le début de l'histoire. La référence à des modèles anciens est souvent de mise : les royaumes enchantés, les monstres et les princesses se trouvent en plus grand nombre dans les *romances* ou les *estórias de trancoso* – qui sont la version orale des *romances* – que partout ailleurs ²⁷. Certains poètes, reprenant des titres à succès, écrivent une suite à l'histoire : les descendants, les collatéraux ou les plus chers amis des héros prolongent leurs aventures. Enfin, comme pour le thème de la sécheresse, les chansons composées par les *cantadores* reprennent le motif des séparations et de l'éloignement des amants, celui des amours déçues et laissent apparaître un traitement similaire à celui que l'on trouve dans les *romances*. Des objets symbolisent l'amour comme dans la *Canção do lenço* composée par Severino Pelado, qui reprend l'image utilisée dans *Pedrinho e Julinha*, du mouchoir gravé aux initiales

26. Deux *folhetos* de L. G. de Barros et J. M. de Athayde, *Peleja de Manoel Riachão com o diabo* ; F. T. do Amaral, *A peleja do Cego Alderado com Zé Pretinho do Tucum* ; M. d'Almeida filho, *Peleja de Zé do caixão com o diabo* ; etc.

27. *Imperatriz Porcina, Genoveva de Brabant, Princesa Rosa, Alsira*, etc. [Terra, 1983 : 68-79].

de la fiancée offert en signe d'amour²⁸. Ainsi, la répétition de la trame narrative, le déroulement des épisodes, la référence aux mêmes histoires comme leur traitement similaire à l'écrit et à l'oral laissent apparaître une forme narrative relativement fixée.

Si l'on examine quelques récits, ces remarques s'illustrent d'une façon éclairante. Qu'il s'agisse de contes de fées ayant comme décor naturel des royaumes enchantés ou des pays lointains, ou même lorsque les histoires se déroulent dans le Brésil actuel, le récit fait toujours référence à un monde dirigé par des sentiments (amour, haine, amitié, piété filiale, etc.) et des intérêts économiques. En outre, le texte oral ou écrit suit une même logique narrative, mettant en présence des personnages ayant un destin identique²⁹. La trame de la plupart des *romances* ou des *estórias de trancoso* peut se résumer ainsi : une jeune fille riche et belle aime un jeune homme courageux mais pauvre. Leur union est contrariée par l'intervention du père de la fille. Le prétendant (ou les deux amants) doivent alors s'enfuir. Poursuivis et souvent réduits à la misère, ils réussissent à se rencontrer de nouveau et à concrétiser leur union, se réconciliant avec leurs familles respectives. Par exemple, le *romance O aventureiro do Norte*³⁰ présente l'histoire typique d'une migration réussie et insiste sur quelques éléments organisateurs de la vie sociale : l'autorité parentale, l'alliance, les relations de travail et de pouvoir, etc. : José, orphelin de mère, souffre des mauvais traitements de sa marâtre. De la Paraíba, il part à Porto Alegre où il s'emploie dans une *fazenda*. Il se fait tout de suite remarquer pour son courage et gagne la confiance de son patron qui le nomme responsable de la *fazenda (capataz)*. La fille du *fazendeiro* (Honorina) tombe amoureuse et lui fait des propositions. Le père l'apprend par un traître (un Noir, ennemi de J.). José est mis à la porte. Il décide alors d'attendre Honorina à la sortie de l'école pour l'emmener en avion vers la Paraíba où ils se marieront avec la bénédiction du père de José. En apprenant la nouvelle, le *fazendeiro* se suicide et devant les supplications de la mère d'Honorina, José décide de retourner vivre à Porto Alegre où il devient le patron de la *fazenda*. Ici, il s'agit d'un récit « réaliste », ce qui est assez rare, c'est-à-dire où l'on retrouve des indices permettant de croire que l'histoire s'est réellement passée – cadre géographique, précision d'un métier actuel ou disparu, situation caractéristique du *sertão*, toponymes, patronymes, etc.

Cette constante dans la trame narrative laisse apparaître l'inéluctabilité du destin des amants vertueux, mais révèle aussi le poids de l'autorité masculine, qu'il s'agisse du père, de l'amant ou du mari. Ainsi, une jeune fille digne de ce nom est enfermée et tenue éloignée des regards des hommes jusqu'au jour de son mariage. De même, elle est toujours protégée ou menacée par une figure masculine et les autres femmes – en dehors de la marâtre ou de la belle-mère – ne jouent qu'un rôle secondaire. Si la jeune fille vertueuse a comme univers la maison familiale ou celle d'un membre de la famille, elle en part seulement pour fonder un nouveau foyer et non pour travailler ou voyager comme le font les hommes. L'image des filles désobéissantes est compensée par celle des amantes

28. J. C. de M. Rezende, *Pedrinho e Julinha*, s. d., São Paulo, 30 p.

29. *A Princesa Maricruz, A queda do Egoísmo, Aladim e a Princesa de Bagdá, As aventuras de Laureano e Carminha, Cidão e Helena, O cachorro dos mortos, O romance de João Cambadinho, Zesinho e Mariquinha*, etc.

30. A. A. dos Santos, *O Aventureiro do Norte*, 1961, Guarabira, Pb., éd. prop. : J. A. Pontes, folhetaria São José.

soumises et l'épilogue des histoires insiste sur la prédominance du lien marital sur les sentiments filiaux et l'intérêt économique. Nous en avons une démonstration dans l'histoire « La défaite de l'égoïsme ou les liens de l'amour ³¹ » :

« Elle lui dit : Je n'ai pas de richesses
Mais toi tu les mérites.
Ton cœur généreux
A plus de valeur qu'un autre
Et l'argent achète tout
Mais n'achète pas l'amour. »

Si l'on examine maintenant l'histoire de *Zezinho e Mariquinha* ³², on s'apercevra que le sort des amants est lié puisque même la mort ne peut dénouer ces passions et l'amour demeure éternel et intact. En effet, dans la plupart des récits, les sentiments sincères se révèlent dès l'enfance et les amants semblent prédestinés : Zezinho et Mariquinha s'aiment depuis toujours. Mais Zezinho est pauvre et le père de Mariquinha s'oppose à leur union. Elle vole de l'argent à son père pour que Zezinho s'enfuit ; ils s'échangent des serments d'amour et Mariquinha jure qu'elle l'attendra. Zezinho part et devient riche. Il revient le jour du mariage de Mariquinha (son père l'a obligée à se marier avec un autre). Mariquinha va retrouver Zezinho et, après qu'ils se sont embrassés, il meurt avec une main fermée. Un étranger (un saint, Nossa Senhora) dit que seule Mariquinha peut ouvrir la main (on espère qu'il revivra). Elle arrive, Zezinho ouvre la main et Mariquinha meurt à son tour. Son mari meurt, le père se pend, la mère devient folle. Cette fin tragique est assez rare et, en général, le poète – même s'il profite d'une romance pour mettre en scène des combats, des assassinats, des trahisons – préfère laisser vivre ses personnages dans un monde redevenu harmonieux. L'hymen noué dès l'enfance apparaît alors comme indissoluble et inéluctable, malgré les épreuves et les ennemis. Si les amants sont prédestinés, l'innocence et la chasteté accompagnent d'abord ces liaisons. La référence à la nature est constante afin d'insister sur ce point.

Les personnages adoptent parfois des surnoms de fruits, comme par exemple dans *Côco verde e Melancia* (*Noix de coco et Pastèque*) ³³ et le lieu de rendez-vous est choisi dans la forêt. Souvent, un animal, un arbre ou le bord d'une rivière servent de témoin aux serments d'amour ou révèlent aux hommes la vérité ; la forêt sert de refuge aux innocents pourchassés ³⁴. Ainsi, les sites naturels matérialisent une union sacrée et harmonieuse. Les nouveaux mariés y reviendront fonder une

31. M. C. da Silva, *A queda do egoísmo ou os laços do amor*, s. d., s. l., s. éd., p. 9 :

«Disse ela eu não tenho riqueza
Mas tu és merecedor
O teu nobre coração
Que de outro tem mais valor
E dinheiro compra tudo
Porém não compra o amor.»

32. *Zezinho e Mariquinha ou a vingança do Sultão*, auteur présumé : S. Piraua (sans réf.).

33. J. M. de Athayde, *As grandes aventuras de Armando e Rosa, conhecidos por Côco verde e Melancia, romance cheio de amor e poesia...*, s. d. [1951], s. l., s. éd., 32 p.

34. *O romance de João Cambadinho, Amor de Mãe, O cachorro dos mortos, A princesinha no bosque, O papagaio misterioso*, etc.

famille après avoir pardonné à leurs parents d'avoir attaché trop d'importance aux biens matériels. C'est, à bien y réfléchir, la métaphore du lieu d'origine et cela correspond à l'idée assez courante qu'il vaut mieux vivre modestement mais en famille et chez soi plutôt que partir chercher fortune et connaître les peines de l'exil et de la solitude. L'innocence des amants s'oppose en général à l'avarice des parents voulant conserver leur patrimoine et leurs filles. Les éléments naturels renferment des mondes surnaturels et ils sont habités par des êtres qui, parfois, tout en protégeant les amours vertueuses, deviennent les protagonistes de l'histoire : les fées-princesses, les monstres, les âmes sont tour à tour acteurs ou témoins.

D'autres *romances* ou *estórias de trancoso* présentent les deux amants issus d'un même milieu social. Ici encore, la figure du père de la jeune fille ou son remplaçant – souvent un roi cruel ou un imposteur qui se fait passer pour le père de la jeune fille-princesse – apparaît d'une façon encore plus marquée. Dans ce cas, l'intervention surnaturelle ou magique est plus fréquente et le poète fait appel à un imaginaire qui est celui des contes merveilleux. Le cadre du récit n'est plus le *sertão* nordestin contemporain, mais les poètes décrivent des royaumes enchantés, des mondes célestes, souterrains et aquatiques ou des pays lointains. Les thèmes de la quête et du voyage initiatique apparaissent alors comme fondamentaux afin de servir de modèle aux jeunes hommes qui veulent réussir (*subir na vida*) et montrent que, sans effort, on n'aboutit à rien. Le recours à des adjuvants magiques est plus fréquent que dans les autres *romances* : les bagues, les mouchoirs, les coussins brodés, les souliers de cristal sont autant de signes de reconnaissance pour retrouver l'être cher ; les chevaux, les moutons, les chiens ou les crapauds se métamorphosent en princes charmants ou aident les valeureux chevaliers à délivrer les princesses des griffes d'un dragon ; les guérisons magiques se multiplient, etc. Dans ces conditions, les princesses ayant accès aux pouvoirs surhumains semblent jouer un rôle plus actif dans la conquête de leur bonheur. Mais, ici encore, la princesse ne pourra agir qu'après le désenchantement car elle est encore et toujours retenue prisonnière : dans l'histoire de *Juvenal et le Dragon*, les adaptations renvoient à des valeurs constantes dans les autres *romances*.

Le malheur et l'absence à surmonter prennent un caractère éthique, supposent la fidélité de la princesse au héros [Terra, 1983 : 70]. Qu'elle soit sous le joug d'un monstre ou d'un père cruel, la demoiselle attend qu'un prince charmant la délivre de son enchantement. Le *romance O pavão misterioso (le paon mystérieux)*³⁵, grand succès éditorial, illustre bien cette idée et introduit l'idée que la modernité (avion, photographie) est partie intégrante du merveilleux et est située hors des frontières connues. On pourrait résumer l'histoire ainsi : un homme riche a deux fils, le père meurt. Le cadet décide de partir connaître le monde, l'aîné lui fait jurer qu'il en rapportera un cadeau précieux, pour lui. Il part en Grèce et en Turquie et rapporte la photo de la princesse, enfermée dans son palais, qui n'apparaît qu'une heure par an. Son père l'empêche de se marier. L'aîné, subjugué par la beauté de la princesse part à son tour, pour essayer de la rencontrer. Comme il est impossible de l'approcher, il décide d'utiliser un subterfuge : il construit une machine volante qui, quand elle se

35. Plusieurs auteurs revendiquent la paternité de l'histoire : M. F. Silva, J. de M. Rezende, J. B. da Silva, F. Maxado. La plus ancienne édition mentionnée date de 1951. M. A. Pereira a écrit la suite de l'histoire avec les aventures du fils d'Evangelista.

replie, prend la forme d'un paon. Il libère la princesse (après trois essais et trois cadeaux) et se marie avec elle. Il monte sur le trône après avoir évincé le vieux roi. Il paraît important de remarquer que le mariage semble inéluctable après que la princesse a été délivrée de son sortilège et qu'il correspond au retour des personnages dans le monde réel : l'amour est désenchanté en même temps qu'il est découvert. Cette confusion sémantique correspond à l'expression du bonheur comme à celle des sentiments amoureux³⁶. Si la poésie et le chant sont la langue naturelle des amants, le songe, la lutte et le voyage permettent d'accéder à l'idéal amoureux. Les épreuves terminées, l'union est sacralisée par le mariage religieux. Cette reconnaissance morale et sociale coïncide avec le retour des amants à leur lieu de naissance, avec la fin d'une quête ou d'un voyage, avec le rétablissement de l'ordre, de l'harmonie familiale. Le bonheur est alors parfait et éternel mais désenchanté.

Ainsi, les textes mettent en scène métaphoriquement des vérités universelles et intemporelles : l'amour est invincible, personne n'échappe à son destin et la félicité est une savante combinaison d'amour, d'obéissance, d'harmonie familiale et d'aisance matérielle. C'est pour cette raison que ces textes ont été souvent décrits comme ayant une fonction et un but moralistes. Parfois, les personnages auront recours à une aide surnaturelle qui se manifestera par l'apparition d'un animal. Le personnage du perroquet défenseur de la vertu féminine est présent dans au moins trois récits qui ne spécifient guère s'il s'agit d'une histoire inventée ou d'un épisode s'étant déroulé il y a très longtemps dans un pays lointain³⁷. L'animal protecteur est présent dans les récits afin de révéler la vérité et rétablir la justice divine qui n'est pas toujours celle des hommes. Mais il est d'abord le défenseur des femmes vertueuses, qu'il s'agisse de filles martyrisées ou d'épouses fidèles, persécutées et calomniées par des séducteurs pervers. Si elles luttent pour défendre leur vertu et leur réputation, elles reçoivent néanmoins une aide masculine, celle d'un parent, d'un amant platonique, *i. e.* futur mari, d'un protecteur, etc. Enfin, une aide surnaturelle remplace la figure humaine absente, qui peut être l'esprit d'un être cher, un ange gardien apparaissant sous les traits d'un animal, etc.³⁸.

On notera la récurrence du thème de l'animal magique – cheval, chien, oiseau, serpent, grenouille, lion, etc. – dans les différents récits, qu'ils se déroulent ou non dans un monde imaginaire. Ils sont d'une part l'incarnation d'une manifestation divine : le monde surnaturel est alors révélé à certains humains dont la vie, l'honneur ou l'intégrité physique est menacée et qui jouissent alors d'une protection particulière. Ainsi, l'esprit d'un parent mort ou l'amant(e) enchanté(e) joue le rôle d'un ange gardien et prend l'apparence d'un animal, puisqu'il appartient au règne de la nature. Mais ils peuvent aussi être le produit d'un enchantement : l'animal est parfois l'incarnation d'un humain métamorphosé et retenu prisonnier dans un royaume enchanté ou, au contraire, il est le défenseur du royaume. La présence des animaux dans les récits atteste donc de l'existence des royaumes enchantés dans le monde réel mais confirme aussi l'omniprésence du monde surnaturel dans le monde humain et l'association de la nature avec le monde divin.

36. *Ficar encantado (a) ; cantar prosa, dar uma cantada.*

37. L. da Costa, *O papagaio misterioso*, C. C. da Silva, *Lágrimas de amor...* S. B. da Silva, *Amor de Mãe.*

38. *A princesa Maricruz...*, *O cachorro dos mortos*, *Lágrimas de amor...*, *O papagaio misterioso.*

Ainsi, les récits insistent sur un nombre limité de valeurs et de qualités individuelles – honnêteté, obéissance, justice, courage, chasteté, etc. – qui seront récompensées à la fin par un retour à l'harmonie. La pauvreté matérielle est compensée par des qualités extraordinaires qui sont, au départ de la vie du héros, non reconnues. Dans *Les Martyres de Genoveva*³⁹, Duda illustre bien cette idée :

« Dans cette histoire on voit
La vertu gagner du terrain,
La vérité triompher,
Le mal être englouti,
L'honneur ressortir,
Le mensonge éclater. »

De même, cette lecture comparée des textes laisse apparaître que l'ascension sociale d'un individu – pauvre, honnête et respectueux – ne peut être atteinte qu'au péril de sa vie et que son destin est déterminé dès le début de son existence. En recevant des qualités extraordinaires et une protection surnaturelle, le prédestiné doit cependant adopter une conduite qui, si elle ne respecte pas toujours la justice des hommes, obéit cependant aux tables de la loi. La prédestination des hommes paraît relever en même temps du hasard (avoir de la chance, être l'envoyé du destin) et d'une détermination divine (accomplir un destin, une mission). Mais l'élu doit prouver à tout moment sa foi et suivre son destin afin d'atteindre la félicité. Alors, si l'individu semble ne pas pouvoir contrôler son destin et si, en même temps, il existe un nombre limité d'individus prédestinés – qui deviennent évidemment les protagonistes des récits –, il ne faut pas s'étonner qu'un lecteur de *folhetos* averti connaisse la fin de l'histoire. L'analyse comparée des récits écrits et oraux permet de décrypter différents modèles correspondant à une représentation homogène de l'organisation sociale. S'il existe des pauvres et des riches, c'est que le destin a favorisé les uns et qu'il réserve aux autres une félicité qu'ils connaîtront plus tard, dans l'au-delà.

Les récits suivent une logique fondée sur des comportements normatifs mais ils sont loin de décrire fidèlement la réalité : même s'il est possible de retrouver certaines correspondances au niveau des pratiques, les textes nous renseignent davantage sur des rôles attachés à une situation sociale et à un sexe plutôt que sur le destin réel réservé aux lecteurs des *folhetos*. Ainsi, l'absence de versions féminines d'*amarelos* ou de celles de jeunes princes soumis à l'autorité paternelle vient corroborer mon hypothèse. Cependant, si la situation initiale présente toujours une injustice et une dépendance morale et physique à une autorité – qu'il s'agisse d'un père ou d'un homme puissant –, le dénouement de l'histoire correspondra à la description d'un monde harmonieux. La quête, le voyage et l'aventure – métaphores de la migration – apparaissent comme nécessaires pour « forcer le destin ». Généralement, nos héros réintègrent l'ordre social afin de mener une existence conforme aux

39. J. G. da S. Duda, *Os martírios de Genoveva*, 1988, São Paulo, Luzeiro, 48 p. (édition originale de J. M. Athayde, 1943, Recife, Pe., sans réf.), p. 1 :

« Nesta história se vê
A virtude progredir,
A verdade triunfar,
O mal se submergir,
A honra salientar-se,
A falsidade cair. »

valeurs des lecteurs, où le bonheur matériel, la sécurité affective, le confort domestique et le respect de l'autorité prennent le pas sur le désordre et l'errance.

Enfin, si l'on retrouve dans les récits tous les éléments des contes de fées européens, ils apparaissent comme « assaisonnés » à la sauce nordestine : les princesses s'appellent Maria, Creuza, Carminha ; leur père riche, puissant, jaloux, cruel et parfois étranger – turc, portugais, originaire d'une autre province – mène une existence semblable à celle des *fazendeiros* ; João, Zezinho ou Severino, chasseurs ou *vaqueiros*, deviennent les conseillers ou les jardiniers du roi ; les paysans pauvres cultivent un lopin de terre, mangent des haricots noirs et de la farine de manioc, partent s'employer dans les grandes propriétés, entreprennent des voyages périlleux et s'enrichissent, etc. L'imbrication des royaumes imaginaires et du monde réel est telle que les conteurs ou les poètes présentent les récits comme véridiques, mais se déroulant dans une autre époque ou ayant comme cadre des contrées lointaines : Aladim vit à Bagdad ; Cidrão, après avoir fait naufrage, traverse la Palestine avant de retrouver Helena, en Argentine ; Gisela quitte Paris pour l'île de Sainte-Hélène, retrouver son véritable père qui y est emprisonné ; Armando s'exile au Piauí ⁴⁰ !

Si, comme je l'ai dit, le merveilleux est souvent associé à la nature et s'il correspond à une réalité géographique intemporelle, il n'existe alors aucun doute possible sur l'existence des rois et des princesses : Diana et Charles ne sont-ils pas venus au Brésil ? Cette incertitude concernant la véracité du récit est entretenue par la présence anachronique de la modernité dans les palais des mille et une nuits : Evangelista a été le premier aviateur de tous les temps avec son paon magique, son frère photographie la princesse qui deviendra son épouse, une télévision cachée dans une grotte permet d'observer les allées et venues de la princesse Armina ⁴¹. Cette adaptation des récits merveilleux à une réalité vécue par les migrants ou, au contraire, la romantisation de l'expérience humaine et de la vie quotidienne passent obligatoirement par une réinvention du passé, par l'exploration d'une nouvelle géographie universelle et par une actualisation des vérités intemporelles. Cependant, ces réinterprétations successives correspondent à une logique narrative identique et, ici, à des préoccupations essentiellement féminines. Si, dans les récits, ce sont les hommes qui partent à la conquête d'une compagne, dans la réalité, le choix d'un époux représente l'un des principaux soucis des jeunes filles en fleur. Les femmes doivent attendre leur mari qui a pour obligation de subvenir aux besoins de la famille ; dût-il pour cela partir.

Enfin, des correspondances peuvent être repérées entre le processus narratif et la description de la réalité : la logique est, semble-t-il, perceptible à un niveau plus profond. En effet, dans la réalité comme dans les fictions narratives, il existe un partage de l'univers social entre les hommes et les femmes, une continuité entre le monde surnaturel et le monde des hommes. Cette ambivalence qui consiste à séparer ou à relier, se retrouve, pour les formes narratives, dans l'impossibilité à distinguer le monde réel – les faits – et la fiction, l'écrit et l'oral, qui semblent puiser aux mêmes sources et utiliser les mêmes procédés. Le surnaturel étant présent

40. Cf. *Aladim e a princesa de Bagdá, Cidrão e Helena, Suplicio dum condenado, Côco verde e Melancia*.

41. Cf. *O pavão misterioso, Aladim e a princesa de Bagdá*.

à tous les moments de la vie des *sertanejos*, il s'intègre à une représentation du monde nécessairement harmonique. On a l'impression qu'il s'est produit une incroyable accumulation d'histoires qui ont été mille et une fois racontées et recrées par les différents locuteurs et les poètes de *cordel*.

Ainsi, on ne relève pas de différence notable entre les récits oraux et les textes écrits – qu'il s'agisse de la structure narrative, des caractéristiques des personnages, des figures métaphoriques, etc. – ; au contraire, on a l'impression d'une extraordinaire continuité entre l'écriture et l'oralité qui se réfléchissent l'un dans l'autre afin de se constituer en récit. Certains épisodes sont ajoutés ou oubliés, l'accent sera porté sur un point particulier suivant le narrateur ou le poète, sans pour cela remettre totalement en question la structure narrative qui reste relativement stable. Ici, l'art du conteur consiste à « faire du neuf » avec des bribes de vieilles histoires largement diffusées et plus ou moins présentes dans les mémoires, en suivant un schéma narratif bien précis ; dans ce cas, l'écrit fonctionne sur le modèle de l'oral.

*

Nous sommes en présence d'une série de contradictions. D'une part, la littérature de *cordel*, bien qu'étant une littérature écrite, s'adresse à un public largement analphabète et utilise les mêmes recours que l'oralité, en particulier pour ce qui est de la mémorisation, de la transmission et de la création des textes, les récits nouveaux prenant modèle sur les plus anciens. On peut alors se poser la question suivante : quand le poète écrit un nouveau *folheto*, s'agit-il d'une véritable création poétique ? Ou pouvons-nous observer les mécanismes nécessaires au bon fonctionnement de la tradition ? Comme à l'oral, s'il veut survivre, le récit doit passer par une actualisation et une appropriation par un nouveau poète ou conteur. Enfin, le groupe étudié est lui aussi singulier puisqu'il s'agit de migrants qui, pour la plupart, sont revenus au pays et ont choisi de continuer à vivre en ville. À travers l'écriture, la lecture et la remémoration des poésies, des *folhetos* et des *estórias de trancoso*, les migrants défendent et réactivent des valeurs culturelles qui leur sont propres. Les textes qui sont liés à l'évocation du passé deviennent des marqueurs d'identité culturelle ; ou encore, ils permettent aux migrants de conforter leurs valeurs traditionnelles et d'exorciser une expérience malheureuse en ayant recours à l'humour.

Pourtant, comme on l'a remarqué, en zone urbaine, on assiste à la disparition progressive des expressions de la culture traditionnelle comme par exemple les « danses dramatiques » (*fandangos, cheganças, pastourinhas*), les pratiques médicales, les croyances et les rituels d'inspiration chrétienne et surtout les *folhetos de cordel* ; celle-là s'accompagne, chez les migrants, d'une désagrégation des liens sociaux tels qu'on peut les observer dans les zones rurales. L'organisation des espaces urbains et surtout des zones périphériques annihile la sociabilité fondée sur l'interconnaissance, l'entraide mutuelle et le voisinage. De plus, l'identification des lecteurs aux personnages des récits s'affaiblit et explique en partie l'indifférence rencontrée chez les plus jeunes d'entre eux. Les enfants des migrants sont alors davantage attirés par des formes d'expressions autres que la poésie – musiques et danses urbaines pouvant elles-mêmes s'inspirer d'éléments de la culture traditionnelle [Cavnac, 1995 a : 161-164].

Ainsi, la littérature de *folhetos* accompagne et retrace l'histoire et le destin des Nordestins : de migrants s'identifiant à leur région d'origine lorsqu'ils arrivent en ville, ils deviennent des citadins à part entière, allant parfois jusqu'à nier leur identité d'origine⁴². Lorsqu'on examine l'histoire de la littérature de *folhetos*, ses modes de transmission ou la vie des poètes à la lumière d'une telle problématique, il semble que l'on puisse davantage parler d'une culture de migrants – plus particulièrement ceux en provenance des zones rurales, de première génération ou entretenant des liens forts avec la communauté d'origine – que d'une culture spécifiquement urbaine. Loin d'un simple constat pessimiste sur la disparition inéluctable d'une culture traditionnelle, on peut avancer qu'il s'agit d'un phénomène classique dans le cas d'une mutation aussi radicale que peut l'être l'exode rural.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBUQUERQUE U. L. de [1989], *Um sertanejo e o sertão*, Belo Horizonte, Itatiaia.
- ALMEIDA Á. A. F. de, ALVES SOBRINHO J. [1978], *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*, João Pessoa, Campina Grande, UFPb, 2 t.
- ARANTES Antonio Augusto [1982], *O trabalho e a fala. Estudo antropológico sobre os folhetos de cordel*, São Paulo, Kairos, Funicamp.
- AYALA M. I. N. [1988], *No arranco do grito. Aspectos da cantoria nordestina*, São Paulo, Ática.
- CABANES R., COPANS J., SELIM M. (org.) [1995], *Salariés et Entreprises dans les pays du Sud ; contribution à une anthropologie politique*, Paris, Karthala-ORSTOM.
- CANTEL R. [1993], *La Littérature populaire brésilienne*, Poitiers, Centre de recherches latino-américaines.
- CAVIGNAC J. [1994], *Mémoires au quotidien. Histoire et récits du Rio Grande do Norte (Brésil)*, Université Paris-X-Nanterre, thèse d'ethnologie et de sociologie comparative.
- CAVIGNAC J. [1995 a], « Pour une approche anthropologique des formes poétiques nordestines (Brésil) », *Caravelle*, LXV : 119-142.
- CAVIGNAC J. [1995 b], « Des joutes poétiques aux *vaquejadas* », *Cahiers ethnologiques*, 23^e année (17) : 135-168.
- Centro de estudos migratórios [1988], « Nordestinos », *Cadernos de migração*, II.
- CLEMENTINO M. do L. M. [1995], *Economia e Urbanização. O Rio Grande do Norte nos anos 70*, Natal, UFRN, CCHLA.
- CUNHA J. M. P. da [1995], « A mobilidade intra-regional na metrópole : consolida-se uma questão », *Travessia*, CEM, VIII (23) : 5-10.
- DANTAS M. [1941], *Homens de outrora*, Rio, Pongetti.
- DURHAM E. R. [1978], *A caminho da cidade : a vida rural e a migração para São Paulo*, São Paulo, Perspectiva.
- FELIPE J. L. A. [1984], *Elementos de geografia do Rn.*, Natal, Ed. universitária.
- GARCIA Jr A. [1989], *Libres et Assujettis. Marché du travail et modes de domination au Nordeste*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- MAXADO F. [1980], *O que é a literatura de cordel*, Rio, Codecri.
- MELO V. de [1973], *Ensaio de antropologia brasileira*, Natal, Imprensa Univ., UFRN.
- MENEZES M. A. (org.) [1992], *Histórias de migrantes*, São Paulo, Loyola, CEM.
- NEVES F. de C. [1996], « A seca e o homem : políticas anti-migratórias no Ceará », *Travessia*, CEM, IX (25) : 18-24.
- PARRY-SCOTT R. [1995], « Estratégias familiares de emigração e retorno no nordeste », *Travessia*, CEM, VIII (22) : 23-27.

42. On peut citer le cas du *Pernambucano* Zé Bezerra da Silva qui, en arrivant à Rio, a tenté sa chance comme *embolador* (chanteur d'improvisations poétiques nordestines) ; devant le peu de succès, il a décidé de se mettre à jouer de la *samba*, adoptant le langage et l'image stéréotypés du *malandro*, bandit romantique de Rio et donc l'identité des zones populaires de la ville.

- PAVÃO J. B. [1981], *Politique des langues au Brésil, avec le cas spécifique des Indiens du Nordeste*, Université Paris-V-René-Descartes, Sorbonne, thèse de doctorat de III^e cycle (sciences humaines).
- ROMERO S. [1977], *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, Petrópolis, Vozes, 2^e éd.
- SALLES V. [1971], « Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes », *Brasileira de cultura*, III (9) : 87-102.
- SALLES V. [1985], *Repente e cordel. Literatura popular em verso na Amazônia*, Rio, FUNARTE, INF.
- SARTI C. A. [1995], « São os migrantes tradicionais ? », *Travessia*, CEM, VIII (23) : 11-13.
- TERRA R. B. L. [1983], *Memória de Lutas. Literatura de folhetos no Nordeste, 1893-1930*, São Paulo, Global éd.
- VARGAS N. A. [1987], *Beiradeiros do baixo Açu. Canto e lamento de Rafael Archango da Costa*, Rio, MEC, FUNARTE.
- WEFFORT F. C. [1989], « Nordestinos em São Paulo : notas para um estudo sobre a cultura nacional e cultura popular », in E. Valle, J. Queiroz, *A cultura do povo*, São Paulo, Cortez e Moraes, EDUC. : 13-23.

INDEX

- Bóia fria* : Journalier travaillant dans les plantations de canne à sucre.
- Cangaceiro* : Bandit du *sertão* nordestin. Parmi les plus célèbres : Jesuino Brilhante, Antônio Silvano, Lampião et Jararaca.
- Cantador, repentista, poeta-pé-de-parede* : Poète spécialiste de l'improvisation poétique chantée, s'accompagnant d'une guitare à dix cordes.
- Cantoria* : Poésie improvisée entre deux *cantadores*.
- Churrasco* : Véritable institution festive organisée les week-ends, les jours fériés et pendant les vacances d'été qui réunit parents et amis autour de grillades et qui est généralement largement arrosée (bière, whisky, *cachaça*).
- Cordel* : Cf. *folheto* et *romance*.
- Folheto, folheto de feira ou de ocasião* : Histoire en vers imprimée comportant de quatre à seize pages.
- Estória de trancoço* : Dans le Nordeste, nom donné aux histoires de la tradition orale.
- Forró* : Danse typique du Nordeste au son d'un orchestre composé d'un accordéon, d'un triangle, de cloches et d'un tambour (synonymes : *arrasta-pé, forrobodó, gafeira*) et, par extension, bal public, endroit où l'on danse le *forró*. Origine supposée et communément admise : bals que les Anglais organisaient en fin de semaine et où tout le monde pouvait participer (*for all*).
- Glosa* : Composition poétique formée généralement de quatre *décimas* ou *décima* qui comprend un refrain (*mote*) d'un ou deux vers.
- Literatura de cordel* : Cf. *folheto* et *romance*.
- Pau-de-arara* : Littéralement « perchoir à perroquet », nom donné aux camions servant à transporter les ouvriers d'une plantation et les migrants en partance. Par extension, expression péjorative servant à désigner les Nordestins émigrés vivant dans les capitales du Sud du pays.
- Poeta de bancada* : Poète de *cordel*, à distinguer des *cantadores*.
- Reinado encantado* : Royaume enchanté (souvent matérialisé dans le paysage par une montagne).
- Retirante* : Migrant pauvre fuyant la sécheresse (cf. *pau-de-arara*).
- Romance* : Désigne un *folheto* de seize pages et plus qui peut être chanté. Il se confond parfois avec le *romance* traditionnellement étudié par les spécialistes en littérature orale, au départ récit narratif chanté de tradition orale ibérique, généralement transmis oralement par les femmes et que l'on trouve dans tout le Brésil et surtout dans le Nordeste ; les *romances* sont parfois insérés dans les « danses dramatiques » et les jeux enfantins.
- Seresta* : Réunion nocturne, souvent les soirs de pleine lune, où l'on chante des chansons romantiques (*modinhas*), accompagnées d'une ou plusieurs guitares et de *cavaquinhos*.
- Sertão* : Désigne une zone éloignée des centres urbains (campagne, *interior*) et, par extension, l'intérieur du Nordeste où l'on trouve une végétation particulière, la *caatinga*, forêt épineuse adaptée au climat semi-aride.
- Vaquejada* : Jeu de taurillons ou type d'improvisation poétique.
- Xilogravura* : Gravure sur bois illustrant les *folhetos* (couverture).

Cosmographies africaines Le *samba* des Noirs brésiliens

Michel Agier

Prologue : « Les Africains à Bahia »

Salvador de Bahia au Brésil est une ville de deux millions d'habitants dont le carnaval, plus que centenaire, regroupe pendant cinq jours non ordinaires un million de personnes dans la rue. Il concurrence depuis quelque temps celui de Rio de Janeiro en popularité et participation. Cette attraction particulière lui vient de ce qu'on a appelé sa « réafricanisation ». C'est en 1974, dans un quartier populaire de la ville, qu'un groupe de jeunes Noirs inventa le premier « bloc » carnavalesque afro-brésilien Ilê Aiyê¹. Dans le climat international de tensions raciales de l'époque, les jeunes gens décidèrent d'interdire l'entrée de leur « bloc » aux Blancs, ce qui leur valut d'être taxés de racistes, ou au mieux de faire du « contre-racisme ». Mais d'emblée, également, le groupe se définit par une affirmation de type ethniciste : ils allaient être, annoncèrent-ils, « les Africains à Bahia ». Devenu une association culturelle en 1986 et développant des actions sociales et pédagogiques dans son quartier d'origine, comptant actuellement autour de 2 000 adhérents et des défilés de 2 000 à 3 000 participants, le Ilê Aiyê fut à l'origine de la nouvelle version, africaniste, du carnaval de Bahia. D'abord marginal, voire séditionnel, ce mouvement trouva, au tournant des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, une légitimité politique locale parce qu'il offrait une possibilité de régénération de la fête : le « carnaval axé » et la « Axé Music »² devinrent les principaux supports de la création du pôle touristique bahianais. Ce changement s'appuya sur la formation, à partir du Ilê Aiyê, d'une quarantaine de groupes de carnaval afro-brésiliens (*blocos* et *afoxés*³) entre 1975 et 1995. Ce mouvement fut pour les Noirs un facteur de valorisation culturelle, de participation sociale et même d'une certaine présence politique plus positives que par le passé. Tout au long de cette évolution, le « visage africain de Bahia » (slogan du Ilê Aiyê en 1994) se forma par assemblages successifs de signes et de valeurs de diverses sources. Le groupe fut ainsi à l'origine d'un nouveau style de *samba* de carnaval.

1. Du yoruba *Ilê* = maison et *Aiyê* = monde humain (complémentaire du *Orum* = monde des divinités). Ce nom rendit manifeste d'emblée la relation du groupe avec l'univers du *candomblé* (le culte des divinités afro-brésiliennes) d'où ces termes étaient tirés.

2. Expressions tirées du terme yoruba *axé*, qui désigne la force vitale transmise par les divinités du *candomblé*.

3. Les *blocos* (littéralement « blocs ») sont des associations carnavalesques dont les membres, qui payent une inscription annuelle, reçoivent une tenue identique et sortent au carnaval à l'intérieur de cordes de protection, en suivant un ensemble de percussions. Les *afoxés* sont des groupes de carnaval plus petits et plus informels que les « blocs », et traditionnellement liés au culte du *candomblé*.

De grandes cosmographies illustrées

Étudiant les carnivals de la fin du XIX^e siècle européen, l'ethnologue Arnold Van Gennep [1979 : 924] commentait en ces termes divers exemples de mise en scène de « sauvages » et de « nègres » :

« Ces déguisements, notait-il, sortent visiblement des grandes Cosmographies illustrées et des récits de voyages, plus ou moins merveilleux, du XV^e et du XVI^e siècles qui mirent si bien à la mode les peuples de l'Afrique et de l'Amérique que ce fut un moment la coutume à la Cour de France d'organiser des ballets de sauvages [...] Les déguisements en sauvage lors du carnaval n'ont sans doute pas d'autre origine. On ne saurait donc les regarder comme des représentants de l'Esprit de la Végétation, ni, à ce titre, comme les successeurs des Satyres et autres esprits sylvestres de l'antiquité classique. »

Cette remarque suggère que les figures carnavalesques que Van Gennep observait n'avaient qu'une faible teneur symbolique. Son interrogation avait trait au sens des quêtes d'identités rituelles que révèlent les déguisements ou travestissements du carnaval. On peut la reformuler ainsi dans le cas du défilé et du *samba* du carnaval afro-brésilien : si ce n'est pas l'Afrique elle-même qui est mise en scène, mais un « déguisement » ou travestissement de l'Afrique, quel est le sens des chansons, des tenues et des décorations « africaines » présentées ? Cette recherche renvoie à une question plus générale : quel travail culturel (inventions, bricolages, assemblages, fusions, etc.) est enclenché à partir d'un processus identitaire ? Au fil de ses carnivals, le Ilê Aiyê a créé un style propre de *samba* – paroles, musique et danse – qui fut appelé *samba* « *ijexá*⁴ ». Ce style est tout ce par quoi chacun, plus ou moins connaisseur de Bahia et de son carnaval, peut identifier le groupe rituel, voire plus généralement le nouveau carnaval « africain » de Bahia. Comment cette relation se construit-elle ? En quel sens peut-on dire que le *samba* a une identité et transmet de l'identité ? Qu'a-t-il fallu créer dans le domaine artistique pour « faire africain » ? J'examinerai cette question en analysant le *samba* successivement comme style de danse, de musique et de chanson.

Le *samba* comme danse

Pour ce qui concerne la danse, une norme fut établie, en 1962 à Rio de Janeiro, par le « Premier Congrès du *samba* ». Celui-ci réunit des compositeurs, des danseurs et des chercheurs qui s'entendirent sur le texte d'une « Lettre du *samba* », dont la rédaction revint à l'anthropologue, métis et militant noir, Edison Carneiro. Cette norme dit en substance que le *samba* des défilés carnavalesques doit être tout à la fois individualiste et authentique. La coexistence de ces deux principes est peu commune. Voyons comment les auteurs la traitèrent. Premièrement, la dimension individualiste : le pas du *samba*, dit-on, est individuel, ses figures sont des inventions uniques et la formation de groupes de danseurs est « déconseillée » [Carneiro, 1982 : 164 (1^{ère} éd. : 1962)]. La coordination collective,

4. Ce qualificatif fut donné en référence au nom d'une des branches du *candomblé* de nation rituelle nagô. Dans cette branche, les tam-tam sont joués à la main tout comme dans les blocs « afro » du carnaval [Risério, 1981 : 11]. Plus généralement, l'identification comme « *ijexá* » a voulu signifier le caractère « africain » du groupe et de son *samba*.

quand elle est nécessaire (par exemple, dans les défilés organisés à Rio en plusieurs « ailes »), doit être minimale. Le texte « suggère à chacun d'exécuter des mouvements différents » tout en restant « dans l'esprit du *samba* » [*ibid.*].

Deuxièmement, cet « esprit du *samba* » est ce qui doit permettre de reconnaître, entre mille chorégraphies individuelles, celle qui caractérise le *samba* et, avec lui, l'identité sociale qui lui est associée. La définition d'une « authenticité » et le marquage identitaire vont de pair. Certains mouvements deviennent les signes de cette identité. C'est d'abord le pas « glissé » (*passo de deslize*), grâce auquel chaque danseur doit « parler par les pieds », c'est-à-dire faire passer ce qu'il sent dans le pas de danse lui-même. La Lettre du *samba* laisse entendre que le pas glissé est plus typique du *samba* que le pas « battu » (*sapateado*), alors que, quelques années plus tôt, Arthur Ramos, 1954 : 134 (1^{ère} éd. : 1935)] considérait que la forme primitive du *samba* supposait autant la batterie de percussions que l'exécution d'un pas de danse « battu ». C'est d'ailleurs ce que signifie, notait-il, le terme *batuque*, mot importé d'Afrique mais venant du portugais « bater », battre ⁵. On peut comprendre la nouvelle authenticité dont parle la Lettre du *samba* en rapprochant la souplesse du pas glissé du *samba* de celle des mouvements de la *capoeira* (lutte mimée et dansée) ⁶. Le *capoeirista* (joueur de *capoeira*) place le corps au ras du sol tout en déplaçant les points d'appui, ce qui donne la même apparence féline et « coulée » à son art qu'à celui du *samba*.

Faisant à sa façon le parallèle entre ces deux formes artistiques, la Lettre du *samba* cite encore, parmi les normes de la danse, la *ginga* de la marche du défilé carnavalesque. La *ginga* est précisément cette souplesse qui, dans la *capoeira*, résulte d'un « jeu » du tronc et des membres dans une démarche simple et nonchalante. Or, insiste la Lettre, c'est le Noir venu d'Angola à travers l'esclavage qui « a légué le *samba* au Brésil » [*ibid.* : 161]. Le terme *samba* lui-même viendrait de *semba*, qui désigne le coup de rein par lequel tout nouveau danseur est appelé à entrer dans la danse au milieu de la ronde ⁷. Le terme *semba* serait, selon le dictionnaire Aurélio [Buarque de Holanda, 1975], originaire de la langue « quimbundo ⁸ ». Cette origine correspond à l'aire géographique de recrutement des esclaves du « cycle du Congo et de l'Angola », le second grand cycle d'immigration d'esclaves au Brésil qui commença au début du XVII^e siècle [Mattoso, 1979 : 22]. *Samba* et *capoeira* sont donc deux arts créés par les esclaves d'origine bantoue, d'arrivée ancienne pour la plupart, tous deux exprimant la *ginga* (souplesse corporelle) et tous deux liés au *batuque* (fête spontanée autour de quelques percussions), dans les heures permises de divertissement depuis les temps les plus lointains de l'esclavage.

On voit ainsi apparaître une évolution dans la recherche des origines et de l'authenticité, entre un référent ethnique (« bantou ») plus reculé (renvoyant au

5. On peut sans trop de risque retenir l'explication, pour le mot *batuque* et pour le verbe *batucar* dont il dérive, d'un trajet Portugal-Afrique portugaise-Brazil colonial [voir aussi Carneiro, 1982 : 27].

6. Le terme *capoeira* (signifiant à l'origine « brousse ») est d'origine indigène, tupi, mais on attribue aux esclaves bantous venus d'Angola la pratique clandestine du jeu de *capoeira* aux temps de l'esclavage.

7. Cela se passe dans une chorégraphie improvisée appelée « ronde de *samba* » (*samba de roda*), réalisée hors du cadre carnavalesque.

8. Ou langue *Kimundu*, du groupe linguistique Kimbundu de l'aire Bantu (langue n° H 20-1 du classement de Guthrie repris dans Alexandre 1981). Voisin des groupes Kongo au Nord et Umbundu au Sud, la zone géographique de cette langue se trouve à la frontière entre l'Angola et le Congo.

batuque comme danse au pas battu et au *semba* comme gestuelle spécifique), et un référent afro-brésilien, c'est-à-dire déjà métis (renvoyant au *batuque* comme fête avec percussions et au *samba* comme style). En 1962, les auteurs de la Lettre du *samba* insistaient sur le « caractère national » de cet art [*ibid.* : 162]. Or cette identité nationale du *samba* est elle-même une construction sociale, qui date des années vingt et trente. La recherche de nationalité (contemporaine de l'émergence de la politique nationaliste et populiste de Vargas qui prendra le pouvoir en 1937) passait alors par l'éloge du métissage et par l'intégration populiste de la « culture des mornes ⁹ », expression par laquelle on désignait les divertissements des pauvres de Rio de Janeiro. Ces régions de la ville étaient fortement marquées par la présence d'une population noire et métisse, où les migrants arrivés de Bahia récemment (au tournant du siècle) tenaient une place importante.

Sous-culture populaire (plus que proprement ethnique), le *samba* descendra des mornes et sera nationalisé grâce à la démocratisation du carnaval de Rio dans la ferveur populiste des années trente. Il sera aussi officialisé grâce à la création des « écoles » de *samba* organisées d'abord dans les mornes (la première datant de 1928 ¹⁰). À partir des années soixante-dix et quatre-vingt, le nouveau *samba* (dit « *ijexá* ») né dans le carnaval de Bahia introduira une nouvelle version – africanisée – et, en même temps, une autre thèse sur le sens de la danse : elle devient plus particulariste et moins nationaliste. Puis, ce *samba*-là viendra à son tour s'introduire dans les *ensaios* (répétitions) des écoles de *samba* de Rio. D'autres pas seront valorisés, mais les principes à la base de l'argumentation restent les mêmes : la tradition, l'authenticité, les origines et la préservation de l'« esprit » du *samba*. Quelles sont ses différences ?

Le premier bloc carnavalesque afro-brésilien de Bahia, Ilê Aiyê, a créé son style en se fondant sur les deux principes de l'individualisme et de l'authenticité, que l'on trouvait déjà dans les interprétations des années soixante à Rio. Dans le défilé du Ilê Aiyê, personne n'est absolument identique aux autres mais il n'y a pas, à proprement parler, de déviations ou malentendus dans l'apparence rendue et vécue, pas de fausses notes. Dans le défilé, toutes les innovations personnelles, vestimentaires ou chorégraphiques, vont dans le sens d'une double distinction, sociale et culturaliste, de la présentation de soi. Une image collective est ainsi façonnée, de correction sociale et d'africanisation de l'apparence. En plus de la tenue identique pour tous les participants sur des modèles et des couleurs qui doivent rappeler l'Afrique, chacun fait des ajouts personnels. Ainsi les femmes, gracieusement maquillées, se parent de symboles religieux protecteurs : bracelets de cuir et de cauris, colliers sacrés aux couleurs des *orixás* (divinités afro-brésiliennes) personnels, etc. Dans le défilé, des chorégraphies personnelles, inspirées des danses du *candomblé*, sont improvisées : pieds à plat frottés sur le sol, reins cambrés et ondulations du tronc, les bras se meuvent en d'amples et lents mouvements ; chez d'autres, la posture est plus compassée et les gestes à peine esquissés, la poitrine en avant, les bras pliés ébauchant un mouvement vertical. À propos de la danse dans le Ilê Aiyê, le président du bloc eut l'occasion de défendre un point de vue qui associe la norme individualiste du *samba* et l'introduction d'un sens collectif :

9. Les mornes étaient les collines de Rio de Janeiro.

10. Sur cette période, voir Vianna [1995] et Pereira de Queiroz [1992].

« On n'a pas cette histoire d'aile [de danse] ¹¹, chacun danse à sa manière. Il y a des gens au Ilê qui font de la danse, mais il n'y a rien de déterminé. La danse, elle est dans le sang. » [Antonio Carlos dos Santos Vovô, in Risério, 1981 : 44.]

De fait, le Ilê Aiyê a introduit des rythmes et des pas de danse directement issus des temples du *candomblé*, tout en modifiant la rhétorique identitaire associée au *samba*. Dans sa nouvelle version du *samba*, le rappel des origines renvoie cette fois à des Afriques transformées : celle qui se manifeste dans le *candomblé* de Bahia (et où les références au monde et à la langue rituelle dits « yoruba » sont affichées comme un modèle d'authenticité) et celle de la plus lointaine africanité imaginée des « terres d'origine » du *samba* (renvoyant aux langues et à la « civilisation bantoue »). À partir de l'expérience du Ilê Aiyê, diverses troupes de danse « afro » se développèrent dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Un style et une norme furent créés, définissant les mouvements et les parties du corps caractéristiques du *samba* dit « *ijexá* ». Si la référence à la *ginga* (une souplesse générale du corps) existe encore, d'autres éléments sont introduits par référence à l'origine africaine et à la « danse des *orixás* ». Ainsi, tout autant que le pas de *deslize* (glissé), déjà présent dans le *candomblé*, le pas « battu » (*sapateado*) se trouve légitimé, contrairement à la norme de la Lettre du *samba* des années soixante. Il est en effet tenu pour typique de la danse des « terres d'origine » du *samba*, où « son rythme était marqué par les battements de mains et les percussions ¹² ». Les pieds doivent d'ailleurs être nus et à plat pour mieux sentir et faire monter dans le corps « l'énergie qui vient du sol » [Nóbrega, 1990]. Les mouvements du corps sont dits *requibrados* (librement ondulés autour des hanches). Les bras dessinent leurs propres figures amples. Des évolutions collectives (en file ou en cercle) sont possibles, renvoyant tantôt à la danse des *orixás* tantôt à la traditionnelle ronde de *samba*.

Tout un nouveau style de danse s'est ainsi consolidé. Il semble faire redécouvrir ce que des années plus tôt certains anthropologues [notamment Ramos, *op. cit.* : 133] appelaient le « *samba primitif* » ou le « *batuque nègre primitif* », par opposition au *samba* entrant dans le carnaval de Rio des années trente [*ibid.* : 134]. Mais il est plus innovant qu'il n'y paraît, car il crée une double référence à l'Afrique : celle lointaine et passée des « terres d'origine », qui se prolongera en une quête des réalités historiques et géopolitiques africaines (cf. *infra*), et celle proche et actuelle de l'« Afrique » représentée à Bahia – c'est-à-dire le *candomblé*, lequel est étranger, à l'origine, au *samba*, danse amenée par les esclaves des ports d'Angola alors que le culte des *orixás* vient de la côte des esclaves (actuels Nigeria et Bénin). Ainsi, après avoir été associé au divertissement des esclaves originaires des régions bantoues d'Afrique, puis à la construction de l'identité nationale brésilienne, la danse du *samba* connaît une version « réafricanisée », qui ne correspond cependant pas, dans son contenu créatif, à un retour à l'Afrique.

11. Les écoles de *samba* (tenues pour le modèle des organisations carnavalesques) sont structurées en « ailes » par spécialisation de fonctions ou de rôles.

12. *Caderno de educação do Ilê Aiyê*, II, « A civilização bantu », 1996, p. 18.

Le *samba* comme musique

En réponse à la question de savoir pourquoi il n'y eut pas de musique surréaliste, alors qu'existerent la littérature, la peinture ou la sculpture surréalistes, Michel Leiris [1992 : 16], dans un entretien avec Sally Price et Jean Jamin, répondit en substance : la littérature et la peinture « manipulent » des réalités – les mots dans un cas, les images dans l'autre – mais la musique, elle, « ne touche absolument pas à la réalité », elle n'a pas de signifiants sur lesquels jouer, ce n'est qu'un « rapport de sons » et non un système de signes. Tout en reconnaissant, avec son interlocuteur, qu'il peut y avoir « subversion » ou « dérision » des valeurs musicales, Leiris considérait cet aspect comme étant secondaire : « C'est les paroles qui sont engagées, pas la musique » notait-il [Leiris 1992 : 17]. Les paroles peuvent fixer du sens car elles utilisent un langage parlé commun. En effet, rien n'est plus direct, explicite et accessible pour tous (connaisseurs ou non de carnaval) que le contenu des paroles des chansons de carnaval. Abner Cohen [1993 : 150] le suggérait, trop brièvement, à propos du carnaval de Notting Hill des Noirs trinitadiens de Londres : toutes les formes culturelles (par exemple, la religion, la musique ou la littérature) n'ont pas les mêmes potentialités politiques, notait-il – sans approfondir beaucoup la question cependant, sinon en indiquant que des activistes politiques font passer leur message dans des paroles de chansons. Pourtant, le style musical du Ilê Aiyê et du *samba* « africanisé » en général (instruments, rythmes et sonorités) est aisément reconnaissable, créant des émotions et des adhésions parmi les auditoires et singulièrement parmi les jeunes Noirs bahianais qui s'y reconnaissent plus que dans tout autre style musical.

Ce qui est en débat ici est de savoir si la musique, qui est à elle-même sa propre réalité (à la différence de la sculpture, de la peinture, de la littérature, etc.), est une création significative (donc relative à quelque chose de contextuel) ou si elle est une invention absolue, dispensable d'autre interprétation que musicale. Certes, les sons « en eux-mêmes » ne produisent pas de sens, mais leur création, leur exécution et leur écoute sont des faits sociaux susceptibles, à ce titre, d'être chargés de sens. Comprendre ce sens relatif nécessite d'entrer – non pas ici en sémiologue mais en anthropologue – dans quelques détails des créations musicales, pour en proposer une interprétation du point de vue de leurs cadres sociaux.

Dans le Ilê Aiyê, des sonorités, des mélodies et des instruments viennent de la religion du candomblé : l'*agogô*¹³, le *xequeré*¹⁴, les *atabaques* (tam-tams). D'autres instruments et rythmes viennent du *samba* de carnaval des écoles de *samba* de Rio, des fanfares militaires ou scolaires ou du *batuque* de rue traditionnel (tam-bours, caisse claire, tambourin, *cuica*¹⁵).

13. L'*agogô* est une petite percussion métallique à deux branches, instrument habituel des *terreiros* de *candomblé*.

14. Le *xequeré* est un instrument de musique formé par unealebasse entourée de filets où pendent des cauris.

15. La *cuica* est une petite percussion dont la peau (d'un seul côté) est percée pour permettre le frottement d'une tige qui produit un son aigu typique du carnaval de Rio.

Composition de la bateria du bloc Ilê Aiyê (140 instruments)

Successivement, en allant de l'avant à l'arrière de l'ensemble de percussions :

- 30 tambours de *repique*
tambours aux timbres les moins graves – taille : 12 pouces de circonférence, 30 à 35 centimètres de hauteur ; joués avec une baguette au bout rond et l'autre main à nu ; inspiration : fanfares, écoles de *samba*.
- 10 *caixas*
caisses claires – taille : 14 pouces de circonférence, 12 à 14 centimètres de hauteur ; joués avec deux baguettes ; inspiration : fanfares, écoles de *samba*.
- 5 *atabaques*
tam-tams – joués à la main ; inspiration : *candomblé*, *batuque*.
- 15 instruments divers
tambourins et *chocalhos* (inspiration : *samba* de roda traditionnel et écoles de *samba*),
cuicas (inspiration : écoles de *samba*),
xequerês et *agogôs* (inspiration : *candomblé*).
- 80 tambours de *marcação*
tambours graves (marquant le pas), rangés des timbres les moins graves aux plus graves – taille : 20, 22 et 24 pouces de circonférence, 45 à 50 centimètres de hauteur ; joués avec une baguette au bout rond et l'autre main à nu ; inspiration : fanfares, écoles de *samba* (là, ils sont appelés *surdos*, tambours « sourds », à cause de leur son étouffé).

Venus du *candomblé*, l'*agogô* et le *xequerê* introduisent des timbres légers et des notes hautes en contrepoint des percussions graves et « sourdes » traditionnelles des marches et défilés. Mais les tam-tams (qui sont les *atabaques* du *candomblé*) ont leur son écrasé par celui des autres percussions plus fortes et plus graves. Peu nombreux (cinq sur 140 instruments), ils sont plutôt là pour être vus que pour être entendus. Exposés bien au centre de l'ensemble de percussions, appelés « tambours africains », ils sont avant tout des emblèmes identitaires du bloc. Enfin, contrairement à d'autres blocs afro-brésiliens de Bahia, le Ilê Aiyê n'a pas rejeté la *cuica*, ce petit instrument de percussion frottée au son aigu caractéristique du *samba* de carnaval des écoles de Rio de Janeiro. Compte tenu de la place du carnaval de Rio dans la formation de l'identité nationale, cela le rapproche d'un style de carnaval respectueux des traditions brésiliennes. D'une certaine façon, et au risque de forcer un peu le trait, on peut dire que garder la *cuica* au milieu du bloc plus connu pour ses « tambours africains », c'est marquer une volonté d'intégration nationale.

L'impression d'ensemble donnée par les percussions du défilé du Ilê Aiyê est donc faite, d'une part, d'un fond musical marqué par le rythme et les sonorités de la marche de *samba* du carnaval traditionnel de Rio, et d'autre part de l'incursion de notes et de « touchers » plus aigus ou plus brefs qui viennent surélever la tonalité. Mais on reconnaît surtout le Ilê Aiyê à son chœur, appelé la « chorale nègre » (*coral negro*) et formé par le bloc des 2 000 participants dans la rue, où les voix fortes d'hommes alternent avec les chants ou les chœurs aigus de femmes. Si le ton des voix masculines rappelle bien les chanteurs des *sambas* en général (à Rio ou Bahia), les timbres et les mélodies des femmes sont tout droit sortis des *terreiros* de *candomblé*. L'introduction de refrains ou parties de chansons dits en yoruba et autres « langues africaines » (quitte à les inventer s'il le faut, voir plus loin) ajoute encore à l'effet ethnique ainsi rendu.

Les 140 instruments, les six chanteurs et la « chorale nègre » composent ensemble le son du Ilê Aiyê. Différent des autres blocs de carnaval, son style musical unit le volume et la gravité d'un son typique des blocs de percussion à la légèreté et

aux aigus des rythmes et sonorités du *candomblé*. Dans la conception du son du Ilê Aiyê (instruments et voix), on retrouve donc l'union des genres, masculin et féminin, chacun d'eux dominant l'une ou l'autre références auxquelles renvoie le style du bloc, la tradition carnavalesque dans un cas, le *candomblé* dans l'autre.

On voit ainsi que le style d'une musique se définit à partir de son sens social et cela se fait au prix d'associations arbitraires entre sons, signes et contextes. C'est ainsi qu'on a les équations :

– sons graves (voix et instruments) = masculin = tradition carnavalesque brésilienne ;

– sons aigus (voix et instruments) = féminin = tradition religieuse « africaine ».

Plus généralement, l'arbitraire n'exclut pas, mais favorise au contraire, les interprétations culturalistes et politiques de la musique. Cela va de l'affirmation si fréquemment entendue selon laquelle « les Noirs ont le *samba* dans le sang » (mais, pour d'autres, ce sont les Brésiliens qui l'ont dans la peau et, sur d'autres terres, c'est le jazz que les Noirs ont dans le sang), jusqu'à des codifications plus élaborées. La « Lettre du *samba* », que l'on a évoquée à propos de la danse, en est un exemple. Parler du sens de la musique, c'est donc parler de la société, des milieux et des situations sociales où elle naît et où elle vit.

Le *samba* comme poésie

Sans interruption du début à la fin du défilé de carnaval, les chansons du Ilê Aiyê animent la fête et divulguent différentes sortes de messages vers les adhérents du bloc et vers le public qui les voit passer. Les compositeurs sont des amateurs qui font des poèmes à chanter, sur des mélodies approximatives susceptibles de changements selon l'interprétation des chanteurs. Depuis la création du Ilê Aiyê en 1974 jusqu'en 1996, on peut évaluer entre 700 et 800 le nombre de *sambas* écrits pour le bloc par environ 300 compositeurs amateurs. Une trentaine de chansons tout au plus ont atteint une certaine popularité locale ou nationale.

À l'origine, le *samba* est une improvisation, le texte est chanté avant d'être repris et connu, éventuellement modifié ou imité. Le passage à l'écrit est relativement secondaire pour celui qui compose. De nombreux auteurs, parmi le corpus de chansons (écrites) que l'on a recueillies, sont visiblement peu ou très peu scolarisés, les nombreuses erreurs d'orthographe, de grammaire et de sens qui parsèment les textes indiquent des niveaux scolaires équivalents à la fin du primaire ou, au mieux, au niveau du *ginásio* (trois premières années d'enseignement secondaire). D'autres chansons, cependant, sont davantage écrites, les vocations des auteurs se font plus poétiques, et leurs vers deviennent parfois ronflants (sans exclure les maladresses mentionnées ci-dessus). Comme ailleurs dans la culture populaire, l'écrit prend ici de plus en plus de place et d'influence. Des sélections des meilleurs *sambas* sont imprimées et diffusées sur de petits livrets du bloc et composent progressivement un « patrimoine » que la direction de l'association carnavalesque essaie de valoriser en tant que production écrite à caractère pédagogique et commercial ¹⁶.

16. Il est intéressant de mentionner ici, en résumé, l'évolution institutionnelle qu'a connue ce groupe carnavalesque. La bande d'amis et parents du quartier Liberdade forma d'abord un bloc de carnaval en 1974, sortant pour la première fois en 1975 ; puis, en 1986, les responsables créèrent une association d'utilité

N'étant plus aujourd'hui cette pure improvisation faite au moment de la ronde de *samba* [Carneiro, 1982], les *sambas* de carnaval font l'objet d'une création poétique proprement dite, séparée du moment rituel et collectif du défilé. L'exercice de composition reçoit ensuite la sanction du public (séduit ou non par la chanson jouée lors des *ensaios*, les répétitions publiques) et celle d'un jury de spécialistes. Celui-ci se tient à la fin du mois de décembre, lors du Festival annuel de *sambas* du bloc, et regroupe notamment des auteurs se réclamant du courant de la « poésie noire ».

Les *sambas* présentés sont classés en deux catégories : le *samba*-thème et le *samba*-poésie. Le premier doit exalter le thème retenu par le bloc pour le carnaval de chaque année (un pays africain ou un épisode de l'histoire des Noirs brésiliens, voir ci-dessous). Le second est une composition sans thème imposé mais où l'auteur doit cependant développer les valeurs (idéologiques, morales, esthétiques, etc.) qu'il reconnaît dans le Ilê Aiyê. Pendant le festival des *sambas*, les trois premiers de chaque catégorie reçoivent un prix. Les nouvelles chansons seront chantées pendant le défilé, les membres du bloc recevant à l'avance des petits feuillets où sont écrites les paroles des *sambas* « champions » de l'année. En outre, les chansons les plus populaires sont répétées d'une année sur l'autre, et certains *sambas* font ainsi une carrière de plusieurs années jusqu'à être consacrés par un enregistrement sur le disque « *Canto negro* » – « Chant noir », registre des meilleurs *sambas* du bloc –, dont trois volumes ont été commercialisés en 1984, 1989 et 1996 et divers autres enregistrements non commerciaux réalisés.

Thèmes carnavalesques du Ilê Aiyê : classement par année

1975	« Les Africains à Bahia »
1976	Watutsi
1977	Haute-Volta
1978	Congo-Zaïre
1979	Rwanda
1980	Cameroun
1981	Zimbabwe
1982	Mali-Dogons
1983	Ghana-Ashanti
1984	Angola
1985	Dahomey
1986	Congo-Brazzaville
1987	Nigeria
1988	Sénégal
1989	République de Palmares (communauté marronne, 1597-1695)
1990	Côte d'Ivoire
1991	Révolte des cauris (Bahia, 1798)
1992	Azania, la véritable Afrique du Sud
1993	Amérique Noire, le rêve africain
1994	Bahia Nation africaine (20 ans)
1995	Organisations de la résistance noire
1996	Civilisations bantoues

publique permettant de toucher des subsides privés et publics et d'entreprendre des activités sociales (ouverture d'une école primaire, distribution de nourriture pour les enfants des rues, création d'un programme d'éducation populaire, etc.) ; enfin, en 1996, ils créèrent une entreprise privée qui vint s'ajouter au bloc et à l'association et qui devait permettre de rentabiliser les « produits » du bloc (disques, publications, vêtements aux couleurs du Ilê Aiyê).

À partir d'un corpus de 309 chansons ¹⁷, une première distinction entre deux types de textes a été faite : ceux qui rappellent le contexte social de l'histoire du Ilê Aiyê (les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix à Bahia), et ceux qui renvoient aux composantes rituelles du bloc (diverses formes d'africanisme). Puis, souvent associé à ces deux thèmes, un autre groupe de textes est celui des auto-célébrations esthétiques individuelles ou collectives. On présente dans le tableau ci-dessous la distribution de ces différents genres dans l'ensemble des chansons recueillies.

On ne présentera ici que les chansons du deuxième groupe, celui des africanismes rituels ¹⁸. Leur analyse doit nous permettre, après celles de la danse et de la musique, de compléter l'étude des différentes manières de « faire africain » à partir de l'usage et de la transformation d'une forme artistique, le *samba*, déjà profondément métissée.

Chansons du Ilê Aiyê (1983-1996) : classement par genre

Genre	Nombre	%
Messages à contenu social, moral et politique	133	43,0 %
Africanismes rituels	76	24,6 %
– cosmographies africaines	53	
– religieux	15	
– linguistique	8	
Esthétique auto-référée	100	32,4 %
Total	309	100,0 %

Lors du premier carnaval du Ilê Aiyê en 1975, le besoin de « faire africain », conjugué à la précipitation de la première expérience carnavalesque du groupe produisit une invention inattendue. Composée par deux des principaux organisateurs du nouveau bloc, eux-mêmes peu habitués à composer des *sambas* ¹⁹, la chanson s'intitulait *Kose Kose* et se terminait par un long couplet en langue « africaine ». Cette chanson reçut le premier prix du premier concours de *sambas* réalisé par le Ilê Aiyê :

« Voilà le bloc chaud
 Que tu t'es arrêté pour voir
 C'est le monde noir
 C'est le Ilê Aiyê
 Quand il se pointera dans l'avenue
 Avec sa sonorité différente
 Tu vas voir
 Le Noir qui chante compliqué
 Et celui qui n'est pas branché
 Ne va pas comprendre.
 Nora nina ore
 Koa koa
 Kasa ete ete

17. Cet ensemble correspond à un relevé (incomplet pour certaines années) des chansons présentées entre 1983 et 1996 au festival de *samba* du Ilê Aiyê.

18. D'autres données sur les *sambas* et le carnaval de Bahia sont analysées dans Agier [1997].

19. Il s'agissait de deux jeunes gens d'une vingtaine d'années, terminant tout juste des études techniques secondaires.

Nora nina ore
 Koa koa
 Olo niti niti
 Koa kosa
 Kose kose ²⁰. »

On voit dans la première strophe l'annonce de l'arrivée du « monde noir », comme une réalité déjà incarnée dans le Ilê Aiyê (termes dont l'expression « monde noir » est présentée comme une traduction alors que c'en est une interprétation). Cette annonce sera reprise des années durant par d'autres auteurs de *samba* du bloc. La seconde strophe veut valoriser à la fois le style musical (la « sonorité différente » dont on a détaillé plus haut la composition) et le parler différent. Celui-ci paraîtra « compliqué » et incompréhensible (*embolado*) pour quiconque n'est pas « branché » (*ligado*). La dernière strophe enfin est l'illustration de la précédente. D'apparence entièrement « africaine », elle fut en fait, selon un des auteurs rencontrés des années plus tard, une création très brésilienne. Elle venait d'une transformation (et « africanisation » des sons) d'un chant religieux latin appris dans la chorale d'une église de la ville ! La première marque ethnique du Ilê Aiyê est donc une africanité entièrement fictive. Elle fut remplacée ensuite, au fil des ans et des apprentissages, par d'autres créations dont la source s'est recentrée sur ce que l'on pouvait savoir à Bahia des langues originaires des aires linguistiques yoruba et bantoue.

Trois types de chansons africanistes peuvent être distingués. Celui des cosmographies africaines proprement dites, celui des africanismes religieux et celui des « langues africaines ». Dans le premier type, l'ensemble du texte est consacré à la découverte et à l'exaltation d'un pays africain sous des formes généralement très scolaires, simplifiées voire caricaturales. Les textes, didactiques, composent alors de véritables leçons d'histoire et géographie. Les « cosmographies illustrées » [Van Gennep, *op. cit.*] d'aujourd'hui, dans lesquelles s'inspirent les auteurs bahianais de *samba* africaniste, ressemblent fort aux livres des petites écoles brésiliennes – peu disposées à enseigner en profondeur l'Afrique aux Afro-brésiliens. Les auteurs eux-mêmes produisent d'autres sortes d'enseignements plus accessibles. Leurs compositions reprennent de manière très scolaire les informations élémentaires contenues dans ces livres ou, plus directement, dans les brochures de présentation de l'*enredo* (le thème annuel du défilé), brochures que leur fournit la direction de l'association quelques mois avant le carnaval. On en donnera un exemple. L'année de célébration du Sénégal (thème du carnaval du Ilê Aiyê en 1988) fut l'occasion d'une trentaine de compositions de *sambas*-thème, parmi lesquelles se trouvent plusieurs succès du bloc. Un soin particulier avait été donné cette année-là à la préparation du thème, grâce à un voyage dans le pays concerné, puis à la venue de représentants diplomatiques et artistiques du Sénégal dans le défilé du Ilê Aiyê. L'une des chansons de cette année-là s'est rendue célèbre surtout par son refrain exaltant la « Mère Afrique » :

20. Apolônio de Jesus, Aliomar de Jesus Almeida, *Kose Kose*, 1975.

Ilê Aiyê Sénégal Dakar
 Ilê Aiyê Sénégal Aê Aê
 D'abord Sanghana puis Sénégal
 C'est le « Nil noir » qu'il faut remercier.
 Ilê Aiyê se place au-dessus du temps
 Comme la lumière à poindre d'une grotte noire
 Et veut exhiber avec ferveur
 Le pouvoir, l'ascension, la région Sénégal
 Pays situé à l'occident de l'Afrique
 Au nord le Mali, à l'est la Guinée Bissau
 Il fut colonisé par les peuples français
 Qui lui donnèrent sa langue officielle
 Aujourd'hui souverain et indépendant
 Il parle Wolof, sa langue nationale.
 Ilê Aiyê Sénégal Dakar
 Ilê Aiyê Sénégal Aê Aê
 D'abord Sanghana puis Sénégal
 C'est le « Nil noir » qu'il faut remercier.
 Limité au sud par l'immense Atlantique
 Et de ce dernier aussi par le grand littoral
 Tout comme le Ilê dans nos cœurs
 Tekrour fut le premier royaume Sénégal
 Possesseur d'esclaves qu'il exportait
 Il cherchait les conquêtes car il était magistral.
Refrain :
 E... Mère Afrique
 Iê iê iê... Mère Afrique
 Je suis Ilê Aiyê ²¹.
 [Bobôco, *Mama Africa*, 1988]

Le deuxième type d'africanisme, celui qui s'exprime sous une forme religieuse, peut se composer de simples allusions à la « force », à la « magie », au « mystère » de l'univers sacré (le *orum*, monde des divinités du candomblé, fréquemment cité) qui s'incarne dans le Ilê Aiyê :

Moi qui t'ai vu naître
 Croître et être Ilê Aiyê
 Aujourd'hui adulte je sais que tu es couvert de *axé* (force)
 Quand le Ilê passe
 Il agite la foule avec ses chansons nagô
 Et le son strident du tambour du Ilê Aiyê ²².
 [Buziga, *Negra sinfonia*, 1989]

21. Ilê Aiyê Senegal Dakar/Ilê Aiyê Senegal Aê Aê/Antes Sanghana depois Senegal/Ao « Negro Nilo » tens que agradecer// Ilê Aiyê sobrepuja-se ao tempo/Qual luz que desponta de um grão/Querendo exibir com fervoroso intento/Poder, ascensão Senegal Região/País situado a ocidente da Africa/Ao norte Mali, leste Guiné Bissau/Foi colonizado por povos Franceses/Que dram-lhe a língua oficial/Hoje soberano e independente/Ele fala Wolof língua nacional// Ilê Aiyê Senegal Dakar/Ilê Aiyê Senegal Aê Aê/Antes Sanghana depois Senegal/Ao « Negro Nilo » tens que agradecer// Limitado ao sul pelo imenso Atlântico/Deste também por grande litoral/Assim como Ilê em nossos corações/Tekrour foi primeiro reino Senegal/Possuidor de escravos os quais exportava/Buscava conquistas por ser magistral// Refrain : E... Mama África/Iê iê iê... Mama África/Eu sou Ilê Aiyê.

22. Eu que vi você nascer/Crescer e ser Ilê Aiyê/Hoje adulto eu sei você é coberto de *axé*/Quando o Ilê passa/Agita a massa com suas canções nagô/E o estridente som do tambor do Ilê Aiyê.

La référence plus précise ou les hommages à certaines divinités du panthéon yoruba peuvent être faits en renfort d'allégories louant, par exemple, la beauté des Noires ou des Africaines (référence à Oxum, *orixá* de la beauté féminine), au pouvoir (« papa » Oxalá, divinité supérieure et père de tous les autres *orixás*), à la nature (Oxossi, divinité chasserresse), à la maternité (« mère » Iemanjá), etc.. Plus rarement, des extraits de cantiques du candomblé sont incorporés aux chansons, tout en respectant la règle selon laquelle les *afoxés* eux-mêmes doivent éviter d'« appeler » les divinités et donc d'abord de les nommer rituellement. La chanson en hommage à la Mère noire (« Mãe preta ») occupe, de ce point de vue, une place à part. Écrite en 1979 par celui qui était alors l'un des deux codirigeants du bloc (Apolônio de Jesus) en hommage à la mère-de-saint d'un temple de candomblé et « marraine » spirituelle du bloc carnavalesque, c'est la seule chanson qui reprenne entièrement, en tant que chanson de défilé carnavalesque, un cantique de candomblé (représentant une strophe de trois vers). Mais c'est un cantique d'ouverture des chemins (« Agô dagô lonã » en yoruba rituel = « je demande la permission sur le chemin »), le premier dans l'ordre des chants du rite à Omolu (l'*orixá* des maladies et guérisons, maître du terreiro de la mère-de-saint Honorée) dans lequel l'*orixá* n'est pas nommé. Bien qu'elle n'ait jamais concouru au festival des *sambas* du bloc, cette chanson est aussi la plus souvent citée par les adhérents du bloc en première place de leurs préférences. Cette préférence est associée à l'image d'une certaine sacralité de leur groupe d'appartenance.

Troisième modalité de l'africanisme des chansons du Ilê Aiyê, l'attrait pour les « langues africaines » s'introduit d'abord dans les « cosmographies » elles-mêmes grâce à de longues énumérations de noms de villes, de fleuves, d'ethnies et de héros dont le principal résultat, pour des publics très éloignés de l'Afrique réelle, est de créer un effet d'étrangeté sonore, un exotisme du verbe reproduisant les catégories de l'exotisme occidental dominant. On en voit un exemple dans cette chanson de 1992 exaltant la résistance noire en Afrique du Sud, non sans excès ethnocentriste, puisque le thème du carnaval du Ilê Aiyê (« Azanie, la véritable Afrique du Sud ») reprenait les mots d'ordre ethniques d'unité culturelle et territoriale de l'Azanie :

« [...] Xhosas, Suazi, Sothos, hé, Zulu
 Région du Cap, Afrique du Sud
 [...] Hé Namibie, Botswana
 Kalahari sont des aires désertiques
 de l'Afrique du Sud.
 Shaka, Shaka a fondé la nation Zulu
 Ilê Aiyê Lundu traditionnel. »
 [Ilê Aiyê tradicional Lundu, Reizinho, 1992]

D'autre part, des expressions « africaines » sont tirées du langage rituel (principalement d'origine yoruba) du culte afro-brésilien. Connues par ceux qui fréquentent habituellement les maisons de candomblé et entendent leurs cantiques, elles sont ensuite fétichisées comme des marqueurs « ethniques ». C'est le cas de la diffusion populaire puis commerciale à Bahia de l'expression yoruba « *axé* » désignant la force vitale transmise par les *orixás* : on parle depuis quelques années de la « *axé music* » comme une des composantes de la « *world music* ». Cette

popularité du terme doit beaucoup aux usages qu'en firent les compositeurs de *samba* du Ilê Aiyê, ainsi que le président de l'association lors d'une campagne électorale municipale en 1988, lorsque ce terme devint sa devise.

D'autres expressions connaissent un sort également populaire et parsèment les chansons du Ilê Aiyê contribuant à « faire africain » : *agô* (terme de politesse), *agô babâ* (la permission, père), *orum/aiyê* (monde des divinités/monde des hommes), etc. Un exemple en est donné par une autre chanson qui, cherchant à répéter le succès du *samba* de 1979 en hommage à la Mère noire, présenta sur le même thème en 1988 une langue bricolée par l'assemblage, sur la base d'une syntaxe portugaise, de termes portugais et de quelques termes tirés de l'aire culturelle yoruba. Parmi ces derniers, plusieurs sont en usage dans l'univers afro-brésilien de Bahia (*agô* = pardon, *yálorixá* = mère-de-saint, *dúdu* = noire, *baba* = père, *ori* = tête). La présence d'autres termes est plus surprenante et semble dénoter la volonté de l'auteur de passer vers d'autres registres (moral ou carnavalesque) sans changer de style langagier : *olôre-ofé* = personne gracieuse, *Olóro nsoro* = Tout le monde est en fête, *itapin* = séparation, *irepo* = amitié, (*negros*) *lôye* = (noirs) intelligents.

Agô para que eu possa falar
 Dessa *Yálorixá*
 Que vive a nos ajudar
 Que vive a nos incentivar
 A *iyá dúdu* é firmeza na sociedade
 Es cultura és carinho da comunidade, iê ê.
 Refrain : *Têmi orisa, têmi baba ori.*
 Ó *aláfia* é muito *axé*
 Pela consciência negra
 E pela negra mulher
 A *iya* do Ilê é *olôre-ofé*
 O seu sorriso contagia toda Bahia
Olóro nsoro é carnaval
 Ó Mãe *Dúdu* você é fenomenal, iê ê
 A *itapin* entre nós não deve haver
 A *irepo* tem que permanecer
 Somos negros felizes
 Somos negros *lôye*
 Um *axé* bem forte para a *iyá* do Ilê.

Pardon pour que je puisse parler
 De cette mère-de-saint
 Qui passe sa vie à nous aider
 Qui passe sa vie à nous encourager
 La mère noire est fermeté dans la société
 Tu es culture, tu es tendresse de la communauté, iê ê.
 Ma divinité, mon père de la tête.
 Ó paix et beaucoup de force
 Pour la conscience noire
 Et pour la femme noire
 La mère du Ilê est une personne gracieuse
 Son sourire rayonne dans toute la Bahia
 Tout le monde est en fête c'est carnaval
 Ó Mère noire tu es phénoménale, iê ê
 Il ne doit pas y avoir de séparation entre nous
 L'amitié doit durer
 Nous sommes des noirs heureux
 Nous sommes des noirs intelligents
 Beaucoup de force pour la mère du Ilê.

[Carlinhos Maracanã, *Iyá Dúdu do Ilê*, 1988]

Comme on vient de le voir, l'introduction de « langues africaines » dans les chansons peut se faire en puisant dans le langage rituel du candomblé et aussi à partir de termes trouvés dans les dictionnaires et grammaires de yoruba tels qu'on les trouve à Bahia. Le besoin d'exotisme du verbe peut aller jusqu'à faire des traductions littérales et mot à mot en yoruba de messages ou récits à contenu sociologique très bahianais et loin de toute dimension sacrée. Tout un jeu de miroirs culturels inversés est alors observable, par exemple ci-dessous, pour traduire en yoruba les sentiments amoureux qui occupent le moment de la première sortie du Ilê Aiyê, le samedi de carnaval :

Oxupa dara lewa
Kehin osé afemo juma

« La lune est agréable et belle »
 « Au petit matin du samedi »

Xi akété ni luó

« Je te tire mon chapeau »

Emi fé aya dudá

« Je t'aime douce femme noire »

[Caj Carlão, *Idoneidade*, 1995.]

NB : l'orthographe en yoruba et la re-traduction du yoruba au portugais sont de l'auteur de la chanson.

Cela ne fait cependant pas une langue créole qui transformerait les mots ou la syntaxe portugaise ou, à l'inverse, qui incorporerait des mots ou syntaxes d'origine africaine transformés. Cette créolisation-ci a existé, mais de façon ponctuelle et partielle, pendant l'esclavage. Divers termes venus des aires linguistiques bantoue et yoruba sont ainsi depuis longtemps intégrés dans la langue portugaise du Brésil et leurs origines précises généralement oubliées. Lorsqu'il est fait mention aujourd'hui, dans le mouvement culturel « afro », de ces mélanges, c'est pour rappeler et valoriser l'origine et le sens « africains » de tel ou tel mot : *semba* (*samba*), *caçula* (cadet), *quitanda* (éventaire), etc.²³ En fait, le trait dominant de la composition langagière des *sambas* est un procédé d'africanisation volontariste de messages ou de déclarations aux contenus très brésiliens et actuels, inversant ainsi le sens de ce que Herskovits [1966] appelait les « réinterprétations ». Il ne s'agit plus ici de réinterprétations africaines dans le Nouveau Monde mais de traductions inversées, c'est-à-dire de « réinterprétations brésiliennes » d'une certaine image de l'« Afrique ».

D'une Afrique à l'autre, les identités du *samba*

Dans cette africanité au Nouveau Monde, les paroles des chansons amplifient considérablement les effets « ethniques » créés par le style musical et la danse. Ce sont bien elles qui sont les plus immédiates en tant que signes d'« engagement », pour reprendre les termes employés par Michel Leiris cité au début de ce texte, mais elles le sont de manière complémentaire à la musique et à la danse. Emphase réciproque, redoublement de sens, tels sont les rapports entre les différents éléments qui composent le *samba* et son identité.

Mais dire que l'identité du *samba* existe (en tant que danse, musique et paroles), c'est dire que l'identification n'a de sens que par les ailleurs sociaux auxquels elle renvoie. Cela concerne d'abord les interprétations que les acteurs en donnent eux-mêmes, dans des situations d'affirmations identitaires toutes relatives. De ce point de vue, trois situations bien différenciées peuvent être reconstruites dans l'histoire récente. Pendant la période qui suivit l'abolition de l'esclavage, à la fin du XIX^e siècle, se révéla en liberté une culture ludique d'« Africains » qui s'était développée discrètement sous l'esclavage. À ce moment-là, le *samba* est marginal, tenu pour africain ou « bantou », mais toujours rendu dans un langage *ethnique*. C'est le moment où quelques rares ethnologues découvrent les cultures des ex-esclaves et font l'inventaire et les premières analyses des « survivances africaines au Brésil » [Rodrigues, 1977 (1^{ère} éd. : 1932) ; Ramos, 1954 (1^{ère} éd. : 1935)] alors que les *batuques* et les *afoxés* connaissent plusieurs interdictions successives entre l'abolition de l'esclavage (1888) et 1930 (notamment une interdiction ferme et ininterrompue entre 1905 et 1913).

23. *Caderno de educação do Ilê Aiyê*, II, « A civilização bantu », 1996, p. 25.

Durant la période nationaliste et populiste des années trente, les arts et jeux populaires sont intégrés au nouvel imaginaire national, tout doit devenir brésilien et supra-ethnique. Gilberto Freyre, l'auteur de la théorie des trois races et du mélange brésilien (la *miscigenação*) [Freyre, 1934], rencontre et est séduit à Rio de Janeiro par les meilleurs sambistes du moment et par leurs compositions. C'est à cette époque que le *samba* fait son entrée dans le carnaval et devient *national*²⁴. Enfin, entre les années soixante-dix et quatre-vingt-dix, les mouvements sociaux prennent progressivement une tournure de plus en plus identitaire et culturaliste. À l'image de ce qui se passe dans le reste du pays et de l'Amérique latine en particulier pour les mouvements indiens et noirs, le *samba* est *ré-ethniqué*, en l'occurrence « réafricanisé ». Pour les créateurs et participants du carnaval du Ilê Aiyê, il s'agit avant tout d'opérer certains changements comportementaux dans les relations sociales quotidiennes vis-à-vis des Noirs. L'affirmation de différences à caractère *culturel* – qui peuvent donc, à ce titre, être prises pour « traditionnelles » – favorise une mise à distance *sociale* synonyme pour eux de respect et promotion. Leurs « cosmographies africaines » remplissent d'images, de héros et de mots un fonds exotique à usage essentiellement local, bahianais. Mais, en tant que création culturelle, leur *samba* n'est plus vraiment ni local ni ethnique. Cette nouvelle version a pour référence une Afrique déjà elle-même globale, au sens où elle est le résultat d'assemblages « bricolés » [Bastide, 1970] d'éléments d'abord départicularisés, avant d'être réintroduite dans le Nouveau Monde sous les apparences d'une culture ethnique. Ces jeux de miroir identitaires et culturels à l'« intertextualité » de plus en plus immanente ne sont-ils pas, aujourd'hui, le cadre général de la création artistique perceptible en tout point de la planète ?

*

Ainsi, dans trois contextes nettement différenciés, le *samba* change d'identité tout en se transformant. Une autre transformation succédera à la dernière version : à la fin des années quatre-vingt, un autre groupe carnavalesque de percussions « afro » de Bahia, le Olodum, créera le « *samba reggae* », rythme qui réussira à s'harmoniser avec des mélodies de rock. Avec le soutien de vedettes internationales séduites à leur tour par une nouvelle version du *samba* [Paul Simon et Jimmy Cliff, notamment], il fera entrer les rythmes bahianais dans les maisons de disque de la *world music*...

BIBLIOGRAPHIE

- AGIER Michel [1997], *Le Carnaval de Bahia*, ms. (à paraître).
 ALEXANDRE Pierre [1981], « Les langues bantu », in Jean Perrot (éd.), *Les Langues dans le monde ancien et moderne. 1. Afrique subsaharienne, pidgins et créoles*, Paris, Éditions du CNRS : 351-376..
 BASTIDE Roger [1970], « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique*, XXI : 65-108, reproduit in *Bastidiana* (7-8), juillet-décembre 1994 : 209-242.

24. Il devient aussi connu sur le plan international comme une danse latine américaine : la *samba*, perdant à cette occasion son genre masculin d'origine.

- BUARQUE DE HOLANDA Aurélio [1975], *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- CARNEIRO Edison [1974, 1982], *Folgedos tradicionais*, Rio de Janeiro, FUNARTE.
- COHEN Abner [1993], *Masquerade Politics. Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements*, Oxford/Providence, Berg.
- FREYRE Gilberto [1974], *Maîtres et Esclaves. La formation de la société brésilienne*, Paris, Gallimard (1^{ère} édition brésilienne : 1934).
- HERSKOVITS Melville (1966), *L'Héritage du Noir. Mythe et réalité*, Paris, Présence africaine.
- LEIRIS Michel [1992], *C'est-à-dire (Entretien avec Sally Price et Jean Jamin)*, Paris, Éditions Jean-Michel Place.
- MATTOSO Katia, DE QUEIROS M. [1979], *Être esclave au Brésil*, Paris, Hachette.
- NÓBREGA OLIVEIRA Nadir [1990], *Dança afro : subsídios para sua compreensão*, Salvador, ms.
- PEREIRA DE QUEIROZ Maria Isaura [1992], *Le Carnaval brésilien. Le vécu et le mythe*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines ».
- RAMOS Arthur [1954], *O Folclore do Negro no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora da CEB (1^{ère} édition : 1935).
- RODRIGUES Nina [1977], *Os Africanos no Brasil*, São Paulo, Ed. Nacional (1^{ère} édition : 1932).
- VAN GENNEP Arnold [1979], *Manuel de folklore français contemporain*, I (3) (*Les Cérémonies périodiques cycliques et saisonnières*), Paris, Picard.
- VIANNA Hermano [1995], *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Ed. UFRJ.

À Zanzibar, le *taarab* des gens « sans nom »

Janet Topp Fargion *

Le *taarab*, ce style de musique contemporaine d'Égypte, a été introduit à Zanzibar vers la fin du XIX^e siècle par le sultan Barghash. À cette époque, l'Empire britannique avait bien assis son pouvoir sur l'administration des îles et, de ce fait, affaiblissait l'autorité du sultanat. Si, en théorie, les sultans régnaient, en pratique, ils n'avaient guère de pouvoir. En revanche, à partir du sultan Barghash (qui régna de 1870 à 1888), les souverains s'intéressèrent de plus en plus aux activités culturelles. C'est dans ce contexte que le *taarab* fit sa première apparition à Zanzibar.

Le mot *taarab* provient du nom abstrait arabe *tarab* (de la racine *trb*) signifiant « joie, plaisir, délice, ravissement, loisirs, musique » [Wehr, 1974]. De plus, dans sa discussion sur la musique et la transe parmi les Arabes, Rouget va même jusqu'à définir le *tarab* comme « la transe profane » [1985 : 281]. Il explique que, chez les Arabes, la transe (*wajd*) peut être déclenchée par la musique aussi bien dans des contextes religieux que profanes.

Le *samà*, le *dhikr* et le *hadra* sont des formes de transes religieuses, tandis que le *taarab* fait référence à la transe apparaissant dans des contextes profanes. Le *tarab* peut, dit Rouget, « conduire aux pires extrêmes de la folie allant même jusqu'à la mort ou au contraire être réduit à une émotion musicale pure et simple dont aucun ou presque aucun signe n'est extérieurement perceptible » [*ibid.* : 282]. Le mot *tarab* à son tour est un dérivé du verbe *tariba* qui veut dire « être ému par la joie ou la peine ; être en extase, être très content ; être transporté par la joie » [Wehr, 1974 : 555]. *Tariba* signifie aussi « être ravi, remplir de ravissement, enchanter, plaire, gratifier » et donc « chanter, faire de la musique » [*ibid.*]. Le terme *tarab* ne caractérise donc pas un style particulier de musique mais plutôt un état ou une émotion produits à travers la musique. *Mutrib* et *mutriba*, les participes actifs de *tarab*, signifiant littéralement « lui » et « elle qui transporte les gens » [Rouget, 1985 : 282], sont les mots pour qualifier respectivement les chanteurs masculins et féminins. Ces termes sont appliqués à l'origine aux chanteurs plutôt qu'aux instrumentistes. Il en résulte un autre aspect de cet état émotionnel contenu dans la définition du *taarab*, qui est apporté en premier lieu à travers « l'action combinée de la beauté de la voix et du pouvoir émotionnel des paroles » [*ibid.* : 283]. Les instruments de musique ont très peu d'importance quand on évoque le *taarab*. À la question de savoir si une représentation en solo de *qànùn* pouvait engendrer le

* British Library, National Sound Archive, Londres.

taarab, M. Haleem, professeur à la « School of Oriental and African Studies » (université de Londres), répondit que c'était possible, mais en ajoutant que « les instrumentistes ne sont pas appelés *mutrib* », confirmant une fois de plus mon propre sentiment que le « *taarab* vient certes des instruments mais surtout de ce que l'homme dit et de la façon dont il le dit » [comm. pers., 19 mai 1988]. En dernier lieu, *mutrib* et *mutriba* font référence à ceux qui font la musique « populaire » et non pas à ceux qui pratiquent la musique « enseignée » [Rouget, 1985 : 282].

La célèbre chanteuse égyptienne, Um Kulthùm, par exemple, était une *mutriba* ; elle vendit des millions de disques et il était fréquent que son audience soit transportée par le *taarab*¹.

Il ressort immédiatement de cette discussion que le *taarab* se réfère à une musique de « divertissement » [Wehr], « profane » et « populaire » [Rouget]. Il faut également souligner que le *taarab* est inextricablement lié à l'impact de la poésie. Le concept de *taarab* fut apporté de l'Égypte à Zanzibar sans aucune modification à la fin du siècle dernier et cet événement est bien décrit par Khatib. La musique étant destinée à l'écoute, la participation du public était minime, à l'inverse de la majorité des musiques du reste de l'Afrique et surtout contrairement à d'autres musiques de l'île de Zanzibar, connues sous le nom de Ngoma. Ainsi une distinction nette était faite entre le *taarab*² et d'autres types de musiques locales de divertissement. Le *taarab* à Zanzibar fait référence à un style spécifique de musique : un style construit sur la musique de divertissement égyptienne. Toutefois, en raison du style imposé par la société zanzibarite, le *taarab* fut presque joué uniquement par des hommes pour des hommes de la classe dirigeante et de la haute société qui étaient, à cette époque, arabes. Les femmes avaient leur propre version du *taarab* et une variété adaptée connue sous le nom de « Kidumbak » fut créée pour la couche pauvre de la société zanzibarite en grande partie africaine (les termes « *courant principal du taarab* », « *taarab des femmes* » et *Kidumbak* sont utilisés dans ce texte pour faire la distinction entre les différentes variétés³).

Le courant principal

Lorsque le *taarab* fut introduit, au siècle dernier, dans les palais de Zanzibar, le *takht* était le type de musique très écoutée à cette époque en Égypte. Il existait des groupes masculins et féminins de *takht*. La version masculine comprenait un vocaliste soliste (souvent avec un chœur) accompagné par un petit ensemble

1. Le mot « appris » – « *learned* » – est traduit du mot « savante » dans le texte original en français. En guise de description, Rouget écrivit : « Chanteurs et instrumentistes de maqâm ne sont pas appelés *mutrib* » (387n).

2. S'il existe une discussion sur les graphies entre *taarab* et *tarabu*, ce dernier étant aussi employé à Zanzibar, mais surtout sur le continent et en particulier au Kenya – lieu à l'origine de la véritable « swahilisation » du terme –, le mot *taarab* est officiellement reconnu et écrit.

3. J'utilise ici le mot de « variété » pour éviter l'utilisation du mot « style », qui risque d'être mal perçu. *Kidumbak* et variété principale de *taarab*, bien que distincts par l'instrumentation et le public dansant au *Kidumbak*, sont souvent confondus en une même appréciation. «... Ukisema asili ya *Kidumbak* shuruti ikuwe ni kitu mbali *Kidumbak*, lakini kwa kuwa *Kidumbak* si kitu mbali. Basi asili ya *Kidumbak* ni *taarab*. » « Quand vous parlez des origines du *Kidumbak*, cela implique que c'est quelque chose de différent (du *taarab*) mais ce n'est pas le cas : l'origine du *Kidumbak* est *taarab*. » [Bakari Abeif, comm. pers., 19 mai 1990 ; ma traduction.]

instrumental réunissant le *qànùn* (une cithare trapézoïdale), le *ùd* (un luth court), le *nây* (une flûte traversière), le *rigg* (un tambour à cadre rond avec des grelots) et un violon (à l'origine un *kamanjah*, un violon à pointes fait à partir de la noix de coco). La version féminine comptait aussi une vocaliste soliste accompagnée par un *ùd* et des instruments à percussion comprenant le *darabukka* (un petit tambour en terre cuite, en forme de cruche). La musique principale jouée par les groupes féminins *takht* était le *taqtùqah* qui comprenait des strophes simples de chansons « comparables » à la musique populaire occidentale [Racy, 1977 : 53]. Dans les années vingt, la popularité du *taqtùqah* s'accrut, peut-être parce que les textes, devenant plus superficiels, étaient plus demandés dans la société. Ces références essentiellement féminines furent supprimées, et beaucoup de chanteurs masculins en vogue commencèrent à les inclure dans leur répertoire. Au-delà de ces représentations dans les milieux riches, le *taqtùqah* se déplaça dans les théâtres et, d'une façon plus significative, se révéla véhicule de vulgarisation, à partir du disque [*ibid.* : 54].

La musique du *takht* se répandit à Zanzibar : elle était jouée au palais du sultan, mais aussi dans les fêtes et les mariages des familles riches. Les modifications de cette forme égyptienne furent appréciées à Zanzibar, à tel point que les chansons arabes des années vingt inspirées du *taqtùqah* et de l'ensemble musical du *takht* furent employées pour constituer la base du courant principal du *taarab*. Quand le *takht* égyptien fut remplacé par le plus grand orchestre *firqah*, jouant la musique rendue populaire par la prolifique industrie cinématographique du Caire vers 1940 [El-Shawan, 1984 : 272-276], les orchestres zanzibarites de *taarab* accompagnèrent cette évolution. Maintenant, ils comptent jusqu'à dix violons, violoncelles, double basses, accordéons, orgues et bongos, en plus des instruments conventionnels du *takht*.

Les dépenses nécessaires pour agrandir les orchestres dans les années quarante, cinquante et soixante rendirent impossible aux petits groupes non subventionnés de maintenir leur place sur l'ensemble de la scène du *taarab*. De plus, elles empêchèrent les personnes moins aisées d'être en mesure d'utiliser ces grands groupes pour leurs cérémonies. Ceci ne fit qu'accentuer le fossé entre ceux qui pouvaient financièrement s'offrir le *taarab* et les autres. Néanmoins, l'influence des musiciens zanzibarites tels que Siti Binti Saad, qui introduisit le kiswahili dans le *taarab*, rétrécit le fossé en composant des chansons plus accessibles hors du palais du sultan. Les gens utilisèrent leur imagination afin de pouvoir intégrer le *taarab* dans la culture swahili.

La tradition de chercher en Égypte un modèle pour le *taarab* persista (et continue encore aujourd'hui à l'intérieur du courant principal). Le groupe *Akh-wani Safaa*, signifiant « frères de la pureté », a été le meilleur représentant de ce courant majeur depuis sa formation en 1905. Ce groupe est de loin le mieux équipé (particulièrement depuis 1985 quand un riche Arabe omanais s'arrangea avec le sultanat d'Oman pour donner au groupe les instruments dont il avait besoin). Il est également le plus connu : gloire dont certains affirment qu'elle est peut-être davantage due à sa longévité qu'à la popularité de sa musique. C'était une formation exclusivement arabe, mais elle se veut aujourd'hui « cosmopolite » [Seif Salim, comm. pers., 5 juillet 1989]. Toutefois, pour s'y affilier, un parrainage

de deux membres du groupe est nécessaire. Ceci contribue à préserver son exclusivité. Cet orchestre a toujours joué une musique plus proche du modèle égyptien qu'aucun autre groupe à Zanzibar, en se cantonnant aux chansons sentimentales accompagnées sur rythme de rumba à tempo bas.

Dans les années précédant la révolution, l'importance du *taarab* dans la mobilisation politique de la population était reconnue. Une fois l'indépendance acquise, et les Arabes évincés, le nouveau gouvernement l'utilisa à son profit. Tous les groupes furent rassemblés dans le département culturel du parti afro-shirazi, qui deviendra le parti révolutionnaire « Chama cha Mapinduzi ». Ces groupes devaient donc prendre le nom de la branche régionale du parti. Ainsi *Akhwani Safaa*, par exemple, devint la section ASP de Malindi (plus tard la section CCM), Malindi étant le quartier de la ville de pierre où le groupe avait son siège. De plus, et presque pendant six ans après la révolution, les chansons n'étaient diffusées à la radio qu'à la condition de véhiculer un message politique clair et direct. Pour toutes les manifestations, les meilleurs musiciens de chaque région constituaient un groupe national qui devint, en 1965, un groupe installé d'une manière plus ou moins permanente, connu comme le *Club Musical Culture* (CMC). Ce groupe a été le seul rival sérieux de *Akhwani Safaa* et, à partir de 1986, par ses contacts avec la classe la plus pauvre de la population, majoritairement africaine, le CMC devint si populaire que *Akhwani Safaa* perdit au moins la moitié de son public.

Ces deux groupes forment ce qu'on appelle « le courant principal du *taarab* ». Au début, ils jouaient exclusivement pour les mariages de leurs propres membres mais, depuis ces dix dernières années ou presque, ils ont commencé à proposer également leurs services aux non-membres. Seuls les riches Zanzibarites pouvaient accéder à ce privilège : au-delà des honoraires du groupe, il fallait aussi payer le transport aller-retour (lieu de représentation-maison) des musiciens et des instruments ainsi que le repas pour l'ensemble du groupe (quelquefois 35 à 40 personnes). De plus, la salle, les chaises et l'électricité devaient être louées et une scène érigée pour le groupe. Au cours des cinq ou six dernières années, le prix de revient de ces orchestres a augmenté avec le coût de la vie. De ce fait, ils ont organisé des concerts publics au cours desquels des billets étaient vendus. Les représentations du courant principal du *taarab* ont aujourd'hui lieu principalement lors de manifestations de ce genre.

Pour le public, assister à un concert de *taarab* représente une sortie onéreuse. Les billets coûtent entre 200 et 500 shillings tanzaniens (8 à 15 FF) ; aucune femme n'osera aller à un concert avec une vieille robe, et le coût d'une robe neuve s'élève au minimum à 3 000 shillings (plus de 100 FF) – c'est-à-dire au moins deux fois le salaire moyen. Quelques-uns bien sûr peuvent se le permettre. La majorité d'entre eux réside dans la ville de pierre qui était essentiellement arabe et indienne avant la révolution. D'ailleurs, beaucoup d'entre eux sont en contact étroit avec Oman, généralement grâce à des liens familiaux.

Cette description se rapportant simultanément à *Akhwani Safaa* et CMC appelle toutefois une remarque. Même si le CMC est difficilement accessible au grand public, il offre des services moins coûteux. Il a déjà été souligné que *Akhwani Safaa* était un groupe composé uniquement d'Arabes à l'origine, auquel l'affiliation était toujours restrictive. Le CMC, au contraire, est composé de

musiciens d'origine africaine. Beaucoup d'entre eux sont nés à la campagne et habitent maintenant dans le quartier de Zanzibar appelé Ng'ambo. C'est une zone d'habitation qui s'étend de plus en plus, où les Africains défavorisés, dont beaucoup furent amenés du continent comme travailleurs immigrés, vinrent s'installer pour trouver du travail. Leurs contacts viennent en premier lieu de ces régions où ils passent une grande partie de leur temps à jouer pour leur famille et leurs amis qui habitent également cette partie de la ville. Ils perçoivent des honoraires moins élevés qu'*Akhwani Safaa* et un plus grand nombre d'habitants de Ng'ambo s'identifie au CMC et préféreront les contacter pour jouer lors des mariages [Nasra Mohammed, comm. pers., 3 avril 1990]. Ainsi *Akhwani Safaa* est beaucoup plus sollicité pour jouer lors de mariages de familles aisées de la ville, tandis que les CMC sont plus souvent invités dans les quartiers périphériques.

Alors que le *taarab* ne semble accessible qu'à une minorité aisée, comment justifier les propos d'individus comme Fatma Abdullah (ancien directeur de la culture au ministère de l'Information de Zanzibar, actuellement au département de l'Information au consulat de Tanzanie à Londres), qui déclare : « C'est une musique par le peuple, pour le peuple et c'est une musique du peuple. » [Discours prononcé au Village de musique africaine, Holland Park, Londres, 18 juillet 1985.] Cette démocratisation résulte peut-être de l'importance croissante d'une version adaptée du *taarab* – le *Kidumbak* – qui est devenue une variété plus accessible et plus populaire du courant principal.

Les gens « sans nom »...

Jusqu'en 1950, le *taarab* à Zanzibar fut plus ou moins identifié à Siti Binti Saad et *Akhwani Safaa*. Il était présenté principalement dans les palais du sultan. À la même époque, le kiswahili commençait à s'imposer comme langue véhiculaire. Dans les campagnes et dans les quartiers périphériques de la ville, les jeunes produisirent leur propre version des chansons populaires de *taarab* comme distraction. Ils étaient accompagnés de deux *Kidumbak* [Moh'd Mussa, comm. pers., 28 septembre 1989]. Le mot *dumbak* est un dérivé du *darabukka* arabe déjà mentionné comme un des instruments utilisés à l'origine dans les groupes *taarab*. Aucune des formes classiques du *taarab* n'était maintenue lors de ces représentations impromptues : le public ajoutait spontanément des couplets aux chansons et dansait énergiquement au lieu de s'asseoir comme de simples spectateurs⁴.

Khatib montre qu'à partir de 1954, le *taarab* commença à prospérer, peut-être à la suite du succès de la station de radio lancée en 1951. Plusieurs groupes furent formés, représentant très souvent un quartier spécifique de la ville, au point de se généraliser en 1960. Néanmoins, tous fonctionnaient en tant que clubs et acceptaient de jouer seulement pour leurs membres. Si un non-membre désirait une

4. Ceci explique pourquoi le préfixe « ki » devint lié au mot. « "Ki" situ zote ni dharau... Ni bezo... "Ki", "ki", "ki" – unakibeza kitu. Sasa *Kidumbak* kimeitwa hivyo kwa kuzewa na kudharaulika... » « "Ki" est toujours méprisé – c'est un mot méprisant... "Ki", "ki", "ki" – vous dédaignez quelque chose. *Kidumbak* a reçu cette appellation comme un signe dédaigneux et méprisant... » [Bakari Abeid, comm. pers., 19 mai 1990]. Toutefois, ceci est une question pertinente, étant donné que la majorité de gens qui sont actuellement impliqués dans le *Kidumbak* disent que « ki » est tout simplement un préfixe diminutif de *dumbak*. Ils ne veulent pas admettre qu'il y ait un jugement de valeur attaché à ce mot.

représentation de *taarab* à sa fête, il pouvait seulement prétendre que le *Kidumbak* était une autre possibilité et rassembler quatre ou cinq musiciens de l'un ou l'autre club de *taarab*. Ils apporteraient leurs instruments et joueraient indépendamment de leur appartenance à leur club. Les musiciens, du courant principal du *taarab* et du *Kidumbak*, étaient donc quasiment les mêmes. Comme ces musiciens n'étaient membres d'aucun club officiel, ils ne répétaient jamais ensemble et se rencontraient seulement sur le lieu de la représentation. Les chansons choisies devaient être celles qu'ils connaissaient le mieux, c'est-à-dire soit celles du répertoire des clubs dont ils étaient des membres agréés, soit celles diffusées à la radio. Il était donc généralement admis que : «... *Kidumbako ni taarabu...* ni mzunguko wa wapigaji hao hao – *Kidumbaki ni watu hawana jina ; taarabu ni vilabu vina jina. Kwa ufupi, basi.* » (Les *Kidumbak* sont des gens « sans nom » ; le *taarab* est un club avec des noms. En gros, c'est ça. ») [Bakari Abeid, comm. pers., 19 mai 1990 ; ma traduction.]

La plupart des clubs de *taarab* qui apparurent durant cette période et qui ne pouvaient pas financer un grand orchestre se contentaient de petits ensembles ou fabriquaient les instruments eux-mêmes. Le club social Michenzani, un des groupes les plus influents montés à cette époque, créa une double basse nommée *sanduku* (lit : « boîte ») en utilisant une caisse, un échelas et une seule longueur de boyau épais ⁵. D'autres instruments introduits de la même façon se nomment : *cherewas* (maracas fait à partir de coquilles de noix de coco), *mkwasa* (bâtons qu'on tapait entre eux ou sur une table) et les deux tambours *vidumbak* (« vi » étant le pluriel du préfixe « ki »). Outre un ou deux violons, il y avait des instruments inclus dans le *Kidumbak* à la place des instruments conventionnels du *taarab* tels que le *kanuni* ou *udi* (traduction en swahili local des noms *qànùm* et *ùd*).

Après la révolution de 1964, ces petits groupes disparurent, laissant *Akhwani Safaa* et le CMC de création récente s'acheminer vers le courant principal. Le rôle joué par le *Kidumbak* se révéla essentiel et devint accessible à la majorité des gens.

L'ensemble de *Kidumbak*, qui comprenait les instruments de fortune des clubs de *taarab* occasionnels, s'institutionnalisa et le *Kidumbak* évolua vers une forme inextricablement liée à la variété principale de *taarab* bien que fonctionnant indépendamment de celui-ci (en vertu du fait que la plupart des chansons sont tirées d'un des groupes du courant principal ⁶ et que les musiciens sont interchangeables). *Kidumbak* remplit ainsi une autre mission de *taarab*. Les gens allaient au *Kidumbak* pour danser, chanter et, d'une manière générale, pour faire la fête alors que les représentations officielles du *taarab* étaient plus rigoureuses et plus formelles. Aujourd'hui, lors des mariages riches qui durent jusqu'à sept jours, on trouve souvent *Akhwani Safaa* ou CMC jouant la nuit dans la salle locale et un groupe de *Kidumbak* jouant en plein air la nuit suivante.

5. Michenzani est une région officielle du Ng'ambo mais, socialement, elle est perçue comme formant partie du centre de la ville de Zanzibar. C'est la région que Karume fit raser afin de construire des blocs d'appartements à Michenzani.

6. Évidemment, il est plus facile pour les musiciens de jouer des chansons qu'ils connaissent déjà, et étant donné que les musiciens de *Akhwani Safaa* n'ont pas de collaboration historique avec les groupes *Kidumbak*, un nombre très restreint de leur chansons trouva place dans le répertoire *Kidumbak*. La majorité de ces musiciens habitent dans le quartier de la ville de pierre alors que le *Kidumbak* se manifeste à Ng'ambo et dans les régions rurales.

Il est de mise qu'au *Kidumbak*, une chanson populaire de *taarab* soit jouée intégralement dès le début malgré l'élimination d'une partie importante de l'introduction et des interludes instrumentaux entre les couplets. Le rythme est le même que dans la chanson originale : il est adapté aux deux tambours *vidumbak* qui remplacent les bongos de l'orchestre de *taarab*. Toutefois, les rythmes de *taarab* sont assez lents (la rumba étant la plus populaire) et, une fois que les quatre couplets et les refrains ont été chantés, les musiciens de *Kidumbak* essaient d'augmenter le tempo et changent souvent de rythme pour rendre la chanson plus apte à la danse. Pour cette raison, d'autres styles de musiques ont été créés pour le rythme, en particulier *muziki wa densi* (musique de danse populaire du continent) et d'autres types de musiques locales, spécialement l'*umyago*, musique jouée à l'occasion des rites féminins de la puberté. L'enthousiasme des spectateurs et plus particulièrement celui des danseurs sont à l'origine du phénomène du *Kidumbak*. « Watazamaji huo sisi hatushughuliki nao lakini wale wachezaji sisi ndio wanaotutia mori wa kufansa kila kitu kizuri. » (« Nous ne tenons pas grand compte de ces spectateurs car ce sont les danseurs qui nous inspirent à rendre tout agréable. ») [Rashidi Makame, comm. pers., 4 octobre 1989 ; ma traduction.] Ces adaptations de style et du contexte justifient la survie puis l'épanouissement du *Kidumbak* à côté du courant principal de *taarab*.

« Mpasho », rivalités et défis...

La majeure partie du public de *Kidumbak*, en tant qu'il est distinct du courant principal de *taarab*, est composée de femmes ; ce succès est dû à l'évolution vers une forme dansée. Comme dans toute communauté islamique, les hommes et les femmes ne peuvent se rencontrer en société ⁷. Quand *Akhwani Safaa* et *Naad Shuub* furent respectivement formés en 1905 et 1908, les femmes ne pouvaient pas s'y affilier mais elles étaient mises à l'écart de toute manifestation. Elles formèrent donc leurs propres groupes appelés *Naad Akhwat Safaa* et *Sahib Shuub*. Quand la Seconde Guerre mondiale éclata, ces deux groupes disparurent, mais au cours de la guerre et peu de temps après, des groupes relevant d'associations féminines apparurent. Les plus importants et les plus durables de ces groupes étaient : *Royal Air Force*, *Royal Navy*, *Sahib el-Arri*, *Banati el-Kheria* (Sœurs de l'esprit charitable), *Banati el-Arabia* (Filles bénies, avant la révolution) et *Nuru el-Uyuni* (Clarté de la lune). Ces associations se transformèrent en groupes conventionnels de *taarab* ; leur impact a détourné le *Kidumbak* de son modèle majeur, le courant principal, puis, dans un second temps, a été le catalyseur du courant principal vers un processus d'africanisation.

Ces groupes de femmes avaient comme tâche première d'aider leurs membres en cas de besoin. Si, par exemple, l'une d'entre elles perdait un parent, le groupe organisait une collecte pour participer aux dépenses des obsèques. De la même façon, si une famille célébrait un mariage, le groupe contribuait non seulement

7. Bien que Zanzibar soit aujourd'hui à 96 % musulman, la raison fondamentale de la séparation semble être ancienne. Plusieurs personnes refusent toujours d'occuper des fonctions publiques, parce qu'elles considèrent qu'il est incorrect pour des hommes et des femmes de passer leur temps ensemble et de cette façon. Néanmoins, la majorité de la population ignore ces principes.

financièrement mais également en assurant le divertissement, par l'intermédiaire de chansons populaires de *taarab* accompagnées d'un *rika* et d'un *dumbak*. Peu de temps après, la popularité de Siti Binti Saad déclencha le besoin de mieux organiser les représentations de *taarab*. Les femmes ne pouvant elles-mêmes jouer des instruments, elles embauchèrent des musiciens pour jouer à leur place. Comme il était bien trop onéreux de louer les services d'un orchestre complet de *taarab*, seuls cinq ou six musiciens étaient engagés. Ceci comprenait un joueur *udi* (maintenant orgue et/ou piano accordéon), des batteurs de bongos et de *rika* et au moins un violon. Ces hommes étaient des membres honoraires du groupe mais ne pouvaient s'y affilier officiellement. L'influence du *taarab* s'exerça peu à peu sur les autres activités des groupes, qui devinrent par la suite des groupes conventionnels féminins de *taarab*.

Les groupes étaient formés en fonction de leur localisation géographique de telle façon que le *Royal Air Force* était situé à Funguni, *Royal Navy* à Shangani, *Nuru el-Uyuni* à Kikwajuni, *Sahib el-Arri* à Malindi et *Banati el-Kheria* à Mbuyuni. Le conflit entre les différentes localités était certainement l'une des raisons de la violente rivalité qui éclata dans les années cinquante surtout entre la *Royal Air Force* et la *Royal Navy*. Une forme de poésie de *taarab* connue à Zanzibar comme *mpasho* (pl. *mipasho*)⁸ découla de cette rivalité. Le mot *mpasho* provient du verbe *kupasha* signifiant « rendre accessible » [Johnson, 1939]. Le poète de *mpasho* s'assure que la personne qui est le sujet du poème reçoive le message de façon claire et directe afin d'écartier toute mauvaise interprétation et également de bien atteindre la personne concernée. Alors que la plupart de la poésie du *taarab* utilise des proverbes, des devinettes et des sens cachés, les chansons de *mpasho* visent une personne ou un groupe de personnes spécifiques dans le but de les insulter et de les attaquer. Un langage dur et insultant est utilisé (*maneno makali*, *maneno matusi*) pour blesser et abaisser. Les poèmes ne sont pas subtils mais utilisent un langage sarcastique, corrosif et ironique (*vijembe*) pour être direct et agressif. Ils ont été décrits comme « *kabisa* "déplacé" » ou « *kabisa* "chaud" » par le directeur du CMC, Bw. Khamisi Shehe (*kabisa* : tout à fait, en swahili) [comm. pers., 17 mai 1989]. Les poètes sont attentifs à la vie privée de leur rivaux afin de récolter des informations pour mieux les critiquer. La personne offensée se sent obligée de répondre publiquement, permettant ainsi aux gens de prendre parti. De ce fait, les chansons de *mipasho* touchent toute la société, créant une rivalité et des conflits entre les groupes, les localités et même les familles. Les chansons de *mipasho* sont également exploitées par le public. Si, par exemple, deux femmes se disputent, elles peuvent appuyer leur argumentation personnelle par un extrait d'une chanson de *mpasho*. Une femme peut monter sur scène pour récompenser la chanteuse avec de l'argent (*kutunzo*) s'assurant que sa rivale la remarque et elle dit : « Voilà, ceci est pour vous ! » [Idi Farhan, comm. pers., 25 mai 1989.]

8. Comme le souligne Khatib, il existait quelques chansons insultantes à l'intention de Siti Binti Saad dans les années trente et quarante. Mais le mot *mpasho* est plus récent dans l'esprit de Zanzibarites d'aujourd'hui, en raison de la résurgence de la guerre entre la RAF et le *Nuru el-Uyuni* (*Royal Navy* rassembla ses forces « politiques » auprès de Nuru lorsque les groupes réapparurent vers 1978). En décrivant les origines du terme, les gens se réfèrent habituellement à la « guerre » initiale entre la RAF et la *Royal Navy* dans les années quarante.

De 1960 à 1978, les groupes de femmes restèrent peu actifs. Cette situation a ainsi occulté les arguments des *mpasho* qui constituaient la véritable attraction du *taarab* pour elles.

Presque immédiatement après la renaissance de ces groupes de femmes vers 1970, le *mpasho* s'épanouit à nouveau et opposa cette fois la *RAF* et le *Nuru el-Uyuni* qui avaient tous deux des membres comoriens. Un des échanges les plus durs est peut-être celui qui eut lieu quand Nuru écrivit un poème à l'intention du directeur (ici le pilote) de *RAF*⁹ :

*Piloti wakumbuka
Usiseme huelewi
Kakayo kaolewa Chwaka
Kwa ngoma na hoi hoi
Mambo yalipochafuka
Kenda uzia Dubai*

*Tu t'en souviens toujours, pilote
Ne prétends pas avoir oublié
Ton frère était marié à Chwaka
Avec toutes les festivités
Quand le scandale éclata
Il s'était prostitué à Dubaï.*

Dans les échanges qui suivirent, *RAF* écrivit ce poème contre Nuru en alléguant leur soi-disant lesbianisme :

*Kumezuka papa kuu
Si juke wala si dume
Lina miguu mitatu
Ni mikono yake minne
Wafunuheni watoto
Papa liswatafune*

*Il y a un requin menaçant
Ni mâle ni femelle
Il avait trois jambes
Et quatre de ces mains
Protègent vos enfants
Pour qu'ils ne soient pas mordus par lui.*

La dispute prit une telle ampleur que le gouvernement zanzibarite dut intervenir et qu'un groupe de diplomates comoriens vint faire une enquête à Zanzibar. La solution retenue fut de supprimer ces groupes, mais finalement il fut décidé qu'ils pouvaient exister s'ils s'affiliaient officiellement à la direction de la Culture. Aussi, un syndicat de ces cinq groupes de femmes fut formé à cette époque (vers 1984) dans l'espoir qu'ils commenceraient à travailler ensemble au lieu de se quereller. Toutefois, selon plusieurs femmes, ce syndicat, connu sous le nom de « *kikosi cha taarab cha muungano ya wanawake* » (le groupe *taarab* du syndicat des femmes), fut créé après que le gouvernement eut mis sur pied le *Kikundi cha Taifa* (groupe national) sans faire appel aux talents de ces groupes de femmes. Cette décision a peut-être stimulé le développement de l'unité parmi ces groupes de femmes qui connaît aujourd'hui une paix relative.

En ce qui concerne l'effet de ce mouvement de *mpasho* sur le *Kidumbak* et le courant principal du *taarab*, il faut rappeler que les célébrations de mariage représentent le contexte traditionnel pour les représentations du *taarab* (*Kidumbak* et courant principal) et que seules les femmes sont impliquées : elles organisent toute la cérémonie. Les hommes voient le marié quand il présente les vœux à la mosquée le premier jour mais ne participent pas aux festivités. Pour le divertissement, les musiciens font le lien entre les « courants » de *taarab* comme instrumentistes et compositeurs depuis que le *taarab* est devenu essentiellement une

9. Tous les poèmes présentés ici ont été traduits par Ally Saleh, un étudiant en littérature à l'université de Dar es-Salaam, journaliste, et lui-même poète *taarab* de renom.

musique de distraction, ils doivent répondre aux exigences de leur public, c'est-à-dire les femmes. Comme le *taarab* des femmes était uniquement réservé à ses membres, le *Kidumbak* devint populaire en tant que solution de rechange, en même temps qu'il le fut pour les non-membres des clubs du courant principal. Ainsi, entre 1960 et 1978, quand les groupes de femmes étaient peu actifs, la popularité du *Kidumbak* monta en flèche et l'utilisation du *mpasho* fut immédiate. Ce qui suit est un exemple qui montre comment dans le *Kidumbak*, la politique de « n'importe quoi peut passer » est la loi fondamentale.

Wamo wamo wamejaa tele
Banda le ilani msele lala mwenyewe
Kwanza nataka kusema
Lakini naona haya
Chupi ya dada Mwatima
Imetoboka pabaya
Umeniambia malaya
Malaya muuza chai
Umenitongoza mwenyewe
Michuzi siikatai

Ils sont tous présents
Le marin occupe la chambre du fond
Je voudrais dire en premier
Mais je suis intimidé
Les sous-vêtements de Mwatima
Ont un trou au mauvais endroit
Vous dites que je suis une prostituée
Mais la prostituée est la vendeuse de thé
C'est toi qui m'a séduite
Je ne refuserai pas ton argent.

Il fallait changer la musique qui accompagnait ce genre de poèmes en augmentant le tempo et en ayant recours souvent à des rythmes dansants. Dès son début, le *Kidumbak* était dansé, mais lorsque la poésie et la musique accélérèrent le rythme, la danse pratiquée jusqu'alors, le *kiuno*, s'adapta beaucoup plus aux allusions sexuelles évidentes. Le *kiuno* est une danse érotique où l'on roule les hanches. Cette danse est enseignée aux jeunes filles pendant les rites de puberté. Ceci a mené le *taarab* à un niveau de simplicité fréquemment associé avec d'autres *ngoma* locaux, et toute la définition du style, élargie pour inclure le *Kidumbak*, doit maintenant être donnée en termes de musique zanzibarite plutôt qu'en termes de forme empruntée.

Pour les soirées féminines de *taarab*, l'atmosphère se situe à mi-chemin entre celle du *Kidumbak* et les représentations du courant principal du *taarab*. Des sièges sont disponibles, mais souvent les femmes passent moins de temps assises qu'à danser le long des rangées sous prétexte d'aller récompenser la chanteuse. La majorité des chansons sont soit adaptées de la musique de chansons existantes soit composées par des hommes membres du courant principal. L'effet du *mpasho* sur la musique n'a donc pas été aussi marqué qu'il l'a été en *Kidumbak*. Toutefois, le rapport entre les percussions et les instruments de mélodie est plus important que dans les grands orchestres (souvent deux paires de bongos avec *rika* et seulement 3 ou 4 instruments de mélodie en opposition à n'importe quoi – jusqu'à 20 ou 30 en *Akhwani Safaa* et CMC) et ces percussions supplémentaires aliènent la musique *ngoma*, représentant la fin du spectre du *taarab*.

Le *mpasho* a eu les mêmes effets sur le courant principal. Les femmes ne se contentent plus de s'asseoir et d'écouter des chansons d'amour. Elles veulent un peu de la verve du *mpasho* et, une fois de plus, ceci a contraint les musiciens à se tourner vers le *ngoma* local pour des rythmes rapides. La raison de cette popularité croissante du CMC, comme déjà soulignée, résulte dans l'évolution de celui-ci pour répondre au public du *taarab*. Les chansons sont plus entraînantes, utilisent

un rythme local et sont aussi beaucoup plus courtes que celles de *Akhwani Safaa*, étant donné que les sections instrumentales sont réduites au minimum. Néanmoins, l'atmosphère est toujours assez formelle et, bien que le fait d'aller récompenser les musiciens avec de l'argent soit encouragé, la danse est désapprouvée.

Quand Khatib dit « *Taarab* si ngoma ya muziki wa jadi ya watu wa Zanzibar kama wengi wanavyodhania » (le *taarab* n'est pas la musique de la majorité des Zanzibarites comme le pensent beaucoup de personnes » [ma traduction]), il se réfère à ce qui a été appelé le « courant principal ». Il analyse les développements socio-politiques à Zanzibar, particulièrement de 1920 à la période post-révolutionnaire, en examinant comment ces développements ont affecté la poésie de *taarab*. Notre texte démontre que les effets de ces conditions socio-politiques s'étendirent bien au-delà du *taarab* tel qu'il est décrit par Khatib. Tout d'abord, le caractère exclusif du *taarab*, à l'origine, a provoqué l'émergence d'une variété populaire, le *Kidumbak*. Ensuite, la stricte division sexuelle d'une société islamique comme celle de Zanzibar a entraîné la formation de groupes féminins de *taarab* qui furent les agents d'une orientation plus locale, délaissant peu à peu le modèle égyptien. L'influence actuelle de ces nouvelles variétés de *taarab*, produites par les divisions sexuelles et sociales de la société zanzibarite, fait que toute définition actuelle du genre doit les inclure aujourd'hui.

[Traduit de l'anglais par Bhamu Peerun et Alain Ricard.]

BIBLIOGRAPHIE

- CHITTICK N. [1965], « The "Shirazi" Colonization of East Africa », *Journal of African History*, VI (3).
 CHITTICK N. [1968], « The Coast before the Arrival of the Portuguese », in B.A. Ogot and J.A. Kiernan (éds), *Zamani*, New York, Humanities Press.
 CLAYTON A. [1981], *The Zanzibar Revolution and its Aftermath*, London, C. Hurst & Co. Ltd.
 DALBY D. [1989], « African Languages », in *Africa South of the Sahara*, London, Europa Publications Ltd, 19th edition.
 EL-SHAWAN Salwa [1984], « Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967 : the Continuity of Tradition within a Contemporary Framework ? », *Ethnomusicology*, XXVIII (2).
 GHAI Y. and GHAI D. [1971], « The Asian Minorities of East and Central Africa up to 1971 », in *Minority Rights Group Report n° 4*, London, Minority Rights Group.
 GRAY J. [1962], *History of Zanzibar from the Middle Ages to 1856*, Nairobi, Oxford University Press.
 JOHNSON F. [1939], *A Standard Swahili-English Dictionary*, Nairobi, Oxford University Press.
 KHATIB M. S. [1992], *Taarab Zanzibar*, Dar es Salaam, TPH.
 LOFCHIE Michael F. [1965], *Zanzibar : Background to Revolution*, Princeton University Press.
 MARTIN Esmond Bradley [1978], *Zanzibar : Tradition and Revolution*, London, Hamish Hamilton.
 MGANA Issa [1991], *Jukwaa la taarab*, Helsinki, Mediafrica.
 MEHTA B. P. [1976], *A History of Asians in Kenya 1900-1970*, thèse de PhD, Washington, DC, Howard University.
 RACY Jihad [1977], *Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904 to 1932*, thèse de PhD inédite, Urbana, Illinois ; [1988], « Sound and Society : the Takht Music of Early Twentieth Century Cairo », in *Selected Reports in Ethnomusicology*, VII, Los Angeles, University of California.
 ROUGET G. [1990], *La Musique et la Transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.
 SALEH S. S. [1980], « Nyimbo za Taarab Unguja », in *Lugha Yetu*, Dar Es Salaam ; [1988], « Historia na muundo wa Taarab », in *Lugha na Utamaduni*, I, Zanzibar, Julai Al-Khayria Press Ltd.

WEHR H. [1974], *Dictionary of Modern Written Arabic*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

SCHOFF W. H. [1912], *The Periplus of the Erythrean Sea*, London.

TOPP FARGION Janet [1992], *Women and the Africanization of Taarab in Zanzibar*, thèse de PhD, université de Londres.

INFORMATEURS

M. Haleem, maître de conférences en arabe et études islamiques, School of Oriental and African Studies, université de Londres.

Seif Salim Saleh, directeur de la Culture et des Arts, ministère de l'Information, de la Culture et du Tourisme. Il est l'un des plus célèbres compositeurs de Zanzibar. Il est aussi un chanteur et un violoniste accompli, membre de *Akhwani Safaa*.

Nasra Mohamed Hilal, dirigeante de Sahib el-Arri et personnalité féminine importante.

Bakari Abcid, célèbre chanteur des années soixante, aujourd'hui employé par la direction de la Culture.

Rashid Makame Shani, violoniste au CMC, célèbre joueur de Sanduku dans un groupe de Kidumba.

Khamisi Shehe, directeur musical et premier violoniste au CMC.

Idi Farhan, connu à Zanzibar comme encyclopédie du *taarab*, célèbre compositeur et joueur d'Udi avec *Akhwani Safaa*, employé par la direction de la Culture.

Bottes en caoutchouc, migrants et Fred Astaire : danse ouvrière et style musical en Afrique du Sud ¹

Carol Muller *

Cet article est dédié à la mémoire du danseur gumboot Jonney Hadebe, dit C to C, mort du cancer à l'hôpital de mission Centaco près de Creighton dans le Sud du Natal KwaZulu le 12 janvier 1996.

Le samedi 6 janvier 1996, Blanket Mkhize, leader de l'équipe de danse gumboot, a organisé une fête et abattu un mouton dans sa ferme du sud de la province du Natal KwaZulu. Il avait auparavant informé son chef local que ses voisins et lui-même recevraient dans sa ferme les deux femmes blanches, Janet Topp et moi-même, qu'il avait introduites à la danse gumboot à Durban en 1985. Comme pour toute célébration zouloue traditionnelle, un animal fut tué et sa viande partagée avec la communauté et les hôtes ; de l'*utshwala* (la bière de sorgho traditionnelle) avait précédemment été brassée et le concours de chant et de danse eut lieu. Les propres fils de Blanket et leurs amis qui habitaient à Jolivet (près d'Ixopo) avaient reformé leur équipe de danse gumboot et une deuxième équipe arriva en taxi mini-bus de Creighton, la région bhaca ² du Sud du Natal KwaZulu. La plupart des membres de la seconde équipe étaient des travailleurs migrants employés par la compagnie semi-publique Spoornet, l'ancienne South African Railways contrôlée par l'État.

Comme c'est l'usage pour la danse gumboot, l'équipe de danseurs de Bulwer était annoncée par un guitariste et un joueur de concertina, exécutant un riff cyclique qui se déplaçait entre les accords toniques, mineurs et majeurs. Le leader de l'équipe précédait l'équipe de danseurs qui se déplaçait dans l'espace d'exécution dans une démarche stylisée, leurs bras tendus sur le côté de leurs

* Département de musique, université du Natal, Durban, Afrique du Sud.

1. Le Centre for Science Development (HSRC) à Pretoria, Afrique du Sud, a soutenu financièrement la recherche la plus récente sur la danse gumboot sous la forme de petits subsides *ad hoc*. Les opinions exprimées dans cet article ne reflètent pas nécessairement celles du CSD. La recherche précédente sur la danse gumboot, menée par Janet Topp Fargion et moi-même, a pris la forme d'une thèse de maîtrise en musicologie en 1985. Nos remerciements vont aussi à la Killie Campbell Collection de l'université du Natal et à ses bibliothécaires qui m'ont aimablement assistée dans ma recherche. Je suis aussi redevable à mon équipe de danse gumboot ainsi qu'à Sazi Diamini, étudiant de maîtrise, qui ont donné de leur temps et de leur savoir de la plus généreuse des manières.

2. La partie méridionale du Natal KwaZulu a été historiquement occupée par les peuples Nguni du Sud : les Xhosa et les Mpondo. Au début du XIX^e siècle, les peuples Bhacas et Mfengu furent les saccages du roi zoulou Shaka et vinrent vivre dans la région méridionale. Les Bhacas parlent le zoulou (avec une certaine influence xhosa) [*Reader's Digest*, 1994 : 64].

corps. Il était vêtu légèrement différemment des autres, tous portant les traditionnelles bottes wellington noires, des casquettes de baseball, des pantalons noirs avec, noué au genou, un mouchoir blanc, et des chemises « de cow-boy ». Un ou deux danseurs avaient attaché des morceaux de fil de fer tendus du haut en bas de leurs bottes pour produire un bruit de ferraille. De temps en temps, ils ponctuaient ce mouvement en frappant leurs bottes l'une contre l'autre à la hauteur des chevilles dans un rapide mouvement rythmique. Ils tournaient autour de l'espace libre dans la ferme, puis ensuite se mettaient en formation de ligne droite, le leader et les musiciens se tenant en dehors de l'équipe.

Tandis que les danseurs attendaient le signal des leaders, ils « marquaient le temps » d'un bref mouvement de marche sur place. Le leader faisait les cent pas devant son équipe, corrigeant les tenues et vérifiant que chacun était dans une position correcte. Les plus forts danseurs se tenaient d'habitude au bout de chaque ligne, les plus faibles au centre. « Lef-light ³ », ordonna le leader, et l'équipe répondit avec un rapide claquement de talons en continuant à faire du surplace. Il commença à donner plus agressivement une série d'ordres. L'équipe de danseurs répondit avec force et précision. « Attention ! » « Attention ! » « Two-Attention ! » « Nasisalutho ! » Le leader continua de crier dans le désordre une série d'instructions. Chacune appelait un ensemble préparé de pas qui avaient été composés par les danseurs individuels et appris par les membres de l'équipe lors des nombreuses répétitions passées.

Le style de danse gumbboot provient d'une grande variété d'origines : la tradition bhaca, le spectacle des ménestrels, les danses populaires de société comme celles qui accompagnaient les concerts de jazz des années trente et quarante, le jitterbug, par exemple ; et, évidemment, les claquettes popularisées par les films de Fred Astaire et Gene Kelly. L'exécution esthétique inclut aussi l'ordre strict de la marche militaire et la discipline exigée par le travail souterrain dans les mines. On attend des danseurs qu'ils répondent rapidement, sans hésitation, sans considération de ce que le leader ordonne. La précision du mouvement – commencer et finir sur le même rythme – est cruciale pour réaliser une exécution puissante.

La communauté des gens réunie à la ferme de Blanket ce jour-là se tenait en cercle autour des danseurs. En regardant les danseurs, les spectateurs remarquaient à peine la poussière soulevée par les rapides mouvements de pieds, les chocs des bottes et les coups sur le sol, tandis que la représentation s'intensifiait. Les femmes hululaient en dansant devant les participants ; les hommes sifflaient, chacun acclamant avec enthousiasme la précision et la discipline de cette équipe de danseurs au sommet de leur condition en ce chaud matin de janvier. Le leader marchait devant et derrière à travers la ligne des danseurs, sifflant de temps à autre dans son sifflet de police pour maintenir la vivacité et le répondant de son équipe. « Abelungu ! » (Un Blanc !) « Amaphoyisa ! » (Les flics !) « GwazamaZulu ! » (Crevez les Zoulous !) « Germiston ! » (Nom d'une ville minière.) « Jowanisberg ! » (Johannesburg !)

À un moment donné, au milieu de l'exécution collective d'« amadoubles », le leader vint à demander les « singles », ces prestations à grande valeur de concours

3. « Lef-light » renvoie aux ordres de marche gauche-droite (left-right), mais dans la langue zouloue il n'y a pas de son « r ». Fréquemment, le son « r » est prononcé « l ».

menées en solo par des membres de l'équipe, où chaque homme démontre ses talents d'improvisation en danse gumboot. C'est en particulier dans ces singles qu'est très clair le lien avec la danse de claquettes des stars des films de Hollywood comme Fred Astaire et Gene Kelly. Avec chaque nouvelle improvisation, la force du spectacle augmente. Des membres sélectionnés de la communauté commencèrent à lancer des pièces de monnaie aux acteurs pour signaler aux danseurs et aux autres spectateurs lequel des solistes ils préféraient. Plus les pièces lancées étaient nombreuses, plus le spectacle s'améliorait.

L'usage de lancer de l'argent a une longue tradition dans la culture du spectacle noir. Coplan [1985 : 76] décrit cette pratique d'enchère autour des spectacles qui caractérisait la culture des *shebeen* (débits de boissons) dans les quartiers pauvres des villes des années trente et quarante. De même, Hugh Tracey décrit ces usages dans les cités noires des années quarante de cette façon :

« Dans de nombreux concerts, des membres du public montrent leur jugement en arrosant la scène de petite monnaie, ou en y montant pour déposer une pièce d'argent dans une assiette. Le danseur continuera aussi longtemps que les pièces tomberont. C'est un infailliable indicateur du degré de popularité. » [1948 : XI.]

Enfin, le leader ordonna : « Shiyalekhaya ! » Tous les danseurs reformèrent une ligne droite pour laisser tout derrière eux, comme le leader l'avait demandé. Il y eut encore quelques mouvements de danse, puis finalement le spectacle arriva à son terme, tandis que la viande fraîchement tuée (et grillée) était distribuée à tous ceux qui étaient là.

Bien que les danseurs ce jour-là ne fussent pas spécialement au courant, la célébration de 1996 parmi les danseurs de gumboot coïncidait avec le centenaire du spectacle de gumboot comme un genre noir à dominante masculine qui est apparu parmi les travailleurs migrants issus du Natal méridional KwaZulu. Ces hommes émigrèrent, parfois à pied, souvent en train ⁴, entre les mines d'or de Johannesburg ⁵, le port et le travail au chemin de fer à Durban, depuis la fin des années 1890. Les danseurs gumboot qui nous ont initiés, Janet Topp et moi, en 1985 ⁶, et ceux avec qui je continue à travailler, soit sont employés dans la ville de Durban, soit vivent là-bas en y espérant un emploi. La majorité vient de la région bhaca près de Creighton ou Port Shepstone.

La danse gumboot n'est pas, à proprement parler, un art pratiqué ordinairement dans les rues, bien qu'on dispose de témoignages oraux qui suggèrent que

4. Le Cap et le Natal possédaient tous deux des voies de chemins de fer qui atteignaient les frontières de la région sud-africaine (connue jusqu'en 1994 sous le nom de Transvaal, et où se trouvaient la plupart des mines d'or) [*Reader's Digest*, 1994 : 233]. Pirie [1993 : 722] écrit qu'alors que les Zoulous étaient généralement dissuadés de traverser la frontière vers le Transvaal en raison de la législation sur les tarifs élevés de chemin de fer, des concessions étaient attribuées aux travailleurs en provenance du Batusoland, Griqualand et Pondoland qui prenaient les trains à Port Shepstone, Creighton et Richmond. Ces trois derniers endroits sont les gares proches des lieux d'origine des danseurs gumboot avec lesquels j'ai travaillé, ainsi que de leurs pères et de leurs grands-pères.

5. Le père de Blanket Mkhizet partit pour les mines à Johannesburg en 1939 ; Blanket n'a jamais été dans les mines, mais il a travaillé pour les chemins de fer et à la chaîne en usine depuis 1970. Il retourne à sa ferme près d'Ixopo le week-end, une à deux fois par mois.

6. Cf. Muller et Topp [1985].

des parties de la danse ont été élaborées à partir de l'expérience des travailleurs migrants dansant dans les rues de Johannesburg (comme on le verra ci-dessous) et de l'observation de spectacles de rues comme ceux des orchestres militaires et de l'Armée du salut qui défilaient à travers les espaces urbains dans les premières décennies de ce siècle ⁷. Néanmoins, c'est un genre qui a diverti un public urbain et des foules d'étrangers tout à fait comme des spectacles de rue, tel que les carnavaux et les processions le font. De plus, l'accompagnement musical de la danse provient des traditions des travailleurs migrants zoulous, dont bon nombre ont travaillé comme employés de maison dans les ménages blancs des banlieues du Natal KwaZulu. Pendant leur temps libre, ces hommes erraient seuls dans les rues, avec leur guitare et leurs concertinas comme compagnons musicaux pour les heures solitaires de travail domestique. Leur style de jeu est couramment connu sous le nom de *maskanda* (une version zouloue du mot afrikaans pour musicien).

Dans cet article, j'examine la danse gumboot comme un genre de spectacle qui se trouve à cheval entre les espaces ruraux et urbains à l'intérieur desquels les travailleurs migrants du Natal KwaZulu méridional ont circulé lors des cent dernières années. Je propose l'idée selon laquelle, même si des caractéristiques nationales imprègnent l'exécution, l'environnement le plus décisif pour la formation du style gumboot a été l'espace social particulier de la mine d'or dans et autour de Johannesburg. Pour la plupart des migrants du Bhaca vers *eGoli*, la ville de l'or, le travail et le temps libre étaient continuellement contrôlés par les structures d'autorité et de surveillance sous la forme de patrons de mines, d'hommes d'affaires et de policiers. Dans ce contexte, tout l'espace était public – il n'y avait que peu d'espace pour l'expression individuelle ou l'intimité. La nature de cette expérience a donné naissance à l'esthétique particulière de l'exécution de la danse gumboot, sans considération de qui effectue maintenant la danse.

Je discuterai la formation du style et de l'esthétique gumboot en trois parties. D'abord, je vais retracer les premières racines du spectacle de danse gumboot qui fait des emprunts aux traditions de la culture locale bhaca du XIX^e siècle, aux spectacles du ménestrel anglo-américain et à la culture des missions. Ensuite, la danse sera replacée dans ce que Moodie [1983] appelle « la culture de la mine », à savoir l'espace sévèrement contrôlé du travail et du loisir qui donne si fortement sa forme à la pratique et à l'esthétique de cette danse. Troisièmement, je discuterai brièvement la danse gumboot dans son contexte contemporain dans les termes de la politique des sexes, de la reconstruction communautaire et de l'identité ethnique.

Deux thèmes larges émergent de mon analyse. D'abord, la majeure partie de la discussion concerne les caractéristiques du travail et de la culture de la mine dans les mines d'or de Johannesburg et de l'enceinte dans laquelle les mineurs séjournèrent. Ainsi, je souligne comment la création et le développement du style de danse gumboot racontent les détails des rigides relations de travail à l'intérieur des limites des établissements miniers. Ensuite, j'affirme que ce genre incarne ce

7. J'ai participé à un spectacle de danse gumboot en 1987, quand le Musée d'Histoire locale à Durban fit fermer une section de Smith Street, une des principales routes qui traverse la ville, et organisa une représentation dans la rue de la culture locale pour célébrer la Journée internationale des musées. Ce genre d'utilisation de l'espace public était, toutefois, rare dans les années quatre-vingt en Afrique du Sud, où les rassemblements de plus de vingt personnes (noires) étaient déclarés illégaux.

que Hannerz [1994] appelle l'« œcumène global », c'est-à-dire la présence simultanée dans un même spectacle de croyances et de styles de danse ancestraux, de films de cow-boys hollywoodiens et de claquettes, d'interprétations de ménestrels anglo-américains du XIX^e siècle, de relations de travail industrielles, de musique populaire européenne, de christianisme des missions et de tensions ethniques. En ce sens, la danse gumboot n'est ni africaine ni occidentale, ni chrétienne ni ancestrale, ni traditionnelle, ni moderne. Tout comme ses praticiens, qui ne sont ni pleinement citadins ni pleinement ruraux, la danse gumboot existe dans les interstices de la société sud-africaine. Bien que ses praticiens parlent le zoulou, ils ne sont pas des Zoulous extrémistes ethniques, comme on en trouve parmi les membres du parti Inkhata Freedom de Mongosutho Buthelezi. Ainsi que me l'a récemment dit un danseur, « nous n'appartenons à aucun parti [politique] ».

Débuts historiques de la danse gumboot ou *isicathulo*

Traditions et missions

Bien qu'il ne soit pas facile de savoir dans quelle mesure le spectacle de danse était lié à des formes culturelles traditionnelles, il y a pourtant quelques éléments de la danse gumboot qui sont caractéristiques des pratiques musicales précoloniales nguni. On y trouve : l'interaction ordre-réponse entre le leader de la danse et le reste de l'équipe ; l'élément de concurrence à la fois dans l'équipe de danse et entre les équipes⁸, tel qu'il apparaît entre les danseurs individuels (c'est particulièrement le cas dans les solos improvisés que réalisent les membres des équipes) ; l'importance du soutien de l'auditoire/communauté dans le cadre de l'exécution ; l'élément comique dans le spectacle (repris autant des modes issus de la tradition que des ménestrels) ; et la façon dont la danse gumboot s'insère et se constitue dans la vie et l'expérience de tous les jours.

Ce qui distingue clairement la danse gumboot des pratiques rurales plus anciennes est son utilisation de chaussures pour le spectacle. On estime généralement que les formes de danse précoloniales étaient exécutées pieds nus. Le nom zoulou donné à la danse gumboot – *isicathulo* – fournit le premier indice d'innovation. Initialement, le nom se rapportait aux chaussures en cuir portées par les guerriers qui devaient voyager sur de longues distances. Au XIX^e siècle, il commença à s'appliquer aussi aux souliers et aux bottes wellington en caoutchouc, qui étaient tous deux des tenues déterminantes lorsqu'un Africain entrait en contact avec des Européens et des Américains dans les missions et les fermes, ou plus tard dans les zones urbaines. Dans tous les cas, *isicathulo* remplissait un rôle de contact avec le monde occidental ou non africain⁹. La racine du mot *cathama* signifie marcher doucement, tranquillement et furtivement. Il a été introduit dans deux types de culture de spectacles noirs en Afrique du Sud : *isicathamisa* et *isicathulo*. Le premier est le style de musique et de danse rendu récemment fameux

8. Voir Pewa [1995] pour une discussion de la permanence de l'esthétique traditionnelle (zouloue) et de l'esprit de concours dans les spectacles urbains du Natal KwaZulu.

9. Cf. Bryant (n.d.), *Inecadi Yesingisi NesiZulu* [p. 47-48], où se trouve une discussion de la distinction entre habillement indigène et européen, expliquée par l'Européen à l'indigène dans la langue de celui-ci, le zoulou.

par Joseph Shabalala et Ladysmith Black Mambazo. Dans ce contexte, il signifie marcher légèrement et furtivement, à la manière d'un chat. Le second renvoie à un sens contraire, à la danse gumboot qui se caractérise par un bruyant et agressif martèlement de bottes, des claquement de mains et des coups sur les bottes.

Les plus anciens témoignages des nouveaux styles de danse qui apparaissent avec l'introduction des souliers et des bottes sont à chercher dans les missions. De nombreux mots désignent la mission (et par là l'influence occidentale) comme origine de ces styles nouveaux. Ils sont discutés par Cockrell [1987 : 422]. Ces mots sont : *tamba*, *boloha*, *isicathulo* et *umqhumqumbelo*. Le premier, *tamba* (discuté ci-dessous), renvoie à une danse sur une seule ligne avec un mouvement uniforme, contrôlé par un chef d'orchestre (qui joue habituellement du concertina). *Boloha* est peut-être un dérivé afrikaans ou xhosa du mot « polka¹⁰ ». Il est défini, soit comme une danse avec des bottes (et se rapporte à *isicathulo*), soit comme un concert brutal ou un carnaval de la durée d'une nuit. Comme on l'a dit plus haut, *isicathulo* signifie soulier, botte ou sandale ; il renvoie aussi à une danse avec des bottes exécutée par de jeunes hommes depuis le premier contact avec des Européens. *Umqhumqumbelo* est peut-être le terme le plus curieux pour ce qui concerne le développement de la danse gumboot. Il est traduit par « une danse moderne rythmique adoptée par certains indigènes chrétiens, dans laquelle la danse est à la fois individuelle et en groupe » [Cockrell, 1987 : 422]. *Umqhumqumbelo* est aussi rattaché au mot *umqhuqho*. Cela traduit en une onomatopée le son du trot d'un cheval et le bruit de ses sabots¹¹. Cette allusion au bruit des chevaux rejoint le mot utilisé dans les concours pour signaler une mauvaise performance : *ihashi* ou cheval [Muller et Topp, 1985 : chap. 7].

En plus de la preuve linguistique, Hugh Tracey [1952 : 7] suggère que les origines de la danse doivent être cherchées dans les pas de danse développés dans une mission où les danses traditionnelles nguni avaient été interdites. Plusieurs missions catholiques se trouvent dans la région bhaca – tant Blanket que Jonney sont nés dans les hôpitaux des missions catholiques – laissant imaginer le puissant impact de la culture de mission sur les communautés locales bhacas depuis le XIX^e siècle. Le bruit aigu des souliers sur le sol des missions a dû créer un puissant contraste avec le bruit sourd des pieds nus sur le sol, qui marquait les danses nguni plus anciennes. Cette idée est corroborée par le récit de Jonney ci-dessous, dans lequel il affirme que la danse était originellement exécutée avec des souliers aux pieds et le caoutchouc des bottes attaché autour des jambes. Il n'y a pas d'indication, néanmoins, que les écoles des missions aient exigé des enfants qu'ils portent des chaussures pour marcher sans bruit¹².

Curieusement, Hugh Tracey n'évoque jamais (quoi que ce soit implicite dans son livre de photographies de 1952) les mines comme le centre du développement

10. La polka était une forme de distraction populaire chez les immigrants européens et a été adoptée dans la culture populaire afrikaans. Il est connu maintenant sous le nom de *vastrap* et possède un accompagnement musical sous forme de concertina ou de piano-accordéon, guitare basse, batterie et guitare.

11. En zoulou le « q » représente un claquement produit avec le bout de la langue pressée contre le haut du palais.

12. Cf. Muller et Topp [1985 : ch. 6, n.b.] : dans la partie sur le drill musical, premier exercice/marker le temps. Le second paragraphe commence ainsi : « Les enfants doivent apprendre à placer leurs pieds sur le sol très doucement à chaque fois, ne pas taper, et ne pas changer de place. »

de la danse gumboot dans sa forme actuelle, alors que mon professeur, Blanket Mkhize, est convaincu que le gumboot a son origine dans les mines de Johannesburg [comm. pers., 22 mars 1996]. C'est certainement là que le père de Blanket a participé à la danse. À côté des preuves de danse gumboot dans les mines, Tracey situe le développement ultérieur du genre dans le port de Durban, où les travailleurs migrants recevaient des bottes en caoutchouc lorsqu'ils commencèrent à manier des fertilisants chimiques¹³. Danser hors des enceintes minières ou municipales (où les migrants étaient logés) aurait demandé de la puissance dans le volume sonore et, dans ce cas, les bottes seraient devenues préférables aux souliers des missions.

Il y a deux autres séries d'indices pour trouver les forces culturelles qui ont donné forme à la danse gumboot depuis les dernières années du XIX^e siècle : le compte rendu suivant d'histoire orale du membre de l'équipe, Jonney Hadebe, et les spectacles de ménestrels anglais et américains qui eurent lieu à Durban au XIX^e siècle. L'interprétation par Jonney Hadebe de l'histoire originelle de la danse gumboot a été transcrite dans une note de programme pour les danseurs gumboot de la compagnie sud-africaine de chemins de fer¹⁴. Il y suggère qu'en 1896, après avoir vu des Blancs faire des claquettes en dansant et frapper dans leurs mains, les *amaBhacas* décidèrent de créer une danse de leur propre cru. Ils l'appelèrent la danse des bottes en caoutchouc. Cette danse était un mouvement accompli en rythme, en frappant des mains et en se tapant les mollets – les muscles des mollets étant protégés par les bottes en caoutchouc.

« En 1896, le groupe se composait de huit membres en tout, six danseurs et deux joueurs d'instruments de musique. En ces temps-là, les semelles des bottes en caoutchouc étaient enlevées et les danseurs portaient des souliers¹⁵.

Au fil du temps, le groupe devient plus raffiné dans ses prestations dansées. Ils commencèrent à jouer de la guitare, du concertina, du violon et de l'accordéon tout ensemble. Le groupe à l'heure actuelle se compose de douze à vingt personnes. Après des représentations partout à travers le pays, où ils firent leur devoir envers la plus jeune génération, le groupe changea son siège de Johannesburg pour Durban.

Les *amaBhacas* dansent lors du tournoi des SATS (service sud-africain de transport), et ont dansé à Johannesburg, Bloemfontein et Durban. J'ai été un danseur gumboot pendant les vingt dernières années. »

[Jonney Hadebe, environ 1978.]

13. Les détails spécifiques dans l'histoire narrative de la danse gumboot restent à être confirmés par des documents oraux ou d'archives. Coplan [1985 : 78] suggère que la danse a débuté dans des écoles, dans des genres influencés par les villes, puis s'est étendue aux travailleurs des docks de Durban et plus tard aux mines du Witwatersrand. Erimann [1991 : 99-101] affirme que des danseurs d'*isicathulo* des classes moyennes, comme Reuben Caluza, dansaient encore vers 1916 à Durban ; mais c'était en réalité un style qui s'est développé en entremêlant « les traditions rurales, urbaines, des missions et de la classe ouvrière ». Erimann raconte que Clegg « soutient que, dès les années 1880, des migrants bhacas apportèrent le style dans les mines du Reef, d'où il revint vers Durban. Depuis les années vingt, les travailleurs bhacas constituaient aussi un pourcentage de plus en plus important de la force de travail migrant à Durban. » [Erimann, 1991 : 100.]

14. Peu après la mort de Jonney Hadebe, Blanket Mkhize me donna un morceau de papier contenant l'information que je lui avait demandée au sujet de la danse gumboot.

15. Steven Shilembe raconte [comm. pers., mars 1996] qu'au début les hommes portaient des souliers et le caoutchouc des bottes autour des jambes, pour imiter les guêtres des policiers et des militaires. Les hommes bhacas ne pouvaient pas s'offrir de vraies guêtres et ainsi créèrent leur propre version.

Le récit de Jonney est remarquable par la façon dont il renforce les éléments de preuve contenus dans la littérature secondaire sur la culture noire du spectacle aux XIX^e et XX^e siècles en Afrique du Sud ¹⁶. Il sera fait encore référence au récit de Hadebe au cours de cet article.

Cockrell [1987 : 419] suggère que les trois plus importantes cultures musicales américaines qui ont donné sa forme au spectacle noir sud-africain au XIX^e siècle (et qui continue à le caractériser) sont le gospel, la représentation des ménestrels et le chant de jubilé. Tant Cockrell [1987] qu'Erimann [1991] fournissent le témoignage des tournées de ménestrels, des Blancs pour la plupart, venus d'Amérique (comme les fameux Christy Minstrels) et d'Angleterre qui divertirent les Sud-Africains avec des visages peints en noir au XIX^e siècle. La principale exception fut la troupe afro-américaine d'Orpheus McAdoo qui passa plusieurs fois en Afrique du Sud dans les années 1890 ¹⁷. Cockrell met en lumière les éléments les plus remarquables du spectacle de ménestrels dont la plupart devinrent centraux dans la création non seulement d'*isEcatamiya* (comme l'incarnent Joseph Shabalala et Ladysmith Black Mambazo) mais aussi d'*isicathulo* ou danse gumboot. Cockrell écrit :

« L'élément le plus frappant du spectacle typique (américain) de ménestrels était le maquillage utilisé par les acteurs. Dans les premières années, tous étaient des Blancs avec un visage noirci qui portaient un maquillage supplémentaire pour exagérer leurs lèvres et leurs yeux. Leurs habits étaient de deux sortes : miteux, en loques et grotesque pour dépeindre l'aspect des esclaves du Sud rural, ou fantaisiste et à la manière des dandys – en queues-de-pie, avec des cravates blanches et des gants blancs, le tout dans un écoeurant mauvais goût. La troupe était disposée en un demi-cercle. Le présentateur était habituellement nommé monsieur Johnson et se tenait assis au centre. Il servait de cible pour les plaisanteries qui fusaient des deux acteurs de bout de ligne, nommés en fonction des instruments dont ils jouaient : M. Castagnettes, et M. Tambo. Les autres ménestrels formaient le chœur et jouaient du banjo, de la guitare, du violon, du concertina, du triangle, ou d'autres instruments. Le morceau prenait la forme d'une imitation moqueuse de l'homme noir. » [Cockrell, 1987 : 419.]

Plusieurs éléments de ce récit se retrouvent dans le spectacle de danse gumboot : le maquillage exagéré, qui était toujours utilisé par les écoliers noirs dans les danses gumboot à Durban au milieu des années quatre-vingt ¹⁸ ; l'habit miteux du leader (en tant que chef de danse, Blanket portait cet attirail typique) et l'habit de dandy du chœur (un accoutrement réussi peut faire gagner ou perdre l'équipe lors de la compétition) ; le leader au centre (Blanket, typiquement, marchait de long en large devant le groupe) ; la satire et l'humour dans le contenu du spectacle (Blanket tombait souvent délibérément pour faire rire les spectateurs) et, finalement, l'accompagnement musical sous forme de guitare, de violon et de concertina (ce qui renvoie directement au récit de Jonney) ¹⁹. L'allusion aux castagnettes est d'un intérêt particulier et sera discutée plus bas.

16. Voir, par exemple, Coplan [1985], Cockrell [1987] et Erimann [1991].

17. Ceci est évoqué dans Erimann [1991 : ch. 2].

18. Communication personnelle, Thandeka Mazibuko, mars 1996.

19. Cette instrumentation était populaire dans les pratiques musicales du peuple du XIX^e siècle, et particulièrement, par exemple, chez les femmes anglaises et européennes. Une preuve se trouve dans les partitions possédées par ces femmes. J'ai ma propre collection de partitions pour piano avec leurs illustrations

Le récit d'Hadebe sur la danse gumbboot rattache son histoire originelle à ces concerts de ménestrels de plusieurs façons. La première se trouve dans sa référence aux « hommes blancs dansant les claquettes et frappant dans leurs mains ». Il est tout à fait possible que les *amaBhacas* virent des spectacles de ménestrels par des Blancs aux visages noircis en 1896. Il n'est pas clair, pourtant, si ce sont les claquettes ou simplement un complexe jeu de jambes du ménestrel qui impressionna ces gens cette année-là²⁰. Il semble plus probable qu'Hadebe se remémore deux processus distincts de développement du style gumbboot : ce qui lui a été raconté par des danseurs plus anciens au sujet de l'art des ménestrels des années 1890, et ce qu'il a pu voir lui-même dans les camps miniers de Johannesburg autour de 1950 – des films de claquettes de Fred Astaire et Gene Kelly. Les claquettes sont aussi réputées avoir été très populaires au centre social Bantu Ments dans le Johannesburg des années trente [Phillips, env. 1938 : 297]. Ceci aurait été la forme la plus raffinée de danse gumbboot que Hadebe ait évoquée par la suite.

Le deuxième indicateur de l'influence des ménestrels est la description par Hadebe des premiers danseurs : un groupe de huit personnes comprenant six danseurs et deux musiciens. Encore une fois, Cockrell [1987 : 420] fournit des documents décisifs. Il propose une citation d'un journal local de Durban, le *Natal Mercury* du 28 décembre 1880, qui écrit :

« Kafir Christy Minstrels,
Une nouveauté de ce Noël est une troupe de huit authentiques indigènes, avec les castagnettes et tout, qui interprète d'un bout à l'autre très bien ses chansons. »

Les deux instruments pourraient très bien renvoyer aux castagnettes et au tambo. Cockrell suggère que les castagnettes des ménestrels blancs étaient identiques à celles que l'on trouve dans la documentation des instruments de musique indigènes utilisés en Afrique du Sud au début du XX^e siècle et qu'examine Percival Kirby [1934, 1968] ; il indique aussi que le tambo faisait partie de la langue zoulou sous le nom de *tamba* (comme on l'a vu plus haut). Un point supplémentaire concerne le lien entre le spectacle des ménestrels et la danse gumbboot et ses transformations, qui touche aussi la déclaration d'Hadebe sur l'introduction de la guitare, lorsque la danse devint plus raffinée. Dans le manuscrit écrit à la main du premier dictionnaire anglais-zoulou, compilé par le missionnaire A. Bryant en 1894²¹, l'entrée « guitare » dit la chose suivante : *into e-shaywayo enezimBambo* (la

des instruments d'accompagnement dessinés en couverture. Sur le morceau intitulé « Chansons populaires des Christy Minstrels pour piano et chœur », les instruments additionnels comprennent triangle, tambourin, une petite trompette, banjo, ukulele/mandoline et violon. L'autre puissant modèle d'exécution peut aussi avoir été la culture populaire afrikaaner émergente, qui incluait peut-être un fermier jouant du concertina sur sa véranda en fin d'après-midi, avec un possible accompagnement d'accordéon et de violon. Johnny Clegg propose ceci comme explication du genre de pratiques musicales développées par les travailleurs migrants zoulous du Natal KwaZulu du Nord, qui vinrent à Durban et dans les autres villes à la recherche de travail dans les premières décennies de ce siècle.

20. Il ne ressort pas clairement des sources secondaires quand les claquettes ont été considérées comme un style de danse pour la première fois, bien qu'Emery [1972 : 212] mentionne les claquettes comme une partie des « Darktown Follies » en 1913. Un rapide mouvement des pieds était cependant une partie intégrante de la danse des ménestrels noircis du XIX^e siècle. Et c'est peut-être à ce style que Jonney fait allusion.

21. Le manuscrit de Bryant se trouve dans les Campbell Collections de l'université du Natal, à Durban en Afrique du Sud.

chose qui est frappée ou fait du bruit au moyen de cordes ou avec une castagnette). *Tambo* renvoie clairement à la fois aux cordes et aux castagnettes. Ce n'est peut-être pas une coïncidence si ce sont les castagnettes qui sont remplacées par la guitare dans la danse gumboot. Par contraste, le concertina est traduit simplement par Bryant par *inkositini*.

Culture de la mine et danse gumboot

« Le travail dans les mines est très pénible : il est mené dans des conditions d'inconfort extrême, aggravées par la tension engendrée par le besoin de surveiller constamment les signes de dangers potentiels. » [Moodie, 1983 : 180.]

« Où que vous alliez dans le puits de mine, vous n'êtes jamais sûr d'en ressortir vivant. On aime mieux pas y penser... La mort est si présente que l'on n'arrête pas de prier et de remercier Dieu chaque fois qu'on en revient vivant. » [Mineur Sotho cité par Moodie, 1983 : 180.]

Les spécificités de l'expérience de la mine, ou « culture de la mine » ont imprimé une marque indélébile dans la conscience populaire à travers la substance même du plus ancien style de danse gumboot, tel qu'il fut accompli par les deux équipes de danseurs le 6 janvier 1996, à Jolivet, près d'Ixopo. Puisqu'aucun de ces danseurs n'est aujourd'hui engagé dans le travail minier, chaque représentation fait revivre l'expérience historique dans laquelle soit eux soit leurs pères et d'autres proches étaient les acteurs centraux. Bien que la danse gumboot ait de clairs antécédents dans les mouvements radicaux d'éloignement des cultures pré-coloniales de spectacles, tels qu'ils furent réprimés par les missions et remodelés sur l'exemple de la culture populaire euro-américaine, je défends l'idée que ce fut l'expérience des travailleurs migrants dans les mines d'or d'Afrique du Sud qui a, avec le plus de force, dessiné les caractères distinctifs de ce qui est maintenant appelé danse gumboot. Le récit de Jonney Hadebe fournit l'opinion d'un participant sur le processus historique de la formation du style. Peut-être que la source la plus révélatrice, toutefois, est la danse telle qu'elle est pratiquée par ces danseurs plus âgés et transmise à leur fils du Natal KwaZulu. Contrairement à l'autonomie de nombreuses formes de danses dans le monde occidental, la danse gumboot est en rapport avec – et commente – les exigences de l'expérience de tous les jours à la mine.

Mon analyse de la danse et du théâtre qu'elle diffuse consistera en une discussion à la fois de l'accompagnement musical des séquences dansées et des séquences elles-mêmes qui sont ordonnées par le leader et exécutées par son équipe. Les données sur le gumboot seront entremêlées avec le texte de Moodie sur les caractéristiques de la culture de la mine en Afrique du Sud. À partir de cette analyse, je montrerai comment la danse transcrit et critique les particularités de l'expérience des migrants dans les mines. Enfin, je proposerai des pistes sur les façons dans lesquelles l'esthétique du spectacle gumboot et les métaphores utilisées pour désigner une bonne performance dérivent directement des peurs, des dangers et des ruses de la culture des travailleurs migrants dans les mines.

La culture de la mine

Moodie décrit la culture de la mine en Afrique du Sud comme un procès de resocialisation totale des hommes engagés dans le travail minier, en particulier ceux qui travaillent sous la terre. Cette resocialisation marque autant le travail que le temps libre des mineurs, si bien que ce que désigne « être un homme » dans la mine contraste fortement avec ce qui est demandé à un paysan dans les régions rurales d'Afrique du Sud. Depuis le moment où un homme est recruté comme mineur, il s'engage dans ce processus de resocialisation. Moodie cite de nombreux informateurs qui décrivent la mine de la façon suivante :

« Un homme me dit que, quand il va travailler sous la terre, il n'est pas une personne entière. Un autre dit : "Quand je suis sous terre, je ne pense à rien d'autre qu'à sortir de la mine". » [Cité in Moodie, 1983 : 183.]

Comme partout dans les autres mines du monde, la culture professionnelle est caractérisée par des sentiments de fierté (le courage d'aller sous terre) mais aussi de peur d'affronter cette épreuve. Moodie suggère qu'en Afrique du Sud, ces sentiments sont plus intenses parce que la culture de la mine sud-africaine diffère des autres mines de deux manières : l'autoritarisme racialement structuré qui définissait la culture locale et le lien inséparable entre migration de travail et emploi à la mine. Lorsqu'un homme était parti pour la mine, il ne le faisait pas seulement pour les huit heures de travail quotidien, mais aussi pour une grande part de son temps libre. Il mangeait, dormait et travaillait à l'intérieur des limites de la mine ou de l'enceinte du complexe minier. En ce sens, la culture de la mine était une institution « totale » comme l'est la conception de la prison chez Foucault [Foucault, 1977].

La migration pour le travail augmentait l'effet totalisant de la mine parce que les hommes ne pouvaient retourner dans leurs maisons à la campagne que rarement. Le relâchement de la tension du travail minier prenait place à l'intérieur des limites de l'enceinte des bâtiments de la mine. Il y avait là des dortoirs sous haute surveillance dans lesquels les travailleurs résidaient pendant la durée de leur contrat. Ils s'entassaient dans des chambres qui pouvaient contenir à certains moments de 16 à 80 personnes. Il n'y avait donc que peu de possibilité pour un espace privé ou de temps pour une vie individuelle – même lors de leur temps hors du travail. James écrit, à propos des cantonnements miniers :

« Les baraquements étaient situés près des puits de mine, permettant une mobilisation rapide et efficace des travailleurs. De plus, ils fournissaient une force de travail en bon état, où l'absentéisme était facilement rappelé à l'ordre et où les grèves pouvaient être brisées avec un minimum d'efforts. » [1992 : 3.]

Historiquement, il y a eu à la fois des efforts organisés et des mécanismes non officiels pour relâcher la tension due au travail et l'occupation des mineurs lors de leur temps libre. Les canaux officiels étaient les films présentés dans l'enceinte de la mine [Phillips, 1938] et les compétitions sportives et de danses traditionnelles qui furent organisées par la Chambre syndicale du patronat des mines depuis au moins les années quarante [cf. Tracey, 1952 ; Muller, Topp, 1985].

C'était un des espaces où la danse gumboot était pratiquée par les migrants bhacas dans les mines, certainement dans les années quarante [*ibid.*] et, selon l'histoire orale, depuis beaucoup plus longtemps. Les activités non officielles [discutées par Moodie, 1983, et Koch, 1983] comprenaient la consommation d'alcool, de drogues et le sexe – avec des hommes et des femmes, dans le cantonnement minier ou dans les townships urbains proches, comme le très connu Sophiatown [voir Hannerz, 1994] et Vrededorp [Abrahams, 1989].

Les mineurs sous terre

Le livre de photographies de Tracey intitulé *African Dances of the Witwatersrand Gold Mines* [1952] (*Les Danses africaines des mines d'or du Witwatersrand*) fournit les documents visuels d'un large éventail de danses qui étaient pratiquées par les travailleurs migrants des mines d'or de la région de Johannesburg dans les premières décennies de ce siècle. La danse gumboot des Bhacas est présente dans cette collection. Alors que plusieurs équipes de danseurs ont des souliers aux pieds, les Bhacas sont les seuls à avoir des bottes qui sont typiques du travail à la mine. Cet accoutrement de danse signale l'étroite relation entre le contenu de la danse et l'expérience de la mine qui sont combinés dans la danse gumboot contemporaine. Je dirais que les tensions associées avec l'expérience sous la terre des mineurs bhacas offrent le matériel pour la formation d'un style spécifiquement ouvrier de spectacle de danse. Davantage qu'un simple reflet de l'expérience de la mine, elle constituait une satire explicite de la discipline du travail et des relations sociales formées par la vie à la mine et au cantonnement.

La dimension peut-être la plus remarquable de la danse gumboot était le groupe d'interaction sociale, à savoir l'équipe. Les premiers groupes de mineurs étaient organisés en groupes ou en équipes de travailleurs, et chacun avait un sous-chef noir, le « boss-boy », responsable devant le mineur blanc. La relation de ce sous-chef avec le patron blanc conduisait à un conflit au sujet de sa loyauté vis-à-vis de ses subordonnés noirs, favorisant une tension considérable entre équipes, sous-chefs et direction blanche. La nature des relations entre simples ouvriers et sous-chef était exprimée dans l'interaction ordre-réponse entre le leader de la danse et l'équipe. Dans sa structure, pourtant, le sous-chef (ou leader de la danse) disposait d'un contrôle total. Ce qu'il ordonnait ou exigeait devait être exécuté par l'équipe avec rigueur et précision. Il donnait souvent des coups de « sifflet de police ²² » pour garder son équipe derrière lui. Dans la réalité, un travailleur qui ne coopérait pas mettait sa propre vie et celle de ses équipiers en jeu. Comme le remarque Moodie :

« Les mineurs se débrouillent avec les tensions de leur travail face à la nature de façons variées. L'une consiste à coopérer de très près avec tous les autres et en manifestant une attention constante pendant la tâche. Selon un observateur qui a travaillé sous la terre, les mineurs noirs "sont avertis que chacun doit faire un travail parfait... qu'autrement ils doivent

22. Kirby [1968 : 130-131] discute les versions « indigénisées » de ce qu'il appelle le sifflet « de police » européen. L'allusion à la « police » concerne évidemment les gens qui produisaient le plus fréquemment ce genre de sifflement : la police !

faire face au danger des éboulements. Ils font tout leur possible pour éviter ou minimiser les accidents sur les lieux de travail en se donnant ordres et avis les uns aux autres." En dépit des tensions ethniques dans le cantonnement, les travailleurs noirs sous terre en Afrique du Sud se considèrent comme les membres de leur équipe avant tout et ne semblent pas avoir d'intérêt pour la composante ethnique. » [Moodie, 1983 : 180-181.]

En raison tant des dangers multiples impliqués par le travail sous terre dans la mine que des relations chargées racialement entre le mineur blanc et son sous-chef, l'interaction entre le contremaître et les ouvriers était de type autoritaire, basée sur une réponse immédiate à une série d'ordres. Sur le lieu de travail, un tel autoritarisme caractérisait les relations de travail à plusieurs niveaux : entre le sous-chef et son équipe, ainsi qu'à un niveau plus large entre les ouvriers noirs et leurs supérieurs blancs. Ce style d'interaction s'ancrait dans les relations de travail constituées en Afrique du Sud sur une base raciale dès ses origines.

La manifestation linguistique de cette situation de communication se fit connaître sous le nom de *fanakalo*. Elle s'incarnait dans une série de brochures publiées par la Chambre syndicale du patronat des mines depuis les années vingt jusqu'aux années soixante-dix. Celles-ci eurent des titres variés, comme celle de 1920, *L'Aide du mineur en langue zoulou, à l'usage des mineurs des mines d'or du Witwatersrand* (publié par le Comité de prévention des accidents), celle de 1938, *Le Guide du mineur, en anglais, afrikaans, sesutho et kaffir de la mine*, et la version des années soixante-dix du *Dictionnaire de la mine, en anglais, afrikaans et fanakalo*. *Fanakalo* (qui signifie « comme ça ») est défini comme une « langue pidgin utilisée et parfois enseignée comme lingua franca des mines ». En préface à la version la plus récente, *Le Dictionnaire de la mine* pense trouver les racines de cette langue chez les travailleurs indiens du Natal KwaZulu au XIX^e siècle, qui développèrent cette langue en essayant d'apprendre simultanément l'anglais et le zoulou. Ceci est expliqué par la Chambre syndicale du patronat des mines comme une langue qui se développa entre Noirs et Blancs dans les mines, pour une communication effective dans un contexte de diversité linguistique.

Le *Fanakalo* est généralement considéré avec un mépris extrême par les Noirs d'Afrique du Sud, qui le ressentirent comme une manière de déclasser des langues comme le zoulou ou le xhosa, autant que comme une langue d'asservissement. Il consiste en une série d'instructions distribuées par le propriétaire de mine blanc à ses employés noirs. La majorité des mots du « dictionnaire » a été rédigée comme des ordres avec des points d'exclamation. Parmi ceux-ci, quelques exemples :

Commence !	<i>Qala !</i>
Détruis !	<i>Bulala !</i>
Reviens !	<i>Penduka !</i>
Va-t'en !	<i>Suka !</i>
Attention !	<i>Pas Op !</i>

« Pas op » était aussi le nom donné au contremaître.

C'était un dictionnaire avec un objectif spécifique : préserver la sécurité des ouvriers dans des situations extrêmement dangereuses. Pour cette raison, il fut composé avec l'aide des mineurs et leurs sous-chefs. Le seul langage commun

pour de nombreux Noirs et Blancs sud-africains continue d'être symbolisé par *fanakalo*, celui du rapport maître et serviteur. Ce motif d'interaction constitue le noyau de la danse gumboot. Celle-ci ne reflète pas simplement une tradition usée par le temps d'un jeu respectueux d'ordres et d'exécution. Elle est plutôt profondément chargée des tensions du travail de la mine et fréquemment remise à jour dans les relations sociales racistes.

Dans la danse gumboot, ces ordres deviennent les titres de séquences dansées spécifiques : *Bulala !* (Détruire, meurtre !) *Dayinça !* (Danger !) *Attention !* (Attention !) *Gobek !* (Go back ! reviens !) *GwaxamaZulu !* (Frapper le Zoulou !) Exactement comme dans la mine où le membre de l'équipe ne sait jamais quel sera l'ordre suivant, il sait néanmoins comment répondre à tout instant à toute la série des ordres possibles, de même, dans la danse gumboot, un danseur ne sait jamais quel ordre le leader donnera ensuite. Il doit être prêt à tout instant à faire face à la demande, sinon il met son équipe en danger de perdre la vie (sous la terre) ou de ne pas gagner le concours de danse (lors du temps libre).

Les mineurs dans les cantonnements

Une caractéristique permanente de la vie du mineur dans le cantonnement résidait dans la présence continue de la police des mines dans l'enceinte, et de la police municipale dans les zones urbaines. Les policiers de la mine maintenaient des modes particuliers de comportement chez les migrants par de fréquentes patrouilles et par le contrôle des drogues et de l'alcool dans les baraquements. Peter Abrahams [1946 : ch. 4] décrit l'acharnement policier contre les résidents noirs dans les bidonvilles comme Malay Camp et Vrededorp dans les années quarante. Jonney Hadebe attribuait les deux noms d'un même numéro de danse (« *AmaPhoyisa !* » et « *AmaBlekjek !* ») à la présence des deux types de policiers à Johannesburg [Muller et Topp, 1985]. Les ordres représentaient les avertissements que les mineurs se lançaient les uns aux autres quand les policiers arrivaient. Le chef d'équipe Steven Shilembe raconte [comm. pers., mars 1996] qu'un autre numéro, « *IsAhamba nodalin* » (sortir avec sa chérie) était l'inversion des tracasseries policières. Si un homme se promenait seul dans les zones urbaines, souvent les policiers le harcelaient ou l'arrêtaient. En revanche, s'il se déplaçait avec une femme, il était simplement mis en garde, mais rarement arrêté.

Une autre forme moins rigoureuse de contrôle des ouvriers dans les cantonnements prit la forme de films qui étaient régulièrement projetés, à la fois pour éduquer les ouvriers largement illettrés et pour les maintenir occupés dans leur temps libre. Phillips [env. 1938] propose une liste de quelques-uns des films passés dans les enceintes des mines lors des années trente. On y trouve le style des divertissements hollywoodiens aussi bien que le matériel éducatif produit par la Chambre des mines. À partir d'une liste de films avec Charlie Chaplin, Fred Astaire et Gene Kelly, ainsi qu'à l'aide du récit de Jonney Hadebe sur l'histoire de la danse gumboot, on a pu suggérer que les styles tardifs de gumboot ont été élaborés au moyen de l'humour et des pas de claquettes contenus dans ces films [cf. Muller, Topp, 1985, pour des exemples spécifiques de ce lien]. Il est certain que les films de cow-boys eurent un impact puissant sur le genre des accoutrements des danseurs,

comme les mouchoirs attachés autour des jambes, les chemises de cow-boys et les chapeaux stetson typiques des films des années cinquante et suivantes.

Un troisième rapprochement entre la danse gumboot et les cantonnements miniers se trouvait dans l'institutionnalisation de concours de danse entre les équipes de mineurs par la Reef Consolidated Mines pendant les années quarante. Il existe des comptes rendus de concours de danse dans les mines, ouverts au public, très tôt dans le siècle²³. En 1943, ces danses de mineurs furent institutionnalisées comme une activité touristique avec la construction d'un stade semi-circulaire dans l'un des cantonnements miniers. La relation ambiguë entre le manager capitaliste et l'équipe de danseurs n'a encore jamais été complètement explorée ; il suffit de mentionner que la nature même du spectacle traditionnel était fortement marquée par l'argent mis de côté pour les costumes (fréquemment imaginés par les directeurs des établissements miniers plutôt qu'en accord avec un quelconque habillement historiquement authentique) et les critères avec lesquels les équipes étaient jugées (habituellement par des jurys de Blancs²⁴).

Un dernier lien moins évident entre les mineurs et les entreprises minières est constitué par les ordres « *Skhula numtwana !* » (L'enfant grandit !), « *nShiyalekhaya !* » (Abandonné à la maison) et « *Germiston !* » (Nom d'une ville minière où Jonney a travaillé en premier ; il composa la séquence Germiston en souvenir de cette expérience). Chacun de ces ordres fait allusion à la maison rurale (ferme ou *fum*) qu'un mineur laisse derrière lui (et parfois pour toujours²⁵) lorsqu'il s'en va chercher du travail dans les zones urbaines. Nostalgie, désir et mémoire de ceux qu'un homme laisse en partant sont fréquemment le thème des paroles des chansons dans *isicathamiya*, le chant des migrants [Pewa, 1995].

L'accompagnement musical *maskanda*

Alors que certains prétendent que la danse gumboot a son origine chez les migrants bhacas du Sud du Natal KwaZulu, l'accompagnement musical est plus clairement associé aux migrants zoulous dont la plupart vinrent dans les villes de Johannesburg et Durban comme employés de maison ou jardiniers. L'instrumentation typique est la guitare, le concertina (et/ou l'accordéon) et parfois le violon. Chacun de ces instruments est resonorisé pour plaire à une oreille plus traditionnelle. Jonney Hadebe nous a affirmé qu'il y avait deux styles pour accorder : le

23. La danse dans les mines était ouverte au public jusqu'en 1929 où l'université du Witwatersrand organisa un jour férié pour toutes les danses de mineurs. L'anthropologue « *maison* » a traduit les textes des chants, montrant que, contrairement à des affirmations comme celle de Tracey selon qui « les danses sont exactement ce dont elles ont l'air, un mouvement pour l'amour du mouvement sans signification spirituelle secondaire cachée » [Tracey, 1952 : 2], les chants et les danses étaient des critiques du lieu de travail fréquemment jetées à la face des contremaîtres et des autres autorités blanches. Ceci indigna le public à un point tel que les représentations publiques furent mises hors-la-loi pour quelque temps [Keith Breckenridge, comm. pers., mars 1996]. Bien sûr, une fois que les danses purent être vues à l'intérieur d'un stade ou d'une salle, elles purent à nouveau être considérées comme inoffensives et capables d'exprimer « cette réalité cosmique qui fait danser les hommes ensemble pour la joie de danser et comme preuve d'existence » [*ibid.*].

24. Voir Coplan [1985 : 63].

25. Cf. Moodie [1983] pour une discussion du dilemme que rencontrent les mineurs une fois qu'ils sont « resocialisés » dans la culture de la mine.

français (en *fa*) et la mandoline (en *do*) [Muller et Topp, 1985]. Il a deux styles typiques de guitare, improvisation avec un accord bloqué ou à partir de styles définis à l'avance (associé avec le bluegrass américain, par exemple ²⁶).

L'histoire originelle de l'instrumentation, ainsi d'ailleurs que l'allusion à la « mandoline », est difficile à spécifier, bien que, comme on l'a dit plus haut, elle renvoie à des pratiques populaires typiques des ménestrels du XIX^e siècle. Ceci inclut l'utilisation de la mandoline et du banjo (remplacé ensuite par la guitare), du violon, du concertina et de l'accordéon (peut-être pour remplacer l'harmonium utilisé à l'intérieur). Ces instruments étaient fréquents dans les concerts urbains des années vingt et trente [Coplan, 1985 : 76].

L'esthétique du spectacle

Jusqu'ici, j'ai esquissé l'histoire de la danse gumboot, suggérant les influences multiples de la formation de ce style. Chacune – les spectacles précoloniaux, les shows de ménestrels, la culture de la mission, le travail industriel et la migration – a contribué au développement de l'esthétique de la danse gumboot, c'est-à-dire de ce qui en fait une bonne et forte exécution. Il y a de nombreux critères selon lesquels un spectacle est évalué. En premier, il doit être en rapport avec l'expérience de tous les jours ; deuxièmement, il le fait d'une façon humoristique et fréquemment satirique ; troisièmement, il demande de l'adresse tant de l'équipe que des danseurs individuels (solistes) ; quatrièmement, l'esprit de concurrence est profondément ancré dans l'expression individuelle et collective ; et, cinquième point, la meilleure performance est toujours jugée par la coordination et la « rigueur » de l'équipe dans la « puissance » du fracas de ses bottes.

La caractéristique décisive de cet échantillon d'expériences est peut-être pourtant la manière avec laquelle l'exécution de la danse est définie par une série d'ordres. En parallèle au développement du *fanakalo*, le langage de la mine, chaque numéro de danse de l'équipe est transformé en une série d'ordres instantanément obéis. Dans l'exécution collective, tous les membres se ressemblent et font le même bruit. C'est seulement lors des solos, à un moment donné au milieu du spectacle, que l'on recourt à l'individualité. C'est à cet endroit qu'un individu peut émerger de l'anonymat de l'équipe ou du groupe et est valorisé par son talent d'improvisation, sa capacité à prendre les mouvements connus pour les transformer en une stratégie d'expression de soi.

Le spectacle contemporain

Contrairement aux spectacles contemporains d'*isicathamiya*, qui sont fortement soutenus par l'Association de musique traditionnelle sud-africaine (fondée par Joseph Shalabar Paulus Msimango et Bongani Mthethwa), la danse gumboot n'a pas de structure d'organisation centralisée. La violence latente qui débuta vers la fin des années quatre-vingt continue d'empoisonner les communautés du Natal KwaZulu. Elle a en effet réduit au silence une grande partie de la production cultu-

26. Pour des informations supplémentaires sur le *Maskanda*, se reporter à Davies [1993] et Muller [1995].

relle, telle que la danse gumboot. Des salles de la communauté ont été incendiées ou sont attaquées ; les écoles ont arrêté les cérémonies de distribution des prix, moment où la danse gumboot était normalement pratiquée ; enfin, le sponsor national Spornet a aussi interrompu son soutien à la danse gumboot depuis la fin des années quatre-vingt, en raison de la violence politique produite par des membres des équipes qui pouvaient appartenir à une même équipe de danse, mais représentaient des groupes politiques rivaux.

Les vieux espaces ont clairement disparu, bien que des poches de danse gumboot émergent maintenant dans des écoles et des compagnies de danse. Dans les écoles, la danse gumboot est pratiquée comme une activité annexe par des équipes de garçons et de filles. On m'a rapporté deux exemples où des lycéennes ont formé leurs propres équipes. Elles en viennent à représenter un genre de groupe culturel « africain-zoulou » dans un contexte plus large de scolarité intégrée (les deux équipes de filles sont noires dans leur intégralité). Dans l'esprit d'improvisation et d'innovation qui caractérisait les premières équipes de danse gumboot, ces filles reforment un spectacle qui reflète leurs propres expériences dans le contexte de la « nouvelle Afrique du Sud ». Une des équipes, par exemple, a changé tous les noms de ses séquences pour refléter la réalité contemporaine de la culture des débits de boissons (« shebeen ») ; l'autre a rebaptisé des séquences, par exemple « *namaBlackjackn* » est devenu « *Amablack-jazz* ». De même, dans les compagnies de danse, le gumboot est continuellement transformé et recontextualisé en un commentaire des pratiques culturelles contemporaines qui sont maintenant plus intégrées racialement et moins basées sur l'exclusion.

Il y a trois objectifs pour des équipes comme celles de Blanket Mkhize et du beau-frère de Jonney Hadebe, Steven Shilember : passer les trucs de la danse gumboot à la génération suivante (les fils de Blanket sont de remarquables danseurs) ; en tant que danseurs gumboot, ils espèrent que leurs fils seront remarqués par les patrons d'industrie qui les engageraient avant un autre des milliers de chômeurs dans un pays désespérément à la recherche de travail ; et enfin de garder la politique hors du spectacle gumboot. N'importe qui peut rejoindre leur équipe pour autant qu'il n'ait pas d'affiliation politique. La danse gumboot fait maintenant partie des objectifs à long terme du programme Reconstruction et Développement : elle doit occuper les jeunes pour qu'ils ne s'engagent pas dans la voie de la drogue, de l'alcoolisme ou des activités criminelles.

*

Tout comme le *difela* des Basothos [Coplan, 1994], la danse gumboot est une forme culturelle qui a été fortement marquée par l'expérience des migrants dans les mines d'Afrique du Sud au cours du XX^e siècle. Attribuée au début aux Bhacas du Sud du Natal KwaZulu, elle en vint à être pratiquée par une grande variété de travailleurs, sans considération d'affiliation tribale, raciale ou linguistique.

Historiquement, la nature publique du spectacle de danse gumboot apparut et se développa dans des espaces urbains hautement contrôlés, comme les stades, les rassemblements politiques et les sites touristiques. De plus, des lieux de spectacles

furent construits pour les concours dans les mines d'or du Witwatersrand ²⁷, les mines de charbon du nord du Natal KwaZulu, les usines de sucre dans les bâtiments de la province de villes comme Durban et Pietermaritzburg ainsi que dans leurs salles municipales pour résidents noirs ²⁸. Les régions minières constituèrent un genre particulier d'espace public ouvert avant tout aux mineurs noirs et aux touristes blancs. Les spectacles qui y avaient lieu étaient très strictement surveillés par les polices des mines ou de l'État.

La danse gumboot est à l'heure actuelle pratiquée par divers écoliers et étudiants, syndicats ouvriers et d'autres groupes de travailleurs. Depuis 1990, elle est devenue l'objet de publicités télévisées, de reprises par des groupes d'art locaux et de parties d'événements culturels. Dans chacun de ces contextes nouveaux, elle est réinventée avec imagination pour retrouver la vision particulière et les expériences quotidiennes de chacun des groupes de danseurs.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAHAMS Peter [1989], *Mine Boy*, Heinemann, London (1^{ère} édition : 1946).
- BRECKENRIDGE Keith [1996], « We Must Speak for Ourselves », *The Rise and Fall of a Public Sphere on the South African Gold Mines, 1920-1931*, Unpublished Seminar Paper, presented at the History Seminar Series, Durban, University of Natal, 13 March 1996.
- BRYANT A. [n.d.], *Inxwadi Yesingisi NesiYulu, Zulu without a Grammar, by Conversational Exercises*, Pietermaritzburg, P. Davis and Sons.
- CLEGG Jonathan [1982], « The Music of Zulu Immigrant Workers in Johannesburg : a Focus on Concertina and Guitar », in Andrew Tracey (éd.), *Papers Presented at the Symposium on Ethnomusicology*, Grahamstown, International Library of African Music, I (9).
- COCKRELL Dale [1987], « Of Gospels Hymns, Minstrel Shows, and Jubilee Singers : Toward Some Black South African Musics », *American Music*, V (4) : 417-432.
- COPLAN David [1985], *In Township Tonight ! South Africa's Black City Music and Theatre*, London, Longman.
- COPLAN David [1994], *In the Time of Cannibals : the Word Music of South Africa's Basotho Migrants*, University of Chicago Press.
- DAVIES Nollene [1994], *A Study of the Guitar Styles of Zulu Maskanda Music*, Unpublished Master of Music Thesis, University of Natal, South Africa.
- EMERY Lynne [1972], *Black Dance in the United States from 1619-1970*, Palo Alto, CA, National Press Books.
- ERLMANN Veit [1991], *African Stars : Black South African Performance*, University Chicago Press.
- FOUCAULT Michel [1977], *Discipline and Punish : the Birth of the Prison*, London, Sheridan.
- HANNERZ Ulf [1994], « Sophiatown : the View from Afar », *Journal of Southern African Studies*, XX (2) : 181-194.
- JAMES Wilmot [1992], *Our Precious Metal : African Labour in South Africa's Gold Industry, 1970-1990*, Cape Town, David Philip.
- JEEVES Alan [1985], *Migrant Labour in South Africa's Mining Economy : the Struggle for the Gold Mines' Labour Supply, 1890-1920*, Johannesburg, Wits University Press.
- KIRBY Percival [1968], *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*, Johannesburg, Wits University Press (1^{ère} édition : 1934).
- KOCH Eddie [1983], « Without Visible Means of Subsistence : Slumyard Culture in Johannesburg, 1918-1940 », in Belinda Bozzoli (éd.), *Town and Countryside in the Transvaal : Capitalist Penetration and Popular Response*, Johannesburg, Ravan : 151-175.

27. Cf. par exemple Tracey [1952].

28. Voir Erimann [1991].

- McLAREN J. [1933], *A Grammar of the Kaffir Language*, London, Longmans.
- MOODIE Dunbar [1983], « Mine Culture and Miner's Identity on the South African Gold Mines », in Ledinda Bozzoli (éd.), *Town and Countryside in the Transvaal : Capitalist Penetration and Popular Response*, Johannesburg, Ravan : 176-197.
- MULLER Carol [1995], « *Chakide*, the Teller of Secrets : Space, Song and Story in Zulu *Maskanda* Performance », *Current Writing*, VII (2) : 117-131.
- MULLER Carol and TOPP Janet [1985], *A Preliminary Study of Gumboot Dance*, Unpublished Bachelor of Music (Honours) Thesis, University of Natal, Durban.
- PEWA Elliot [1995], *Zulu Music Competitions : the Continuity of Zulu Traditional Aesthetics*, unpublished MA thesis, Department of Music, University of Natal, Durban, South Africa.
- PHILLIPS Ray [1938], *The Bantu in the City : a Study of Cultural Adjustment in Southern Africa*, Lovedale, Lovedale Press.
- PIRIE Gordon [1993], « Railways and Labour Migration to the Rand Mines : Constraints and Significance », *Journal of Southern African Studies*, 19 (4) : 713-730.
- Reader's Digest [1994], « The Illustrated History of South Africa : the Real Story », expanded third edition, London, Reader's Digest.
- TRACEY Hugh [1948], « *Latela Zulu* » : *100 Zulu Lyrics*, Johannesburg, African Music Society.
- TRACEY Hugh [1952], *African Dances of the Witwatersrand Gold Mines*, Roodepoort, African Music Society.

Danser le sida Spectacles de *nyau* et culture populaire chewa dans le centre du Malawi

Peter Probst *

Le cadre et le sujet

Le 9 août 1994, les premières pages de presque tous les journaux du Malawi montraient le président fraîchement élu, Bakili Muluzi, marchant à la tête d'une large foule dans les rues de Blantyre. Cette marche était destinée à attirer l'attention sur la crise du sida au Malawi. Elle fut organisée à l'occasion de la conférence sur le sida tenue ce jour-là à le Centre international de conférences de Blantyre, pendant laquelle l'extension menaçante de l'épidémie au Malawi fut publiquement révélée pour la première fois. Selon les autorités médicales, des cas de sida au Malawi avaient été recensés pour la première fois en 1985. À cette époque, on ne comptait apparemment que 18 cas. Pourtant, les chiffres actuels font état de 815 000 personnes infectées par le virus avec un taux de prévalence estimé à 14 % parmi les adultes entre 20 et 45 ans. En raison de la taille de la population malawite et de la croissance relative de l'épidémie, ces nouveaux chiffres mettent le Malawi en tête de la liste tragique des pays les plus touchés par la maladie. Le gouvernement malawite prévoit d'augmenter ses efforts en conséquence pour combattre l'épidémie par tous les moyens possibles, en particulier en intensifiant les divers programmes de prévention [*Daily Monitor*, 9 août 1994 : 1].

Une semaine plus tard, un autre article traitait de la crise du sida au Malawi. Cette fois, en revanche, avec beaucoup moins d'importance publique et d'une façon assez différente. Caché au milieu d'un des nouveaux et nombreux journaux du Malawi, l'article rendait compte d'un débat public tenu au Centre culturel français de Blantyre. Bien que le sujet officiel de discussion fût le problème de l'identité culturelle au Malawi, les participants, parmi lesquels de nombreux membres des autorités traditionnelles, transformèrent le sujet en une discussion sur la dimension morale du sida. Voici deux exemples assez typiques du genre de plaintes qui furent émises : « Ce qui se passe aujourd'hui est contraire à ce qui se passait de notre temps. Par le passé, les gens apprenaient à ne pas sortir avec les dames à moins que les procédures normales soient respectées. Ce n'est pas le cas des jeunes hommes et femmes aujourd'hui. Pas étonnant que la plupart meurent jeunes. » Un autre participant était encore plus critique : « Toute cette épidémie du sida sur laquelle le gouvernement fait la morale est une perte de culture... Regardez comment les femmes s'habillent de

* Anthropologue, université libre de Berlin, Institut d'ethnologie.

nos jours, elles mettent des habits très moulants qui montrent leurs silhouettes. C'est cette rupture culturelle sous forme de démocratie qui tue notre culture. » [Malawi News, 13-19 août 1994 : 5.]

Cinq semaines plus tard, vers la fin de l'après-midi du 24 septembre 1994, dans un village chewa typique, à quelque quarante kilomètres au sud de Lilongwe, la capitale du Malawi, j'assistais à une représentation de ce que l'on appelle le *nyau* ou *gule wamkulu*, une société de masques, populaire et répandue au Malawi central et au-delà. La foule qui s'était rassemblée autour de l'espace de danse était nombreuse. C'était le quatrième jour du rite de puberté des filles, *chinamwali*, et ainsi le point culminant de toute la semaine de rituel. Trois cents personnes de toute la région voisine jusque vers Lilongwe étaient venues pour voir l'événement. La danse avait commencé à trois heures de l'après-midi. En tout, seize danseurs *nyau* avaient été invités, chacun dansant environ trois minutes, suivi par un autre groupe. Le dernier groupe *nyau* arriva en couple, représentant très clairement un jeune et un adulte. Tous deux portaient une robe rouge, et leurs mains, leurs pieds et leur visage étaient recouverts de cendres. Des herbes et des racines attachées autour des chevilles et des poignets les désignaient comme des *sing'anga*, des docteurs locaux ou hommes-médecine. Pourtant, il y avait aussi des éléments modernes. Tous les deux portaient des lunettes de motards autour de la tête. Tandis que le petit personnage tenait un appareil-photo avec lequel il se promenait dans le public en prenant des photos, le grand tenait un téléphone à la main. En allant se placer au milieu de l'espace de danse, l'écouteur sur l'oreille, il prononça à voix haute les mots suivants à l'intention d'un personnage officiel imaginaire, quelque part en ville :

Oui, oui, je suis ici. Je vais danser d'ici peu.
 Allô, allô, oui, c'est moi, je vais danser.
 Mais écoute, il y a des gens ici, je peux voir des gens.
 Je peux voir des gens, beaucoup de gens, qui n'ont pas l'air bien.
 Ces gens sont maigres, très maigres en fait.
 C'est le sida, tu m'entends.
 Les gens ici, ils meurent du sida.
 Sida, oui, il y a le sida.
 Tu ferais mieux de venir vite,
 Le sida, il y a le sida.

Le dialogue imaginaire ne dura guère plus d'une minute. Ensuite, les deux personnages posèrent le téléphone et l'appareil-photo, ôtèrent leur robe et commencèrent à danser au rythme des tambours. L'apparition de leurs corps à présent presque nus, couverts de cendres blanches, augmenta l'excitation de l'assistance qui exprima son approbation bruyamment. Après trois minutes, la danse s'acheva et les femmes annoncèrent l'arrivée des néophytes, marquant ainsi la fin du jour de danse du *nyau*.

Dans ce texte, j'aimerais arriver à une compréhension de cette sortie de masques à laquelle j'ai assisté cet après-midi de septembre 1994. Pour cela, je vais considérer le spectacle chewa *nyau* non seulement en tant qu'expression de la culture populaire chewa qui représente une part constitutive de l'État et de la société malawites comme un tout, mais en tant qu'il reflète et commente cette

relation tout en suivant les principes organisateurs du spectacle du *nyau*¹. En voyant le spectacle rituel du *nyau* dans cette perspective pour ainsi dire « populaire », le thème que je souhaiterais élaborer dans ce travail peut être nommé en termes de transformation rituelle-performative de l'espace national en espace local. C'est-à-dire, alors que le gouvernement du Malawi essaie de créer un espace moral commun, les villageois répondent aux efforts hégémoniques de l'État au moyen de leur plus puissante institution culturelle, à savoir le *nyau*. Ainsi, une fois localisé et renvoyé, l'effet est loin d'être clair, sans parler du résultat de ce genre de transformation performative. Même si l'autonomie morale locale de la communauté villageoise est rituellement affirmée et mise en actes dans le *nyau*, cette autonomie n'implique pas nécessairement une homogénéité morale. En d'autres termes, la culture populaire (chewa) n'est pas une entité unifiée, définie par sa relation au « bloc au pouvoir », comme les chercheurs sur la culture populaire l'ont affirmé [cf. Fiske, 1989]. Il y a plutôt de nombreuses articulations et des voix différentes et parfois contradictoires engagées dans cette culture. Elles transforment l'information tragique et la publicité sur le sida au Malawi en un forum où s'échangent des revendications et des contre-revendications morales, et font de la culture populaire un champ culturel très dynamique à l'intérieur aussi bien que vers l'extérieur de ses frontières locales.

Aspects du *nyau*

Le terme chikewa *nyau*, ou *gule wamkulu*, littéralement « la grande danse », renvoie à une certaine société de masques parmi les peuples de langue chewa au Malawi, en Zambie et au Mozambique. La recherche anthropologique de ces dernières années [Kaspin, 1993 ; Malele, 1994 ; Yoshida, 1992 et 1993 ; Birch, 1995] a montré la vitalité intacte de ces sociétés, contredisant ainsi l'idée plus ancienne que ce culte perdrait son importance en raison des caractéristiques subtiles de la modernité [e.g. Kubick et Malmusi, 1987]. Le diagnostic est particulièrement adapté pour la région traitée dans cet article, le centre du Malawi. Ici, les sociétés du *nyau* sont fréquentes à travers toute la région, depuis les villages ruraux retirés le long des montagnes frontières du Mozambique jusque dans les faubourgs les plus proches de la capitale moderne du Malawi, Lilongwe. En fait, lorsque l'on prend un bus à travers la campagne lors de la saison sèche, on rencontre souvent un ou plusieurs personnages du *nyau* marchant le long de la rue, causant ainsi régulièrement une excitation frénétique parmi les passagers qui essaient d'apercevoir la troupe chamarrée parmi les tas de sacs, de pots, de valises ou autres marchandises.

La saison sèche, de juillet jusque vers la fin septembre ou début octobre, est la saison des rites chez les Chewa. C'est la période d'après les récoltes, lorsque les greniers sont estimés pleins du maïs nécessaire pour préparer la bière, élément obligatoire dans toutes les fêtes rituelles, comme les funérailles, les rites d'initiation

1. Lorsque je parle de Chewa, ou de société chewa, je fais en fait allusion aux « Chipeta » distincts des Man'ganja. Mon expérience des Chipeta est basée sur un travail de terrain dans la région de Mitundu, environ 40 kilomètres au sud de Lilongwe. Les gens y sont principalement des fermiers qui cultivent le maïs (culture de subsistance) et le tabac (culture de rente). En plus de la vente de tabac, d'autres rentrées monétaires viennent de la vente de légumes et de bois de combustion dans les marchés à Mitundu et Lilongwe.

pour les garçons et les filles et l'installation des chefs. Ces trois événements constituent les principaux moments de la représentation du *nyau*. L'utilisation du terme *nyau* lui-même est en fait réservée aux seuls membres du culte. Les gens extérieurs s'y réfèrent dans les termes de sa première caractéristique d'exécution, *gule wamkulu*, « la grande danse ». Le même usage de synonymes s'applique aux deux principaux personnages mis en scène par le *nyau*, les esprits des défunts revenant au village sous la forme de personnages masqués ou d'animaux de la brousse représentés par d'impressionnantes structures tressées. Dans la langue de tous les jours, et à l'intention des non-membres toutefois, ces figures sont toutes ensemble nommées *zirombo*, « animaux sauvages ».

L'appartenance au *nyau* est généralement limitée aux seuls hommes. L'initiation commence à l'âge de dix ans et se poursuit jusqu'à quinze ans. Chaque candidat, *namwali*, se voit attribuer un tuteur, *phungu*, qui est déjà un membre du *nyau*. Il accompagne le garçon au cimetière, *mzinda*, où les néophytes sont introduits au vocabulaire secret, aux chants, aux énigmes et à la signification des masques du *nyau*. La connaissance secrète acquise au cimetière fonctionne comme un genre de code par lequel il est possible d'obtenir l'accès dans les autres sociétés du *nyau*. Ainsi, les membres d'un village sont solidement liés à ceux des autres.

L'association du *nyau* avec le cimetière représente la dimension cosmique du *nyau*. Son exécution a été interprétée comme une façon de rejouer rituellement la coexistence primale des trois catégories, les hommes, les animaux et les esprits en harmonie et leur division consécutive à l'invention du feu par les hommes [Schoffeleers, 1967 et 1976 ; Yoshida, 1992 et 1993]. Ainsi croit-on que les danseurs masqués subissent une « transsubstantiation spirituelle » [Schoffeleers, *op. cit.*] pendant laquelle ils deviennent des esprits. Avec les animaux de la brousse, ils viennent au village pour réaliser une réconciliation temporaire avec l'homme, lorsqu'ils s'associent avec les gens autour de pots de bière, exactement comme les figures du mythe de la création se rassemblaient autour des eaux venues du ciel avec eux.

Comme le *nyau* représente les morts, des demandes pour une danse *nyau* peuvent aussi être adressées après que quelqu'un a rêvé d'un parent décédé, demandant aux vivants d'effectuer un spectacle *nyau* pour son plaisir. De telles demandes sont faites au chef du village qui possède le droit d'utiliser l'espace consacré, *mzinda*, sur lequel la représentation du *nyau* prend place. À ce titre, il préside les autres officiants du *nyau* (leaders importants et mineurs, danseurs, batteurs, assistants, etc.) qui supervisent le spectacle et organisent les affaires internes de l'association. Comme le *nyau* opère au niveau du village, les divers chefs sont eux-mêmes hiérarchiquement organisés et, dans cette position, ils sont en compétition pour le prestige de leurs groupes *nyau*.

Les spectacles publics du *nyau* sont toujours suivis par une foule de gens qui surveillent très attentivement le talent et la qualité des batteurs et des danseurs. Comme ces derniers reçoivent un peu d'argent du public, le nombre des personnes qui entrent dans l'espace de danse pour donner leur marque de respect peut être vu comme un indicateur de l'appréciation relative ou de la critique du spectacle. En outre, comme de nombreux acteurs du *nyau* chantent des chansons qui parlent d'un vaste éventail de thèmes, depuis les questions rituelles, connues des seuls membres, jusqu'aux événements de tous les jours concernant

le village, les danses du *nyau* offrent une occasion splendide de se rendre familier des soucis et des besoins de la communauté villageoise.

Tous ces spectacles exigent la présence des femmes. Elles n'agissent pas seulement comme chœur pour le *nyau*. Souvent, elles inventent aussi spontanément des chansons nouvelles pour les personnages. Le jeu réciproque qui en résulte entre les divers personnages du *nyau* et les femmes s'exprime souvent dans des mots et phrases fortement obscènes. Dans la vie normale du village, ces expressions conduiraient automatiquement à un contentieux, *mlandu*. En revanche, dans le contexte du *nyau*, les insultes, l'échange d'obscénités et la démonstration de comportements masculins bruyants marquent la qualité de l'événement, qui est considéré comme étant au-delà des sphères ordinaires de la morale et de la justice.

Les écrits sur le *nyau* lient en général ce phénomène à l'organisation matrilinéaire de la société chewa. En fait, la plupart des textes écrits par les Malawites eux-mêmes sur le *nyau* mettent l'accent sur les matrilignes ou, pour être plus précis, sur l'idéologie matrilinéaire. Celle-ci représenterait le facteur particulier le plus important dans l'explication du sens et de l'existence du *nyau* [cf. Mvale, 1977 ; Kubik et Malamusi, 1987 ; Malele, 1993]. L'argumentation développée se présente en gros de la façon suivante : puisque, dans les villages chewa, la règle de résidence est uxorilocale, les hommes vont par le mariage dans la maison de leur épouse. Là, bien qu'époux, ils sont des étrangers ; ils sont contraints d'aider leurs beaux-parents et n'ont qu'un contrôle limité sur leur propre famille. De cette façon, les hommes mariés souffrent du statut de *madzuka*, au nom duquel il leur est signifié qu'ils ne sont pas de vrais membres de la famille dans laquelle ils se sont mariés. Ainsi, c'est comme par une espèce de compensation psychologique, pour ainsi dire, que les hommes ont fondé le *nyau*. Celui-ci « permet de satisfaire leur sens de la solidarité et de la collectivité qui leur sont refusées dans la société dans laquelle ils vivent » [Malele, 1993 : 2].

Si l'on regroupe ces multiples aspects du *nyau*, il devient clair que ce rituel implique différentes choses à la fois. Des questions de religion, de politique, de rapports entre les sexes, de procréation et de fertilité, d'économie, d'organisation sociale et d'histoire y sont incluses. Étant donnée cette complexité, il n'est guère surprenant que la recherche sur le *nyau* soit hautement monographique, retrouvant ensemble les divers aspects du culte. Pourtant, comme on l'a vu ci-dessus, les représentations rituelles du *nyau* constituent toujours des événements publics lors desquels l'assistance est tout aussi importante que les acteurs concrets. Un large éventail de motifs, de perceptions et de stratégies est ainsi engagé dans le spectacle. Pour arriver à une compréhension plus complète du *nyau*, il est donc nécessaire d'adopter une perspective dialectique et contextuelle qui dépasse les limites conventionnelles des études de rituels uniquement à l'échelle du village et inclue l'environnement général social et politique dans lequel les spectacles ont lieu. Ce point est crucial en raison du fait que, même dans les villages ruraux retirés du Malawi, la vie sociale est profondément imbriquée dans la vie urbaine. Cette ouverture est bien montrée par les commentaires mentionnés plus haut sur le sida dans le spectacle de masques.

Deux points de départ différents, quoique profondément reliés, pour une conceptualisation théorique d'une telle approche ont récemment été fournis par

Baumann [1992] et Appadurai [1995]. À partir de leur travail sur l'identité politique dans une banlieue multiethnique de l'ouest de Londres, ceux-ci ont montré que ces rituels *ne sont pas* le produit de congrégations unifiées, mais des « constituants en compétition » dans lesquels les relations sociales avec le monde extérieur sont constamment renégociées et redéfinies. De cette façon, les rituels ne sont pas limités à leurs participants mais également adressés aux « autres invisibles » avec qui ils établissent des relations. Aux yeux de Baumann, cet élément dialectique n'est pas seulement une ressource du rituel, c'est aussi une « ressource pour laquelle on se dispute ». C'est là un argument qui trouve une résonance forte dans le concept dialectique de « localité » chez Appadurai. Dans sa tentative de définir les bases méthodologiques du concept de localité en tant que contrepartie au paradigme de la globalisation, Appadurai a souligné l'ambivalence de l'idée de localité, à la fois « induite par le contexte » et « génératrice de contexte ». Autrement dit, alors que l'idée de localité repose partiellement sur le concept phénoménologique de monde vécu, qui forme le cadre et qui « conduit » les actions sociales de ceux qui habitent une localité particulière, celle-ci reçoit sa qualité spécifique aussi par ses relations avec d'autres structures spatiales organisées, qui non seulement influencent mais aussi se transforment mutuellement (elles « produisent le contexte »).

La signification du *nyau* apparaîtra plus clairement si l'on part de l'histoire coloniale. Parce que, face aux forces extérieures de la mission et de l'administration coloniale, le *nyau* a pu maintenir sa popularité et – dans une certaine mesure – a même réussi à élargir son influence.

Conflits

Depuis le début du siècle, les tensions entre le *nyau* et les missions sont devenues un thème de plus en plus présent dans le travail du gouvernement colonial². L'argumentation défendue par les missions contre le *nyau* concernait principalement les chansons « obscènes » et l'exhibition de danseurs apparemment nus devant les femmes. Pour les missions, le *nyau* devait en conséquence être interdit [cf. Linden, 1974 : 120]. Les représentants du *nyau* répondaient à l'influence missionnaire croissante dans leurs villages dans des termes presque équivalents. La politique missionnaire d'éducation élémentaire généralisée, couplée avec les effets de l'impôt sur les huttes, les migrations de travail, la fin de la Première Guerre mondiale et le retour chez eux de soldats revenant avec des idées nouvelles, des espoirs et surtout de l'argent, tout cela avait conduit à la désintégration de la vie villageoise et se reflétait dans les plaintes du *nyau* sur le manque de respect des jeunes et sur le déclin général de la moralité. L'enjeu en était, bien sûr, le pouvoir et, plus précisément, sa légitimité. Mais, justement parce que le problème réel était avant tout la légitimité du pouvoir, les conflits à ce sujet s'exprimaient dans le langage de la moralité.

2. Il est certain qu'il y a eu des conflits sur la question du *nyau* bien avant l'arrivée des missionnaires. Les Ngoni, par exemple, qui ont colonisé le pays chewa à partir de 1850, ont tenté de chasser le *nyau* des lieux où ils s'étaient eux-mêmes établis. En fait, le combat pour l'autonomie et la résistance à toute tentative de centralisation ont été décrits comme des éléments centraux du *nyau* [cf. Schoffeleers, 1972 ; Linden, 1975].

Vers le début des années vingt, la situation était devenue si tendue que le gouvernement colonial fut forcé d'agir. La raison de cette intervention fut la désertion des écoles, tenue pour un résultat de la pression du *nyau*. Tandis qu'auparavant, l'âge limite de l'initiation des garçons était la fin de la puberté, cette condition avait été peu à peu abandonnée. De plus, les filles et les femmes étaient aussi poussées à devenir membres des sociétés d'initiés. Les plaintes des missionnaires allaient de pair avec celles des fermiers blancs qui manifestaient leurs craintes que la nouvelle vigueur du *nyau* n'affecte la disponibilité et l'efficacité de la main-d'œuvre. La question passa aussi dans la presse. Des tentatives du gouvernement colonial de calmer le jeu en liant les danses du *nyau* à « une chose bien connue dans certains pays sous le nom de carnaval », eurent pour réponses féroces des articles sur « les danseurs démoniaques de la terreur » [Linden, 1974 : 127] ³. À la fin de 1929, on en arriva à une rencontre entre les chefs chewa de la région de Lilongwe, le délégué de la province et le responsable de l'éducation. Il en résulta une directive adressée aux villages dans laquelle les « possesseurs du *mzinda* », c'est-à-dire les chefs de village fonctionnant comme maîtres du *nyau*, reçurent l'ordre de suivre strictement une série d'instructions « pour contrôler le *nyau* ». Ces nouvelles réglementations concernaient l'âge limite des garçons, le statut des femmes, certaines règles sur l'interdiction des rapports sexuels, etc. Pour le thème de cet article, l'un des ordres de cette liste était particulièrement intéressant. Il établissait que « les effigies ne pouvaient être faites que pour représenter des animaux, jamais des hommes » [Schoffeleers, 1972 : 267].

Pour comprendre cette instruction, il faut savoir que de nouvelles figures avaient été introduites dans l'ensemble des masques *nyau*. Des figures religieuses clés, comme saint Pierre, saint Joseph et la Vierge Marie, furent représentées par de nouveaux masques qui apparurent avec une fréquence accrue lors des spectacles du *nyau*. Par la suite, lorsque les rencontres avec l'administration coloniale se multiplièrent, cette absorption rituelle de la sphère moderne au-delà de la vie du village s'étendit aussi aux portraits du préfet de district, du gouverneur et du roi d'Angleterre. Il y avait certainement une tendance « agressive » dans les spectacles du *nyau*. Il semble probable, cependant, que les « instructions » nouvelles des chefs chewa visaient plutôt à étendre leur autorité sur les chefs de village dont ils craignaient l'autonomie, qu'une acceptation volontaire des demandes coloniales. Après tout, de semblables assimilations d'éléments étrangers dans la sphère rituelle du *nyau* avaient bien existé auparavant ⁴.

Dans ces conditions, il n'est guère surprenant de voir que l'action des chefs – au contraire des autres règlements – n'a eu que peu d'effets. « Les effigies faites pour représenter des hommes » continuèrent à exister à travers toute la période coloniale et jusqu'à présent, comme les danses du sida mentionnées dans l'introduction de cette contribution le démontrent. En fait, à peine quelques jours avant que j'observe les figures sur le sida, j'ai assisté à un autre spectacle *nyau* où

3. Assez involontairement, la comparaison coloniale du spectacle *nyau* avec le « carnaval » était tout à fait appropriée en ce qu'elle saisissait un des éléments centraux du *nyau* en termes d'ambiguïté et de violation des frontières par la représentation masquée, si magistralement décrite par Bakhtine [1984].

4. Linden [1974] et Schoffeleers [1976] parlent d'un certain masque *nyau* connu sous le nom de *ngombe*. Comme ce nom l'indique, le masque représente une vache, un animal inconnu à l'origine des Chewa, introduit seulement au XIX^e siècle par les Ngoni.

apparaissait Bakili, une figure nouvellement créée représentant le nouveau président du Malawi. Les chants que chantèrent les femmes à l'adresse de ce masque furent aussi exécutées pendant le spectacle sur le sida ; cette fois, pourtant, sans le masque correspondant. Les paroles de la chanson disaient :

*Tiyi kwa ngwazi ti kada ndaule
kuti kala ilipo
Eeh, chilalatu eeh
Bakili msoyambe nkulongolola
Akamuzu adawina kale*

Allons au ngwazi pour nous plaindre
qu'il y a la faim.
Oui, il y a la sécheresse, oui.
Bakili ne dit pas grand-chose
Kamuzu a déjà gagné.

Le message de ces lignes était clair. Au vu des récents déplacements de pouvoir du MCP (Malawi Congress Party) et de son leader Kamuzu Banda vers l'UDF (United Democratic Front) et vers Bakili Muluzi, ce chant faisait allusion à la grave sécheresse de l'année précédente, que le gouvernement avait promis de combattre en fournissant du maïs aux villageois, mais jusque-là sans effets visibles. Le thème du sida était ainsi déjà mis en place dans un contexte politique clair.

Création de frontières

Avant de revenir sur le contexte politique, je souhaite explorer un peu plus profondément les liens entre le rituel et la localité, avec un commentaire sur le rôle et la signification des masques du *nyau* en tant que tels. Comme on l'a dit plus haut, dans la vie de tous les jours, tous les personnages du *nyau* sont nommés collectivement *zirombo*, « animaux sauvages ». Ce terme est synonyme du grand mystère du *nyau*. Le plus grand secret, et de fait la première leçon que chaque novice apprend au tout début de son initiation, est que le *nyau* est un homme sous un déguisement. C'est seulement après cette révélation que l'apprentissage rituel commence. Alors qu'il y a beaucoup à apprendre en matière de nouveaux noms secrets, d'énigmes, de codes du comportement, etc., il n'y a aucun enseignement formel concernant les noms et les variétés des masques. C'est par leur observation personnelle que les candidats savent, longtemps avant, que tous les masques du *nyau* se divisent à la base en deux classes différentes. Il y a d'abord les masques qui apparaissent surtout pendant le jour. Leur forme est humaine et, comme tels, ils sont réputés incarner les esprits des morts. Chaque figure a son nom propre, son chant, son masque (en plumes ou en bois), son costume et une façon de danser grâce à laquelle il peut être distingué des autres figures. Le nombre d'un ensemble de masques diurnes peut ainsi atteindre trente figures ou plus. Le nombre exact, toutefois, varie d'un village à l'autre et les spectateurs, spécialement lorsqu'ils viennent d'une région voisine, ne savent pas toujours avec certitude le nom du personnage qui danse devant eux. Par contraste avec ces figures diurnes, il y en a d'autres qui apparaissent surtout la nuit. On dit qu'elles représentent les animaux sauvages de la brousse et consistent en de larges structures aux formes animales faites de bois ou de bambou. Comme les masques diurnes, les masques nocturnes dépeignent aussi des éléments étrangers. Ainsi, pendant la nuit, on peut voir *njinga* (la bicyclette) ou *galimoto* (la voiture) se déplacer sur la piste de danse avec le lièvre (*kalulu*), le lion (*mkango*) ou l'antilope (*kasiya maliro*).

Les masques *nyau* montrent ainsi une étonnante variété. Leur usage suit néanmoins une certaine « logique », qui illustre certaines oppositions fondamentales : le jour contre la nuit, les esprits contre les animaux, les femmes contre les hommes, l'intérieur contre l'extérieur, le village contre la brousse, le prédateur contre la proie ⁵. Pour comprendre leur sens dans la vie sociale des Chewa, le mieux est d'esquisser une brève description des rituels mortuaires et de puberté qui constituent les occasions les plus communes des spectacles du *nyau*.

Les rituels mortuaires chewa sont divisés en deux phases, un rite d'enterrement et un rite commémoratif. Le premier prend place immédiatement après la mort d'une personne et est essentiellement un rite d'appropriation lorsque les esprits, *mzimu*, viennent pour réclamer leur dû. Ainsi, le *nyau* vient assister à la mise en terre, mais seuls les masques de jour représentent les esprits des morts. Les masques de nuit, les animaux sauvages de la brousse restent cachés. Ils ne font leur apparition qu'après la récolte suivante lorsqu'assez de nourriture et de bière sont à disposition pour nourrir les participants. La période intermédiaire est une période de transition, non seulement pour les parents survivants mais aussi pour le fantôme (*chirwanda*) du défunt qui est censé errer autour du village en attendant d'être transformé en un *mzimu* convenable. Pour cela, toutefois, la danse des masques de nuit est nécessaire. Leur apparition se produit avec les dernières étapes du brassage de la bière, un travail effectué par les femmes. Auparavant, les « bêtes sauvages » font leur apparition seulement aux abords du village, en faisant des bruits effrayants. Quand la bière est prête, cependant, ils se rassemblent avec les masques de jour pour danser dans le village. Transgressant comme cela des frontières entre l'intérieur et l'extérieur du village, ils pénètrent le domaine des vivants où ils capturent l'esprit du défunt et retournent avec lui au cimetière, l'endroit où demeurent le *nyau* et les ancêtres.

Les rituels de puberté, destinés autant aux garçons qu'aux filles, suivent un scénario semblable. Exactement comme les esprits du *nyau* réclament les morts pendant les rites mortuaires, ils demandent les garçons lors de l'initiation des hommes. En fait, les rites commémoratifs et l'initiation des garçons ont souvent lieu en même temps, ceux-là fournissant l'occasion de celle-ci. Durant l'initiation, les garçons sont transformés. Non seulement dans le *nyau* que leur danses incarneront plus tard, mais aussi en adultes qui sont censés se marier. Les deux rôles entrent en jeu pendant les rituels de puberté des filles. Ici, cependant, la situation est un peu plus complexe, en ce sens que pendant l'initiation des jeunes filles, les membres masculins du village rivalisent avec le *nyau* pour les filles que les deux veulent emporter. À la fin, les hommes gagnent mais seulement après un vif combat dans lequel les femmes, qui ont le dernier mot, libèrent les filles en échange d'un cadeau donné par le chef.

5. L'idée de cette dernière paire vient de Deborah Kaspin [1993] qui a récemment mis en avant une nouvelle et stimulante discussion au sujet du « sens » rituel du *nyau*. Par contraste avec des explications plus anciennes qui soulignaient la dimension cosmique du *nyau* en interprétant les danses comme une narration théâtralisée du mythe primal chewa [voir ci-dessus], Kaspin développe l'idée d'un échange gouvemant la « logique » des événements. En référence à des découvertes archéologiques qui suggèrent un lien entre le *nyau* et les anciens rituels de chasse des hommes de la brousse, vivant dans la région bien avant l'immigration des Chewa vers le XIV^e siècle, elle met l'accent sur la dimension de la fertilité comme le premier élément du *nyau* avec ses images de proie, de prédateur et de consommation comme de puissantes métaphores de la sexualité.

Ce qui est remarquable dans les trois spectacles du *nyau*, c'est la façon dont l'espace est socialement organisé pour le rituel. Les trois catégories spatiales principales – intérieur, extérieur et entre-deux – correspondent aux trois différentes catégories de participants : les femmes, les masques nocturnes et les masques diurnes. Les origines des Chewa et leurs règles de résidence font des femmes, ou, pour être plus précis, du groupe sororal, *mbumba*, le pôle intérieur stable et organisé de la société villageoise. À l'extérieur du village se trouve la brousse, le royaume des animaux sauvages représenté par les masques nocturnes. Le travail de chasse de ces bêtes est fait par les hommes, la dernière catégorie, qui dansent avec les masques diurnes, et dont le mouvement sans répit entre la brousse et le village pendant le rite, non seulement reflète leurs activités prédatrices, mais aussi leur place dans le cadre social organisateur des Chewa. En raison du caractère de « phénomène total » [Mauss] du *nyau*, cette relation à trois volets peut être interprétée suivant un grand nombre de lignes. Mais que l'on voit d'abord en elles l'incarnation même de la religion chewa [Schoffeleers, 1976 ; Yoshida, 1993] ou d'impressionnantes métaphores de sexualité et de fertilité [Marwick, 1965 ; van Breugel, 1976 ; Kaspin, 1993], les danses du *nyau* sont toujours aussi des élaborations montrant la façon dont les Chewa définissent et posent les frontières de leur univers moral. Elles font ainsi du *nyau* une sorte d'« archive morale » des Chewa. Dans ce cadre, deux éléments, la transition et la catharsis, sont clairement identifiables dans le rite, autant du point de vue des composantes sociales que spatiales. Tandis que du début du rituel jusqu'à son milieu, seules les figures diurnes entrent dans le village, violant par là constamment les sphères d'appartenance, cette violation atteint son point culminant à la fin du rituel lorsque les figures nocturnes pénètrent dans le village. Leur apparition, toutefois, ne dénote pas seulement la rupture totale des sphères, mais aussi le processus de leur reconstruction. Ainsi, socialement aussi bien que spatialement, le rite du *nyau* démolit et reconstitue constamment les frontières mêmes sur lesquelles reposent l'identité culturelle et la spécificité de la société chewa, non seulement vers l'intérieur, vis-à-vis des autres membres de la société, mais aussi vers l'extérieur, à l'intention des autres groupes sociaux.

Le fait que ces frontières ont été et sont constamment contestées se remarque dans les nombreux nouveaux masques introduits dans le répertoire du *nyau*. Des inventions d'inspiration chrétienne et coloniale comme Simoni ou Maliya, ou des plus récentes comme le Bakili, mentionné ci-dessus, illustrent la façon dont le *nyau* assimile l'expérience étrangère à la sphère locale du village ⁶. Mais il serait trompeur de voir le *nyau* comme un genre de « laboratoire culturel » créant un pur espace moral intérieur. Ce que le spectacle du *nyau* constitue est plutôt un genre de forum localisé d'intentions diverses qui sont tenues ensembles par des présupposés communs, un forum qui va tout à fait dans le sens de ce que Bakhtin [1992] désigne sous le terme de « zone », c'est-à-dire « à la fois un territoire et une sphère d'influence ». Dans ce cas, les représentations du *nyau* entraînent des perceptions et des lectures différentes des événements.

6. Ce point a été bien mis en relief par Yoshida : « La création des personnages du *nyau* maintient toujours la distinction entre le village et la brousse. Les figures nouvelles ne peuvent qu'être extérieures au village, ce qui explique l'éclectisme du *nyau*. » [Yoshida, 1993 : 41 ; voir aussi Yoshida, 1992 : 238 *sq.*]

Connaissance morale et archive morale

En quoi le *nyau*, dans le contexte actuel, peut-il être considéré comme le lieu d'une connaissance et d'une « archive morale », et comme une zone d'influence ? Les spectacles du *nyau*, autant verbalement que sous forme de pantomime, font le portrait de certains comportements défectueux et d'exemples de mauvaises conduites. En montrant le négatif, le positif est révélé. Lorsqu'on leur demande la signification de telle figure ou de tel chant, les Chewa les commentent en disant simplement qu'elles sont *mwambo* (pl. *miambo*), ce que les Chewa anglophones traduisent par la « tradition ». Ce que la « tradition » reflète, néanmoins, c'est avant tout un souci pour les normes et les valeurs morales. En conséquence, ce qui est appris pendant les rites de puberté est principalement *miambo*, des normes morales, transmises par le spectacle et/ou par la parole. Une part substantielle, sinon principale, de ces *miambo* renvoie à ce qu'on appelle le complexe *mdulo*. Des références à ce complexe se trouvent partout dans la littérature ethnographique consacrée aux Chewa depuis ses commencements au début de ce siècle [Hodgson, 1913] jusqu'à aujourd'hui. En fait, juste avant que je parte pour la première fois au Malawi, j'ai reçu une lettre de Matthew Schoffeleers, dans laquelle il écrivait : « Cette chose (le complexe *mdulo*) a tant d'importance que l'on peut en parler comme d'une régulation thermodynamique de la vie sociale. » [Communication écrite, Schoffeleers, 1993.] Il confirmait par là une remarque antérieure de Max Marwick qui, dans son livre fameux sur la sorcellerie parmi les Chewa de l'Est de la Zambie, avait noté : « Le complexe entier des croyances concernant *mdulo* exerce une forte influence sur chaque Chewa et semble avoir supporté l'assaut des changements modernes beaucoup mieux que le culte des esprits du lignage. » [Marwick, 1965 : 68.]

Le terme *mdulo* désigne un certain ensemble de maladies aussi bien qu'une catégorie morale dans laquelle celui-ci est inséré⁷. En ce sens, la maladie connue sous le nom de *mdulo* est considérée comme une violation de certaines normes d'interaction sociale. À la base de ces normes se trouve l'idée de température rituelle, chaud (*wothenta*) et froid (*wozizira*). Comme cette dernière renvoie principalement à la présence ou absence d'activité sexuelle, l'idée de températures rituelles à la fois organise et contient le cycle entier de la vie d'une personne. Par exemple, les morts, les non-nés et les nouveaux-nés sont considérés comme froids. Les enfants, avant qu'ils aient atteint la puberté, sont toujours froids. Ils se tiennent ainsi en contraste avec les adultes qui sont chauds. Généralement, les hommes sont plus chauds que les femmes, mais jamais aussi chauds qu'une femme pendant la menstruation. Le contact sexuel lors d'une relation adultère rend une personne plus chaude que lors des rapports « normaux ». En conséquence, la personne « la plus chaude » est un homme qui a des rapports sexuels extra-maritaux avec une femme qui a ses règles. Les femmes après la ménopause

7. Le mot *mdulo* provient du verbe *kudula* qui signifie « couper ». Ainsi *mdulo* renvoie à l'« état de ce qui est en train d'être coupé ». Dans ce contexte, il est important de noter que la responsabilité morale, lorsqu'on attrape *mdulo*, se situe dans la personne ou la partie qui aurait pu prévenir le choc entre des gens d'une température (rituelle) différente. La question n'est pas aussi simple qu'il paraît puisque la responsabilité peut se situer soit du côté du « coupeur » (celui qui a été trop « chaud » ou trop « froid »), du « coupé » (celui qui tombe malade) ou d'une tierce partie (celui qui aurait été capable de protéger la victime).

sont censées avoir refroidi, tout comme les vieillards en général qui approchent de la mort ⁸. En d'autres termes, des personnes différentes, à différentes étapes de leur cycle de vie, n'ont pas seulement des températures rituelles différentes. Celles-ci varient aussi selon l'activité (c'est-à-dire l'activité sexuelle) de ces personnes. La règle de base est alors que les gens de températures rituelles différentes ne doivent pas entrer en contact par le toucher ou par l'intermédiaire du sel, du sang ou des fluides sexuels, de peur que l'un d'entre eux ne tombe malade ou ne meure. De la sorte, *mdulo* est provoqué par un choc entre des gens de températures (rituelles) différentes. Un homme chaud qui a couché avec une femme pendant ses règles (très chaude) tombera malade avec des symptômes d'éléphantiasis. Un homme qui commet un adultère alors que sa femme est enceinte peut non seulement tuer l'enfant à naître (froid) mais aussi la femme pendant l'accouchement (froid). Une femme qui a commis un adultère peut rendre son mari malade, lorsque celui-ci revient de voyage et a des relations avec elle. Dans ce cas, son adultère a rendu la femme chaude, tandis que la longue absence de la maison de l'homme l'a rendu froid. La même chose s'applique si un mari mange de la nourriture salée préparée par sa femme adultère. Dans ce cas, le sel agit comme médiateur pour la chaleur de la femme, dont la température (très chaude) entre en collision avec la chaleur normale de son mari. Les femmes ayant leurs règles évitent, en conséquence, d'assaisonner la nourriture avec du sel.

Et enfin, les tabous *mdulo*, les *miambo*, jouent un rôle dominant dans tout rituel de transition (mort, puberté, installation), c'est-à-dire dans toutes les occasions de représentation du *nyau*. Non seulement une grande quantité de normes (*miambo*) est enseignée aux néophytes pendant l'initiation ; mais en plus, en raison de leur statut froid, une stricte abstinence sexuelle est exigée des néophytes et des acteurs du rite funéraire, ainsi que de tous leurs proches (épouses, parents, chefs de lignage, chefs) de peur qu'ils ne tombent malades. De cette façon, le rapport sexuel obligatoire entre la femme et son futur époux, qui complète le rite *chewa* de la puberté des femmes, marque formellement la réintroduction de la jeune fille dans la société en « ajustant » sa condition froide aux forces chaudes de celle-ci.

Si nous considérons le rôle du *nyau* dans ce contexte, nous voyons que la représentation du *nyau* remplit, comme autrefois, le sens des *miambo* mentionnés ci-dessus, avec sa pratique vécue et sa connaissance sentie. Ainsi, le *nyau* reçoit son importance première dans la société *chewa* en formant un genre d'« archive morale » ou, peut-être de façon plus appropriée, d'archive « idéologique » dans cette société ⁹. « Archive » parce que le *nyau* ressemble à ce concept utilisé par Foucault dans le sens où il opère en deçà du niveau des déclarations explicites et de la théorie formulée du moment, amenant par là l'idée d'un système sous le système, un système – total autant que totalisant – qui forme la base durable des rapports au passé et de la validation future [Foucault, 1972 : 127 sq.]. Et « idéologique » parce que les éléments de cette « archive » constituent la fondation du monde moral des *Chewa* qui, comme n'importe quel monde moral, est un monde consistant en pou-

8. Il faut se rappeler, avec Audrey Richard [1956] qui est toujours la source la plus populaire, que des conceptions similaires de la température rituelle peuvent être aussi trouvées dans de nombreuses autres sociétés africaines.

9. Pour des adaptations similaires de Foucault dans ce contexte, voir Drews [1995] et James [1987].

voirs et personnes, en intérêts et intentions, en normes combattues et valeurs négociées, régulièrement formé et tenu ensemble par les représentations du *nyau*.

Une idée de la façon dont tout cela marche émerge lorsque l'on regarde la pratique effective du *mdulo*. Si l'on prend en compte comment les Chewa font avec les cas de *mdulo*, c'est-à-dire comment les savoirs respectifs sont contestés, les accusations formulées, les diagnostics posés, les compensations négociées, etc., il devient clair que le *mdulo* n'est pas un système rigide aux contours bien arrêtés de prescriptions de comportement, mais plutôt quelque chose de hautement ambigu et ambivalent. En ce sens, les cas de *mdulo* résident toujours dans la zone floue entre la confiance et la suspicion, entre le « vrai » et le « feint », faisant ainsi des discours sur le *mdulo* un forum pour le combat social et la manipulation¹⁰. Les perceptions contrastées qui en résultent, malgré tout, sont tenues ensemble par certaines garanties implicites et des points de référence communément acceptés, enracinés dans l'« archive » et à partir desquels, comme Wendy James l'a dit, « un peuple, en tant qu'individus et comme collectivité, juge continuellement sa propre situation, sa propre condition et soi-même, comme des personnes » [James, 1988 : 145-146]. Le dernier mot, « personnes », demande une attention particulière car, comme je l'ai noté, le monde moral consiste en pouvoirs et en personnes, en intérêts et en intentions. À la base de cette diversité se trouve la différence en termes de sexes. Exactement comme les représentations du *nyau* – les danses, les chants, les déguisements, etc. – sont des moyens actifs pour créer à nouveau des différences entre les sexes, la même chose vaut pour l'enseignement et l'apprentissage des *miambo*, les normes morales qui constituent le noyau du savoir moral des Chewa. Ceci concerne spécialement les *miambo* rattachés au *mdulo*. L'apprentissage du respect est beaucoup plus accentué du côté des femmes que des hommes. Commenant avec la première menstruation, se poursuivant avec le rite de puberté, le mariage et la première grossesse, les instructions reçues par les femmes leur expliquent l'étendue de leurs tâches et devoirs. Le résultat n'en est pas simplement la création d'identités sexuées. Bien davantage, les différences dans la forme et le contenu de ce que les hommes et les femmes apprennent sur les normes morales produisent des personnes ou des sujets aux expériences différentes. C'est ce résultat qui définit aussi le *nyau* comme une « archive », dans une sphère ou une « zone » qui est idéologiquement chargée.

Des « voix »

Bakhtine utilisait le concept de « zone » comme un outil dans son analyse de la littérature. Holmquist l'a traduit comme étant « à la fois un territoire et une sphère d'influence. Les intentions doivent passer par des "zones" dominées par des personnages, et sont en conséquence "réfractées"... Il y a des zones disputées, mais jamais de zones vides. Une zone est le lieu pour entendre une voix ; elle est provoquée par une voix. » [Holmquist, 1992 : 434.] Jusqu'ici, la référence

10. Comme Goffman l'a souvent indiqué : « Une règle morale *n'est pas* quelque chose qui peut être utilisé comme un moyen de dichotomiser le monde entre soutiens et contrevenants. » [Goffman, 1963 : 241, je souligne.] Du point de vue sociologique, cela signifie que ce n'est pas la catégorie d'obéissance ou de désobéissance qui importe, mais plutôt les modes d'orientation de la pratique vers la norme.

au concept de « zone » de Bakhtine n'est qu'une intuition, une notion vague dont le contenu pourrait s'avérer utile pour l'analyse du savoir moral et de la pratique rituelle des Chewa. Les raisons qui m'ont conduit dans cette direction sont de plusieurs ordres ¹¹. Parmi elles, l'existence d'une « voix » est aussi simple que claire, même si son importance ne m'est apparue que graduellement, et que je suis tombé dessus seulement par hasard. L'occasion en a été une certaine frustration ressentie après m'être interrogé sur les liens potentiels entre sida et *mdulo*. Jusque-là, j'avais souvent entendu des plaintes sur un déclin récent de la moralité, non sans rapport avec ceux cités dans l'introduction de cet article. De cette façon, il était souvent dit que, récemment, des cas de *mdulo* sévissaient de nouveau. Des remarques comme celles-là me rappelèrent l'argumentation bien connue, disant que les nouvelles épidémies sont toujours interprétées selon des schémas préexistants. Après tout, le sida et le *mdulo* révèlent clairement plusieurs parallèles précis. Tous deux opèrent sur la base de l'idée de contagion, tous deux sont insérés dans l'univers des maladies sexuellement transmissibles et ils ont des similitudes marquées en ce qui concerne les symptômes ¹². J'ai donc cherché à valider cette argumentation. Pourtant, quand j'ai demandé s'il existait un lien entre le sida et le *mdulo*, la réponse était régulièrement négative, affirmant que le sida est une maladie moderne qui n'a rien à voir avec le *mdulo*. C'est durant une interview de ce type, avec un groupe de deux chefs et de deux vieilles femmes qui représentaient les organisateurs de l'initiation des femmes, que j'ai eu l'idée d'essayer une approche différente.

La question était de savoir comment l'introduction de nouvelles figures du *nyau* se passe en réalité. Des innovations avaient eu lieu sous la période coloniale (voir plus haut) et j'en avais vu plusieurs lors des danses dans les villages. Je n'étais pourtant pas encore un membre du *nyau* et donc non autorisé à en parler, et encore moins à aborder des questions aussi délicates que la création de nouveaux personnages. Quelque peu frustré par les réponses habituelles concernant les dangers du sida et le caractère récent de la maladie, j'ai néanmoins pris le risque de briser les convenances en demandant si – au vu de ce que j'ai dit jusqu'ici – il ne serait pas possible de créer un nouveau *zirombo* pour faire campagne contre le sida. La question conduisit à un débat vif, inattendu, entre les deux chefs et les deux vieilles femmes, que je voudrais citer entièrement. Étaient présents à l'entretien les deux chefs, les deux femmes, mon assistant de recherche, son oncle, qui avait arrangé les contacts, et moi-même ¹³.

P. P. — N'est-il pas possible pour vous de vous réunir et de discuter de la possibilité de créer de nouveaux *chirombo*, « bêtes sauvages » (figures du *nyau*) qui dépendraient la gravité de l'épidémie de sida ?

11. Une d'entre elles vient bien sûr de la référence aux frontières spatiales dessinées par le *nyau*, pour laquelle le concept de « zone » semble particulièrement approprié. D'autres thèmes concernent l'idée de Bakhtine sur la « réfraction », ainsi que le lien entre Bakhtine et Foucault, en ce sens que tous deux emploient des analyses linguistiques.

12. En fait, les gens disent *mdulo uli njira sambiri*, qui signifie : « le *mdulo* a différents chemins ». Selon les cas, les symptômes du *mdulo* sont variables : changements de couleur de cheveux ou de peau, perte d'appétit, perte de poids, croissance retardée, toux, douleur de poitrine, œdème, diarrhée, crachat de sang, etc. En termes biomédicaux, ces symptômes ont été généralement diagnostiqués, soit comme le kwashiorkor, une forme de malnutrition attribuée à un déséquilibre du rapport protéines/énergie, soit comme de la tuberculose.

13. Dans ce qui suit, les noms des participants ont été changés.

Chef Kazembe. — Non, ce n'est pas possible. Moi tout seul en tant que chef, je ne peux pas autoriser que ça se produise.

Chef Kanda. — Oh, chef, qu'est-ce qui se passait autrefois lorsqu'une *namwali* (néophyte) était considérée comme têtue ou effrontée ?

Chef Kazembe. — On envoyait *Namkhanga*.

Chef Kanda. — Comment ce *Namkhanga* (figure) était-il créé alors ?

Mai Amanda. — En effet, *Namkhanga* était appelé pour punir l'insolente *namwali*.

Mai Alicia. — Oui, elle était fouettée et *chitedze* (une graine sauvage dont la gousse velue irrite la peau lors des contacts) était appliquée sur son corps.

Chef Kazembe. — Oui, c'est ça, dans les jours anciens, *Namkhanga* était envoyé pour punir la *namwali*, jusqu'à ce qu'elle regrette son comportement têtue.

Chef Kanda. — Maintenant, lorsque l'on débat de cette maladie du sida, la question est : quelle aide un nouveau *chirombo* peut-il apporter dans une campagne contre le sida ? Vous voulez me dire qu'un tel *chirombo* ne peut pas être créé ? Si vous étiez capable de créer *Namkhanga*, un *chirombo* qui servait à punir une *namwali* qui n'observait pas les *miambo* (coutumes), alors, pour de bon, vous pouvez créer un *chirombo* qui montrerait la gravité du sida et pourrait sanctionner les gens qui ne prennent pas le sida au sérieux, comme *Namkhanga* le faisait avec la vilaine *namwali* ?

Chef Kazembe. — Je vois maintenant la sagesse derrière vos paroles. Alors, comment un tel *chirombo* peut-il être créé ?

Mai Alicia. — Cette question doit être résolue par Chef Kanda parce que, si je peux trouver une réponse à une telle question, Chef Kazembe me considérerait comme une méchante femme.

Chef Kanda. — Lorsqu'on analyse la situation du point de vue des femmes, on voit que les *anamwali* reçoivent des instructions sur le danger du sida, puisqu'il s'agit d'une maladie mortelle, en addition aux *miambo* (coutumes, savoir moral) qui leur sont enseignés pendant *chinamwali* (le rite d'initiation des filles). Mais ce n'est pas le cas pour les hommes. Les garçons n'apprennent pas à quel point le sida est fatal, lorsqu'ils passent par *kumeta* (le rite funéraire). Ainsi, le *chirombo* (personnage du *nyau*) qui peut montrer la gravité du sida peut donner une chance bienvenue à la fois pour les hommes-garçons et les femmes-filles pour réaliser que le sida est mortel.

Mai Alicia. — Vous, Chef Kazembe, ne soyez pas fâché par cette discussion, puisque, quoi que nous disions ici, cela ne sortira pas de cette pièce. Cette pièce est exactement comme un *tsimba* (une maison secrète pour la mise à l'écart des initiés). Alors soyez libre et assez ouvert pour dire qu'il y a la possibilité de créer ce nouveau *chirombo*. De la façon dont vous avez créé *Namkhanga*, vous suivrez la même procédure pour créer ce nouveau *chirombo* qui fera campagne contre le sida.

Chef Kazembe. — C'est bien, en effet.

Mai Amanda. — En réalité, ce nouveau *chirombo* a déjà été créé. Je l'ai vu de mes propres yeux. Ce que vous tous pouvez faire, c'est lui ajouter des morceaux et des pièces pour le rendre parfait pour combattre le sida.

Chef Kanda. — Si je me souviens bien, dans les temps anciens, il y avait un *chirombo* qui dépeignait la maladie *mdulo* appelée *kamteheso*. Il portait une robe blanche. (Assentiment de toutes les personnes présentes.)

Mai Amanda. — Même un *nyau* représentant la sorcellerie a été créé.

Mai Alicia. — Alors, ce n'est pas impossible de créer un *nyau* qui pourrait représenter le sida.

Chef Kazembe. — Comme vous l'avez dit, cette nouvelle idée est bienvenue, parce que je suis maintenant dans une position meilleure pour voir l'importance que ce *chirombo* pourrait avoir pour aider à combattre le sida. Comme ça, je me charge de faire qu'avec mes confrères chefs, nous fassions créer un *chirombo* aussi rapidement que possible.

Chef Kanda. — Alors, que ceux qui ont des oreilles entendent, et que ceux qui sont bornés le restent.

Mai Alicia. — Oui, mais quand même, le nouveau *nyau* contre le sida doit être créé.

Il y a de nombreux aspects engagés dans ce débat. Celui qui vient en premier à l'esprit est la représentation du personnage *nyau* du sida, que j'ai rapportée dans l'introduction de cet article. Pourtant, je ne pense pas que cette figure était un résultat immédiat du débat ci-dessus. D'abord parce que le village où j'ai conduit l'interview était assez éloigné du village où le personnage du sida avait été vu. Comme tels, ils appartiennent à des circonscriptions différentes, étant ainsi engagés dans des réseaux de communications et des rapports politiques différents. Et enfin, quelques jours après la discussion, Chef Kazembe était reparti en Afrique du Sud, où il travaille dans les mines. D'autre part, je ne peux pas être sûr à cent pour cent, puisque j'ai dû partir du Malawi juste une semaine après la danse de cette figure, si bien que je n'ai pu suivre la trace du « possesseur » de la figure et discuter cette question avec lui. Néanmoins, j'ai interrogé l'oncle de mon assistant de recherche, un directeur d'école, lui-même fervent supporter du *nyau*, qui avait non seulement assisté à l'entretien mais était aussi parmi les spectateurs qui ont vu le personnage du sida. Son commentaire était cependant un cryptique « qui sait », associé à de grands rires. Comme le reste de l'assistance, il avait beaucoup apprécié le spectacle et son souvenir l'amenait à en louer l'inventivité et le talent des danseurs. La question demeure de savoir pourquoi il a ri. Je soupçonne qu'il n'y a pas à cela plusieurs réponses mais plutôt une seule qui repose sur plusieurs niveaux. Ce qui suit dans cet article est donc juste une rudimentaire esquisse de ces différents niveaux, complétée par une conclusion encore plus provisoire.

Politique

Comme je l'ai signalé plus haut, l'arrivée du personnage du sida s'est faite dans le cadre d'un discours politique déjà existant commencé et articulé par deux *zirombo* qui s'étaient produits auparavant. De cette façon, le dialogue imaginaire pouvait renvoyer au contenu politique du sida au Malawi. Une indication de la validité de cette perspective se voit dans le lien explicite entre la politique malawite contemporaine et le sida, tel qu'il était établi par l'article de journal que j'ai mentionné dans l'introduction de cette contribution. Comme on s'en souvient, un des participants se plaignait : « Toute cette épidémie du sida sur laquelle le gouvernement fait la morale est une perte de culture... Regardez comment les femmes s'habillent de nos jours, elles mettent des habits très moulants qui montrent leurs silhouettes. C'est cette rupture culturelle sous forme de démocratie qui tue notre culture. »

Pour comprendre cette déclaration, on doit savoir que la « démocratie » est une très récente expérience pour les Malawites. Jusqu'à 1993, le pays était sous la direction autocratique très stricte du Dr Hastings Kamuzu Banda et de son Malawian Congress Party (MCP). Un des piliers principaux de la mainmise du MCP sur le pouvoir au Malawi était l'instrumentalisation du *nyau* dans la politique nationale. En effet, en exil et longtemps avant qu'il ne revienne au Malawi pour prendre la direction de la politique nationale, Banda avait développé un intérêt marqué pour le *nyau*. Élevé lui-même dans la région centrale, et par là personnellement rattaché au *nyau*, il en était venu à voir l'association comme un moyen principalement éducatif grâce à l'enseignement du respect, de la discipline et de l'obéissance, fournissant non seulement l'ethos du *nyau* mais aussi du citoyen malawite en général [Banda, 1946]. Avec cette idée en tête, il développa peu à peu un système politique dans lequel le *nyau* servait de sorte de courroie de transmission pour les intérêts du parti. Ainsi, toute opposition organisée à l'État était rapidement et féroce ment attaquée déjà au niveau local du village. Bien que les intérêts en jeu ne fussent pas les mêmes – le *nyau* visant à maintenir son autonomie (relative) d'un côté, et le parti-État tendant à renforcer son hégémonie de l'autre –, le système fonctionna au moins dans la région du Centre. De la sorte, le *nyau* ne fournit pas seulement un support constant pour le MCP, il devint aussi le symbole de la culture malawite. En conséquence, durant les premières élections générales une année avant 1993, la région centrale fut la seule dans laquelle le MCP obtint la majorité des votes. Dans les deux autres régions, au Nord et dans le Sud très peuplé, l'opposition gagna, conduisant ainsi au déplacement de pouvoir déjà mentionné de Kamuzu Banda à Bakili Muluzi. Jusqu'à l'été 1994, toutefois, le changement des vents n'avait pas beaucoup affecté les villageois au plan local. Au contraire, beaucoup perçurent les promesses du nouveau gouvernement comme des paroles en l'air. Une fois encore, il y eut une importante sécheresse et il n'y eut pas d'aide, en dépit d'annonces permanentes à la radio et dans la presse que l'aide en maïs arriverait sous peu. Dans ce contexte, le débat sur le sida était (et je soupçonne qu'il l'est encore) perçu aux yeux de bon nombre de gens exactement comme le débat sur la « liberté de la presse » et le « multipartisme ». Toutes ces choses, on l'a dit, n'existaient pas sous le règne de Banda.

Alors que le premier point renvoie à la réalité, l'autre est du domaine de l'idéologie. Bien que les premiers cas de sida qui ont été recensés au moins depuis 1985 aient été gardés secrets, et bien que le sida ait été une épidémie qui ne s'accordait certainement pas au caractère prude de l'image que Banda avait du Malawi et des Malawites, il y avait eu une campagne à l'échelle du pays contre le sida, bien avant que Muluzi ne se lance dans la marche de protestation mentionnée au début de cet article à travers les rues de Blantyre en août 1994. Ainsi, le sida était officiellement reconnu comme une menace sérieuse contre la population locale, longtemps avant la défaite de Banda et la prise démocratique du pouvoir par Muluzi, suivie de l'installation d'un nouveau gouvernement. Ce qui suivit le déclin de l'ancien système politique et l'émergence du nouveau, pourtant, ne fut pas un changement significatif des conditions misérables de vie au Malawi ; pour la majorité des gens, la démocratie n'a pas amené une amélioration économique décisive. Au lieu de cela, le « soulagement de la pauvreté » (*poverty alleviation*),

le grand slogan avec lequel le gouvernement de Muluzi est entré sur la scène politique, eut comme résultat de provoquer de nombreuses accusations de corruption, l'argent et le matériel technique donné par les pays occidentaux disparaissant mystérieusement dans des filières obscures.

Dans l'ensemble, il y a assez de raisons pour affirmer que le dialogue que le personnage du *nyau* tenait avec un officiel imaginaire de la ville était destiné à être compris comme une satire visant le manque de crédibilité des autorités de l'État. En ce sens, le message originel et son contenu – à savoir qu'il y a le sida, que le gouvernement est prêt à aider et que les gens doivent changer leurs comportements sexuels – était revu et renvoyé (« *refracted* ») [Bakhtine] par un personnage spécifique du *nyau*, le *sin'ganga*, le médecin local, l'homme-médecine, et par là traduit dans un système de sens différent. Là, l'appel moral implicite dans la campagne contre le sida à changer de comportement sexuel était contré par la référence au savoir moral du village, incarné par le *sin'ganga*, illustrant aussi bien que séparant les limites de l'autorité morale de l'État par rapport à la communauté villageoise locale. En un sens alors, l'apparition du personnage du sida peut bien être comprise comme une représentation d'un combat entre des affirmations en conflit, afin de créer un espace moral qui inclut les villageois en tant que vainqueurs (provisoires) de ce combat. Du point de vue du concept de « zone » de Bakhtine, je crains que l'argumentation soit formulée trop rapidement. Ou, pour le dire autrement, les facteurs impliqués sont plus compliqués que l'argumentation ne le suggère. Comme on l'a vu dans l'entretien, les femmes ont réellement un fort intérêt dans la prévention du sida, et assimilent vraiment la question – à la différence des hommes – lors de l'enseignement donné pendant le rite de puberté. Elles souscrivent à l'idée (théorique) d'une nouvelle figure du *nyau* faisant la guerre au sida. Ainsi, même si cette figure n'est pas destinée à apparaître de cette façon, il est néanmoins plausible qu'elle puisse avoir été perçue comme cela.

Comme je l'ai dit plus haut, le sida est un sujet multidimensionnel et de nombreux facteurs sont engagés dans sa perception et son expérience sociales. Le plus important facteur dans ce contexte est peut-être l'expérience d'une incertitude croissante amenée par le sida dans la vie sociale des Chewa. Il est sûr, comme le complexe *mdulo* le montre, que la sexualité a toujours été accompagnée de l'idée de risque. Ce qui a changé, cependant, est le code et le discours moral dans lequel ce risque était jusqu'ici inscrit et nommé. Avec un public sensibilisé au sida, le risque ancien et le vieux paradigme moral doivent faire avec une dimension nouvelle. Tandis que dans le paradigme ancien, le code moral avait une flexibilité, celui du nouveau paradigme qui domine le débat public sur le sida se présente comme strict, rigoureux et ne permettant pas d'exception¹⁴. En outre, l'horizon moral où s'inscrit ce code se réfère à l'entité légale de la famille nucléaire, à l'égalité des hommes et des femmes, à l'autonomie de la personne et à d'autres caractéristiques de la société civile moderne. En ce sens, le sida est autant un symptôme qu'un résultat de l'imbrication croissante de la société chewa dans le système « global » avec son éthique universelle. Le débat sur le sida commence

14. C'est là la position dominante à laquelle les gens sont confrontés. Qu'il y ait en fait plusieurs codes – aussi bien à l'intérieur de la communauté des anthropologues – a été montré par Seidel [1993] et Scheper Hughes [1994].

déjà à porter ses fruits. Comme une étude récente le montre, le sujet de l'adultère est devenu la première de la liste des questions brûlantes dans le programme de prêche des Églises dominantes au Malawi [Ross, 1995]. En fait, la chaude discussion sur les attitudes et les mesures politiques différentes, portant sur la façon dont la société doit agir face à l'épidémie de sida, est amplement appuyée sur les idées chrétiennes de personne, de soi, de culpabilité, de moralité, etc.

Perception du populaire

L'étude de la culture populaire est profondément marquée par son insistance sur la résistance et la contestation [cf. Fabian, 1978 ; Burke, 1978 ; Fiske, 1989]. Derrière ceci se trouve l'idée que la culture populaire est une « contre-culture », c'est-à-dire un champ de pratiques sociales et symboliques dont le caractère distinctif repose sur la relation contradictoire à une réputée puissante « culture d'élite ». Jusqu'à un certain point, cet article peut étayer une telle perspective. Comme je l'ai défendu plus haut, le fait que les gens articulent bien une réponse au moyen de leur propre pratique et de leur propre « esthétique ancrée dans le sol » (« *grounded aesthetics* ») [Willis, 1990] rend légitime de voir le spectacle rituel du *nyau* comme une expression vivante et véhémement de la culture populaire au Malawi. Pourtant, une attention plus rapprochée au contenu de cette expression a révélé qu'il y avait de multiples voix engagées et une multitude d'intentions entremêlées. Ne détecter ici que des éléments de résistance et de contestation aurait signifié ignorer la dimension de négociation et d'innovation également inhérente à ce domaine.

Pour clarifier ce point, une note rapide semble nécessaire sur le contexte régional dans lequel les données de cet article doivent être considérées. Comme on l'a dit ci-dessus, la situation économique et politique du Malawi a changé de façon décisive depuis le début des années quatre-vingt-dix. D'un système ancien de parti unique, dirigé pendant trente ans par le pouvoir totalitaire et autocratique mais relativement couronné de succès économiquement de Kamuzu Banda et sa clique, le pays s'est changé d'une façon remarquablement pacifique en un système de multipartisme et de démocratie [cf. van Dongue, 1995 ; Englund, sous presse]. Pourtant, ces réussites sont déjà contrastées et menacées à nouveau par l'actuel mauvais usage du pouvoir, la peste du sida et un déclin spectaculaire de l'économie malawite, transformant ainsi les grands espoirs et les attentes qui existaient avant et juste après la transition politique en une croissante frustration publique [Probst, 1995 et 1996]. La situation présente au Malawi ressemble ainsi à la situation de la Zambie et du Zimbabwe voisins où des évolutions semblables se sont produites. Tous ensemble, ces processus ont conduit à un subtil remodelage et à une remise en ordre des relations entre le rural et l'urbain. C'est-à-dire que, sous les expériences aiguës de l'appauvrissement et la prise de conscience du caractère purement rhétorique de slogans populaires comme « progrès », « modernisation » et « démocratie », le milieu rural a reçu – à bien des égards plutôt de mauvais gré – une estime renouvelée quoiqu'ambivalente comme lieu d'appartenance sociale et de sécurité morale. En même temps, toutefois, la ville comme lieu de l'argent, de la richesse et des désirs individuels n'a pas perdu son aspect

fascinant. En d'autres termes, après des décennies de territorialisation coloniale et post-coloniale – comprises ici comme un processus hégémonique d'appropriation et d'extension de l'espace culturel dirigé de la ville vers la campagne [Bourdieu, 1991 ; Ruggie, 1993 ; Agnew & Corbridge, 1995] –, un développement contraire, baptisé ici « territorialisation inversée » s'est produit, dans lequel le local a gagné de l'importance. Les agents de ce processus d'inversion, on peut le dire, sont des institutions rituelles basées dans les villages telles que le *nyau*, et qui, en raison de leurs qualités et dynamiques spécifiques, transforment en fait l'espace national en une place rituelle/locale, agissant par là aussi comme des agents innovateurs dans la création de morales dans le Malawi post-colonial et post-Banda.

Le point que je voudrais souligner ici a deux volets. D'une part, il concerne le potentiel du *nyau*, non seulement pour maintenir, mais aussi pour étendre sa propre sphère publique à l'intérieur de l'État du Malawi. C'est là une question cruciale, car elle touche un problème le plus souvent négligé dans les discussions générales sur la société civile et l'État africain post-colonial, à savoir la question de la conceptualisation de la notion de sphère publique dans le contexte africain. Comme concept authentiquement occidental, la notion de société civile – au moins dans son sens normatif – réclame l'existence d'une sphère publique (critique) habituellement perçue comme espace de communication dans lequel les individus échangent ouvertement leurs vues sur le pouvoir (d'État) et l'autorité [cf. Habermas, 1990]. Du point de vue de la forme et du contenu de cette communication, l'accent est clairement mis sur le raisonnement lettré de la classe cultivée. Dans le contexte africain, pourtant, la population a consisté jusqu'à maintenant en majorité en des villageois semi-illettrés et en habitants de villes. Parmi eux, les modes de communication sont nécessairement différents et donc aussi la forme et les dynamiques internes de la sphère publique générée par leurs activités culturelles. Dans le cas du Malawi, où l'accès aux journaux est limité à quelques centres urbains, où la radio est uniquement sous le contrôle de l'État et où la télévision comme nouvelle sphère audiovisuelle n'existe pas encore, les rites publics comme les représentations du *nyau* constituent un important espace social en expansion, dans lequel « le public » exprime et échange ses vues sur le pouvoir (d'État) et l'autorité ¹⁵.

Mais ce serait une déformation de réduire l'ensemble des thèmes exprimés dans cet espace au domaine de la politique. Il y a manifestement d'autres questions en jeu. De plus, tout ce qui peut être dit « culture populaire » n'est pas nécessairement en même temps une « contre-culture » [cf. Geschiere, 1994]. Même si j'ai moi-même conçu les spectacles du *nyau* comme des expressions de la culture populaire chewa, il faut souligner que ce type de lecture est hautement problématique. Défendre l'idée, comme par exemple Karin Barber – à la suite de Bakhtine – que la culture et l'art populaires doivent être compris comme un « art non officiel » [Barber, 1987 : 11], c'est-à-dire une culture qui n'est ni établie ni maintenue par l'État, peut se révéler à la longue erroné. Comme on l'a dit plus haut, l'État « a utilisé » le *nyau* dans sa tentative de consolider son hégémonie. De cette façon, le *nyau* est devenu au vrai sens un art « officiel » et, à bien des égards

15. Pour un autre exemple en Afrique de l'Ouest, voir Barnes [1996].

– malgré ses propres éléments anti-hégémoniques – aussi un symbole de la culture nationale. L'ambivalence, pour ne pas dire l'antagonisme, qui devient apparente à ce niveau, pour ainsi dire étatique, est aussi reflétée au niveau local. Après tout, l'analyse de la représentation particulière du *nyau* discutée dans cet article a montré qu'il y avait de multiples « voix » impliquées et de nombreuses intentions entremêlées. Résistance et contestation ? Peut-être, mais la possibilité demeurait – au moins pour une partie de l'assistance – que le spectacle puisse être compris différemment. Ainsi, ce qui à première vue apparaissait comme une « contre-culture » s'est révélé être un champ de significations diverses et de forces antagonistes au travail.

REMERCIEMENTS

Des versions plus anciennes de cet article ont été présentées en avril 1995 au 11th Satterthwaite Symposium sur « La religion et les rites africains » et en novembre 1995 à Berlin au cours d'un atelier sur « Les morales post-coloniales en formation : innovations locales et translocales en Afrique du Centre-Sud ». Je remercie les collègues présents à chacune de ces deux occasions pour leurs utiles remarques et commentaires, en particulier H. Englund, B. Kapferer, Ute Luig et R. Werbner. Des remerciements spéciaux vont à Matthew Schoffeleers pour son aide intellectuelle et son encouragement moral constants. La recherche au Malawi sur laquelle repose cet article a été rendue possible grâce à un généreux soutien de la faculté de philosophie et de sciences sociales de l'Université libre de Berlin.

BIBLIOGRAPHIE

- AGNEW J., CORBRIDGE S. [1995], *Mastering Space*, London-New York, Sage.
- APPADURAI A. [1995], « The Production of Locality », in R. Fardon (éd.), *Counterwork*, London, Routledge.
- BAKHTIN M. M. [1984], *Rabelais and his World*, Bloomington, Indiana University Press.
- BAKHTIN M. M. [1992], *The Dialogic Imagination*, Austin, the University of Texas Press.
- BANDA H. [1946], « Introduction », in H. Banda & C. Young (éds), *Our African Way of Life*, London, Lutterworth Press.
- BARBER K. [1987], « Popular Arts in Africa », *The African Studies Review*, XXX (3) : 1-78.
- BARNES S. [1996], « Political Ritual and the Public Sphere in Contemporary West Africa », in D. Parkin, L. Caplin & H. Fisher (éds), *The Politics of Cultural Performance*, London, Berghan.
- BAUMANN G. [1992], « Ritual Implicates Others », in D. de Coppet (éd.), *Understanding Ritual*, London, Routledge.
- BIRCH DE AUGUILAR L. [1995], « Masks, Society and Hierarchy », *Anthropos*, XC : 407-422.
- BOURDIEU P. [1991], « Physischer, Sozialer und Angeeigneter Physischer Raum », in M. Wetz (éd.), *Stadtträume*, Frankfurt, Campus.
- BURKE P. [1978], *Popular Culture in Early Modern Europe*, London, Temple Smith.
- DREWS A. [1995], *Words and Silence. Communication about Pregnancy and Birth among the Kunda of Zambia*, thèse de PhD non publiée, université d'Amsterdam.
- ENGLUND H. [sous presse], « Between God and Kamuzu : the Transition to Multi-Party Politics in Central Malawi », in T. O. Ranger and R. Werbner (éds), *Post-Colonial Identities in Africa*, Manchester, Zed Books.
- FABIAN J. [1978], « Popular Culture in Africa : Findings and Conjectures », *Africa*, XLVIII (4) : 315-334.
- FISKE J. [1989], *Understanding Popular Culture*, London, Unwin Hyman.
- FOUCAULT M. [1972], *The Archaeology of Knowledge*, London, Tavistock.

- GESCHIERE P. [1994], « Populism, Old and New Provisional Notes on the Concept "Popular" in African Studies », in J. van der Klei (éd.), *Proceedings Summer School 1994. Popular Culture, Part one*, Amsterdam, CERES/CNWS.
- GOFFMAN E. [1963], *Behaviour in Public Places*, Glencoe, Doubleday.
- HABERMAS J. [1990], *Strukturelle Transformation der Öffentlichkeit*, Frankfurt, Suhrkamp.
- HODGSON A. G. O. [1913], « Notes on the Achewa and Angoni in the Dowa District of the Nyasaland Protectorate », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, LXIII : 123-164.
- HOLMQUIST M. [1992], « Glossary », in M. Bakhtin, *The Dialogical Imagination*, éd. by M. Holmquist, Austin, the University of Texas Press.
- JAMES W. [1987], *The Listening Ebony. Moral Knowledge, Religion and Power among the Uduk of Sudan*, Oxford University Press.
- KASPIN D. [1993], « Chewa Visions and Revisions of Power », in J. & J. Comaroff (éds), *The Malcontents of Modernity*, Chicago University Press.
- KUBICK G. & MALAMUSI M. A. [1987], *Nyau – Maskenbünde im südlichen Malawi*, Wien, Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften.
- LINDEN I. [1974], *Catholics, Peasants and Chewa Resistance in Nyasaland*, London, Heineman.
- LINDEN I. [1975], « Chewa Initiation Rites and Nyau Societies : the Uses of Religious Institutions in Local Politics at Mua », in T. O. Ranger & J. Weller (éds), *Themes in the Christian History of Central Africa*, Berkeley, University of California Press.
- MALEPE P. [1994], *The Social and Religious Impact of the Nyau among the Chewa of Mitundu in Lilongwe*, Chancellor College, Zomba, Department of Religious Studies, ms.
- MARWICK M. [1965], *Sorcery in its Social Setting : a Study of the Northern Rhodesian Chewan*, Manchester University Press.
- MVALE J. B. K. [1977], *Aspects of Non-Formal Education. Traditional Customs and Beliefs of the Chewa of Central Malawi*, PhD thesis, University of London.
- PROBST P. [1995], « Die Moral von Mchape. Kult, Krise und Erinnerung in Malawi », in H. Wilderrotter (éd.), *Das Grosse Sterben*, Berlin, Jovis.
- PROBST P. [1996], *Disputes over Healing. Cultural Hybridity and the Politics of the Post-Banda-Malawi*, ms.
- RICHARDS A. [1956], *Chisungu. A Girl's Initiation Ceremony among the Bemba of Zambia*, London, Faber & Faber.
- ROSS K. [1995], « Preaching in Mainstream Christian Churches in Malawi », *Journal of Religion in Africa*, XXV (1) : 59-68.
- SCHEPER-HUGHES N. [1994], « AIDS and the Social Body », *Social Science and Medicine*, XXXIX (7) : 991-1003.
- SCHOFFELEERS M. [1976], « The Nyau Societies : our Present Understanding », *The Society of Malawi Journal*, XXIX (1) : 59-68.
- SCHOFFELEERS M. & LINDEN I. [1972], « The Resistance of the Nyau Societies to the Roman Catholic Missions in Colonial Malawi », in T. O. Ranger & I. N. Kimambo (éds), *The Historical Study of African Religion*, London, Heineman : 252-273.
- SEIDEL G. [1993], « The Competing Discourses of HIV/AIDS in Sub-Sahara Africa. Discourses of Rights and Empowerment vs. Discourses of Control and Exclusion », *Social Science and Medicine*, XXXVI (3) : 175-194.
- STUART J. [1980], « A Chewa Dini Conversion and Rejection in Central Malawi », *Journal of Religion in Africa*, X (1) : 46-69.
- VAN BREUGEL J. W. M. [1976], *Traditional Chewa Religious Beliefs and Practices. A Study in the Explanation of Evil and Suffering and Ways of Dealing With Them*, thèse de PhD non publiée, University of London.
- VAN DONGE J. K. [1995], « Kamuzu's Legacy : the Democratization of Malawi », *African Affairs*, XCIV : 213-229.
- WILLIS P. [1990], *Common Culture*, Buckingham, Open University Press.
- YOSHIDA K. [1992], « Masks and Transformations among the Chewa of Eastern Zambia », *Senri Ethnological Studies*, XXXI : 203-273.
- YOSHIDA K. [1993], « Masks and Secrecy among the Chewa », *African Arts*, XXVI (2) : 34-45.

Tenue de ville, vêtements de fête, ou l'art créole du paraître

Marie-José Jolivet *

« La toilette habillée des dames créoles, c'est la toilette d'été des élégantes de France. Leurs chapeaux sont de la bonne faiseuse de Bordeaux et de Nantes. Elles ont les toques à plumes, Tudors, canotiers et Marie-Stuart, et leurs crinolines sont d'une envergure suffisante. Leur toilette de maison et de négligé est appropriée au climat. C'est une robe d'indienne montante, sans ceinture, appelée gaule. Sur leurs cheveux bruns se noue en forme de turban un mouchoir de soie qui donne à leur beauté un cachet oriental et biblique. »

[Bouyer, 1867, 1990 : 105-106.]

Dans ses *Notes et Souvenirs d'un voyage exécuté en 1862-1863*, Frédéric Bouyer, capitaine de frégate, décrivait donc ainsi les « dames créoles » de Cayenne. Par ces termes, c'étaient alors les femmes et les filles de colons qui étaient désignées. Les trente années suivantes virent peu à peu disparaître les Blancs créoles en tant que groupe constitué : à la fin du siècle, la ruée vers l'or était venue à bout d'une économie de plantation dont les bases précaires, liées à une « mise en valeur » préalable très limitée, avaient déjà été fortement ébranlées par l'abolition de l'esclavage et par le départ subséquent de l'ancienne main-d'œuvre vers les terres inoccupées. Aussi, les Noirs libérés et ceux que l'on nommait alors – tout comme aux Antilles où l'appellation est restée – les « gens de couleur » (généralement descendants d'affranchis) sont-ils devenus, en Guyane, « les Créoles », selon un usage qu'ignorent la plupart des dictionnaires de langue française, mais qui renoue en fait avec un passé plus ancien. Ne distinguait-on pas, au temps de la traite, les esclaves *créoles*, nés dans le pays et « éduqués », c'est-à-dire christianisés et plus largement familiarisés avec les valeurs du maître blanc, des esclaves *bos-sales*, nés en Afrique et récemment débarqués¹ ?

Pour comprendre le sens et l'importance du paraître dans ce type de société, il faut avoir à l'esprit le poids d'un tel passé : même après l'abolition de l'esclavage,

* Socio-anthropologue ORSTOM, Centre d'études africaines, ÉHÉSS, 54, boulevard Raspail, 75006 Paris.

1. Comme le rappelle Chaudenson [1995 : 15], tandis que la tradition lexicographique française restait centrée sur les Blancs créoles, dès le début du XVIII^e siècle, les pratiques locales élargissaient l'application du mot créole à toute personne née sur place. Les écrits du père Labat [1737, 1979] attestent effectivement cette différenciation dont on retrouve trace dans le *Littré* et le *Grand Larousse* qui, s'ils l'ignorent au présent, mentionnent bien l'appellation ancienne d'esclave créole dans son opposition à esclave de traite.

le préjugé de couleur reste au cœur du système de références. Les réflexions de Bouyer montrent bien l'état d'esprit de l'époque :

« Les noirs sont-ils dignes de tout l'intérêt qu'ils ont suscité dans les âmes sensibles des abolitionnistes ? [...] Non, hélas ! non. Le nègre est resté nègre. [...] Il ne se passionne ni pour la gloire ni pour l'idéal. Il est matérialiste en diable, le bon nègre, et sceptique et égoïste. Il n'aime pas le blanc, mais il le regarde encore comme son supérieur. Il y a peut-être de la haine, mais il y a chez lui du respect involontaire. Au fond, il se rend justice. » [Bouyer, *op. cit.* : 101-102.]

Toutefois, dans son souci de bien décrire la réalité qu'il observait, ce même auteur a su aussi noter – fût-ce au prix d'une légère contradiction – les éléments qui tendaient à assouplir la rigidité de la hiérarchie :

« À Cayenne, il n'y a pas de bourgeoisie et de peuple ; il y a des blancs et des noirs. La fusion ne s'est pas complètement faite entre les races. Le préjugé de couleur existe [...]. Mais sur ce fossé profond que le préjugé semble avoir placé entre les deux races, il a été jeté bien des passerelles, et bien des endroits se franchissent à gué. Somme toute, blancs, gens de couleur et nègres vivent en bonne intelligence. » [*Ibid.* : 102.]

Ainsi, à y regarder de plus près, si l'opposition entre Blancs et Noirs demeurait l'indéniable trame sur laquelle toute hiérarchie s'inscrivait, la seconde catégorie n'était pas homogène : entre « nègres » et « gens de couleur » se glissait la différence du métissage. Et ce métissage concernait tout autant l'appartenance socio-culturelle que les caractères physiques : aux descendants d'affranchis souvent mulâtres, venaient s'adjoindre les descendants des serviteurs et des « nègres à talents » qui occupaient auparavant, dans l'ordre de l'habitation, une place (si l'on peut dire) privilégiée. Bouyer notait d'ailleurs :

« Tout cela se touche par la base ; les blancs ont leurs nourrices, leurs sœurs et frères de lait, leurs parents de la main gauche dans la race de couleur. Parrains et filleuls se mêlent dans des liens fort embrouillés. Les riches donnent à ceux qui n'ont rien ; les négrillons attrapent les miettes de la table et les reliefs du festin ; les mulâtresses et les négresses se parent des robes rebutées par madame et mademoiselle. » [*Ibid.* : 102.]

En fait, c'était l'émergence du groupe créole – au sens actuel du terme – qu'observait sans le savoir le capitaine Bouyer. Et si ses remarques reflètent une idéologie encore empreinte de racisme ², elles en éclairent d'autant mieux la question du paraître.

Porter la même tenue que l'ancien maître n'est évidemment pas ici une simple affaire de mode. Nous le verrons, la robe *têchè* ³ (nom créole de l'ancienne maîtresse d'habitation) dont se parent aujourd'hui certaines femmes, en certaines occasions, est plus qu'un costume folklorique : elle est la marque perpétuée du processus de réappropriation, de détournement et de dérive dont

2. Rendons cependant cette justice à Frédéric Bouyer : il fait parfois montre, au moins pour l'époque, d'une certaine ouverture d'esprit, et souvent l'humour atténue la rudesse du propos.

3. La transcription ici adoptée entend suivre les règles énoncées par le GÉREC (Groupement d'études et de recherches en espace créolophone). Eu égard au caractère récent de cette tentative de normalisation, on trouve souvent, dans les écrits guyanais, l'orthographe *têèche* ou *têèche*.

procède la culture créole. Mais cette réappropriation n'est pas nécessairement synonyme de décalque, et l'art de se vêtir peut aussi être créatif.

On ne saurait saisir les parts respectives de la reproduction et de la transformation, ni davantage comprendre les enjeux de l'opposition entre tradition et création en matière de costumes et de parures, hors les situations qui en inspirent le choix. À travers quelques exemples typiques comme la robe *tètèch* déjà citée, certains costumes de carnaval ou plus simplement les atours des dimanches et des jours de fête, je tenterai donc de mettre en relief le sens de la tradition, le phénomène de réappropriation et la place du processus de création dans l'art de se vêtir, pour en venir à la question du paraître sous l'angle plus large du rapport créole au modèle occidental tel que le livre la manière dont sont vécus les développements récents de la « mode » (occidentale), dans ses audaces et dans son négligé.

La robe *tètèch* : élaboration d'une tradition

Dans un recueil de contes et de proverbes, le folkloriste guyanais A. Contout [1995] entrecoupe son propos de courtes descriptions de costumes traditionnels de femmes créoles. Il distingue ainsi une dizaine de modèles, parmi lesquels trois tenues de fête : la robe blanche, la robe *tètèch* et la robe princesse. Il définit la robe blanche comme la tenue d'apparat des *gangan* (aînées), mais dont, à l'occasion, de plus jeunes *matadó* (élégantes, voire demi-mondaines, disent certains) peuvent aussi se vêtir ; la robe *tètèch* comme une robe anglaise du XVIII^e siècle, à traîne et à vertugadin ; la robe princesse comme étant celle de la fille de la *tètèch*, avec les mêmes 32 boutons que la robe de sa mère, mais sans traîne, et « prisée sous Louis XVI », précise-t-il.

Un spécialiste des costumes guyanais, P. Servin (communication personnelle), insiste quant à lui sur la coupe de la robe *tètèch* qu'il fait remonter à la Restauration : droite sur le devant, entièrement boutonnée, avec un corsage en forme de spencer taillé en pointe à l'arrière et agrémenté de longues manches à gigot, elle se termine par une courte traîne et se portait autrefois sur un « faux-cul » ou « tournure » – rembourrage qu'on plaçait sous la jupe, au bas du dos. Il souligne également l'importance des matériaux utilisés et des accessoires. Le tissu doit être riche et lourd : au moins 8 mètres sont nécessaires à la confection de la robe qui coûte donc en elle-même assez cher. Et il faut y ajouter : les 32 boutons qui la ferment, le châle en dentelle ornée de franges, qui doit descendre jusqu'à la taille, les mitaines, l'éventail en plumes, le réticule en tissu damassé, les chaussures à talons Louis XV, la *chatte* (coiffe traditionnelle) enfin, ou le chapeau. Les femmes de la haute bourgeoisie de Cayenne pouvaient encore porter ces robes dans les années 1920.

Récemment, une association s'est créée en prenant pour nom « Les Tètèches ». Dans les premiers programmes annuels qu'elle a édités, figure la définition suivante :

« À l'origine, la "Tètèche" de petite noblesse était la femme du propriétaire terrien, et les noirs ayant des difficultés à prononcer "Duchesse" ont donc simplifié le mot en "Tètèche". Elle portait une "robe princesse" dont les manches, légèrement bouffantes à l'épaule, ou "manches gigot", longues et collantes jusqu'aux poignets, étaient terminées par un volant

froncé de dentelle fine. Cette superbe robe était boutonnée de haut en bas sur le devant par un nombre impressionnant de boutons en or qui représentaient ses titres de noblesse. Le jupon de broderie anglaise, très ouvragé, était blanc, comme d'ailleurs tous les Jupons guyanais. Sur les épaules était négligemment posé un châle en dentelles qui retombait sur le dos... jusqu'aux hanches.

La "Tètèche" s'éventailait avec un immense éventail en plumes, ne se parait que de bijoux de famille, les mains gantées de mitaines de dentelle fine et portait un "faux-cul" entièrement fait de dentelle.

Elle était coiffée d'une "chatte" en madras savamment attachée, la queue longue et large, très empesée et fièrement relevée sur le côté gauche.

Dans la nouvelle société libre, devient "Tètèche" toute femme irréprochable, d'un certain âge, pleine d'expérience et de sagesse. » (Cayenne, 1991.)

Je ne commenterai pas la manière dont est présentée la construction du créole (du mot *tètèch* en l'occurrence) dans son rapport à la langue française, car c'est un tout autre sujet ⁴. Je ne laisse figurer la notation que pour l'information étymologique qu'elle donne sans toutefois être en mesure d'indiquer si telle est effectivement la filiation sur le sujet qui m'intéresse ici : la *tètèch* et sa robe. Comme il apparaît déjà à travers les diverses références locales citées, sa description varie légèrement d'une source à l'autre. Le recours aux photographies anciennes ne permet guère de trancher : d'une part, les détails discriminants ne sont pas forcément tous visibles, d'autre part, ces photographies ne disent pas s'il s'agit du modèle pur ou d'une variante, voire si c'est bien une robe *tètèch* ⁵. Il existe toutefois un certain nombre d'éléments sur lesquels tous s'accordent et qui constituent une sorte de modèle de base : la traîne, les 32 boutons qui assemblent les deux panneaux droits du devant, les manches longues froncées aux épaules en forme de « gigot », la *chatte* à longue queue cachant la nuque, le châle de dentelle et les mitaines.

Quant à l'origine de la robe, si l'on compare les deux affirmations présentées plus haut (« robe anglaise » du XVIII^e siècle ou style Restauration), on s'aperçoit vite qu'elles sont moins contradictoires qu'elles ne le semblent *a priori*. Inspirée des redingotes masculines d'outre-Manche pour son ouverture ou son boutonnage sur le devant, la « robe anglaise » ou plutôt « à l'anglaise » de l'époque Louis XVI [Ruppert, Delpierre *et al.*, 1996 : 166-169] possède des caractéristiques qu'on voit réapparaître dans le style Restauration. À partir de 1820, en effet, la mode rompt avec la taille haute et les lignes souples du Directoire et de l'Empire ; elle retrouve les redingotes et les spencers dont s'inspire manifestement la ligne de la robe *tètèch*. Reste la différence entre vertugadin et tournure. Elle n'est peut-être qu'une question de termes, car s'il semble que le mot « tournure » apparaît plus tardivement, divers dessins d'époque attestent l'usage de ce type de rembourrage sous le règne de Louis XVI ⁶. De toute façon, c'est surtout avec la Troisième

4. La genèse des créoles a été longtemps l'objet de débats théoriques mouvementés. L'idée que le créole est du français dégradé est en tout cas très fréquente chez les locuteurs dont certains ont une attitude d'auto-dévaluation parfois extrêmement forte ; j'en ai personnellement traité, d'un point de vue anthropologique, à propos de la Martinique [Jolivet, 1982].

5. Dans les collections de cartes postales anciennes (début du XX^e siècle) conservées aux Archives départementales de Cayenne, où l'on trouve une série intitulée « Étude de costumes », ne sont répertoriés que les grands types.

6. D'après le petit *Robert*, le mot « tournure » n'apparaît qu'au début du XIX^e siècle. Le *Littré* ne donne pas cette précision, et la définition qu'il propose pour ce mot est proche de celle qu'il indique pour « vertu-gadin ». La confusion n'a donc rien d'étonnant.

République que la tournure s'impose, à la place des crinolines du Second Empire. En France, son apogée se situe au début des années 1880. On note parallèlement, à l'approche du centenaire de la Révolution, le retour de la robe « à l'anglaise » [Ruppert, Delpierre *et al.*, *op. cit.* : 280]. La tournure, ensuite, décline rapidement. Mais en Guyane, selon certains témoins, elle est encore présente au début du XX^e siècle, sous la robe *tètèch* précisément...

En réalité, la question que pose l'histoire de la robe *tètèch* est celle du moment de sa pleine réappropriation, ou si l'on préfère de son « invention ». C'est sans doute d'abord parce qu'ils ne se réfèrent pas exactement à la même idée de la tradition que les témoignages recueillis diffèrent : la robe de la maîtresse d'habitation avant l'abolition de l'esclavage peut-elle déjà être appelée « robe *tètèch* » ? Selon la description que donne succinctement Bouyer de la manière dont s'habillaient les dames créoles de Cayenne juste après cette abolition, il n'y avait encore, à cette époque, en fait de tenues habillées, que des robes et des chapeaux venus de France. Mais déjà se portaient, les jours ordinaires, des *gaules* (grandes robes) faites sur place, et sans doute parmi les tenues habillées en était-il également de confectionnées localement, pour peu qu'elles reproduisent fidèlement les modèles portés en France – comme on devait le voir couramment quelques années plus tard.

Doit-on toutefois considérer la confection locale comme le premier critère d'apparition de la robe *tètèch* ? Certes, tant qu'il s'agit de robes confectionnées en France, on ne saurait estimer que le modèle est en lui-même réapproprié. Mais si l'habitude d'abandonner les robes déjà ou trop portées aux servantes caractérisait effectivement, comme le suggère le récit du capitaine Bouyer, le comportement vestimentaire des épouses et des filles de colons, le processus de réappropriation peut être indépendant des conditions de la confection. La robe *tètèch* n'apparaît-elle pas plutôt dès l'instant où, en tant que signifiant, elle se déconnecte de la « Mode ⁷ » pour prendre sens à un autre niveau et pour un autre groupe ?

J'ai systématiquement adopté, dans les pages qui précèdent, la formule créole de « robe *tètèch* ». Pour mieux saisir comment se construit « l'invention » de ce costume, il convient de signaler qu'on dit aussi, en une formulation plus française : « la robe de la *tètèch* ». Le modèle pourrait alors en être compris comme étant figé puisque les habitations et leurs maîtres ont disparu de Guyane au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle : s'il n'y a plus de *tètèch* au sens propre du terme, « la robe de la *tètèch* » reproduit nécessairement un modèle du passé. La réappropriation de ce modèle de robe et son inclusion dans la série des costumes régionaux aujourd'hui désignés comme folkloriques doivent alors être interprétées comme une réappropriation du statut même de la *tètèch*, ou à tout le moins de l'image valorisante qu'elle offre. Tel est bien l'esprit de la définition retenue par l'association « Les Tètèches ». Selon celle-ci, plusieurs qualités doivent se conjuguer pour faire d'une femme une *tètèch* : être irréprochable, d'un certain âge, pleine d'expérience et de sagesse. On le voit, le titre en l'occurrence s'acquiert, et l'âge en est une condition essentielle : on ne saurait être *tètèch* à moins de quarante

7. Au sens où l'entend Barthes [1967] lorsqu'il écrit : « Dès que le signifié *Mode* rencontre un signifiant (tel vêtement), le signe devient la Mode de l'année, mais par là même cette Mode refuse dogmatiquement la Mode qui l'a précédée, c'est-à-dire son propre passé. » (p. 274.)

ans. Inversement, toute femme de plus de quarante ans semble pouvoir prétendre à ce titre, quel que soit par ailleurs son statut social objectif. « Semble », ai-je précisé, car la réalité n'est pas si simple : on est au cœur de la question de l'assimilation, dans ses enjeux et ses limites.

En vérité, la réappropriation dont le titre et la robe de *tètèch* ont été l'objet fait partie intégrante du processus constitutif de la bourgeoisie créole de Guyane [cf. Jolivet, 1990] qui impliquait que l'ascension sociale fût à la fois possible et limitée, c'est-à-dire réservée à certains. Parée de son riche costume, la nouvelle *tètèch* créole – ce dernier terme étant pris en son sens actuel – acquérait les attributs de l'ancienne maîtresse d'habitation en démontrant sa respectabilité et son sens de l'apparat. Cette figure s'est donc construite sur une double base, morale et économique, laquelle n'est pas sans évoquer d'un côté le tout premier principe de la créolisation (la christianisation) et de l'autre le moteur initial de toute bourgeoisie (l'accumulation). Cependant dans l'apparat, il y avait plus que la simple manifestation de la richesse – au demeurant en certains cas toute relative. C'est à un véritable art du paraître que le phénomène fondamentalement se rapporte, selon une logique au demeurant bien connue de la sociologie de la mode [cf. Koenig, 1969 ; Burgelin, 1976] mais qui prend ici un tour spécifique.

En revêtant la robe d'apparat de l'ancienne maîtresse d'habitation, la Créole s'emparait des signes les plus éclatants de sa nouvelle condition. Encore fallait-il qu'elle pût le faire de sa propre initiative. À en croire le capitaine Bouyer, le bon vouloir des Blancs préluait encore à cet acte quinze ans après l'abolition de l'esclavage. Une robe mise au rebut par sa propriétaire ne pouvait être que très partiellement valorisante pour celle qui l'héritait : sans doute était-elle perçue davantage comme déguisement et imitation que comme symbole d'ascension sociale. Au moins l'habitude s'est-elle prise de ne plus associer ce type de vêtement à une couleur de peau. Mais pour préciser en toute certitude le moment où apparaît la robe *tètèch* en tant qu'attribut propre à la nouvelle femme créole – sous réserve des conditions de respectabilité énoncées plus haut –, il faudrait disposer d'autres témoignages, plus tardifs que celui de Bouyer et néanmoins antérieurs à ceux que l'on peut encore de nos jours recueillir. Car les souvenirs sont flous, en la matière, et remontent rarement au-delà de la génération de la mère de l'informateur. Ainsi peut-on néanmoins savoir que la robe *tètèch* faisait partie du patrimoine créole du début de ce siècle et qu'elle était alors (nécessairement) confectionnée sur place. Elle se portait encore avec une petite tournure et une courte traîne. Il faut dire qu'en France même, les femmes ont porté des jupes longues jusqu'à la Première Guerre mondiale et que les manches à gigot étaient fort à la mode aux alentours de 1900 ; en revanche, après une période particulièrement florissante dans les années 1880, les tournures importantes y avaient entièrement disparu dès 1895 [Wielhem, 1955], même si, pour un moment encore, la coupe des robes continuait à rejeter le volume de la jupe vers l'arrière pour donner à la silhouette la forme sinueuse caractéristique du style 1900. À partir de ces divers éléments et du principe énoncé plus haut pour dater l'invention de la robe *tètèch*, à savoir sa déconnexion de la « Mode » en tant que système importé d'Europe, au profit d'un système local orienté par l'émergence d'une nouvelle hiérarchie, on peut supposer que la robe *tètèch* s'est « fixée » à la fin du siècle dernier,

dans une forme sans doute inspirée de styles plus anciens mais néanmoins encore au goût du jour ; l'évolution de la mode n'a ensuite plus eu aucune prise sur elle.

Même dans la version simplifiée qui a cours aujourd'hui – en certaines circonstances que nous verrons plus loin – la robe *tètèch* garde fière allure : si la tournure n'est plus de mise, si la traîne se réduit à un simple mouvement plongeant vers l'arrière, si un peu d'aisance est parfois donnée à la coupe du dos⁸, si le tissu peut se faire plus léger, la robe s'agrémente toujours de ses 32 boutons, de ses manches à gigot et de ses divers accessoires, tandis que les bijoux en or en restent l'indispensable complément. Un mot convient assez bien à l'impression d'ensemble que dégagent ces costumes : le raffinement. D'autres parleront d'excès, tant les affaires de goût sont subjectives. On pourrait dire, avec une certaine justesse, un ostensible raffinement : dans les boutons dont il est dit plus haut qu'ils étaient autrefois en or et marqués aux armes de la famille et qui demeurent très recherchés ; dans la dentelle du châle et des mitaines ; dans le style des escarpins ; dans la broderie anglaise de la *chatte* blanche – couleur traditionnelle de la coiffe de *tètèch*...

Une double question se pose : à quel genre appartient désormais la robe *tètèch* ? Mondain ou exclusivement folklorique ? Est-on devant une tradition plus ou moins figée ou devant un art vestimentaire susceptible de laisser place à la créativité ? Un détour par les costumes de carnaval nous permettra de mieux saisir les termes du débat.

Tradition, création et spectacle dans les costumes de carnaval

Toutes proportions gardées, le carnaval est en Guyane une importante affaire : de l'Épiphanie au mercredi des Cendres, chaque week-end est l'occasion de festivités : partage de la galette des rois le vendredi, bals en salle le soir, surtout le samedi, et défilés de rue le dimanche après-midi. J'ai déjà eu l'occasion de traiter du sens général de ces festivités dans le contexte pluriculturel qui est désormais celui de la Guyane [Jolivet, 1994] et ne m'intéresserai aujourd'hui – eu égard à mon présent propos – qu'à un certain aspect du carnaval de rue que pratiquent les Créoles. Car même chez les seuls Créoles, il y a plusieurs manières de prendre part à cette phase du carnaval. Ce peut être dans un esprit de défoulement avec, pour éléments essentiels, la marche rythmée à travers les rues de la ville et la participation au *vidé*⁹ final, sans souci du vêtement ; ce peut être dans la tradition des *touloulous*¹⁰ « sales » qui, vêtus de costumes de fortune, grotesques voire obscènes, n'ont d'autre but que de faire rire ou de choquer ; ce peut être, enfin, avec la volonté d'arborer de beaux costumes.

Les groupes carnavalesques qui s'attachent à cette dernière pratique ne sont ni les plus nombreux ni les plus fréquentés, mais leur place est grande en termes de spectacle. Parmi ces groupes, il en est qui se placent ainsi résolument sous le

8. Aux formes plus appuyées du spencer terminé en pointe, se substituent parfois des plis plats qui donnent un peu d'ampleur au dos et masquent plus aisément les rondeurs.

9. Moment où tous les groupes se rassemblent derrière un camion de musique, à la tombée de la nuit, en une dernière parade qui clôture la manifestation.

10. D'origine incertaine, le mot *touloulou* (créole guyanais) désigne les personnages féminins, entièrement « parés-masqués », du carnaval nocturne. Par extension, on l'emploie pour tout travesti, homme ou femme, de nuit ou de jour.

signe de la création. Leurs réalisations font montre d'imagination dans les sujets, les formes et les matériaux : papiers collés, poudres agglutinées, peintures..., tout est bon à utiliser pour obtenir l'effet recherché. Il en est d'autres qui préfèrent reproduire des figures de carnaval plus traditionnelles : leurs costumes sont généralement en tissu et peuvent varier du relativement simple au très sophistiqué.

Dans ce cadre, un groupe se distingue tout particulièrement par la « richesse » de ses réalisations ¹¹. Constitué en association selon la loi de 1901, il réunit une trentaine de personnes – dont des jeunes et d'autres qui le sont moins. Outre la cotisation et l'assurance annuelles, soit un montant de 330 francs en 1993, chacun d'eux verse à l'association une somme mensuelle de 150 francs dont l'accumulation constitue une sorte de réserve destinée à l'aider, le moment venu, à faire face au coût des costumes. Car s'ils n'appartiennent pas aux milieux les plus défavorisés, les membres du groupe ne se recrutent pas forcément parmi les gens aisés : ouvriers ou petits fonctionnaires, ils ressentent lourdement les dépenses qu'entraîne le carnaval tel qu'ils le conçoivent. Ces dépenses, de fait, sont élevées. L'argent épargné tout au long de l'année ne couvre qu'une partie des frais : un bon carnaval revient à plus de 5 000 francs – voire beaucoup plus pour certains. Tout dépend du nombre de dimanches où l'on « sort ». Aussi, certains se contentent-ils de ne se déguiser que les jours gras.

Même si les hommes aussi doivent soigner leur tenue, ce sont les costumes de femmes qui sont les plus coûteux et les plus intéressants à examiner du point de vue adopté ici. Ils sont de deux types, m'explique la présidente du groupe :

« Chaque année, on fait un peu de tradition et un peu de moderne. La tradition, c'est : "la mort", "chauve-souris", "jeu farine ¹²", "squelette" [...] Je ne sors jamais avec un costume traditionnel déjà porté l'année d'avant. Il faut renouveler, et on ne peut pas en présenter plus de trois chaque année. Les autres sont modernes. [...]

Pour les costumes modernes, on peut inventer. C'est ce que j'aime. C'est moi qui choisis les modèles. Je me dis : "Aujourd'hui, je vais faire une grande robe avec six volants, avec un décolleté..." Il faut dessiner le costume. Parfois, c'est un thème précis. Parfois, je choisis un modèle et je lui invente un nom. Une année, on a fait un ara. Ce n'était pas facile, toutes ces plumes ! On les a taillées dans du tissu. Même les costumes traditionnels, il faut savoir inventer : la tête de chauve-souris, par exemple, on aime bien l'inventer aussi. » (Cayenne, 1993.)

« Inventer », donc, le mot revient souvent. C'est l'un des principaux plaisirs des animateurs de ce type de groupes carnavalesques. Ainsi conçu, le costume de carnaval est l'occasion de conjuguer imagination créatrice et savoir-faire – d'atteindre à l'art, somme toute. Parmi les groupes reconnus, chacun a sa spécialité, c'est-à-dire sa technique. Celui qui nous occupe ici privilégie le tissu : c'est sa marque distinctive. Même les plumes de l'ara vont ainsi être « représentées ». L'invention, en l'occurrence, est dans la capacité à trouver les meilleures formules de « représentation », en particulier pour les costumes à thème qui doivent restituer l'image d'un objet, d'un animal, d'une fonction ou d'un métier. Quand le

11. Le phénomène est évidemment tout relatif. Le carnaval de Cayenne n'est pas celui de Rio, ni même celui de Trinidad. Caractérisé par une facture plutôt spontanée, il donne par contraste plus de relief aux quelques groupes qui présentent une parade un peu élaborée.

12. En créole, *jevé farin* ou *je farin*, ce personnage traditionnel du carnaval guyanais, tout habillé de blanc et coiffé d'un haut cône, porte à la ceinture une poche de farine dont il asperge les spectateurs.

modèle est plus libre, quand le thème naît, après-coup, de l'invention du nom même du costume imaginé, on est alors dans un cas de figure finalement assez proche de celui de la création de mode, malgré les contraintes locales qui pèsent sur les réalisations. Car ces contraintes sont, autant que faire se peut, maîtrisées. Ainsi, comme sur place « on ne trouve que du satin ou du tissu fleuri », chaque voyage en France est l'occasion de rapporter des coupons de tissu moins commun – et de surcroît à meilleur prix. On se constitue donc un petit stock de matériaux, pour n'être pas limité, le moment venu, dans la réalisation de ce qu'on a imaginé. D'autres font venir du Brésil – grand spécialiste en la matière – les poudres et les plumes nécessaires à leur conception du costume de carnaval ; d'autres encore s'assurent d'une réserve suffisante de papier crépon et de papier glacé de toute couleur... Toutefois, si le carnaval se prépare à l'avance, c'est dans des limites qui laissent libre cours au processus créatif qui, lui, semble avoir besoin de l'atmosphère du carnaval pour s'épanouir.

« Je n'achète pas du tissu dans un but précis. Je vais en vacances en France ; si je vois quelque chose qui ressemble au carnaval, je l'achète, mais c'est ici seulement, quand le carnaval arrive, que je me dis : "J'ai tel tissu, je vais faire telle chose." Je ne prévois pas à l'avance. Et ici, je cherche le complément qui se marie bien avec ce que j'ai déjà. » [*Ibid.*]

C'est une règle assez bien partagée, chez les créateurs guyanais de costumes, que d'attendre le commencement des festivités pour songer plus précisément à ce qu'on va créer. Le défilé du premier dimanche est d'ailleurs conçu comme un moment d'attente et d'observation. Ce jour-là, le groupe qui nous occupe se contente de présenter « un pot-pourri » de costumes déjà portés, pour « se donner le temps de réfléchir aux costumes suivants ». La plupart des groupes ne définissent leurs thèmes successifs que semaine après semaine. On se réunit le lundi pour décider qu'on « sortira » dimanche avec tel costume. Et le procédé vaut même pour les groupes à costumes plus élaborés. On baigne dans une ambiance un peu fiévreuse, propice, dit-on, à la création. Il y a une exception toutefois à cette règle : les costumes que l'on présente en salle, au concours de « Miss carnaval ». Ceux-là sont parfois envisagés très longtemps à l'avance, car ils sont très travaillés. Pour les défilés de rue, où l'effet est aussi dû au nombre, c'est davantage sur l'harmonie des couleurs et des formes que porte la recherche. Une qualité toutefois est primordiale pour qui veut être remarqué : l'originalité. Là est d'ailleurs le mariage qui fait la notoriété d'un groupe : entre originalité et harmonie. Là est aussi, par voie de conséquence, la limite à laquelle condamne le choix de la tradition :

« La tradition, c'est un peu fatigant : je peux sortir en "jeu farine" et un autre groupe aussi, le même jour. Les gens qui viennent d'autres pays pour voir le carnaval en Guyane ne voient alors que des "jeu farine" ! Il faut que le public soit satisfait de ce qu'on a présenté dans les rues. » [*Ibid.*]

Ainsi, suivre la tradition ne suffit pas, en matière carnavalesque, en raison du public qu'il convient de satisfaire. Tel est le point de vue, en tout cas, de la plupart de ceux qui créent des costumes de carnaval. Même les thèmes imposés des jours gras leur pèsent : sans parler des mariages burlesques du lundi qui résistent

à toute recherche d'esthétique ¹³, les diables rouges du mardi gras et les diablasses noires et blanches du mercredi des Cendres ne sollicitent pas assez leur veine créatrice. De surcroît, si l'idée maîtresse qui préside aux deux derniers jours est l'harmonie des couleurs, celle-ci est collective, c'est-à-dire semblablement imposée à tous, sans que nul groupe n'en puisse tirer profit pour lui-même. Quels que soient les efforts accomplis pour se démarquer des autres – dans la conception du costume lui-même ou en jouant, par exemple, sur une association du noir au rouge –, il est condamné à un relatif anonymat. Pour en sortir, il faut alors se mettre en marge de la tradition. C'est ce que fait justement le groupe ici considéré :

« On fait les diablasses, mais pas toujours en noir et blanc. C'est parfois en violet, parfois en gris : quelque chose qui rappelle le deuil. Mon groupe est toujours à part, mais quand même ! Comme on enterre Vaval ¹⁴, il faut une couleur de deuil ce jour-là. [...] Pour le mardi gras, il n'y a pas d'obligation et nous avons décidé, depuis quelques années, de ne plus sortir en rouge. On met du vert, du blanc... Le rouge, il y en a trop : tout le monde est en rouge ! Ça n'a pas de charme ! Ça ne veut pas dire qu'on ne mettra jamais de rouge : au dernier mardi gras, on est sorties en blanc, avec une ceinture rouge et "la tête attachée ¹⁵" en rouge. Mais pas tout rouge : il faut rompre un peu. Comme ça, même ce jour-là on nous remarque ! De loin déjà, les gens savent que c'est nous ! » [*Ibid.*]

La tradition comprise comme banale, répétitive, « fatigante », comme il est dit plus haut : voilà qui peut donner à croire que c'est là une valeur en voie de disparition. La question est en fait plus complexe. Déjà, dans le seul cadre du carnaval, il reste encore beaucoup d'amateurs de tradition. Rien ne les réjouit plus, par exemple, que de « voir passer un beau groupe de *je farin* ». Pour les plus âgés d'entre eux, le plaisir est souvent essentiellement dû à la remémoration du carnaval de leur enfance ; mais d'autres y voient, quant à eux, le support d'une affirmation identitaire créole dont ils estiment le besoin renforcé par la présence d'autres groupes, porteurs d'autres traditions carnavalesques, tels les Brésiliens et leurs chars. Or, de ce point de vue, les costumes d'inspiration « moderne » ne semblent pas avoir le même pouvoir évocateur. Pourtant, en principe, le caractère créole du carnaval s'exprime surtout dans la manière de défiler : à pied, dans une marche scandée par des chansons – il est vrai de plus en plus couvertes, voire remplacées, par le son des tambours. Telle est bien en tout cas la forme que notre groupe s'attache à respecter. Si, parmi les hommes du groupe, à l'arrière, il y a deux ou trois tambourinaires – ou plus exactement batteurs, car les caisses de batterie remplacent aujourd'hui les anciens tambours –, c'est pour rythmer le chant. Les gros tambours n'appartiennent pas à la tradition guyanaise en matière de carnaval, mais ils sont désormais la principale attraction des grandes « bandes » qui s'attirent ainsi la faveur des jeunes. C'est donc, paradoxalement, le chant traditionnel qui devient signe distinctif. Bref, sur ce plan précis, il y a chez les acteurs considérés une revendication de la tradition, en ce qu'elle est porteuse de

13. Ils relèvent de la tradition du carnaval spontané et le burlesque en est la pierre de touche. Les groupes à costumes élaborés ne « sortent » généralement pas ce jour-là.

14. Diminutif de carnaval. C'est le nom donné au mannequin de bois et de chiffons que, le soir du mercredi des Cendres, à l'issue du carnaval, on va brûler en grande pompe sur la place principale de Cayenne.

15. Expression issue du créole qui signifie que l'on porte une coiffe traditionnelle.

distinction et par là même capable de renforcer la personnalité du groupe par ailleurs fondée sur l'originalité et le caractère élaboré de ses costumes.

Nous sommes ici dans une logique de spectacle. Il s'agit de « réussir la sortie », c'est-à-dire de s'attirer la considération du public. Toutefois, dans d'autres cas, c'est justement le respect scrupuleux de la tradition qui sera le signe principal de la qualité du spectacle : je veux parler des troupes folkloriques qui produisent sur scène les danses dites « locales » au son des tambours traditionnels et vêtus de costumes également traditionnels. Que signifie cette apparente contradiction entre le spectacle de salle et le spectacle de rue ? Elle n'est pas sans évoquer la question qui agite peintres et sculpteurs depuis près d'un siècle ; je n'en retiendrai que les éléments qui concernent étroitement mon propos, à savoir la manifestation d'une double opposition entre, d'un côté, la conformité d'un travail rendu de plus en plus savant par la perte de mémoire collective et, de l'autre, la vitalité délibérément infidèle d'une manifestation plus populaire.

Cette opposition rappelle un peu celle qu'opérait Bastide [1967] dans *Les Amériques noires*, entre les « religions vivantes » et les « religions en conserve ». Dans le cas du folklore, si le respect scrupuleux de la tradition est nécessairement porteur de reproduction, le phénomène n'en est pas moins soumis à la compétition des diverses troupes existant en Guyane. C'est alors par la recherche de la plus grande « authenticité » qu'on tente de s'assurer le succès : la tradition devient affaire de spécialistes. La compétition qui anime les défilés de carnaval est d'un autre genre. Elle se joue dans la simultanéité des manifestations, c'est-à-dire dans l'instant, et pousse nécessairement à l'originalité. Se démarquer des autres, n'être pas confondus avec le commun des *touloulous* : tel est l'objectif. Mais pour le groupe qui nous intéresse, cette nécessaire originalité ne se traduit pas par le seul fait de se vêtir de vert quand les autres sont en rouge. On l'aura compris, ce groupe a un style et ses costumes – j'ai signalé plus haut leur relative richesse et leur élaboration soignée – relèvent d'un art du paraître sensiblement de même nature que celui dont font montre aujourd'hui « Les Tètèches ».

L'art créole du paraître

La robe *tètèch* n'était plus guère portée, ces dernières années, que dans le cadre de manifestations particulières, guidées par la volonté d'exhiber les plus beaux costumes du patrimoine créole de Guyane. À l'occasion du carnaval, en revanche, on pouvait voir défiler, dans les rues de Cayenne, des *touloulous* en robe de marquise et perruque blanche – au sein du groupe dont il vient d'être question notamment. La réappropriation des costumes de l'ancienne noblesse et des notables postérieurs ou contemporains est le propre de tout carnaval : on le sait, c'est dans l'inversion et la transgression que se joue principalement cette fête. Mais ce que je souhaiterais faire apparaître *in fine*, c'est le mode proprement créole de cette réappropriation, c'est-à-dire non pas seulement illustrer le fait que la créolisation procède par réappropriation, mais mettre également en relief la part et le type de création que ce processus implique.

On a vu à quel point, dans le carnaval, être inventif est nécessaire à qui veut être remarqué autrement que pour l'obscénité ou le grotesque – par ailleurs florissant

sants – du costume. Pour se distinguer du commun, certains *touloulous* pourraient toutefois aussi choisir de déambuler en « costumes d'époque ». Le fait est rare. Contrairement au carnaval de Venise où un modèle du XVIII^e siècle, par exemple, peut être recopié dans ses moindres détails et avec une profusion de luxe, les costumes du carnaval de Cayenne ne font que s'inspirer de tel ou tel style du passé, sans souci de reproduction ni d'exactitude. Une manche à gigot, une basque, un effet de plis ou de plongée, une certaine forme de décolleté : tels sont les éléments sur lesquels le créateur s'appuie pour construire ses costumes. Ainsi produit-il un style propre où la création se réalise d'emblée comme art du paraître. C'est en ce sens que l'on s'approche de la création de mode. Mais à la différence de cette dernière, en plus de l'émulation concurrentielle que l'on retrouve ici et là, en Guyane les costumes carnavalesques sont le produit d'une autre importante obligation de création : on n'y a pas les moyens pécuniaires ni techniques d'y reproduire des copies conformes à des modèles par trop sophistiqués.

C'est donc bien, d'une certaine manière, à un art populaire que confine cet art du paraître, même si les réalisations les plus achevées en sont dues à la (petite) bourgeoisie. Car ceux qui investissent (financièrement et affectivement) dans cet art ont précisément encore quelque chose à prouver pour voir reconnaître leur pleine appartenance à cette classe sociale. Plus exactement, il s'agit pour eux de « n'être pas confondus », comme disent certains, avec des gens plus frustrés. Le contexte dans lequel s'est élaborée « l'invention » de la robe *tètèch* éclaire parfaitement la nature de ce besoin : s'emparer des marques distinctives de l'ancien maître pour se distinguer définitivement de la masse des anciens esclaves. Un siècle plus tard, cependant, l'art créole du paraître prend une tournure un peu différente de ce qu'il était à ses débuts, dans la mesure où il ne s'inscrit plus dans le même contexte et ne s'adresse donc plus tout à fait au même public.

Revenons à l'association « Les Tètèches » (loi 1901). Créée en 1991 par quelques femmes et à l'initiative de son actuelle présidente, elle est aujourd'hui bien connue sur la place de Cayenne, malgré sa taille toujours extrêmement modeste ¹⁶. Le moteur premier de son action est le regret de voir les traditions se perdre et le désir de les faire revivre, notamment dans les domaines du vêtement, du comportement et de la nourriture. L'élégance vestimentaire, avec tout ce qu'elle implique en termes de manières d'être et de conduites, est en tout cas une préoccupation constante de ces femmes, comme des hommes qui se sont récemment joints au groupe et se font appeler « Les Dòkòs » (de *dòkò* : important, fort).

L'association organise chaque année un certain nombre de manifestations où l'on rivalise d'élégance, en particulier pour les chapeaux qui y sont à l'honneur. Souvent, ces fêtes comportent un repas autour de tables traditionnelles, avec nappes brodées, argenterie, porcelaine, cristal, c'est-à-dire tout ce que la *tètèch* d'autrefois utilisait les jours de fête ou le dimanche. Ces manifestations sont privées : on s'y rend sur invitation payante (environ 250 francs par personne).

16. Nous sommes ici, on l'aura compris, dans la micro-analyse. Quoique répété au cours de cet article, ce choix d'échelle n'induit pas une prise de position « fondamentaliste », selon les termes de J. Revel [1996 : 13], quant aux rapports entre micro et macro-analyse. L'étude de cas ne prend sens, en l'occurrence, que par son inscription dans un contexte déjà étudié à une autre échelle.

D'autres fêtes sont organisées sous la forme de concours d'élégance qui peuvent concerner aussi bien les tenues de soirée que les tenues traditionnelles – robes *tètèch* au premier chef. Les deux versions – moderne et traditionnelle – de l'élégance sont ici revendiquées comme les deux facettes équivalentes d'un seul et même phénomène. Élitistes par nature, pourrait-on croire à première vue, ces manifestations sont en quelque sorte le poste phare d'une volonté vestimentaire qui puise à des sources plus profondes et plus largement partagées. Certes, les gens qui participent aux fêtes payantes sont forcément assez aisés ; ils ont en général plus de quarante ans, et l'on compte parmi eux une bonne proportion de personnes du troisième âge. Mais si « Les Tètèches » sont connues à Cayenne, ce n'est pas uniquement par l'écho médiatique de leurs concours et de leurs fêtes. C'est aussi parce qu'elles sortent dans la rue. On pourrait presque mettre des guillemets au verbe « sortir », pour lui donner le sens qu'il prend durant le carnaval, car il y a, derrière, une intention sensiblement de même nature – même si la rue est en ce cas le simple lieu par où l'on passe, et non pas le théâtre de l'action. Lorsque « Les Tètèches » et « Les Dòkòs » traversent les rues de Cayenne en leurs plus beaux atours, c'est pour montrer aux autres, parmi lesquels « l'homme de la rue », ce qu'était l'art de se vêtir au temps où l'élégance comptait encore. Le problème est que l'élégance ne compte plus, au moins en France (et plus largement en Occident), et c'est justement à cette perte et à ses répercussions locales que réagissent les membres de l'association.

L'élégance doit être ici comprise comme un art qui a ses règles. Robes de soirée, robes de cocktail ou simples tenues de ville, tout vêtement doit évidemment être bien coupé et correctement ajusté ; la qualité du tissu compte aussi, mais c'est peut-être la beauté et l'harmonie des accessoires (chaussures, sac et chapeau) qui marquent le plus sûrement l'élégance. De ce point de vue, les principes des « Tètèches » sont semblables à ceux des élégantes françaises d'avant-guerre. L'idéal adopté semble être celui de la génération des femmes les plus âgées du groupe ou des mères des plus jeunes. Tout ce qui est postérieur aux années cinquante est considéré avec circonspection. La minijupe, par exemple, paraît inacceptable, même pour les très jeunes femmes qui doivent au moins se couvrir les genoux. *A fortiori*, la mode récente des tenues particulièrement dénudées ou transparentes, fussent-elles de haute couture, est condamnée. Les vêtements « décontractés » (jeans, shorts, t-shirts) ne sont pas entièrement rejetés, à condition d'être exclusivement réservés aux situations adéquates (manifestations sportives surtout) ; mais d'autres occasions exigent « de la tenue ». Il ne s'agit cependant pas de rigorisme : si la pudeur des femmes doit être respectée, ce n'est pas vraiment dans le sens de la sobriété. Décence ne signifie pas austérité, tant s'en faut. Les chapeaux jouent en l'affaire un rôle considérable : on ne saurait être élégant sans porter un chapeau, qu'on soit homme ou femme. Pour celle-ci, le chapeau est souvent un élément particulièrement ostensible de la tenue : forme, dimension, couleurs, composition, tout peut être fait pour qu'il se remarque. Quant aux hommes, on exige d'eux qu'ils gardent le chapeau sur la tête aussi longtemps que les femmes et tout comme elles, y compris à table – ce qui est l'inverse de la pratique française où, lorsqu'il entre dans la maison d'un particulier, l'homme ôte son couvre-chef (en même temps que son manteau en hiver), singulièrement s'il est

mis en présence de dames. Cette inversion de la règle française ¹⁷ est ici intéressante à souligner, car elle montre comment joue le processus de réappropriation. En l'occurrence, pour les dimanches, les fêtes et toutes les occasions où il faut montrer un peu d'élégance, les costumes d'hommes sont et ont toujours été semblables aux modèles européens : il n'y a pas pour eux l'équivalent de la robe *tètèch*. Costume droit ou croisé, habit ou smoking : tels sont les choix selon les circonstances – avec les variantes selon l'époque. Il en va de même pour les cravates, les nœuds papillon et les chapeaux. Il n'y a donc de possibilité de se démarquer du modèle que dans l'usage qui en est fait. En gardant son chapeau à table, l'homme se comporte de manière originale et s'affirme ainsi comme *dòkò*.

Les bijoux constituent un élément de parure tout particulièrement important pour les femmes : ils accompagnent obligatoirement une tenue élégante. Là encore, quelques règles doivent être respectées. Si l'on porte une robe *tètèch*, il ne faut pas oublier d'y adjoindre un sautoir formé de boules d'or en filigrane (ou en or poli, si l'on suit la pure tradition) car le col est montant ; deux broches également en or doivent accrocher chaque pan du châle à la robe. Pour le reste, ce sont les bijoux habituels, toujours en or : anneaux d'oreilles, bracelets divers, tel le semainier qui (comme son nom l'indique) compte sept anneaux, et surtout les joncs à raison d'un par dizaine d'années d'âge. En fait, l'art du parâtre livre bien ses enjeux à travers la place donnée aux bijoux féminins, tout à la fois parure et épargne (ostensible). Ainsi, sortir sans porter au moins une paire d'anneaux aux oreilles, c'est s'afficher comme pauvre. Seul, le carnaval permet d'arborer des bijoux de pacotille sans déchoir, car on est dans la mascarade. Depuis quelques années cependant, des « problèmes d'insécurité ¹⁸ » créent une atmosphère nouvelle, où phantasmes et réalité s'entremêlent pour restreindre très sensiblement le port des bijoux. Certaines femmes y renoncent même presque entièrement, ou se contentent d'imitations. Les bijoutiers s'en plaignent, et les intéressées aussi, surtout quand elles ont l'âge d'être *tètèch*, car elles ont le sentiment d'assister à la disparition d'une tradition importante. De fait, c'est toute une image de « la belle Créole », comme on disait autrefois, qui semble ainsi condamnée, au profit d'un mode de vie dont les derniers avatars – et la violence en premier lieu – sont connotés de plus en plus négativement.

Le rapport au modèle occidental se livre ici dans toute sa contradiction. Hormis les retransmissions télévisuelles des grandes soirées parisiennes et autres festivals où les stars de toute catégorie paradent en smoking et en robes signées par de grands couturiers, les Guyanais n'ont plus guère l'occasion de voir des Blancs en situation d'élégance. Il y a vingt ans encore, toute manifestation officielle locale était l'occasion pour les Européens comme pour les Créoles de se montrer sous leur meilleur aspect. Une fonctionnaire créole d'une cinquantaine d'années m'explique :

17. Il s'agit là des usages en vigueur dans la « bonne société » française des premières décennies de ce siècle, usages auxquels d'autres groupes sociaux pouvaient contrevenir. Le port de la casquette en milieu ouvrier, par exemple, n'était pas soumis aux mêmes restrictions si ce n'est à l'église.

18. À l'initiative d'une association de femmes, une « marche pour la sécurité » a même été organisée à Cayenne, en mars 1996.

« Autrefois, on savait s'habiller. À chaque occasion, c'étaient les robes longues et les smokings. Je me rappelle la Grande Nuit de Cayenne ¹⁹, tous les gens importants étaient là et les femmes rivalisaient d'élégance. [...] »

Les Métros ²⁰ ne se promenaient pas en ville comme ils font maintenant, en shorts et en tongs ! On dirait qu'ils se croient tout le temps à la plage ! Ça choque ! Vraiment, ces Métros qui traînent à Cayenne aujourd'hui : ils ne donnent plus l'exemple ! » (Cayenne, 1996.)

On notera la référence à la fête de Cayenne dans son ancienne formule – comme l'important lieu de représentation sociale qu'elle était autrefois. Les occasions de faire la démonstration publique (c'est-à-dire dans la rue et à l'attention de tous) de son appartenance sociale ont très largement disparu. En revanche, le laisser-aller vestimentaire s'est répandu dans toute la ville, essentiellement du fait des touristes et autres visiteurs occidentaux. Certains Guyanais n'y voient que pure désinvolture à l'égard de leurs propres convenances ; d'autres soulignent que dans les grandes villes d'Europe ou d'Amérique du Nord, dès que se font sentir les premières chaleurs de l'été, on rencontre des promeneurs en tenue vestimentaire aussi « décontractée » qu'à Cayenne. Mais quel que soit le point de vue adopté, il est clair que pour les adultes le modèle occidental n'est plus un exemple en matière d'apparence.

*

Enfin, telle que la pratiquent « Les Tètèches », la réappropriation de l'élégance passée des Blancs devient un outil destiné à lutter contre le laisser-aller vestimentaire que véhiculent aujourd'hui ces mêmes Blancs, ou plus exactement leurs descendants. Mais ce retournement implique du même coup la nécessité d'une reconstruction porteuse d'un nouveau sens : c'est bien l'art créole du paraître que manie cette association et non une quelconque image de l'élégance française. Le choix de s'appeler « Les Tètèches » est en lui-même révélateur de la démarche adoptée : en prenant pour emblèmes le nom et la tenue, déjà depuis longtemps créolisés, de l'ancienne maîtresse d'habitation, ces femmes affirment tout à la fois la filiation et la distance qui désormais caractérisent leur rapport au modèle occidental. La filiation valait au temps de l'assimilation triomphante, quand ce modèle jouait comme idéal unique et exclusif. La prise de distance est la nécessité qu'imposent les conditions actuelles : celles d'une quête identitaire inscrite dans un contexte de plus en plus largement pluriculturel.

Soulignons encore le type de création qui accompagne cette démarche. Sans même parler d'extravagance, si le chapeau devient ostentatoire par sa taille, sa couleur ou sa décoration, alors mettre ce chapeau-là est en soi une originalité, quand le simple fait d'en porter un est déjà un signe distinctif. Au reste, ledit chapeau peut fort bien être une pure création artistique, même s'il s'inspire d'un modèle. L'élégance ici relève souvent des mêmes opérations que les costumes carnavalesques : on part d'une idée qui peut être empruntée à des modèles de catalogue ou simplement

19. Dîner dansant en plein air et en présence de tous les personnages officiels du département, cette Grande Nuit était, jusque dans les années quatre-vingt, le moment culminant de la fête patronale de Cayenne, célébrée chaque année pendant quelques jours (autour du 15 octobre) sur la très grande place principale de la ville. La formule actuelle est désormais tournée vers la promotion des activités commerciales et artisanales du pays.

20. On désigne localement comme « Métro » ou « Métropolitain », le Blanc qui vient de France métropolitaine.

due à la vision furtive (dans la rue, à la télévision...) d'une forme qui a plu ; on y ajoute, on y retranche ou bien on agrmente cette base – peut-être déjà entièrement transformée par le seul choix du tissu – jusqu'à créer un nouveau modèle dont on confie alors l'exécution à une couturière. Si l'on achète une robe de confection, on peut la modifier, ou même lui donner une tout autre allure uniquement à l'aide de quelques accessoires (ceinture, chapeau, châle, chaussures...).

La personnalisation du vêtement ainsi opérée va à l'encontre des tendances à la standardisation qu'on observe par ailleurs en Occident. Cependant, il faut bien voir que cette standardisation est également à l'œuvre chez les jeunes Guyanais. Il y a donc aussi, et peut-être même d'abord, un problème de génération. Par définition, « Les Tètèches » ne se recrutent pas parmi les jeunes ; quant aux groupes carnavalesques à costumes un peu recherchés, ils ne comptent pas (et ne souhaitent pas compter, par crainte des débordements) un pourcentage important de jeunes. Le caractère exemplaire de leurs manifestations n'en est pas moins fort pour autant, bien au contraire : « Tètèches », « Dòkòs » et autres masques élégants affichent clairement leur volonté de se distinguer des autres et offrent un moyen d'y parvenir. Quand l'interrogation identitaire taraude, la démonstration n'est pas sans effet, y compris sur leurs propres enfants.

Toutefois, dans la mesure où le « laisser-aller » vestimentaire semble de plus en plus largement adopté par les jeunes, ne doit-on pas s'interroger sur la possibilité d'un autre renversement du sens des réappropriations ? L'américanisation (comme mondialisation) des plus jeunes ne serait-elle pas en train de prendre le relais de l'assimilation (comme européanisation) antérieure des adultes ? Cette question, bien évidemment, est ouverte. Les retournements de tendances sont fréquents en Guyane, petit pays aux dimensions démographiques modestes. Ce qui précède ne prétend pas exclure un tel retournement, même si, dans l'immédiat, l'art du paraître indique plutôt un certain renouveau de la dynamique créole.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES R. [1967], *Système de la mode*, Paris, Seuil, 327 p.
 BASTIDE R. [1967], *Les Amériques noires*, Paris, Payot, 236 p.
 BOUYER F. [1867, 1990], *La Guyane française. Notes et souvenirs d'un voyage exécuté en 1862-1863*, Cayenne, Éd. Guy Delabergerie, 316 p.
 BURGELIN O. [1975], « Mode (sociologie) », *Encyclopædia universalis*, XXI : 118-120.
 CONTOUT A. [1995], *La Guyane des proverbes*, Matoury (Guyane), Imp. RGI, 237 p.
 CHAUDENSON R. [1995], *Les Créoles*, Paris, PUF, « Que sais-je ? ».
 JOLIVET M.-J. [1982], « Le créole et l'idéologie du progrès », *Culture*, revue de la Société canadienne d'ethnologie, II (1) : 43-52.
 JOLIVET M.-J. [1990], « Culture et bourgeoisie créoles. À partir des cas comparés de la Guyane et de la Martinique », *Ethnologie française : Cultures bourgeoises*, XX (1) : 49-61.
 JOLIVET M.-J. [1994], « Créolisation et intégration dans le carnaval de Guyane », in B.-F. Gérard et M.-J. Jolivet (éds), *Incertitudes identitaires, Cahiers des sciences humaines*, XXXI (3) : 531-549.
 KÖENIG R. [1969], *Sociologie de la mode* (traduit de l'allemand par L. Jospin), Paris, Payot, (éd. allemande : 1967).
 REVEL J. [1996], « Présentation », in J. Revel (éd.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Seuil-Gallimard, 243 p.
 RUPPERT J., DELPIERRE M. et al. [1996], *Le Costume français*, Paris, Flammarion, « Tout l'art », 445 p.
 WILHEM J. [1955], *Histoire de la mode*, Paris, Hachette, 94 p.

Les tribulations d'un photographe de rue africain

Jean-François Werner *

Un collègue, anthropologue visuel, qui avait entrepris de filmer des rituels au Togo, raconte comment il avait été, dans un premier temps, irrité et gêné par la présence d'un photographe sur les lieux du tournage et qu'il lui avait fallu du temps pour s'intéresser aux images réalisées par cet opérateur, en découvrir la richesse heuristique et les intégrer finalement dans son objet de recherche. Cette anecdote illustre de façon exemplaire combien est difficile, pour la recherche africaniste, de reconnaître l'existence de ces images fixes (la photographie, la peinture) et animées (le cinéma, la vidéo) dont la production et l'usage constituent pourtant des aspects essentiels de la modernité des sociétés africaines. Une fois les yeux dessillés, un observateur attentif ne peut manquer de remarquer la présence de ces photographes qui, dans les grandes villes comme dans les villages les plus reculés, de jour comme de nuit, sont devenus les témoins obligés des événements ordinaires ou extraordinaires qui jalonnent la vie quotidienne des populations. À ce propos, il faut préciser d'emblée que, contrairement à la situation qui prévaut en Europe depuis les années cinquante, la pratique en amateur de la photographie ne concerne qu'une fraction restreinte de la population africaine. Dans ces conditions, la plus grande partie de la production d'images photographiques relatives au domaine de la vie privée est entre les mains d'individus (de sexe masculin dans leur immense majorité) pratiquant la photographie dans un but lucratif. Je limiterai aujourd'hui mon propos à l'étude de cette catégorie particulière de photographes appelés communément « ambulants » – en opposition aux sédentaires que sont les photographes de studio –, qui ont investi en masse le marché de la photo de famille et sont présents actuellement dans tous les pays d'Afrique de l'Ouest, qu'ils soient francophones ou anglophones.

Compétences et marché des photographes ambulants

D'un point de vue historique, l'apparition de photographes exerçant leur métier exclusivement en ambulatoire est directement liée à l'installation de laboratoires photographiques spécialisés dans le traitement des clichés en

* Anthropologue.

couleurs ¹. Cette innovation technique, dont l'arrivée en Afrique de l'Ouest peut être datée du début des années quatre-vingt (d'abord dans les capitales puis dans les villes secondaires), a eu pour conséquence directe une segmentation de la chaîne opératoire qui commence avec la prise de vue et se termine avec le tirage sur papier des clichés. Car les opérations les plus techniques (développement des films et tirage sur papier en chambre noire) sont maintenant réalisées par des machines sophistiquées (minilabs), capables de produire plusieurs milliers de photos à l'heure tandis que seules restent à la charge du photographe les opérations liées à la prise de vue (chargement et déchargement de l'appareil, mise au point, réglage de l'ouverture du diaphragme et cadrage), qui sont à la portée du plus grand nombre.

Mettant à profit cette plus grande accessibilité technique, de jeunes hommes en quête d'un emploi ont investi en masse le marché de la photo de famille jusque-là entre les mains des photographes de studio. Pratiquant des tarifs moins élevés que ces derniers, dynamiques et commercialement agressifs, ces photographes d'un type différent ont acquis progressivement une position dominante sur un marché dopé par l'engouement des populations pour ce nouveau produit qui leur était proposé. En conséquence, les photographes de studio ont été doublement marginalisés : professionnellement et économiquement. D'une part, les compétences techniques autour desquelles s'était construite leur identité professionnelle sont devenues subitement obsolètes ², d'autre part, ils ont vu leurs studios progressivement désertés par des clients, auxquels était à présent offerte la possibilité de se faire photographier à domicile ou sur les lieux mêmes de leurs activités. Contraints de s'adapter à cette situation, les photographes de studio les plus dynamiques ont dû modifier leur pratique dans le sens d'une plus grande mobilité tandis que les plus âgés, incapables de s'adapter à cette nouvelle donne technique, ont été réduits à la misère [Werner, 1996 a].

Je m'appuierai, pour décrire ce groupe professionnel des photographes ambulants, sur les résultats d'une recherche menée depuis 1993 dans les villes secondaires de la Côte d'Ivoire et notamment à Bouaké où a été réalisé un recensement de tous les photographes pratiquant la photographie dans un but lucratif [Werner, 1996 b] ³. Dans cette ville de cinq cent mille habitants, nous avons dénombré en 1994 deux cent cinquante-cinq photographes ambulants pour seulement quatre-vingt-cinq photographes de studio, soit un rapport de trois à un en faveur des premiers.

Ce sont, sauf exception, des individus de sexe masculin, relativement jeunes (les trois quarts ont moins de trente ans) et en majorité (80 %) de nationalité ivoirienne. Leur niveau de scolarisation est très variable : depuis les analphabètes

1. Si l'exercice en ambulatoire de la photographie existait avant l'apparition de la couleur, ce n'était qu'à titre temporaire pour de jeunes photographes dépourvus de ressources financières qui, à l'issue de leur apprentissage, devaient accumuler un capital avant de pouvoir s'installer en studio.

2. Les photographes de studio maîtrisaient l'ensemble de la chaîne opératoire depuis la prise de vue (éclairage, cadrage, positionnement des sujets) jusqu'à la réalisation des tirages sur papier en passant par le développement des films. Ajoutons que ces compétences techniques étaient acquises au cours d'apprentissages de longue durée.

3. Cette recherche a été rendue possible grâce à un financement de la fondation Hasselblad (Suède).

(30 %) jusqu'au détenteur d'un diplôme du troisième cycle (un cas) en passant par des formations techniques complètes. Nombre de ces photographes ambulants ont commencé par travailler dans un autre secteur que la photographie, occupant en général des emplois peu qualifiés et faiblement rémunérés dans l'agriculture, le bâtiment, l'artisanat ou le petit commerce et ne sont devenus photographes qu'au terme d'itinéraires professionnels compliqués.

Pour ces jeunes, l'acquisition des compétences techniques nécessaires peut se faire de différentes façons : apprentissage de longue durée (supérieure à un an) auprès d'un photographe de studio (25 %), apprentissage court (entre trois et douze mois) auprès d'un photographe professionnel ou amateur (45 %) ou encore formation sur le tas en autodidacte (30 %). En dehors d'une minorité capable de développer des films et de « laver » des photos (c'est-à-dire réaliser des agrandissements), les savoir-faire acquis concernent surtout la prise de vue, un domaine où le niveau de compétence est à peu de chose près le même pour tous les praticiens, qu'ils soient sédentaires ou ambulants.

Si, pour les autodidactes, l'apprentissage et le début de la pratique de la photo sont simultanés (tout commence avec l'acquisition d'un appareil), pour les autres, ce n'est en général qu'au terme de leur apprentissage que se pose le problème de l'acquisition d'un matériel de prise de vue réduit au strict minimum : un boîtier 24 x 36 muni d'un objectif standard (une focale de 50 mm en général) et un flash amovible. Il s'agit le plus souvent d'un matériel acheté d'occasion sur des fonds personnels (revenus tirés d'une activité professionnelle antérieure) à moins qu'il n'ait été offert par un « grand frère » soucieux de procurer un outil de travail à un cadet dans le besoin. Soulignons au passage la précarité de la situation de nombre de ces jeunes praticiens dont l'activité dépend de la possession d'un instrument trop fréquemment dérobé ou perdu (oublié dans un taxi par exemple).

Si les photographes ambulants investissent peu dans l'équipement photographique, en revanche la possession d'un vélo ou, mieux, d'une mobylette constitue un atout précieux pour se déplacer rapidement dans un territoire qui, selon la taille de l'agglomération dans laquelle ils exercent leurs activités, peut s'étendre à la ville tout entière ou être circonscrit à un quartier. De jour comme de nuit, la sacoche ou l'appareil en bandoulière (ce sont leurs signes distinctifs), ils arpentent leur territoire avec une prédilection pour les endroits les plus animés (marchés, gares routières), les lieux de culte (églises, mosquées, temples) ou de plaisir (maquis, boîtes de nuit, hôtels, piscines), les établissements scolaires ou militaires, etc. Dans une grande ville comme Bouaké, certains photographes se spécialisent : untel travaille uniquement de nuit, tel autre est le photographe attitré d'un établissement scolaire, etc.

L'analyse des données du recensement met en évidence que l'essentiel de leurs revenus est généré par la réalisation de portraits, de reportages et accès-ment de photos d'identité.

Les portraits, individuels ou collectifs, réalisés au domicile des clients ou sur les lieux de leur travail (boutique, échoppe, bureau), représentent une source de revenus régulière même s'il s'agit en général de commandes portant sur des petites quantités. Les tarifs pratiqués par les photographes ambulants

sont remarquablement stables et ont peu varié après la dévaluation du franc CFA en janvier 1994 ⁴ et le renchérissement consécutif de la pellicule. Pour donner un exemple, un cliché de format 9 x 13 (centimètres) était vendu, début 1996, à un prix oscillant entre 350 et 400 francs CFA, soit un montant très proche ou égal au tarif syndical (400 francs) appliqué par les photographes de studio.

La pratique des reportages, malgré son caractère irrégulier, représente une activité particulièrement rémunératrice pour les photographes ambulants qui se sont emparés d'une part importante de ce marché au détriment des photographes de studio peu mobiles et moins entreprenants. Les photographes travaillent sur commande ou bien, dans le contexte d'une concurrence sauvage dans laquelle tous les coups sont permis, tentent leur chance au cours de cérémonies auxquelles ils n'ont pas été officiellement invités. Les tarifs pratiqués à l'occasion de ces reportages varient en fonction du nombre de clichés commandés et des arrangements passés entre le commanditaire et le photographe. La réussite du photographe dans ce domaine très compétitif repose avant tout sur son insertion dans des réseaux intéressant la sphère publique (ils sont alors de nature ethnique, confessionnelle, politique ou professionnelle) ou le domaine privé (les amis, les parents, les voisins), qui lui donnent accès à l'information pertinente (telle manifestation aura lieu dans tel endroit à telle date) et lui permettent de devenir le photographe attitré de divers groupes, familles ou associations.

La majorité des reportages sont effectués à l'occasion de rites de passage (40 %) et de fêtes religieuses (40 %), qui constituent l'essentiel de ce qui est socialement photographiable ⁵.

Les rites de passage – pour reprendre la terminologie de Van Gennep – s'inscrivent avant tout dans la sphère familiale, que ce soit dans sa configuration élargie (baptêmes, communions privées ou solennelles, mariages, funérailles) ou restreinte (les célébrations d'anniversaires, d'apparition récente en milieu urbain). Mais ils peuvent concerner également des groupes plus étendus liés par une identité commune d'ordre culturel (rituels d'initiation collectifs) ou professionnel (mutations, promotions, obtention d'un diplôme, soutenance de thèse).

Les fêtes religieuses, chrétiennes (Noël, Pâques) et musulmanes (Ramadan, Tabaski) constituent également des périodes d'intense activité pour les photographes ambulants.

Pour le reste, ce sont des manifestations sportives, folkloriques, commerciales (foires, défilés de mode), politiques, sociales (réunions du Rotary, du Lyons Club), professionnelles (conférences, réunions scientifiques), des soirées dansantes, etc.

Quant à la réalisation de photos d'identité, elle ne constitue qu'une source accessoire de revenus pour les photographes ambulants, dans la mesure où ils ne possèdent ni le matériel (agrandisseur) ni les compétences techniques

4. Depuis cette date, un franc CFA vaut 0,01 franc français, avec une parité fixe entre les deux monnaies.

5. Un domaine qui ne coïncide pas toujours avec celui du photographié. L'invisibilité photographique de certains événements s'expliquant par des obstacles d'ordre économique mais aussi d'ordre culturel (secret entourant certains rituels d'initiation comme le Poro, par exemple).

pour tirer sur papier des clichés en noir et blanc. Certains tournent la difficulté en sous-traitant leurs travaux à des photographes de studio qui sont de la sorte réduits à travailler pour le compte de ceux qui les acculent à la ruine. En effet, nombre de photographes de studio ne survivent que grâce à la réalisation de photos d'identité en noir et blanc, une production à ce point vitale pour eux que, chaque année, au moment de la rentrée des classes, ils s'affrontent parfois violemment aux ambulants pour contrôler l'accès à cet immense et lucratif marché que représente la population scolaire.

Au total, ce groupe professionnel se caractérise par une grande hétérogénéité du point de vue des compétences techniques, de la manière de pratiquer (à temps plein ou à temps partiel) et des revenus (on constate de grandes disparités). Par rapport

aux autres pays de la région, la spécificité de la Côte d'Ivoire réside dans le fait que 80 % des photographes ambulants sont ivoiriens alors qu'à l'inverse, les photographes de studio sont en majorité des étrangers, originaires du Nigeria pour la plupart. Dans ces conditions, le conflit entre ambulants et sédentaires – ou entre amateurs et professionnels pour employer les termes des photographes de studio – se trouve ainsi exacerbé par l'opposition entre nationaux et étrangers.

Trajectoire et statut professionnel d'un photographe de rue

En août 1995, dans le but de compléter les informations recueillies à l'occasion du recensement, je décide d'étudier (en mettant en œuvre la méthode dite d'observation participante) les activités d'un photographe ambulant de Bouaké dont j'ai fait la connaissance par l'intermédiaire d'un patron de laboratoire. La période pendant laquelle s'est déroulée cette enquête n'offre pas de particularité saillante (pas de fêtes importantes, pas d'événements notables), ce qui m'a permis d'étudier les activités de ce praticien sous leur aspect le plus ordinaire. Avant de passer à la description détaillée de ses activités quotidiennes, je brosserai rapidement le portrait de cet homme en indiquant au passage de quelle manière il se distingue de ses collègues.

Au moment de notre enquête, Bak est âgé de trente-huit ans (il est né en 1957 dans un village du Mali où il a passé son enfance) et possède la nationa-



Bak, à l'affût, dans une pose qui lui est familière

Photo : Werner, 27 août 1995.

Noter le boîtier 24 x 36, le flash et l'objectif de 200 mm.

lité ivoirienne. Doté d'une apparence physique agréable (il est élancé, le visage et les mains d'une grande finesse) et de manières raffinées, il apporte le plus grand soin à sa présentation et s'habille de façon élégante quoique sans ostentation. Ce fervent musulman se présente comme un dioula, affirmant ainsi son appartenance à une communauté dont l'identité est construite autour d'un ensemble de référents identitaires d'ordre religieux (adhésion à l'islam), linguistique (maîtrise du dioula), culturel (la polygamie, importance de la famille élargie, valorisation d'un nombre élevé d'enfants) et d'une place particulière dans la division du travail (primauté des activités commerciales). Ajoutons que cette construction identitaire est plus affirmée à Bouaké que dans le reste de la Côte d'Ivoire en raison du poids démographique prépondérant des immigrés d'origine malienne dans la communauté dioula ⁶.

Il a suivi une scolarité normale (enseignement général) jusqu'en troisième secondaire avant de suivre un enseignement technique en comptabilité-mécanographie et d'échouer à obtenir son diplôme. Obligé d'interrompre sa scolarité à cause du « manque de moyens » de ses parents, il restera ensuite inactif pendant trois années (1979-1982) en dehors d'un emploi de courte durée dans une entreprise commerciale. C'est à cette époque qu'il commence à pratiquer la photographie, d'abord en amateur, puis progressivement dans un but lucratif au moyen d'un appareil offert par un « grand frère » (son premier reportage est effectué à l'occasion d'une soirée dansante). Il fait son apprentissage sur le tas et se perfectionne en lisant des revues spécialisées ou en demandant conseil à d'autres photographes.

Depuis 1983-1984, il pratique à temps plein « l'ambulance » avec un succès indéniable. Il n'envisageait pas, au départ, de faire carrière dans la photographie mais projetait d'utiliser les gains ainsi réalisés pour émigrer au Canada. Son mariage avec une Malienne, puis la naissance successive de ses quatre enfants allaient l'obliger à poursuivre une activité sur laquelle il jette à présent un regard désabusé.

S'il ne paraît pas utile de commenter l'itinéraire scolaire et professionnel de Bak, non plus que les modalités de son apprentissage de la technique photographique, ces aspects de sa carrière ne présentant rien d'original par rapport aux caractéristiques de l'ensemble des photographes ambulants, il convient en revanche de s'attarder sur son statut de professionnel. Dans son cas, il repose sur la possession d'une carte professionnelle délivrée par le Syndicat national des photographes de Côte d'Ivoire (Synaphoci) et d'une pratique à temps plein.

Un peu moins de la moitié des photographes ambulants de Bouaké possèdent une carte professionnelle qui leur a été délivrée en majorité par les laboratoires et, seulement pour un quart d'entre eux, par le syndicat. Cette situation reflète la concurrence existant entre ces deux instances de légitimation professionnelle que sont les laboratoires qui attribuent ces cartes en fonction de critères purement mercantiles et le syndicat qui subordonne en théorie leur délivrance à la possession de compétences techniques dans le

6. Communication personnelle de Marie-Nathalie Leblanc.

domaine de la chambre noire ⁷. Dans le cas de Bak, on voit que leur absence n'a pas constitué un empêchement à son adhésion au syndicat auquel il est resté fidèle depuis 1989. Cela dit, la possession ou non d'une carte professionnelle n'a en pratique que peu d'importance puisque tous les photographes ambulants interrogés lors du recensement bénéficiaient des tarifs dits professionnels au niveau des laboratoires.

La dépendance des photographes ambulants vis-à-vis des laboratoires apparaît clairement lorsque l'on examine dans le détail leur rapport avec ces derniers. En ce qui concerne Bak, il effectue chaque jour plusieurs passages au laboratoire (entre quatre et cinq en moyenne) qui, au total, vont l'immobiliser de une à deux heures, cette multiplication des visites étant due essentiellement à la volonté de Bak de livrer aussi rapidement que possible les clichés à ses clients. Ainsi, par exemple, les clichés réalisés entre dix-sept et dix-huit heures à l'occasion d'un mariage dioula seront immédiatement apportés au laboratoire pour traitement et remis à leurs commanditaires (des femmes exclusivement) une heure plus tard, avant qu'elles ne quittent les lieux. Dans ce cas particulier, il y avait d'autant plus urgence qu'une partie des clientes résidaient ailleurs qu'à Bouaké et quittaient la ville le soir même.

Dans ces conditions, la rapidité avec laquelle les laboratoires sont capables de traiter les travaux des photographes est un argument publicitaire majeur en même temps que l'un des principaux critères conditionnant le choix du laboratoire par les photographes. Quant à Bak, il est fidèle depuis le début de son activité photographique au même laboratoire dirigé par un Franco-Libanais avec lequel il entretient une relation privilégiée ⁸. Au moment de l'enquête, il y avait cinq laboratoires en activité sur Bouaké – dont trois appartenant à des Sud-Coréens ⁹ –, tous situés dans le centre-ville et ouverts six jours sur sept, de dix à douze heures par jour.

Au demeurant, les laboratoires ne remplissent pas seulement une fonction technique : ils constituent une précieuse source d'informations pour les photographes (telle manifestation prévue tel jour à tel endroit), qui y reçoivent également une assistance technique (couper un film partiellement exposé ou faire réparer un appareil-photo), tandis que des casiers sont mis à leur disposition pour y conserver leurs affaires. Dans certains laboratoires, les photographes peuvent recevoir des coups de téléphone ou du courrier. Tous ces services font partie des tactiques commerciales mises en œuvre par les propriétaires et gérants des laboratoires pour fidéliser une clientèle versatile qui n'hésite pas à changer de laboratoire si l'accueil n'est pas à la hauteur de leurs

7. Le Synaphoci a vendu dans les années quatre-vingt plusieurs milliers de cartes professionnelles (coût unitaire = 10 000 francs) selon des critères qui ne correspondent pas à un niveau de compétence clairement défini. Il semble qu'en la circonstance, des considérations mercantiles aient prévalu, d'autant plus que la délivrance de ces cartes était du ressort des responsables des sections locales qui touchaient un pourcentage sur les cartes vendues.

8. Le propriétaire de ce laboratoire étant par ailleurs président du Rotary Club local, il avait fait de Bak le photographe quasi attitré du club. Dans les mois qui ont suivi la fin de notre enquête, ce laboratoire a fermé ses portes pour être transféré à Abidjan.

9. En 1994, pour l'ensemble de la Côte d'Ivoire, on dénombrait quatre-vingt-six laboratoires en activité : la moitié était détenue par des Sud-Coréens, environ 30 % par des Ivoiriens et les 20 % restant entre les mains de Libanais et de quelques Français.

attentes. Mais ces rapports de nature paternaliste entretenus par les laboratoires avec leurs clients ne font que masquer la position dominante occupée par les laboratoires dans le champ de la photographie, comme l'a clairement mis en évidence la défaite des photographes de Bouaké à l'issue du bras de fer engagé récemment avec les laboratoires. En février 1996, ils avaient entrepris, sous l'égide du Synaphoci, de boycotter tous les laboratoires (avec piquets de grève à la clé) pour les obliger à réviser à la baisse de leurs tarifs. Après avoir fait mine de céder, les propriétaires de laboratoire se sont entendus non seulement pour ne pas modifier leurs tarifs mais aussi pour mettre fin à la tentative de certains photographes de les court-circuiter en faisant traiter leurs travaux dans d'autres villes. Ainsi, Bak, en compagnie de quelques collègues, avait pris l'habitude de faire traiter ses travaux par un laboratoire de Korhogo (six cents kilomètres aller et retour), qui proposait des tarifs inférieurs de 30 %. Sous la pression de l'Association des laboratoires de photo de Côte d'Ivoire (Alphoci), son propriétaire a été obligé d'aligner ses tarifs sur ceux de ses concurrents.

Le photographe au travail

La clientèle

Selon les propres estimations de Bak, la clientèle est composée à quatre-vingt-dix pour cent de femmes qui seraient en majorité dioulas. Une impression confirmée par mes propres observations, même si je n'ai pas procédé, pendant le court laps de temps dont je disposais, à une enquête systématique sur cette question. Dans leur immense majorité, ces jeunes femmes appartiennent aux couches dites populaires : celles qui travaillent le font essentiellement dans le secteur du commerce, d'autres sont en cours de scolarisation (Bak est souvent appelé à exercer son activité au lycée de jeunes filles de Bouaké), tandis que le plus grand nombre est actif dans le secteur domestique.

La clientèle masculine est plus hétérogène, tant du point de vue ethnique (dioula, baoulé et autres groupes akan) que du point de vue social : cadres supérieurs (directeur de banque), membres des professions libérales (pharmaciens, médecins), gros ou petits commerçants, artisans (tailleurs, bijoutiers). Si les hommes se font plus rarement photographe que les femmes¹⁰, par contre ils sont en position de payeurs lorsqu'il s'agit de reportages effectués à l'occasion de mariages ou de baptêmes. Et quand les femmes dépassent les bornes fixées par leurs maris, ceux-ci ont tendance à en rendre le photographe responsable et il faut alors beaucoup de doigté à Bak pour apaiser les maris courroucés, sans pour autant semer la zizanie dans les ménages. Placé dans une situation incommode entre deux conjoints voire deux familles, la seule issue pour Bak consiste souvent à opérer un sacrifice financier immédiat pour

10. Au cours des mariages et baptêmes, les hommes se font photographe (ou filmer) de préférence pendant les temps forts du rituel : prière collective à la mosquée en cas de mariage, dation du nom et bénédiction par un marabout lors des baptêmes. Ils se font aussi volontiers photographe sur leurs lieux de travail (bureau, échoppe, atelier, etc.) ou de plaisir (maquis, boîtes de nuit).



Baptême sénégalais dans le quartier d'Ahougnanssou : dation du nom de l'enfant par un marabout

Photo : Bak, 23 juillet 1995.

préservé ses relations à long terme avec ses clients. Je citerai comme exemple ce reportage photographique (réalisé à l'occasion d'un mariage) qui devait être pris en charge par le mari. Lorsque la facture lui a été présentée, il a refusé, arguant qu'il s'était engagé à régler le coût du reportage vidéo effectué simultanément mais pas celui des photos. Au terme d'un âpre marchandage, Bak fut obligé de descendre en dessous de son prix plancher pour éviter d'être à l'origine d'un conflit entre les deux familles. En effet, s'il n'avait pu s'entendre avec le mari, il aurait été obligé de se retourner vers la famille de la mariée pour récupérer son dû.

Cette souplesse de caractère dont Bak m'a donné des preuves à maintes occasions est un des facteurs-clés de sa réussite professionnelle, au même titre que sa capacité à ne pas divulguer ce qu'il peut apprendre (les infidélités conjugales des uns et des autres, par exemple) dans l'exercice d'un métier qui fait de lui un observateur privilégié de la communauté dioula et lui permet de pénétrer jusque dans l'intimité des familles. Il n'est pas exagéré de parler à son sujet d'une éthique personnelle proche d'une conception déontologique du secret. Cette réserve lui a permis de gagner la confiance de ses clientes, qui vont parfois jusqu'à lui confier leurs difficultés conjugales ou leurs problèmes familiaux. Réciproquement, il lui faut de son côté manifester à leur égard une confiance égale, par exemple, en acceptant un paiement différé. Sans quoi, précise-t-il, il serait considéré comme « dur », « pas bon », et sa réputation en souffrirait.

Une telle proximité entre Bak et ses clientes, qui repose sur des relations de longue durée, peut devenir quelque chose de délicat à gérer lorsque le désir s'en mêle. Un problème sur lequel il reviendra à plusieurs reprises, affirmant « ne pas mélanger le travail et le plaisir », car ce serait contraire à ses intérêts matériels : « Je ne pourrai plus me faire payer. » En pratique, Bak est toujours sur le fil du rasoir, entretenant avec ses clientes des rapports de séduction réciproque tout en sachant qu'il lui serait préjudiciable de passer à l'acte. Cette dimension érotique de la relation entre photographiant et photographiée est sans doute une donnée essentielle de l'acte photographique en général et certains jeunes photographes ambulants l'identifient clairement comme une motivation déterminante du choix de ce métier.

Au total, les rapports entretenus par Bak avec sa clientèle apparaissent comme un cas particulier de cet enchâssement de l'économique et du social que Bourdieu a décrit en termes de conversion : ici, celle d'un capital social (son appartenance à la communauté dioula) en capital économique dont témoigne de façon exemplaire cette visite de courtoisie faite par Bak à la fin d'une journée de travail épuisante à une de ses clientes gravement malade. Tout repose sur « la violence symbolique, violence douce, invisible, méconnue comme telle, choisie autant que subie, celle de la confiance, de l'obligation, de la fidélité personnelle, de l'hospitalité, du don, de la dette, de la reconnaissance, de la piété, de toutes les vertus en un mot qu'honore la morale, s'impose comme le mode de domination le plus économique parce que le plus conforme à l'économie du système » [Bourdieu, 1980 : 219].

Le territoire

Quoique très étendu, l'espace parcouru par Bak au cours de ses activités quotidiennes n'englobe pas tous les quartiers de l'agglomération bouakéenne. En pratique, l'essentiel de ses déplacements est circonscrit à trois quartiers (Dar es-Salaam, Sokoura et Koko), qui sont majoritairement peuplés de Dioulas et tous situés au nord de la voie ferrée Abidjan-Ouagadougou qui coupe la ville en deux et fait office, depuis sa construction au début du siècle, de frontière entre les Baoulé chrétiens et animistes regroupés au sud et les Dioula musulmans au nord. Ainsi, certains quartiers majoritairement peuplés de Baoulé (Ngattakro, Broukro) sont complètement en dehors de son champ d'action.

Une partie non négligeable des activités de Bak se déroule dans le quartier dit du « Commerce » (situé au centre de l'agglomération) qui, comme son nom l'indique, joue le rôle de centre commercial et des affaires. Il abrite dans la journée une population de cadres moyens et supérieurs, de commerçants et de membres des professions libérales qui font appel aux services de Bak, le plus souvent à titre collectif, dans le cadre des activités d'associations locales comme le Rotary Club ou le Lyons Club. Plus qu'un champ d'action photographique (quoiqu'il ne soit pas rare que ces « patrons » ou leurs employés se fassent tirer le portrait dans leurs bureaux), ce quartier constitue pour Bak un lieu privilégié pour entrer en contact avec ce segment huppé de sa clientèle (commande de reportages, livraison des clichés, règlement).

Mais, davantage encore que le « Commerce », c'est le grand marché de la ville (il passe pour être le plus grand d'Afrique de l'Ouest) qui constitue le centre du territoire de Bak. En début d'après-midi, il y passe chaque jour de une à deux heures en compagnie de ces commerçantes dioulas qui ont la haute main sur le commerce des tissus et se sont fait une spécialité de la coiffure féminine. S'il y réalise quelques clichés, l'essentiel de son activité en ces lieux consiste à livrer des clichés à leurs commanditaires et à se faire payer (deux activités souvent séparées dans le temps), tout en recueillant des informations sur les événements susceptibles de le concerner directement en tant que photographe (mariages, naissances, décès) ou simplement en tant que membre de la communauté dioula (maladies, accidents, etc.). À noter que Bak ne joue pas uniquement un rôle de récepteur passif dans cette circulation de l'information mais participe activement à sa diffusion en tant qu'agent de transmission.



Livraison de « cartes » à des commerçantes dioula du marché central de Bouaké

Photo : Werner, 27 août 1995.

Noter la volumineuse sacoche posée sur les genoux. Elle contient plusieurs centaines de clichés.

La production

L'outillage photographique dont dispose Bak est relativement simple. Il se limite à un boîtier 24 x 36 de marque Canon, un flash amovible et deux objectifs interchangeables : un objectif standard de 50 mm pour le travail ordinaire et une longue focale fixe de 200 mm utilisée pour réaliser des gros-plans ou des portraits à l'insu des photographié(e)s.

Les gestes techniques sont d'une grande simplicité : deux ouvertures différentes du diaphragme (selon que le sujet est à l'ombre ou au soleil), la mise au point (netteté) et la vitesse (en fonction de l'utilisation ou non du flash). Tout le reste, cadrage, positionnement des photographié(e)s, éclairage, relève de règles esthétiques sur lesquelles je reviendrai ultérieurement. Enfin, au laboratoire, une fois les clichés tirés sur papier, Bak doit être à même d'en évaluer rapidement la qualité (en termes de propreté, de densité des couleurs et d'un équilibre satisfaisant de ces dernières) et, au besoin, d'obtenir du « tireur » que des clichés soient « relavés » en tenant compte de ses indications.



Au cours d'un baptême sénégalais dans le quartier de Sokoura, Bak profite de la présence d'une cliente pour lui remettre des clichés réalisés lors d'un baptême précédent.

Photo : Werner, 27 août 1995.

cession d'un studio, les photographes de studio ont pour coutume de laisser à leurs successeurs le stock de négatifs constitué par leurs soins. Le photographe serait en quelque sorte le dépositaire d'une mémoire visuelle qui appartiendrait en dernière instance à la collectivité, une conception radicalement opposée à celle qui prévaut en Europe où les négatifs sont la propriété exclusive du photographe.)

Tout le matériel photographique dont Bak a besoin est rangé dans une sacoche que Bak transporte dans ses déplacements en même temps qu'un grand sac de papier dans lequel sont entassées plusieurs centaines d'agrandissements (certains datant de plusieurs mois), qu'il espère à l'occasion remettre à leurs commanditaires¹². Tous ces bagages et leur propriétaire sont véhiculés par tous les temps sur une mobylette, un outil de travail indispensable qui lui a déjà été dérobé à plusieurs reprises malgré sa vigilance.

Au matériel photographique proprement dit, il faut ajouter un caméscope (de marque Panasonic) qu'il utilise, depuis 1993, associé, en cas de besoin, à un éclairage d'appoint constitué d'un spot muni d'une ampoule de 500 watts qu'il brandit de la main gauche tandis qu'il tient la caméra sur l'épaule droite. Il opère seul, sans l'aide d'un assistant, ce qui dénote une indéniable endurance physique.

11. Dans la bouche de Bak, mesquin a le sens de difficile, ingrat, pénible, rebutant, fatigant.

12. Nous avons procédé un matin à l'inventaire de la sacoche de Bak : elle contenait plus d'un millier de clichés représentant un manque à gagner de plusieurs centaines de milliers de francs CFA.

Mais, au dire de Bak, la partie la plus dure de son travail, « un travail mesquin¹¹ qui fait perdre beaucoup de temps », consiste à rechercher chaque matin, avant de quitter son domicile, les « poses » (négatifs) qui devront être « relavées » à la demande des clients. Faute d'un système de classement (les films sont rangés dans des étuis transparents sans aucune indication de temps ou de lieu), Bak passe des heures à examiner les films les uns après les autres à la recherche d'une pose qu'un client lui a demandé de retirer, parfois plusieurs mois après sa réalisation. (J'ouvre une parenthèse pour signaler que cette fonction de gardien de la mémoire iconographique du groupe impartie au photographe n'est pas sans analogie avec le rôle joué par les griots dans cette même société, pour ce qui relève de la mémoire discursive. On trouve un argument supplémentaire à cette supposition dans le fait que, lors de la

Bak s'est plaint à plusieurs reprises de la faible rentabilité de la vidéo par rapport à la photographie, d'une part en raison de la modicité des tarifs pratiqués et, de l'autre, en raison de la nécessité de fractionner le tournage sur plusieurs jours. En quelques années, du fait de la multiplication des opérateurs munis de caméscopes, le tarif pratiqué pour le tournage d'une cassette de 180 minutes a diminué de moitié, passant de 25 000 francs à 12 500 francs actuellement (et même à 10 000 francs en cas de tarif « spécial connaissances »). Par ailleurs, les clients ne veulent plus d'un tournage en continu comme cela se faisait « avant la crise » mais demandent aux vidéastes de « synthétiser », c'est-à-dire de tourner par petits bouts des événements qui peuvent durer plusieurs jours (comme c'est le cas des mariages dioulas), ce qui les oblige à multiplier les séances de prise de vue.

Je donnerai en exemple celui d'un mariage dioula que Bak a été amené à la fois à photographier et à filmer sur deux cassettes de 180 minutes. Le mariage a débuté un vendredi avec la distribution des noix de cola aux parentes et alliées de la famille de la mariée, événement photographié au domicile familial de cette dernière. Le mardi suivant, Bak filme et photographie la décoration au henné des pieds et des mains de la jeune fille, puis l'arrivée des femmes de la belle-famille. Le surlendemain (jeudi), il filme et photographie, toujours au domicile des parents de la mariée, différentes étapes de cette « journée continue » : les préparatifs du repas, le tressage des cheveux de la jeune mariée (fin de la première cassette), la danse des femmes sous la bâche installée dans la rue et, dans l'après-midi, les hommes réunis à la mosquée pour le mariage religieux (distribution de la cola, présentation des cadeaux offerts à la mariée par son époux et prière collective). Le soir du même jour, il filme le rituel précédant la sortie de la jeune fille du domicile de ses parents et le lendemain matin, il réalise encore quelques photos des deux époux au sortir de la nuit de noces. Le jour suivant (dimanche), il doit filmer de nuit une séance de chants religieux au domicile du marié et, huit jours plus tard, il terminera la seconde cassette en filmant la remise des cadeaux à la jeune épouse. Au total, il lui aura fallu plus de quinze jours pour filmer une demi-douzaine de séquences différentes. Dans ces conditions, Bak trouve quelque profit à filmer uniquement en raison de la possibilité qui lui est offerte d'exécuter en parallèle des clichés photographiques, plus faciles à réaliser et plus lucratifs.

La distribution

Une fois les clichés « lavés » par le laboratoire, commence la partie la plus difficile du travail de Bak, à savoir leur commercialisation selon un processus complexe dont les étapes successives – la remise des « cartes » entre les mains des clients puis celle de la récupération des sommes dues – peuvent s'étendre sur des jours, des semaines, voire des mois. La livraison des cartes est effectuée autant que possible dans les heures qui suivent la réalisation des clichés, une manière de mettre le client devant le fait accompli et de le placer en position de débiteur par rapport au photographe qui augmente ainsi ses chances d'être payé dans des délais raisonnables.

Car une fois les clichés distribués, Bak n'est pas au bout de ses peines : il lui reste à se faire payer, une tâche qui s'avère extrêmement compliquée dans la mesure où le règlement, qu'il porte sur des sommes importantes ou non (de quelques centaines de francs à plusieurs dizaines de milliers), se fait le plus souvent de manière fractionnée dans le temps.

En effet, lors de la remise des clichés, Bak ne parvient que rarement à être entièrement réglé et, le plus souvent, il n'obtient qu'une partie seulement des sommes dues, le solde étant versé en plusieurs fois, ce qui l'oblige à tenir une comptabilité mentale compliquée à l'extrême. Il faut souligner ici que Bak n'écrit jamais rien que ce soit pour prendre note de ses rendez-vous, établir la liste des personnes à livrer ou bien encore, tâche encore plus compliquée, tenir une comptabilité. Cette manière systématique de faire crédit – que nombre de photographes ambulants se refusent à mettre en œuvre du fait des complications qu'elle entraîne – est l'élément central d'une stratégie commerciale qui vise à fidéliser sa clientèle en l'inscrivant dans le cycle sans fin de la dette. En effet, ces visites répétées aux clients représentent autant d'occasions de réaliser de nouveaux clichés et il n'est pas rare qu'une cliente passe commande d'un portrait alors qu'elle n'a pas fini de payer le précédent.

En l'absence de comptabilité, il est très difficile d'évaluer de façon précise les revenus de Bak, d'autant plus que les tarifs pratiqués sont variables en fonction de la quantité commandée et de l'ancienneté de la relation avec ses clientes. Compte tenu du prix d'achat des films, des tarifs appliqués par le laboratoire et du carburant brûlé dans les déplacements, on peut estimer que le prix de revient d'une carte 9 x 13 tourne autour de 200 francs pièce, soit un bénéfice de 150 à 200 francs par carte pour un prix de vente oscillant entre 350 et 400 francs. Cela dit, il faut tenir compte des nombreuses photos invendues qui représentent un manque à gagner important que j'ai estimé, rien que pour le premier trimestre de l'année 1996, à cent cinquante mille francs CFA¹³.

Travaillant de dix à douze heures par jour, sept jours sur sept, et ce tout au long de l'année sans interruption, Bak parvient à assurer sa subsistance et celle de ses dépendants (une dizaine de personnes au total) sans pouvoir constituer une épargne suffisante pour lui permettre d'accéder à la propriété d'un logement. S'il a pu acheter il y a deux ans une parcelle dans un quartier périphérique de Bouaké, le chantier de construction de sa maison n'a pu encore démarrer « faute de moyens ».

Aspects esthétiques

J'ai choisi de garder pour la fin la description des aspects esthétiques de l'activité de ce photographe ambulant pour deux raisons : d'une part, parce qu'il s'agit somme toute de quelque chose qui lui pose relativement peu de

13. Bak conserve à son domicile des milliers de clichés invendus. Il estime que « sur cent photos, si on en vend quatre-vingt, on a bien gagné ».

problèmes (par comparaison avec les difficultés de la commercialisation) et, d'autre part, parce que cela permettra *in fine* d'ouvrir la discussion sur le statut artistique de « l'ambulance ».

La plupart des clichés sont réalisés à la demande expresse des clients, beaucoup plus rarement à leur insu (« photo-surprise ») : ils représentent donc le plus souvent des sujets immobiles, figés dans une posture qui ne doit rien au hasard, le regard braqué sur l'objectif de l'appareil. Leur composition obéit à un certain nombre de normes et conventions esthétiques qui régissent le cadrage, l'orientation du regard et l'attitude des photographiés. Il s'agit là d'un savoir esthétique commun au photographe et à ses clientes, largement diffusé dans la population en général, dont la prégnance suppose une longue familiarité avec l'image photographique à propos de laquelle il ne serait pas exagéré de parler d'habitus photographique.

Le cadrage

Il existe trois grandes catégories de portraits : les portraits en pied (en position debout, assise ou accroupie), les portraits en buste (à mi-corps, bassin compris ou buste seulement) et, plus rares, les portraits en gros-plan du visage. Pour les portraits en pied, il est obligatoire de représenter dans son intégralité le corps de la personne photographiée et ses prolongements (chaussures, mouchoir de tête, etc.). Procéder autrement, c'est-à-dire placer hors du cadre une partie même minime de la personne représentée (y compris une touffe de cheveux ou le bout d'une chaussure) est une « faute professionnelle grave » qui revient, selon Bak, à « tuer l'image », c'est-à-dire à commettre une agression symbolique contre la personne photographiée. Pour les portraits en buste, seulement deux cas de figure sont possibles : soit portrait à mi-corps dans lequel les bras et les mains apparaissent dans leur intégralité, soit portrait dans lequel les bras apparaissent coupés au dessus des coudes.

L'orientation du regard

Il s'agit là d'un point très important : les yeux doivent être ouverts et le regard fixé sur l'objectif « de façon à ce que le visage apparaisse en entier », précise Bak. Bien évidemment, cette règle ne s'applique pas dans le cas des « photos-surprise » réalisées à l'insu des photographiés. Il faut ajouter que les clients refusent systématiquement les clichés les représentant les yeux fermés.

L'attitude

Quelle que soit la position adoptée, le photographié s'efforce de redresser le torse et la tête et de prendre une allure grave sans être sérieuse (la photographie n'est pas quelque chose à prendre à la légère), digne sans être prétentieuse ou arrogante. En position debout, les bras sont allongés parallèlement au corps, les mains pendantes. En position assise, les avant-bras reposent sur les cuisses, les mains posées à plat (paumes vers le bas) séparément ou bien

encore l'une sur l'autre. Ces attitudes n'ont rien de « naturel » : elles nécessitent un temps de préparation (par ajustements successifs du corps), sont tenues dans une immobilité tendue un très court instant pour être abandonnées avec un soulagement manifeste (agitation, rires, plaisanteries) dès que le cliché a été pris.

Cet ensemble de normes est en règle générale actualisé dans le cadre d'une interaction entre un photographe et un(e) ou des photographié(e)s, et le produit final résulte d'un compromis entre les désirs des clients et les exigences du photographe. Plus rarement, l'un des deux protagonistes peut être réduit à un rôle passif : il arrive ainsi que le photographe se montre très directif, par exemple dans le cas d'un jeune enfant inexpérimenté, ou au contraire accepte d'être dirigé lorsqu'il a affaire à des clientes qui ont une idée très précise de ce qu'elles veulent. Je citerai l'exemple de ces cinq jeunes femmes sénégalaises désirant se faire photographier à la sortie d'un baptême et se mettant spontanément en position à l'endroit qu'elles avaient choisi de telle sorte que le photographe n'avait plus qu'à enregistrer la scène. Les postures adoptées (trois femmes debout à l'arrière-plan, les deux autres accroupies au premier plan) s'inscrivent si parfaitement dans le cadre de la photo que l'on peut supposer que ces femmes avaient visualisé à l'avance le cliché qui devait en résulter. En l'occurrence, il s'agit de femmes qui fréquentent assidûment ce genre de cérémonies et ont de ce fait une grande habitude de la photographie.

Mais, dans la plupart des cas, Bak, qui se définit avant tout comme un commerçant soucieux de satisfaire sa clientèle, laisse beaucoup d'autonomie à ses clientes quant au choix de la pose ou au lieu de réalisation. Il se contente le plus souvent d'apporter des corrections minimales à l'ensemble : dissimuler une bretelle de soutien-gorge (un défaut dont il serait tenu responsable et qui pourrait entraîner un refus de la part de la cliente) ou au contraire mettre en évidence un bijou, rectifier une attitude ou modifier l'orientation d'un regard, éviter les ombres portées, choisir un fond le plus neutre possible qui mette en valeur les photographiés, etc.

Contrairement à une partie de ses collègues, qui affirment que les femmes ne comprennent rien à la photographie et ne sont pas capables de distinguer entre un bon et un mauvais cliché, Bak soutient que ses clientes se montrent très difficiles sur la qualité des clichés qu'elles évaluent sur un petit nombre de critères : la netteté de la mise au point, l'orthodoxie du cadrage, la fidélité des couleurs (essentiellement celle de la peau ou « teint »), la beauté ou l'originalité de la pose.

Une mise en perspective historique

Remontant le temps jusqu'aux origines du portrait, on observe dans l'iconographie européenne cette même orientation privilégiée du regard (de face, fixé sur le « regardant ») dans une tradition figurative sacrée qui veut représenter picturalement les réalités tant physiques que spirituelles¹⁴. Ainsi, dans les icônes chrétiennes antérieures à la Renaissance, la présence réelle des per-

14. Communication personnelle de P. Prado.

sonnes représentées est liée, selon cet auteur, à ce tropisme particulier du regard qui est une constante du portrait photographique tel qu'il est pratiqué en Afrique depuis un siècle. À l'appui de cette thèse, on peut invoquer le souci manifesté, aussi bien par les photographes que par les photographiés, du respect de l'intégrité corporelle de la personne photographiée, une attention qui indique que les êtres représentés sont présents de façon non métaphorique dans ces images¹⁵. Dans le même ordre d'idée, il faut signaler que le terme dioula « dja », employé pour désigner une image signifie également « ombre », « double de la personne ». Pour rester dans le registre linguistique, on peut citer les observations faites à Madagascar sur la façon dont les modèles sont désignés comme les « propriétaires » (« *tômpon-tsary* ») de leurs images dans la mesure où « s'ils n'avaient pas été là, l'image ne serait pas » [Papinot, 1992 : 65-66].

Comment expliquer cette similitude remarquable, entre l'Europe médiévale et l'Afrique contemporaine, dans la façon de concevoir le portrait en tant qu'image habitée ? À partir des quelques indices dont nous disposons sur les origines de la photographie africaine (dont l'histoire reste à écrire), on peut avancer que le portrait photographique, tel qu'il est réalisé actuellement en Afrique, s'inscrit dans le fil de cette tradition figurative européenne, reprise dans un premier temps par les grands portraitistes du XIX^e siècle (Daguerre, Nadar, Disdéri), puis transmise directement aux Africains par ces praticiens européens venus pratiquer leur art en Afrique de l'Ouest à partir des années 1890. À l'appui de cette hypothèse, je mentionnerai les similitudes frappantes que l'on observe dans la production des photographes de studio européens et africains, tant au niveau de la mise en scène des photographiés (les attitudes, les cadrages) que du dispositif scénique (mobilier, décor peint, accessoires divers). Pour être tout à fait exact, il faut préciser que certains photographes de studio ont commencé, dans les années soixante-dix, à rompre avec cette approche traditionnelle en prenant en considération d'une manière plus précise l'individu et ses caractères particuliers : cadrage plus serré (préférence pour des portraits en buste plutôt qu'en pied), détournement du regard, torsion des corps, diversification des poses, mise à distance ironique du rôle social, effacement des signes de distinction ethnique au profit de rôles professionnels, notamment.

Quant aux photographes ambulants, ils ont repris, pour l'essentiel, les conventions esthétiques en vigueur dans les studios mais en les appliquant dans un contexte totalement différent. On observe ainsi chez Bak une façon identique de cadrer les sujets (portrait en pied, en buste), de les mettre en scène (immobilité, position des mains, postures corporelles) et de les photographier (position frontale, éclairage de face), alors même qu'ils se trouvent dans leur salon, leur bureau ou tout simplement dans la rue. Mais les choses sont en train de changer. L'évolution de la demande (le goût de la clientèle pour des poses moins guindées, plus spontanées) se conjugue avec les

15. L'innovation technique que constitue la couleur a eu pour effet de renforcer le caractère indicial de l'image photographique en augmentant encore un peu plus la ressemblance de l'image au modèle.

modifications de l'offre (le manque de compétences techniques propre à nombre de jeunes photographes ambulants) pour favoriser une mise à distance des normes esthétiques traditionnelles avec pour corollaire une nette diminution de la qualité des images produites. Conjugué à une transformation en profondeur des rapports sociaux liée à la modernisation de ces sociétés, ce mouvement aboutit à l'apparition récente, dans les grands centres urbains, de photos à caractère érotique ou pornographique qui reflète une rupture radicale dans le rapport à soi, aux autres, au corps, à la sexualité, et témoignent d'une autonomisation accrue du domaine privé par rapport à la sphère publique.

*

Pour terminer, je me propose d'amorcer une discussion sur l'adéquation de cette notion d'« art de la rue » à la pratique de la photographie en ambulatoire, en commençant par questionner le deuxième terme de cette expression. Faut-il entendre le terme de rue au sens littéral comme désignant cette portion éminemment publique de l'espace urbain en opposition à l'espace privé des habitations ? Mais, dans ce cas, Bak serait autant ou même davantage un photographe domestique qu'un photographe de rue, si l'on en juge d'après les lieux dans lesquels il exerce. Faut-il entendre la rue comme un espace dont la fonction essentielle serait de permettre la circulation des citadins et, dans ce sens, l'appellation de photographe de rue serait synonyme de photographe ambulant ? Ou bien encore, doit-on mettre en opposition la rue, cet espace mal délimité, sans signification particulière, que l'on pourrait qualifier de profane (au sens étymologique du terme, qui se trouve en dehors de l'enceinte sacrée), avec ces espaces, clôturés, séparés (l'église, la mosquée, le stade, l'atelier photographique) dévolus à l'accomplissement de rituels qui sont autant de figures du sacré [Fréchuret, 1990 : 23-24] ? Dans cette perspective, en faisant sortir la photographie hors de l'espace sacré du studio, le photographe ambulant aurait participé au désenchantement de la photographie et hâté la désaffection du public envers le rituel photographique et ses officiants.

Cela dit, je m'arrêterai davantage sur cette notion d'art dont l'ambiguïté sémantique pose problème puisqu'elle peut signifier, à la fois ou séparément, la maîtrise de règles techniques nécessaires pour produire quelque chose d'utile (l'art du médecin, de la guerre, du jardinage), une activité tendue vers la réalisation d'un idéal esthétique ou encore, dans un sens plus contemporain, une institution sociale (le monde de l'art est défini comme tel par l'institution artistique).

Autrement dit, répondre à la question : « les images réalisées par Bak peuvent-elles être considérées comme une forme d'expression artistique ? » implique de décomposer cet énoncé complexe en une série de questions élémentaires concernant le statut générique de cette production, son inscription dans le champ de l'art et, en dernier lieu, l'existence d'une intention esthétique.

À un premier niveau d'analyse, il est nécessaire de s'interroger sur le statut de l'image photographique en général (est-elle un art ou une technique ?) avant de se pencher sur le cas particulier de la photographie dite de famille.

Dans le cas de la photographie, la question de ses rapports à l'art est compliquée par la nature même du médium. À ce sujet, il faut rappeler que, dès l'apparition de la photographie (*circa* 1840), de violentes controverses ont éclaté sur la question de savoir s'il s'agissait ou non d'un art. Elles se sont poursuivies jusqu'à nos jours¹⁶ sans qu'un argument définitif ait permis de trancher la question dans un sens ou dans l'autre, chacun se contentant de camper sur ses positions. Ceux qui rejettent la photographie du côté du produit manufacturé évoquent sa fabrication par une machine, son caractère reproductible et, en dernière instance, sa nature indicielle, des propriétés qui s'opposent point par point à celles du tableau (peint à la main, unique et de nature iconique), considéré comme le paradigme de l'image artistique. Les défenseurs de la photographie invoquent la diversité des pratiques photographiques (artistique, documentaire, privée) en distinguant nettement entre les œuvres d'une élite (pourvues d'une valeur marchande sur le marché de l'art) et la production en masse d'images dépourvues d'une quelconque valeur esthétique et marchande.

Dans cette perspective, la photographie de famille – définie comme l'ensemble des images destinées à un usage privé, dénuées de toute valeur marchande mais dotées d'une forte charge affective et traitant essentiellement des événements de la vie familiale – est réduite à son aspect utilitaire et sa fonction serait avant tout sociale. Selon Bourdieu [1965 : 39], elle fixe et solennise les temps forts de la vie de famille, contribue à en renforcer la cohésion et s'insère dans ses rituels. De manière habituelle, il est dénié toute valeur artistique à ce genre photographique, à moins que des experts au regard autorisé décident que certains opérateurs (il s'agit ici d'amateurs au sens strict du terme) « se jouant des règles de la composition, parviennent, à la suite d'audaces et de hasards heureux, à pénétrer – *sans le vouloir* [c'est moi qui souligne] – dans le champ esthétique » [George, 1990 : 49].

Le problème de la légitimité de ces experts qui jouent un rôle incontournable dans la définition de ce qui est artistique et de ce qui ne l'est pas se pose avec une acuité particulière en Afrique, dans la mesure où il s'agit le plus souvent de personnes appartenant à d'autres cultures (Européens, Nord-Américains) qui appréhendent la production iconographique africaine en fonction de critères à prétention universelle. Ainsi, à l'occasion des premières Rencontres internationales de la photographie africaine, qui se sont tenues à Bamako (Mali) en décembre 1994, des portraits photographiques appartenant au genre de la photo de famille ont été élevés à la dignité d'œuvre d'art. Il s'agit en l'occurrence de clichés en noir et blanc réalisés dans les années cinquante par des photographes de studio ouest-africains talentueux (S. Keïta et M. Sidibé au Mali, M. Casset au Sénégal), qui ont atteint à la perfection tout

16. Comme en témoigne un numéro récent de la *Recherche photographique* (n° 18, année 1995), intitulé « La photographie est-elle une image pauvre ? »

en respectant à la lettre les conventions esthétiques de leur époque et de leur milieu professionnel. Cette consécration institutionnelle n'a pas été du goût de tout le monde et, en particulier, des jeunes photographes ambulants de Bamako qui ne comprenaient pourquoi leurs œuvres (des photographies en couleurs du type de celles produites par Bak) ne bénéficiaient pas de la reconnaissance accordée à celles de leurs aînés, alors même que la valeur d'usage des unes et des autres était identique. Face à ce qui leur est apparu comme un jugement arbitraire, ils ont exprimé leur mécontentement en réalisant une exposition sauvage dans un des lieux réservés aux Rencontres et en publiant un manifeste (appelé *Appel de Bamako*) destiné à attirer l'attention du public sur l'importance de leur rôle social.

Cet exemple m'amène à discuter du problème posé par la place de l'intention esthétique dans l'identification d'une œuvre en tant qu'œuvre d'art. J'utilise ici le terme d'intention esthétique tel qu'il a été défini par Schaeffer [1996 : 41], « comme la volonté de créer un produit dont la réception puisse donner lieu à une attention cognitive satisfaisante, c'est-à-dire qui soit source de plaisir ». En effet, dans le cas du portrait photographique, si la finalité première est d'ordre pragmatique (fonction dénotative ou mimétique), il est difficile de nier l'existence d'une préoccupation esthétique, même si elle est instrumentalisée au service de la première. S'appuyant sur des observations de Leiris concernant des objets rituels africains, Schaeffer [1996 : 43] rappelle que « la satisfaction esthétique peut être considérée comme une condition pour l'efficacité du but ultime non esthétique ».

Si, dans le cas des portraits de Seydou Keïta ou de Malick Sidibé, la présence d'une intention esthétique était à ce point évidente qu'il suffisait aux experts d'en évacuer la dimension utilitaire pour en faire des marchandises immédiatement mises en circulation sur le marché de l'art international, il apparaît par ailleurs que l'absence de toute intention esthétique n'est pas un obstacle infranchissable pour ces grands prêtres de l'art et de la culture.

Ainsi, par exemple, dans l'immense production d'un photographe de studio de Korhogo, les seuls clichés qui ont été jugés dignes d'être exposés (dans les musées de Paris et New York) ont été réalisés sans intention esthétique (il s'agit de portraits exécutés pour des photos d'identité), tandis que les portraits réalisés en studio en fonction d'une écriture photographique intentionnelle ont été écartés sans appel. En bref, pour citer Gombrich [1996 : 192], « l'art est ce que certaines personnes appellent art, des personnes qui ont le pouvoir d'imposer leur point de vue auprès d'un public suffisamment nombreux ».

En adoptant le point de vue de ces experts, il ne fait aucun doute que la production de Bak ne mériterait que commisération en tant que manifestation exemplaire du mauvais goût des masses incultes et arriérées. On a vu comment la réalisation de ces images est soumise à l'application d'un ensemble de procédures techniques qui mettent l'accent sur leur fonction dénotative. Et si on peut parler d'écriture photographique, elle apparaît stéréotypée, répétitive et surtout au service d'une clientèle qui n'admet pas le moindre écart par rapport à la norme. La part de liberté laissée au photographe est réduite à peu de chose et l'intention esthétique complètement asservie à des

impératifs commerciaux. De ce point de vue, l'art du photographe ambulant trouve sa place dans l'univers de l'esthétique kitsch¹⁷, définie comme l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Proposition corroborée par Bak qui, en se qualifiant d'artiste, fait référence à son statut de « travailleur indépendant » dont la préoccupation principale est de « satisfaire ses clients par la recherche de la meilleure qualité possible ».

Mais si le photographe ambulant n'est qu'un agent préposé à l'enregistrement mécanique d'une portion du continuum sensoriel, ne faudrait-il pas rechercher la valeur esthétique de ces images du côté du plaisir éprouvé par leurs destinataires ? Car le classement de la production bakienne dans l'enfer du kitsch ne résout pas pour autant le problème posé par les jugements esthétiques émis par ces experts populaires que sont les clientes de Bak. En adoptant un point de vue relativiste sur la question, il est possible d'affirmer qu'il n'existe pas un seul monde de l'art mais une multiplicité de mondes de l'art qui s'ignorent réciproquement et que la délimitation d'un domaine artistique se trouve être simplement celle des œuvres qui satisfont les personnes en question. Dans ce cas, même si la satisfaction exprimée par ces femmes n'était pas liée aux qualités formelles de ces images mais davantage à leur contenu, cela ne les priverait pas d'une légitimité qui leur revient de fait.

Dans cette perspective, ce n'est pas l'image elle-même qui serait belle, mais ce qui se déploie à sa surface en tant que reflet des conduites esthétiques mises en œuvre par les acteurs sociaux dans l'intimité des maisons ou, dans la rue, à l'occasion de ces événements spectaculaires que sont mariages et baptêmes, lorsque tous les sens sont sollicités par une mise en scène qui associe de manière dynamique formes, volumes, couleurs, sons, parfums, vibrations et saveurs. Davantage que l'ambulance, qui ne serait au fond qu'un exercice technique, l'art de la rue résiderait dans ces événements collectifs, éphémères, issus d'une esthétique populaire, vivace, évolutive et suffisamment sûre d'elle-même pour s'approprier des techniques (photographie, vidéo) venues d'ailleurs et les mettre au service d'une esthétique qui vise à saturer toujours davantage l'espace des signes.

BIBLIOGRAPHIE

- BOURDIEU P. [1965], « Culte de l'unité et différences cultivées », in P. Bourdieu (éd.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 360 p.
- BOURDIEU P. [1980], *Le Sens pratique*, Paris, Minuit.
- FRÉCHURET M. [1990], « Les photographies de mariage, icônes familiales », *La Recherche photographique*, VIII : 23-27.
- GEORGE M.-F. [1990], « Sans le vouloir », in Collectif (éd.), *Photos de famille*, Paris, La Grande Halle-La Villette, catalogue exposition, 83 p.
- GOMBRICH E. [1996], « Entretien avec Ernst Gombrich, propos recueillis par L. Gervereau », *L'Image*, II : 190-211.

17. Une esthétique très largement répandue, cosmopolite, ubiquitaire, transcendant les clivages culturels et sociaux et en passe de devenir la première culture à la dimension de la planète.

- PAPINOT C. [1993], « La photographie et son adaptation au terrain. Une expérience malgache », *Xoana*, I : 59-80.
- SCHAEFFER J.-M. [1996], *Les Célibataires de l'art*, Paris, Gallimard, 397 p.
- WERNER J.-F. [1996 a], « Produire des images en Afrique. Le cas des photographes de studio de Côte d'Ivoire », *Cahiers d'études africaines*, XXXVI (1) : 141-142 ; (2) : 81-112.
- WERNER J.-F. [1996 b], « Profession : photographe ! », in actes du colloque *Crise, Ajustements et Recompositions en Côte d'Ivoire*, Gidis-CI, Abidjan (sous presse).

Les pierrots du bidonville Peintres de *matatu* à Nairobi, Kenya¹

François Grignon *

Nairobi, autrefois surnommée par ses habitants « la verte cité sous le soleil », semble avoir perdu un matin d'août 1982 le maquillage de prospérité consciencieusement bâti depuis l'indépendance. Ce jour-là, le fard desséché s'est définitivement craquelé, le masque est tombé. Cette grande balafre coloniale, creusée par le chemin de fer sur le visage kényan, aux confins des hauts plateaux, toute proche de l'une des lèvres de la vallée du rift, a violemment révélé la profondeur de ses cicatrices et la permanence de ses plaies jamais refermées. Pendant les quelques heures de vide politique qui ont suivi la tentative ratée d'un coup d'État contre le président Daniel arap Moi, des dizaines de milliers d'anonymes et de silencieux, venus des bidonvilles de Mathare, de Korogocho ou de Kangemi, ont déferlé sur le *city centre*, pillant ses boutiques et ses vitrines. Pour la première fois depuis l'indépendance, tous ceux qui n'avaient jamais pu jouir des fruits de l'ouverture du pays au capitalisme occidental, mais qui en payaient les conséquences, prenaient d'assaut la scène politique nationale, montrant leur existence, leur haine et leur volonté de s'appropriier, eux aussi, les signes extérieurs de cette société de consommation s'affichant quotidiennement devant leurs yeux [Dauch, Martin, 1986 : 189-191].

L'émeute, le pillage et la petite criminalité ont souvent pris, depuis ces journées d'août 1982, le sens de la résistance de toute une population d'exclus à la logique de domination violente imposée par le pouvoir autoritaire. Venue des bidonvilles, cette violence quotidienne, qui contraint la population expatriée à se barricader dans ses maisons et ses voitures de luxe, est cependant le plus souvent contenue aux marges des quartiers résidentiels et du centre-ville. Ses victimes privilégiées sont les populations salariées, forcées de traverser quotidiennement toute la ville pour rejoindre leur lieu de travail. Elles payent ainsi un peu, elles aussi, le prix des choix de l'indépendance, enfermées le soir dans leurs lotissements-prisons, que les sociétés de gardiennage et les tessons de bouteilles cimentés en haut des murs protègent bien mal de la convoitise des bandes organisées

* Université Montesquieu-Bordeaux IV.

1. L'auteur a été allocataire de recherche à l'Institut français de recherche en Afrique (IFRA) à Nairobi entre 1993 et 1995. Trois années de vie quotidienne dans une ville mènent bien sûr le chercheur à vouloir comprendre son environnement. Je tiens à remercier tout particulièrement Deyssi Rodriguez-Torres et son ami Calvin Kangethe, dont la connaissance intime de Nairobi fut un guide irremplaçable et sans qui cette courte étude sur le milieu si difficile d'accès des *matatu* tous aurait été pour moi quasi impossible.

[Rodriguez-Torres, 1994, 1995 et 1996]. Archétype d'une ville coloniale où les ségrégations raciales et sociales n'ont jamais cessé de se reproduire depuis l'indépendance, Nairobi paraîtra ainsi bien grise au visiteur souvent pris d'assaut par une réalité bien lointaine des panoramas ensoleillés des cartes postales. Pourtant, la violence urbaine n'est pas la seule manifestation des battements de cœur du bidonville. Une illustration de la créativité dont ses habitants sont capables jaillit même quotidiennement des rues défoncées du centre-ville, sur les véhicules bigarrés assurant une partie des transports publics. En effet, certains *matatu*, c'est le nom donné à ces engins de facture parfois aussi inédite qu'incertaine, portent comme en flambeau des couleurs et des dessins qui semblent rappeler avec hargne que les bas-fonds de Nairobi participent aussi du village planétaire et qu'ils ont eux aussi le droit d'exister, de créer.

Il serait prétentieux d'avancer néanmoins que les peintures des *matatu* de Nairobi constituent un art de la rue à part entière, une expression d'esthétique populaire constituée, établie, dotée d'un style et d'un savoir-faire particulier. Comme nous allons le voir, les aspirations créatives des peintres sont systématiquement bridées par les nécessités de la survie, et les moyens matériels, comme les techniques mises en œuvre, restent très limités. Cependant, le jaillissement créatif est indéniable et attire dès lors plus particulièrement l'attention du chercheur sur toutes les procédures, voies de traverse et chemins détournés qui lui ont permis de s'affirmer sur des tôles qui ne sont le plus souvent que barbouillées. Plutôt que d'insister sur les différentes dimensions sémiologiques des symboles et représentations stylisées qu'arborent les *matatu*, nous nous proposons ainsi d'analyser en priorité les conditions de production et les difficultés rencontrées par ces peintres ne pratiquant souvent qu'occasionnellement ce qu'ils appellent leur art. De fait, plusieurs caractéristiques du contexte socio-économique et politique dans lequel s'expriment les peintres expliquent en partie la fragilité des projets esthétiques, dernière manifestation de l'informel dans une activité marquée par sa transformation progressive en véritable industrie du transport urbain.

Les *matatu*, entre course à l'accumulation et luttes politiques

L'industrie kényane du transport public s'est révélée depuis le milieu des années soixante-dix comme un secteur hautement lucratif et donc hautement politisé². En effet, la croissance importante de la capitale, que les recensements officiels situent en moyenne à 5 % par an entre 1969 et 1989, soit un triplement en vingt ans [Stren, Halfani, Malombe, 1994 : 176]³, a démultiplié les besoins en transports publics qui, dès la fin des années soixante, s'organisaient de façon

2. La seule enquête d'envergure existant sur ce mode de transport urbain a été réalisée en octobre 1982 par le *Mazingira Institute*, une organisation non gouvernementale s'intéressant au problèmes de l'environnement dans les villes kényanes. Les données déjà anciennes que cette enquête apporte valent moins pour l'information totalement dépassée sur l'état de ce secteur d'activité que comme révélateur de la rapidité des changements qu'il a connus ces quinze dernières années. On en trouvera l'essentiel résumé dans Lee-Smith D., 1989.

3. D'après le recensement de 1989, Nairobi comptait à l'époque 1 346 000 habitants. Cependant, ce nombre semble largement sous-estimé, Nairobi atteignant entre 2,5 et 3 millions d'habitants aujourd'hui, soit une population multipliée par six depuis la fin des années soixante.

informelle et illégale. À l'époque, le prix d'une course interurbaine était de trente cents, « mang'otore matatu » en kikuyu, tarif crié à tue-tête dans les rues de Nairobi et qui donna son nom à ce mode de déplacement bon marché. Les premiers véhicules étaient surtout des 504 Peugeot break, des pick-up à l'arrière desquels étaient alignés deux bancs et des « mini-van » Ford. Le *Kenya Bus Service*, une compagnie privée tenue à 75 % par une multinationale anglaise (*United Transport Overseas Services*) et à 25 % par le conseil municipal, voyait ainsi son monopole, conféré depuis 1932, concurrencé par des petites entreprises familiales, mettant minibus et voitures particulières au service permanent des usagers contre une faible rémunération. L'ampleur du phénomène et sa rentabilité attira cependant, dès le début des années soixante-dix, l'attention d'entrepreneurs plus importants, qui obtinrent même en 1973 un décret présidentiel leur permettant d'opérer sans assurance et sans se conformer aux contrôles techniques habituels pour les véhicules destinés au transport public (*Public Service Vehicle*, PSV). De l'anarchie bon enfant des premières années, on passa ainsi à une organisation stricte d'un secteur dont il fallait préserver la haute rentabilité. À partir de 1979, chaque ligne ou route fut gérée par une association de propriétaires membres de la *Matatu Vehicle Owners Association* (MVOA), limitant le plus possible les nouvelles entrées et contrôlant jalousement les stations urbaines qui leur étaient réservées [Lee-Smith, 1989 : 285-286]. L'industrie des *matatu* était ainsi devenue, au début des années quatre-vingt, un secteur pilier de l'accumulation urbaine des élites kikuyu, le groupe ethnique du président Jomo Kenyatta occupant la province centrale voisine et contrôlant depuis l'indépendance le *Nairobi City Council*. Le *Mazingira Institute* pouvait recenser 2 000 véhicules en 1982, s'attribuant 42 % du marché du transport public urbain, soit cinq fois plus qu'en 1973. La moitié des véhicules appartenait à des chauffeurs propriétaires, l'autre moitié faisait partie de flottes en comptant au moins trois [Lee-Smith, 1989 : 289].

Certains de ces premiers modèles de *matatu* sillonnent toujours la ville, mais la grande majorité des véhicules sont aujourd'hui des minibus Nissan et de larges coupés Isuzu. Ces derniers sont produits localement. Ils se multiplièrent à partir de 1984 lorsque la *General Motors* décida d'installer au Kenya une usine de montage pour les moteurs de sa filiale japonaise. Les carrosseries, les sièges et les cabines furent sous-traités localement, donnant naissance à un style de véhicule proprement kényan. Cette évolution des modèles utilisés va susciter l'apparition de peintres professionnels chargés d'en décorer les carrosseries, mais illustre surtout l'évolution d'une activité nécessitant de plus en plus de capital. Aujourd'hui, la durée de vie d'une carrosserie est de deux ans. Les propriétaires doivent ainsi avoir une assise financière suffisamment solide pour engager environ Ksh 2,3 millions⁴ tous les deux ans, afin de remettre chaque véhicule en état, le coût d'une carrosserie neuve étant d'environ Ksh 800 000 et celui de l'habitacle Ksh 1,5 million. Six *matatu* environ sont ainsi refaits tous les mois à Nairobi chez les trois carrossiers spécialisés dans cette activité. Cette transformation du secteur a limité le nombre de véhicules, ils ne sont plus que 800 en 1988 selon les autorités de la ville [Stren, Halfani, Malombe, 1985 : 292], mais elle a surtout provoqué une concentration progressive

4. Au 1^{er} avril 1996, 1 FF = 11 Ksh.

du nombre des opérateurs, donnant à quelques mains un pouvoir politique de plus en plus gênant pour le nouveau président Daniel arap Moi, se révélant de plus ouvertement hostile aux élites kikuyu après la tentative de coup de 1982.

Or, à Nairobi, ce sont bien les élites kikuyu qui monopolisent le secteur du transport public urbain. Seules deux routes du centre-ville leur échappent : la ligne 8, partant du centre des affaires vers le bidonville de Kibera et la ligne 9, menant au quartier plus résidentiel d'Eastleigh. La première est contrôlée par la minorité nubi d'origine soudanaise, vivant à Kibera depuis le début du siècle, et la seconde est entre les mains des commerçants somali, entretenant leurs affaires avec la province du Nord-Est et Mogadiscio depuis leur quartier général kényan d'Eastleigh. Cependant, même ces propriétaires non kikuyu sont obligés d'employer des chauffeurs et des collecteurs de cette origine. La population « *touts* », recrutée parmi les jeunes hommes de Kiambu et de Murang'a, deux districts kikuyu de la Province centrale, auxquels viennent s'ajouter les enfants du bidonville, ne tolérerait pas d'intrus sur un marché du travail qui doit rester captif. Le métier de *tout*, « *makanga* » en kikuyu, est très recherché car il rapporte beaucoup.

Les *matatu* sont sur la route une quinzaine d'heures par jours, les propriétaires exigeant une recette journalière fixe, laissant le chauffeur, le rabatteur et l'encaisseur, se payer avec les excédents. Sur la ligne 9 menant vers Eastleigh, le propriétaire d'un *matatu* Isuzu d'une quarantaine de places, joliment décoré et diffusant de la bonne musique, exige une recette journalière allant de Ksh 5 000 à 6 000. En travaillant de cinq heures le matin à sept heures le soir, les *touts* réussissent généralement à collecter entre Ksh 8 000 et 10 000, soit un bénéfice net quotidien de Ksh 3 000 à 4 000 qu'ils doivent se partager en trois. Le chauffeur prend généralement la moitié de la recette tandis que le rabatteur et l'encaisseur se partagent chacun le quart, soit entre Ksh 700 et Ksh 1 000 par jour, un revenu considérable pour un jeune déscolarisé, dans une ville où les diplômés de l'université peuvent à peine prétendre à la moitié de cette somme quand ils trouvent un emploi salarié. Regroupant une classe d'âge violente, de jeunes entre vingt et trente ans disposant d'un revenu qu'ils n'auront probablement plus par la suite, les *touts*, encaisseurs ou rabatteurs, pendus le nez au vent à l'extérieur de leur véhicule ou chassant les shillings de leurs victimes imprudentes, sont les seigneurs de la rue. Disposant de leur propre langage et de leurs signaux de reconnaissance pour éviter le racket permanent de la police, ils n'hésitent jamais à se battre avec un mauvais payeur, à doubler arbitrairement le tarif des courses pendant la saison des pluies et ou à harceler les jeunes femmes de leur goût. Mais on ne reste pas *tout* très longtemps, un an ou deux. Le travail est dur et les passages à tabac gratuits, infligés par des policiers voyant leur autorité sur la rue contestée, stimulent les reconversions malgré l'appât du gain⁵. Les *touts* sont souvent considérés par les classes moyennes comme des dangers publics responsables des accidents sur les routes et exerçant des violences permanentes sur leurs clients. C'est sur cette mauvaise réputation que le régime de Daniel arap Moi va tenter de légitimer une mise au pas des opérateurs de *matatu* à partir du milieu des années quatre-vingt.

5. Déjà, en 1982, le montant des pots-de-vin payés quotidiennement à la police était évalué comme étant trois fois supérieur à celui des amendes payées au gouvernement [Lee-Smith, 1989 : 287-288].

En 1984, une première loi mit fin à l'exceptionnalité de la situation juridique des propriétaires et imposa aux véhicules assurance et contrôle technique. Le gouvernement tenta parallèlement de réduire ses plus durs opposants en refusant la légalisation du tiers des associations de gestion des soixante-seize lignes du pays. Accusant systématiquement les chauffeurs d'être à l'origine des carnages routiers les plus meurtriers, il tenta en 1986 d'imposer le renouvellement de tous les véhicules. Mobilisés au sein de la MVOA, les propriétaires se mirent en grève et le firent reculer une première fois en paralysant tout le pays. Celui-ci décida alors de lancer sa propre compagnie de transport, la *Nyayo Bus Corporation*, et annonça en juin 1987 que tous les *matatu* devraient disposer d'un limiteur de vitesse, dont le coût devait s'élever à environ la moitié de celui d'un véhicule, les licences d'importation de ces mécanismes étant bien sûr monopolisées par des proches du pouvoir. La MVOA fit à nouveau reculer le gouvernement qui échoua de même un an plus tard à obliger tous les chauffeurs à repasser leur permis de conduire [Widner, 1992 : 181]. Les *matatu tous* furent de même le fer de lance de la contestation politique entre 1990 et 1992, diffusant les chansons « séditieuses » questionnant la responsabilité du régime dans l'assassinat de l'ancien ministre des Affaires étrangères Robert Ouko, et agitant le culte de la personnalité de Jomo Kenyatta. Ils furent par la suite les principaux organisateurs des émeutes de *Saba-Saba* du 7 juillet 1990 qui firent vaciller pour la première fois depuis 1982 un régime au pouvoir quasi absolu [Barkan, 1992 ; Haugerud, 1995 ; Grignon, 1996 a et b].

La MVOA fut interdite après *Saba-Saba* mais resta bien organisée et se mobilisa un an plus tard en faveur du FORD (*Forum for the Restoration of Democracy*) pour la restauration du pluralisme politique dans le pays, organisant même, au printemps 1992, plusieurs journées « villes mortes » destinées à faire à nouveau plier le régime. Jouant un rôle stratégique lors des élections de décembre pour le transport des électeurs, sa capacité d'imposer sa loi sur Nairobi va de pair avec la victoire écrasante du FORD-Asili de Kenneth Matiba dans la ville et l'humiliation qu'y connut Daniel arap Moi [Barkan, 1993 ; Bourmaud, 1993].

Nairobi, ville kikuyu, est, depuis 1992, une ville rebelle, une ville insoumise que le pouvoir s'est employé à reconquérir systématiquement lors des différentes élections partielles qui se sont tenues depuis quatre ans. Ainsi, depuis l'échec de l'opposition kényane à prendre le pouvoir en 1992, les incertitudes politiques et la multiplication des mesures visant à faire courber l'échine aux *matatu tous* ont en partie tué le feu sacré de la contestation si puissant en 1990. Après leur avoir interdit les haut-parleurs extérieurs en 1992, le gouvernement projetait l'année suivante de forcer tous les véhicules à être repeints conformément aux indications portées sur les cartes grises, limitant le festival de couleurs qui avait symbolisé jusque-là l'éclat de leur action.

Mitumba et mayenga, les feux follets de Nairobi la grise

Les *matatu* de Nairobi sont classés en deux groupes : les *mitumba*, les vieux, les laids, les rouillés, les grinçants, appelés ainsi en référence aux vêtements de deuxième, troisième ou quatrième main importés par containers entiers depuis le port de Mombasa, et les *mayenga*, les bijoux, qui brillent et scintillent sous le

soleil, arborant couleurs de feu et nuages d'étoiles. La décoration des *matatu* laisse ainsi la possibilité de s'exprimer à de vrais artistes de rue, même si ceux-ci dépendent totalement du bon vouloir des propriétaires. Musique et décoration extérieure du véhicule doivent de plus rester étroitement liées. En fonction de la destination vers laquelle ils se rendent, les *matatu* diffusent des types de musiques adaptés à leur clientèle. Des boîtes de nuit spécialisées dans certains styles de musiques produisent les cassettes que l'on retrouvera sur certaines lignes. Pour Thika ou toute autre zone rurale proche de Nairobi, la musique viendra souvent d'une boîte appelée « Wibestar » spécialisée dans la *country* américaine (Dolly Parton, Kenny Rogers, etc.). Pour Dandora, l'un des ghettos ouvriers de Nairobi réputé très violent et surtout peuplé d'une forte communauté rastafarienne, « DJ Cool », du Club Hollywood, prépare des cassettes reggae et afro-reggae. Les chansons de lutte des rastas sud-africains comme Lucky Dube y sont particulièrement appréciées. Pour Eastleigh et ses adolescents plus aisés, avides de séduction, d'intimité et des rythmes « cool » que diffuse quotidiennement le DJ Jimmy Gathu à 18 heures sur KTN, *Kenya Television Network*, la chaîne de télévision privée contrôlée par l'ancien parti unique, il faut de la *soul* ou de la musique *funky* de grande consommation internationale, enregistrée au Florida. Mariah Carey, Boyz'II Men, Soul 4 Real, Janet Jackson sont les vedettes les plus prisées. Les noms de ses chanteurs ou d'une chanson particulièrement à la mode comme *Shy Guy*, de Diana King, ou *Waterfalls*, du groupe TLC en 1995, deviennent les noms donnés aux *matatu* que les peintres devront illustrer sur la carrosserie. Les *matatu* forment ainsi des unités sémiologiques globales dont il est difficile de séparer les éléments. Ce sont des condensés de sens, de signes, axés sur la séduction et l'émotion liant systématiquement la peinture extérieure aux rythmes faisant vibrer l'intérieur des véhicules.

L'insatisfaction des peintres, la faible qualité de leur technique et la fragilité de leurs projets esthétiques viennent de ce qu'ils sont totalement dépendants des choix et des désirs des propriétaires. Suivant leur âge, leurs goûts ou leur aisance financière, ceux-ci vont donner des indications plus ou moins précises aux peintres qui devront ensuite prouver leur talent sans trahir les consignes. De nombreux propriétaires attachent peu d'importance à la décoration extérieure de leur *matatu*. Ils recrutent n'importe quel petit « *signwriter* » et lui donnent la peinture destinée à badigeonner la carrosserie. Pour qu'un *matatu* reste propre, il faut le repeindre tous les six mois et la dépense pourra paraître excessive à certains, d'autant qu'une carrosserie rutilante n'est pas indispensable sur toutes les lignes.

Les plus beaux *matatu* desservent généralement la ligne 9 traversant Eastleigh. Les raisons en sont tant économiques que singulières. Les jeunes des quartiers de classes moyennes traversés par la ligne 9 ont la réputation de ne pas vouloir voyager dans des *mitumba* crasseux et rouillés. Pour séduire cette clientèle privilégiée, il faut donc accorder l'éclat de la carrosserie à la qualité de la musique. De plus, les commerçants somali ont la réputation de laisser la gestion de ce commerce à leurs enfants, qui ont les mêmes préoccupations que les jeunes adultes fréquentant leurs véhicules. Par ailleurs, il est important de noter que ces commerçants somali sont sûrement les seuls propriétaires à valoriser au moins partiellement le mécénat, qui fait partie intégrante de l'éthique de la munificence des

riches musulmans d'Afrique de l'Est. À la différence des propriétaires kikuyu qui réinvestissent en priorité leur capital dans la terre et entretiennent des cultures de rente, l'une des manifestations de la richesse et de l'influence sociale pour ses commerçants somali, sédentarisés et urbanisés depuis plusieurs siècles, pourrait s'apparenter à l'entretien artistique d'un capital économique urbain dont la communauté saura apprécier la qualité. Avant même les *matatu*, les tout premiers véhicules peints étaient vraisemblablement les énormes bus d'une centaine de places faisant quotidiennement le lien entre Nairobi, Mombasa et Malindi, et appartenant dans leur grande majorité à de riches familles swahili. Quelques-uns des peintres de bus les plus fameux vivant toujours derrière la grande gare routière de Kamukunji ont formé les jeunes qui s'expriment aujourd'hui sur les *matatu*. Pour beaucoup d'entre eux, le rêve est donc de voir son talent reconnu par ces propriétaires musulmans qui contrôlent la ligne 9.

Trajectoires de quelques pierrots

Dillon est l'un des plus anciens peintres de Nairobi. Né en 1958 à Siaya, il a rejoint son père à Nairobi en 1967 pour poursuivre son cursus scolaire. Après avoir fini l'école secondaire, il n'a pas trouvé de travail. Il a donc quitté le quartier de Kaloleni où vivait sa famille pour prendre une petite chambre à Mathare et vivre sa vie. Se sentant doué pour le dessin, il suivit des amis déjà engagés dans le petit commerce de la décoration, du « *signwriting* », et apprit à styliser les inscriptions sur les pancartes, les murs des hôtels ou des bars, dessinant sur des panneaux blancs les modèles de coupes de cheveux que les coiffeurs de rue proposeront à leurs clients. En 1988, un ami reconnut ses dons et l'initia à la peinture au pistolet destinée aux bus et aux *matatu*. Il lui apprit à contrôler le jet, à mélanger les couleurs et à masquer. La technique du masque est la principale méthode utilisée pour peindre les véhicules. Le propriétaire vient généralement chercher le peintre et l'emmène chez le carrossier. En fonction des stocks de peinture et de couleurs disponibles, de leur coût, il lui indique ce qu'il désire.

Le point de départ est souvent le nom donné au véhicule et l'indication de la couleur dominante. Outre les noms de chanteurs ou de chansons précités, les propriétaires affectionnent tout particulièrement les noms des équipes de basket-ball américain dont ils peuvent suivre les matches sur KTN le dimanche après-midi, ou toute allusion à l'actualité sportive et internationale du moment. « Saddam Hussein », « Patriot » étaient courants pendant la guerre du Golfe selon le camp soutenu, et plus récemment « Mike Tyson », « Magic Johnson » ou « Chicago Bulls » se sont révélés très populaires. La vision manichéenne de l'actualité qu'offre la chaîne américaine CNN, retransmise quotidiennement en différé censuré sur KTN, est l'une des sources principales d'inspiration pour nommer son *matatu*. CNN offre une vision du monde planétaire épurée, avec ses gentils et ses méchants, ses combats cathodiques entre le bien et le mal et ses miracles technologiques. L'actualité internationale est alors utilisée pour prendre position dans les débats locaux ou illustrer des aspirations sociales, alors que les références se télescopent dans un tourbillon de sens souvent indéchiffrable pour le non-initié. Si l'affaire Bobbit avait ainsi eu beaucoup de succès pour retraduire les oppositions

de genre dans le langage quotidien de la rue à Nairobi, « to bobbit » étant devenu un verbe de conjugaison très menaçante pour les mâles coupables de harcèlement sexuel. Les matches de basket, les guerres, les grands procès médiatisés offrent une multitude de références, souvent reprises et illustrées dans le langage des couleurs propres aux peintres de *matatu*, pour commenter l'actualité kényane, ou le fait marquant des mois en cours. Dillon peint actuellement « Abiola », développant les couleurs du Nigeria, le noir, le vert et le jaune mais sans illustrer trop précisément le thème des prisonniers politiques. La grande période des « *matatu* politiques » fut 1990-1993. Depuis, il devient de plus en plus dangereux pour un propriétaire d'afficher ses convictions et les thèmes plus neutres ou codés, comme les rencontres sportives et les événements internationaux, sont systématiquement privilégiés. Libre à la rue d'y investir le sens qu'elle y trouvera, d'autant que celle-ci semble elle aussi fatiguée de la politique, après trois années de lutte pour un retour au pluralisme qui n'aura apporté que trois années de déceptions.

À partir d'un nom ou d'un symbole, souvent stylisé de façon très précise avec des lignes tranchantes, à la façon des *comics* américains, les peintres vont dessiner à la suie sur la carrosserie les principales lignes de ruptures et de séparation entre les couleurs. Il est toujours essentiel de donner du mouvement au dessin. Le *matatu* est un feu follet qui avance perpétuellement vers une destination à jamais renouvelée, c'est un véhicule qui a du rythme, qui freine et accélère brusquement et semble danser sur le macadam, slalomant entre les voitures particulières et les nids de poule. Il se déplace vers les arrêts à la vitesse d'un joueur de basket venu dans la raquette pour marquer des points et repart aussitôt. Les dessins tentent souvent d'illustrer ce rythme incessant qui fait brûler les pneus et danser les passagers sur leur siège. Le dessin aura donc une perspective, un axe de déplacement retrouvé de chaque côté de la carrosserie. Chaque couleur est apposée l'une après l'autre en suivant les contours précédemment indiqués alors que leurs voisines sont masquées par du papier journal et du ruban adhésif. Une fois la peinture séchée, entre cinq et trente minutes suivant sa qualité et sa dilution, on la masque et on prépare la suivante, et ainsi de suite. Un *matatu* est peint entre un et trois ou quatre jours, suivant le nombre de lettres et de dessins voulus par le propriétaire. Dillon préfère rester en charge de l'intégralité du travail. Samuel, son jeune confrère qui débute à peine dans le métier, ne s'occupe que de la finition, des lettres et des dessins. On le paye environ Ksh 2 000 pour un *matatu*. La concurrence est telle qu'il ne parvient pas à en survivre. Ni Samuel ni Dillon ne sont garantis d'être recrutés pour pouvoir peindre au moins un *matatu* par mois. Ils voudraient développer leur propre style et améliorer leur technique, mais ne peuvent compter pour survivre que sur leur petit commerce de « *signwriter* » malgré un niveau d'éducation du secondaire.

John est considéré comme étant le roi des peintres de *matatu* à Nairobi. Né en 1969 dans la région de Kigumo du district de Murang'a, il est arrivé à Nairobi après avoir fini l'école secondaire en 1989. Après avoir travaillé comme *tout* pendant un an et demi, il a quitté le métier pour se lancer lui aussi dans le petit commerce de la décoration des pancartes. Reconnu par les propriétaires comme un peintre de talent, il dispose d'une clientèle régulière et peint entre cinq et six *matatu* par mois, qu'il facture entre Ksh 3 000 et 4 000. Son aisance est visible. Il

dispose d'un atelier très bien équipé dans la première avenue d'Eastleigh où s'étalent certains de ses dessins et surtout tous les modèles de styles d'écriture qu'il propose à ses clients désireux de le voir décorer leur bar ou leur échoppe. Le visage tuméfié et la dentition clairsemée en raison de sa passion pour la boxe qu'il pratique tous les soirs dans le quartier d'Eastleigh, John est peu bavard sur l'origine de son inspiration ou son activité de peintre. Il dit peindre comme il boxe, c'est tout. Le propriétaire lui dit ce qu'il faut faire et il le fait. Les propriétaires ont confiance en lui car le travail est toujours soigné et il ne les déçoit jamais. Sa peinture est néanmoins bien plus élaborée que celle de nombreux de ses confrères. ABC, le nom d'un groupe *funky* américain, qu'il vient de terminer sur un *matatu* Isuzu, est présenté selon quatre plans mis en perspectives. Les trois lettres se détachent dans un ciel bleu auquel on a accès à travers une trouée dessinée dans la carlingue du véhicule. Les trois lettres semblent avoir fait craquer un mur derrière lequel se trouve un paradis terrestre, fertile et vallonné. *Another Break in the Wall*, des Pink Floyd, version kényane.

Le problème principal de ces peintres est le manque de reconnaissance de leur art par les propriétaires. Bien souvent, ceux-ci accordent peu d'importance à la qualité de la peinture, à la variété des couleurs ou au choix du dessin. Ils sont prêts à demander à n'importe quel petit « *signwriter* » de prendre le pistolet pour Ksh 500 ou Ksh 1 000. Les vrais peintres, ces pierrots du bidonville qui veulent rendre la misère ambiante plus supportable, réussissent parfois à troquer les *matatu* contre les murs des bars ou des boucheries. Ils s'exercent alors à faire rêver les consommateurs, en dessinant des filles en bikini ou des taureaux bien gras. La carrosserie des *matatu* reste cependant le support préféré. Outre le fait qu'il soit mieux payé, les peintres éprouvent une grande fierté à voir leur travail traverser toute la ville, offert à un public de connaisseurs. Peindre des *matatu* est un travail d'artiste. On y illustre sa connaissance des couleurs et des symboles les plus attractifs et on est reconnu par ses collègues. Chaque vrai peintre dispose de sa signature qu'il appose sur la carrosserie et que ses confrères reconnaissent. Dillon dessine un petit univers, comme pour la maison de production cinématographique Universal, Samuel applique les initiales de sa fiancée sur un soleil, CJ, « his Babe » ; John, plus sobre, se contente du nom de son petit commerce « G.S. Signs ». On sait ainsi qui a peint « Chicago Bulls » ou « Shy Guy » avec autant de talent. L'auteur jouit du respect de ses confrères et de l'admiration des usagers qui, malgré la violence des *touts* et le manque de confort des déplacements, partagent le plaisir de voir ainsi décorées les rues de Nairobi.

*

Le souci de survie avant de pouvoir déployer tout projet esthétique semble être le principal problème posé aux pierrots de bidonvilles, que sont les peintres de *matatu* à Nairobi. Cette constatation banale renvoie cependant directement à une réflexion sur le mécénat et la consommation artistique des élites du pays. Deux éléments spécifiques nous semblent ainsi limiter l'éclosion et l'établissement d'un art populaire capable d'organiser une production soutenue : la surpolitisation de la société kényane et l'absence de culture urbaine chez ses élites.

L'engagement des *matatu* dans la lutte politique du début des années quatre-vingt-dix a paradoxalement affaibli les peintres alors que leurs messages n'avaient jamais eu autant de force. Depuis 1993, le reflux politique et la volonté progressive des propriétaires de trouver un *modus vivendi* avec le gouvernement ont ainsi annulé toute velléité de laisser s'exprimer des manifestations de contestation politique sur les véhicules, même si *touts* et peintres étaient prêts à poursuivre le combat. De même, la guerre économique qu'a voulu livrer le gouvernement aux propriétaires ne les a pas encouragés aux largesses nécessaires à des peintures originales et travaillées. Ainsi, il se pourrait que ce soient des propriétaires proches du gouvernement, les grands commerçants somali du quartier d'Eastleigh qui aient le plus soutenu l'activité des peintres depuis trois ans et permettent que musique, couleurs et vitesse donnent ainsi au balai incessant des *matatu* un éclat inhabituel dans Nairobi la grise, convoquant les références du village planétaire, où se télescopent les aspirations et les imaginaires de la rue africaine contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE

- BARKAN Joël D. [1992], « The Rise and Fall of a Governance Realm in Kenya », in Goran Hyden, Michael Bratton, *Governance and Politics in Africa*, Boulder and London, Lynne Rienner : 167-192.
- BARKAN Joël [1993], « Kenya : Lessons from a Flawed Election », *Journal of Democracy*, IV (3) : 85-102.
- BOURMAUD Daniel [1993], « Les élections au Kenya : victoire ou répit ? », *Politique africaine*, XLIX : 141-146.
- DAUCH Gene, MARTIN Denis [1985], *L'Héritage de Kenyatta. La transition politique au Kenya (1975-1982)*, L'Harmattan-Presses universitaires d'Aix-Marseille.
- GRIGNON François [1996 a], *La Démocratisation au risque du débat ? Territoires de la critique et imaginaires politiques au Kenya (1990-1995)*, Karthala (à paraître).
- GRIGNON François [1996 b], « Les années *Nyayo* (1978-1995). Racines de l'autoritarisme et graines de démocratie dans le Kenya contemporain », in F. Grignon et G. Prunier, *Le Kenya contemporain*, Karthala (à paraître).
- GRIGNON François, PRUNIER Gérard [1997], *Le Kenya contemporain*, Paris, Karthala (à paraître).
- HAUGERUD Angelique [1995], *The Culture of Politics in Modern Kenya*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEE-SMITH Diana [1989], « Urban Management in Nairobi : a Case Study of the Matatu Mode of Public Transport », in Richard Stren, Rodney White (éds), *African Cities in Crisis. Managing Rapid Urban Growth*, Boulder, Westview Press : 276-304.
- RODRIGUEZ-TORRES Deyssi [1994], « La précarisation des conditions de vie et ses rapports avec la montée de la violence en milieu urbain africain : le cas de Nairobi », *Urban Management and Urban Violence in Africa*, II, IFRA-Ibadan : 391-406.
- RODRIGUEZ-TORRES Deyssi [1995], « Nairobi : le bidonville face à la ville », *Cahiers du CIDEP*, XXIV, 83 p.
- RODRIGUEZ-TORRES Deyssi [1996], « Nairobi, entre Muthaiga et Mathare Valley », in F. Grignon et G. Prunier (à paraître).
- STREN Richard E. [1984], « Urban Policy », in Joël D. Barkan, *Politics and Public Policy in Kenya and Tanzania*, New York, Praeger : 233-264.
- STREN Richard E., HALFANI Mohamed, MALOMBE Joyce [1995], « Coping with Urbanization and Urban Policy », in Joël D. Barkan (éd.), *Beyond Capitalism Versus Socialism in Kenya and Tanzania*, Boulder, Lynne Rienner : 175-200.
- WIDNER Jennifer [1992], « *From Harambee ! to Nyayo !* », *the Rise of a Party-State in Kenya*, Berkeley, University of California Press.

Hors-texte
L'art des rues
Murs peints en Afrique du Sud

Élisabeth Deliry-Antheaume *

En Afrique du Sud, où la moitié des habitants sont citadins, la production artistique qui ponctue la rue et jalonne les espaces publics offre une lecture originale des préoccupations et des ressorts de la société, de ses activités, de ses tensions.



Quelques personnages singuliers, comme Esther Mahlangu, familière du jet set depuis de longues années, ont atteint la notoriété internationale et valorisé le patrimoine sud-africain ; ici, devant l'une de ses maisons (Pretoria, pays Ndebele).

* C/o IFAS, POB 542, Newtown 2113, Johannesburg, Afrique du Sud.

L'art en général et l'art public en particulier n'ont cessé d'évoluer entre traditions ancestrales et influences européennes, entre moments de rupture et de réconciliation, entre éphémère et durée, entre méconnaissance et notoriété, entre le fait d'être caché et celui d'être visible.

Des graffitis spontanés et révoltés aux murs peints élaborés, de nombreux signes d'expression artistique délivrent des messages politiques, sociétaux, publicitaires ou purement esthétiques écrits dans les désormais onze langues officielles du pays.

Plus que d'autres, les artistes montrent qu'ils peuvent contribuer à effacer progressivement la fracture existant entre les différentes composantes de la cité sud-africaine. Les ombres portées des barbelés qui s'allongent et se rétractent avec le passage du soleil sur les murs peints aux couleurs chatoyantes renvoient néanmoins les passants à la violence latente et son corollaire, la sécurité.

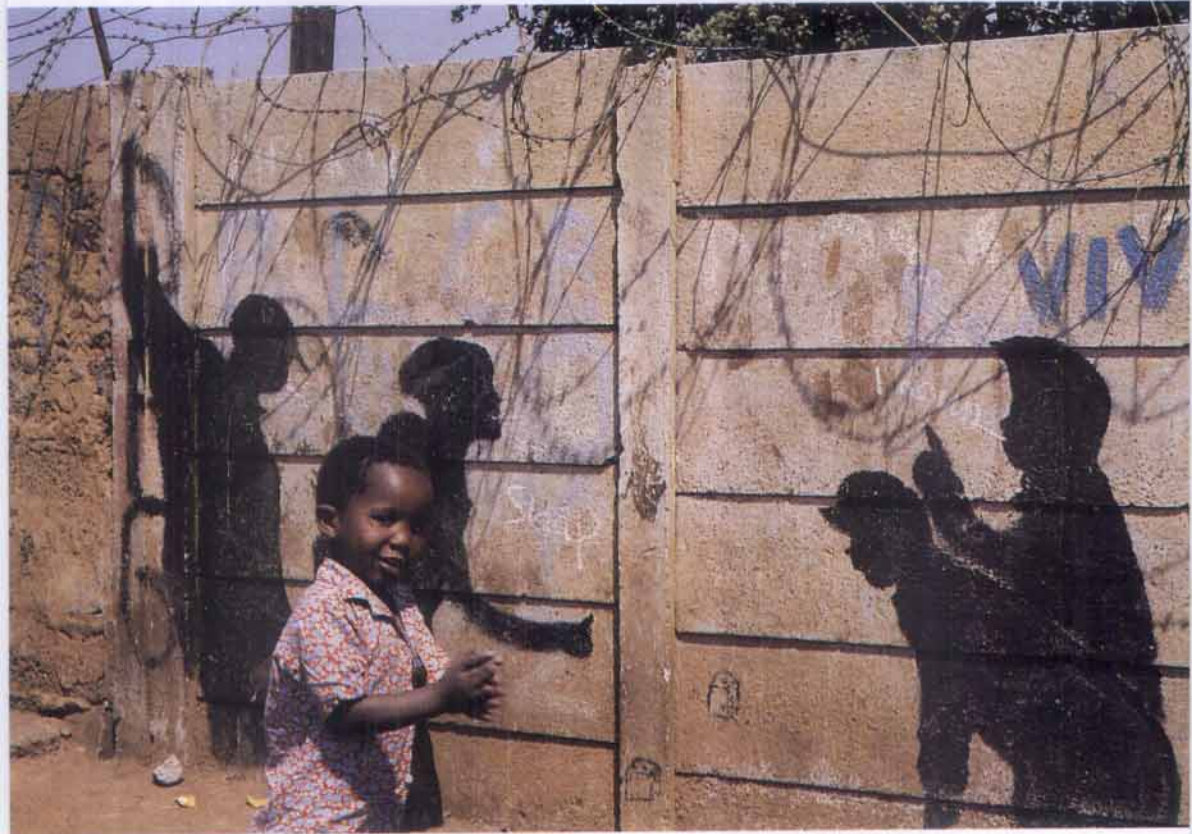
Il reste encore beaucoup à faire pour que l'art abandonne le style vindicatif et entre dans une ère plus festive tant clamée au lendemain des élections de 1994. Les murs retrouveront-ils le langage d'accueil qu'ils avaient dans les traditions sud-africaines ?



Motifs traditionnels revisités : comme dans la tradition, une invitation à entrer libellée en français ! (Le Cap Gardens, quartier résidentiel).



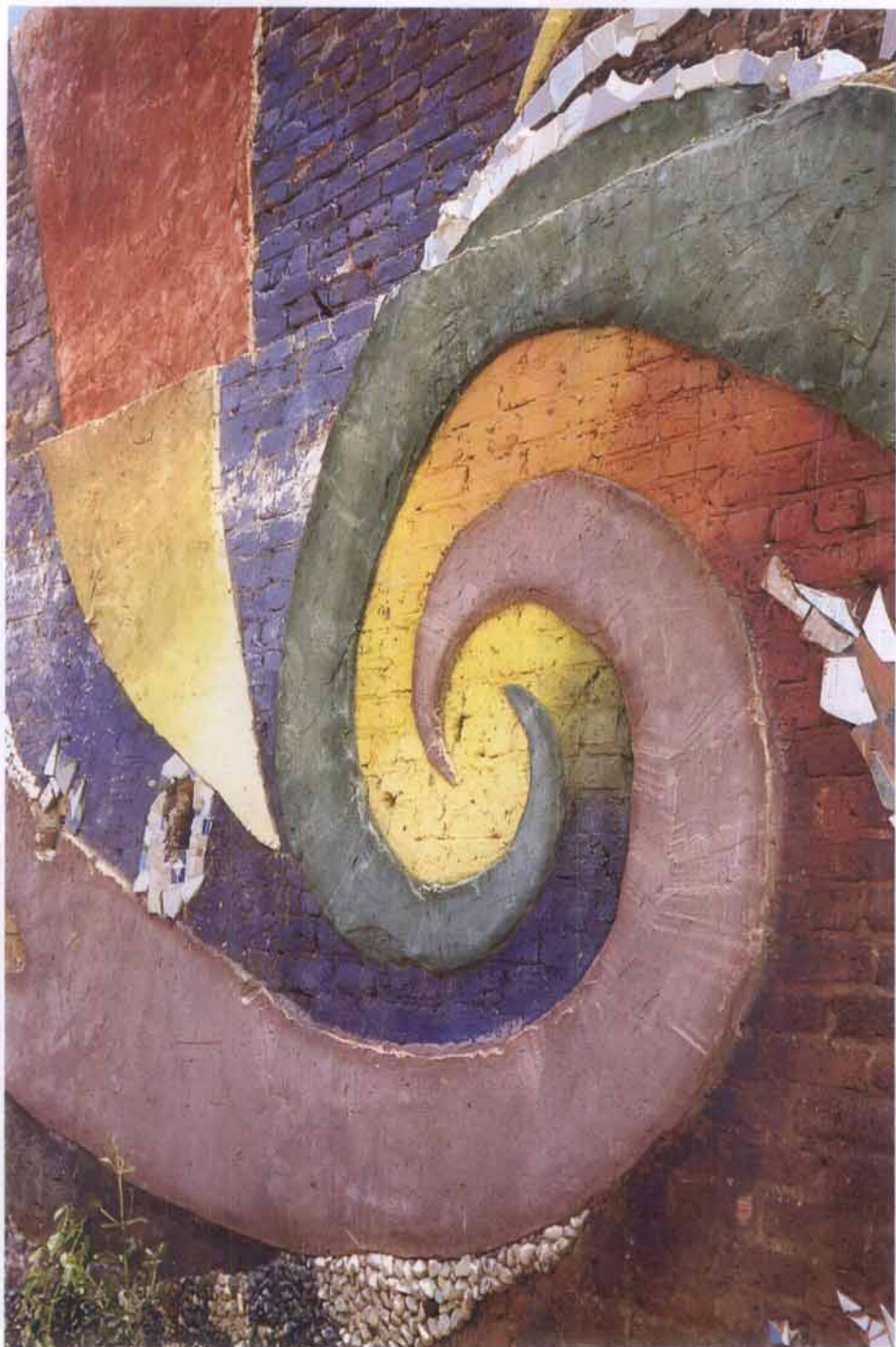
Puzzle coloré d'une Afrique morcelée et inachevée que le pays s'appête à rejoindre lors des élections d'avril 1994. À l'ombre des barbelés... (Pietermaritzburg, Edendale). Réalisation Community Murals Project.



Jeux d'ombres et espoir (Soweto, Kliptown).



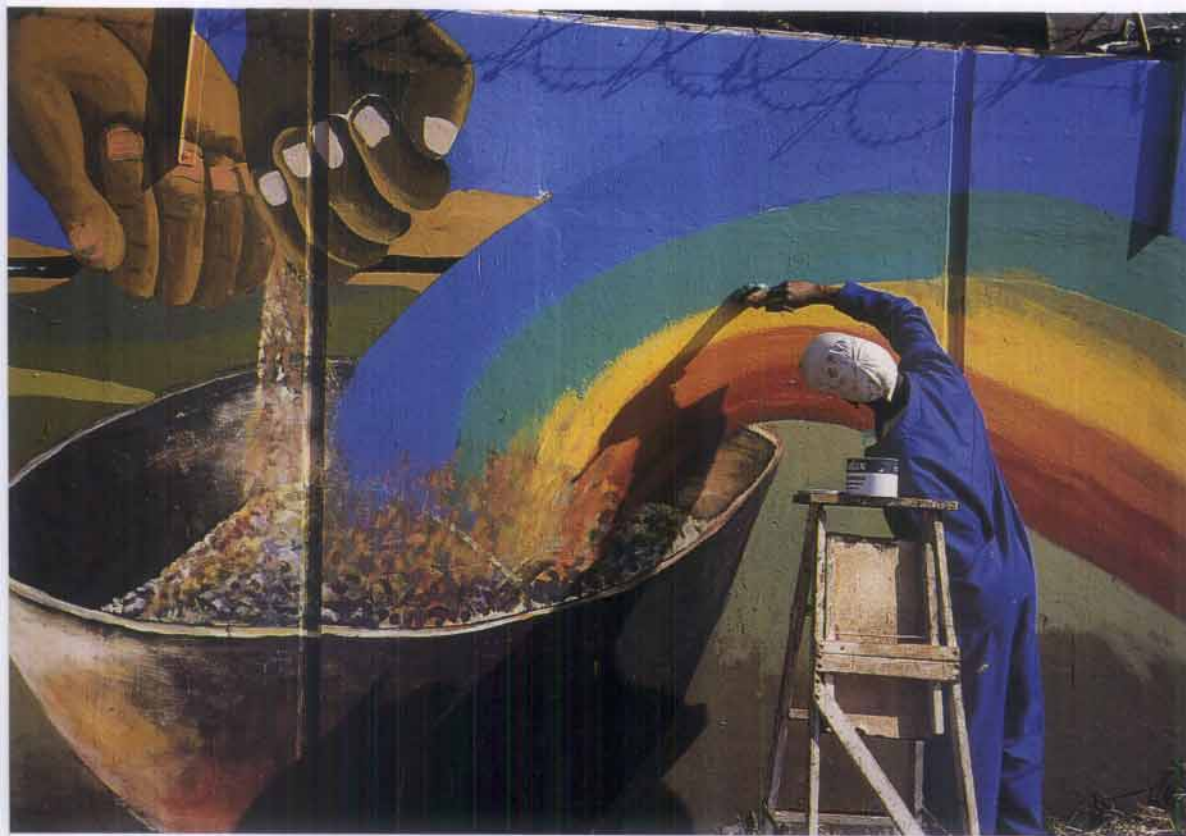
Fronton du Market Theater Laboratory réalisé lors du festival Arts Alive en 1994 (Johannesburg, Newton). Réalisation APT Artwork.



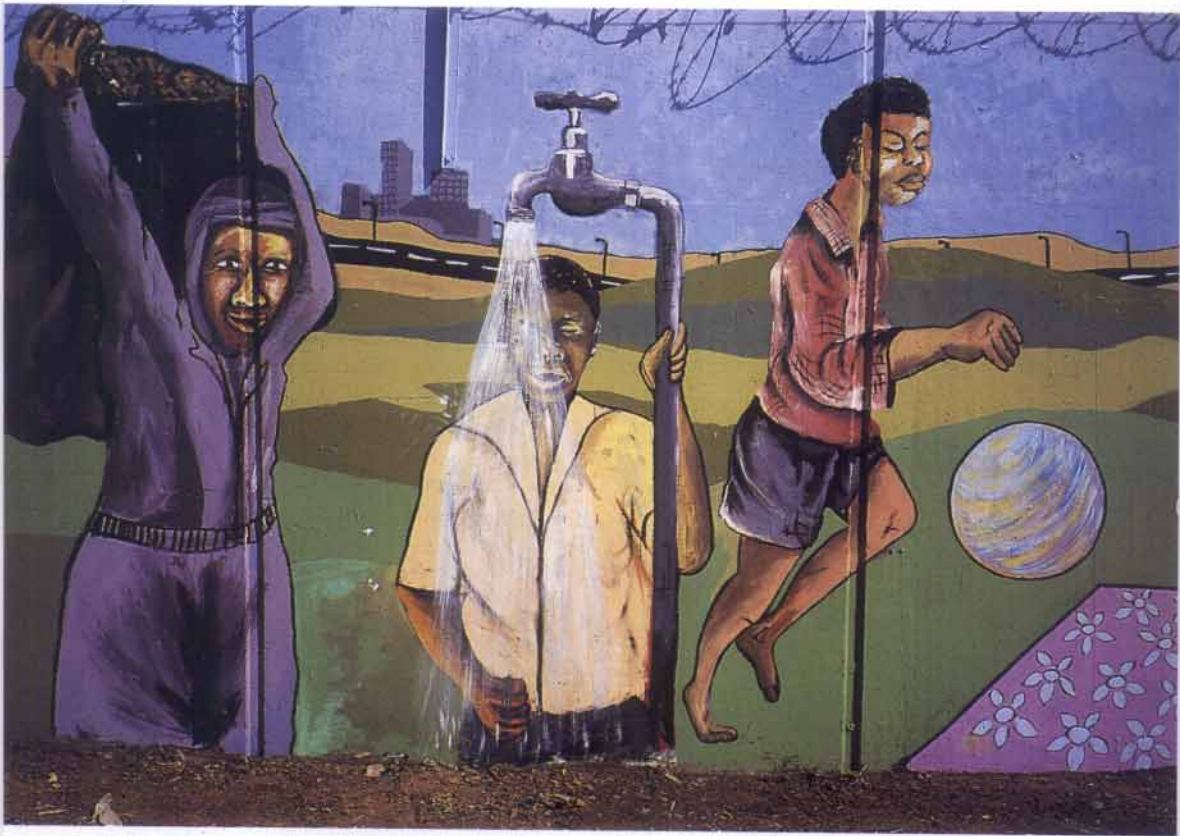
L'arc-en-ciel, symbole controversé de la nouvelle Afrique du Sud (Johannesburg, Newtown). Réalisation APT Artwork.



Le choc des cultures : le sage africain saura-t-il réfréner les ardeurs de la souris disneyenne ? Critique ou acceptation du festival culturel de renommée internationale (Grahamstown) ? Réalisation ZARAF.



Le peintre et l'arc-en-ciel (Soweto, Baragwanath Hospital). Réalisation APT Artwork.



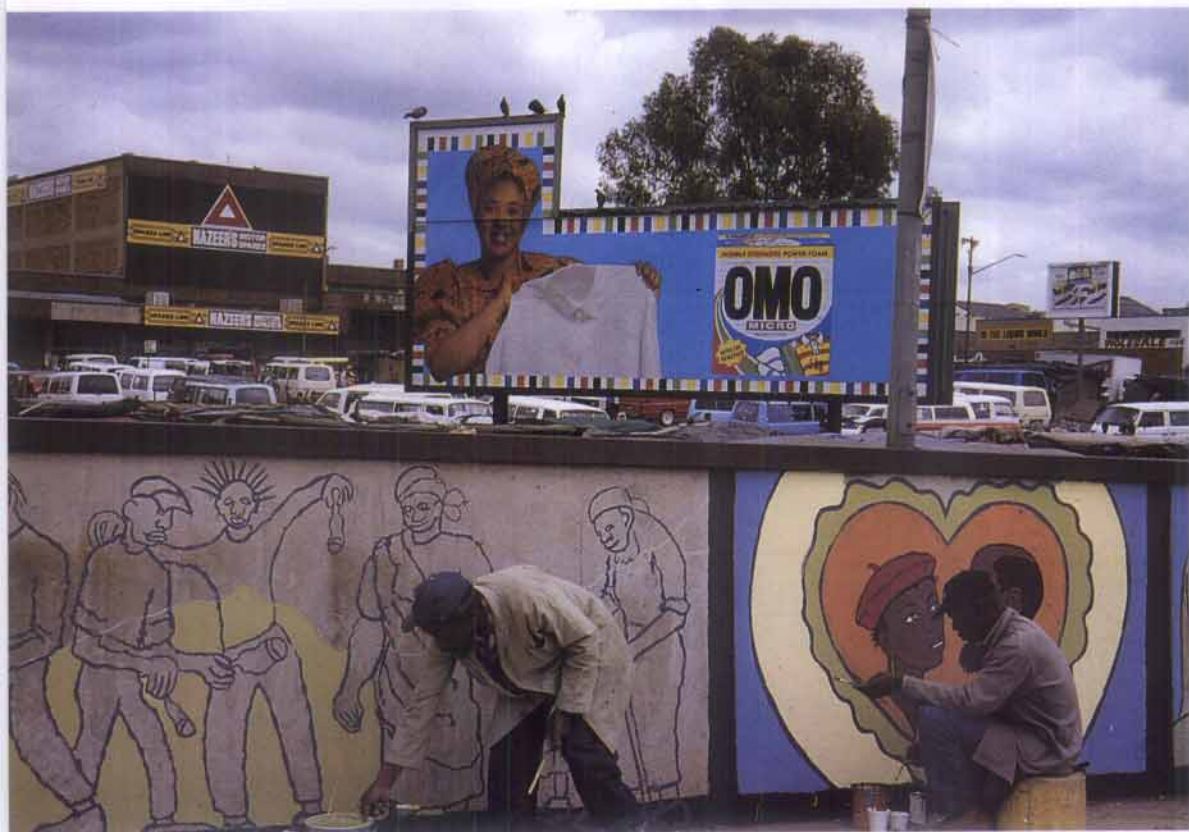
Scènes de la vie quotidienne à Soweto (Soweto, Baragwanath Hospital). Réalisation APT Artwork.



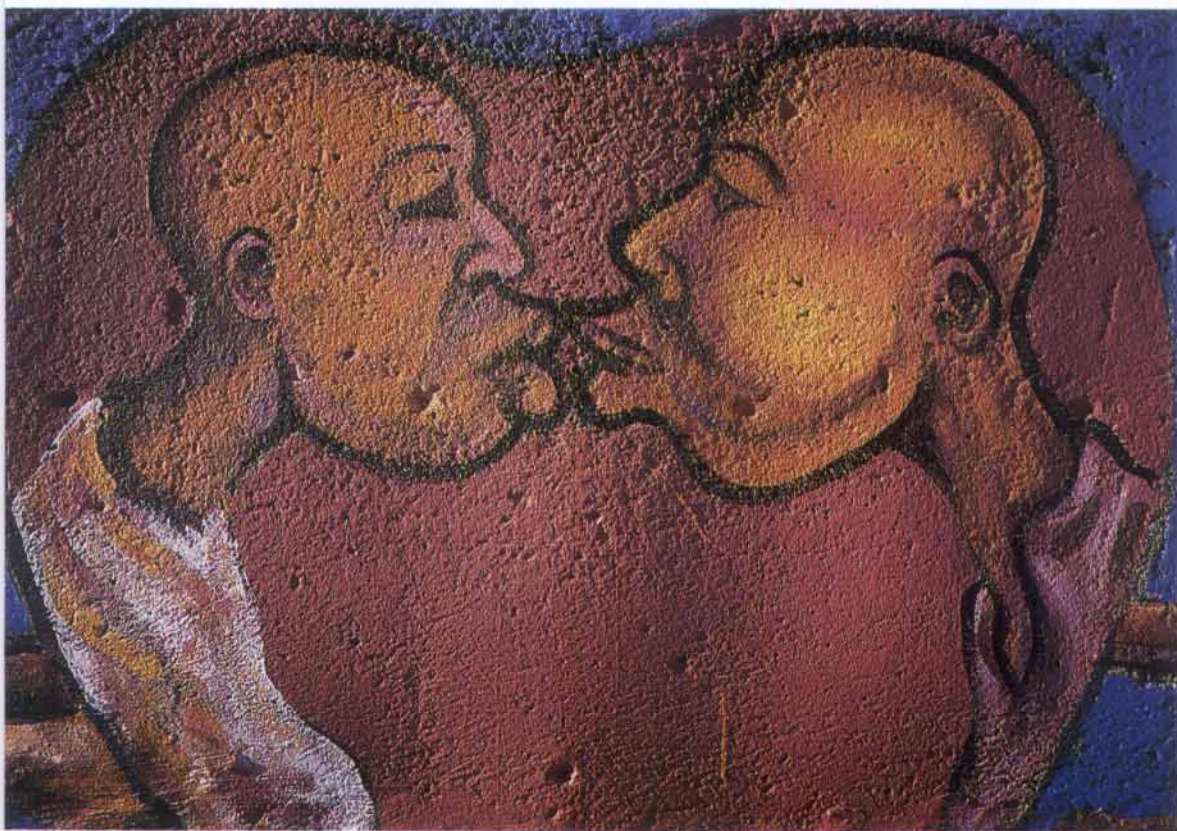
*La promotion de l'allaitement maternel passe aussi par la couleur (Soweto, Baragwanath Hospital).
Réalisation APT Artwork.*



Précarité de l'art, informalité de l'habitat (Soweto, Baragwanath Hospital).



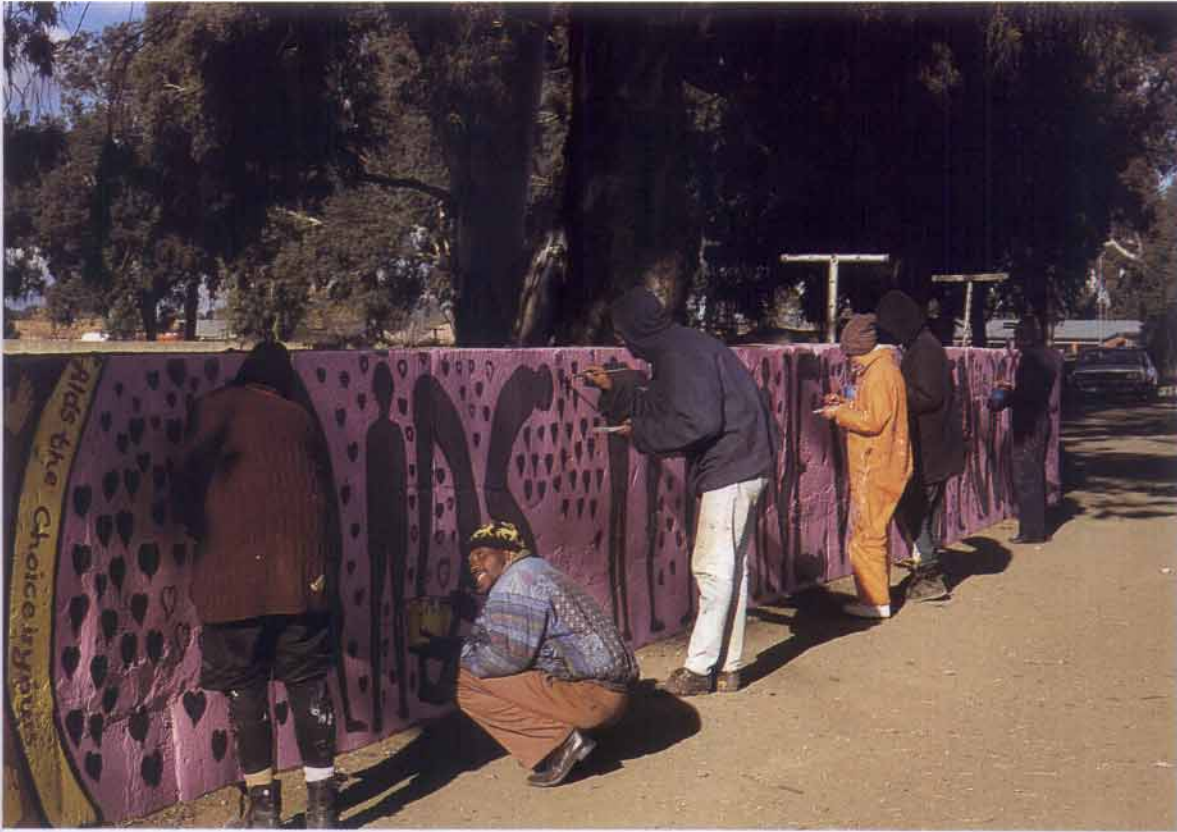
Campagne anti-sida dans un lieu très fréquenté (Pretoria, gares ferroviaire et routière de Belle Ombre). Réalisation APT Artwork.



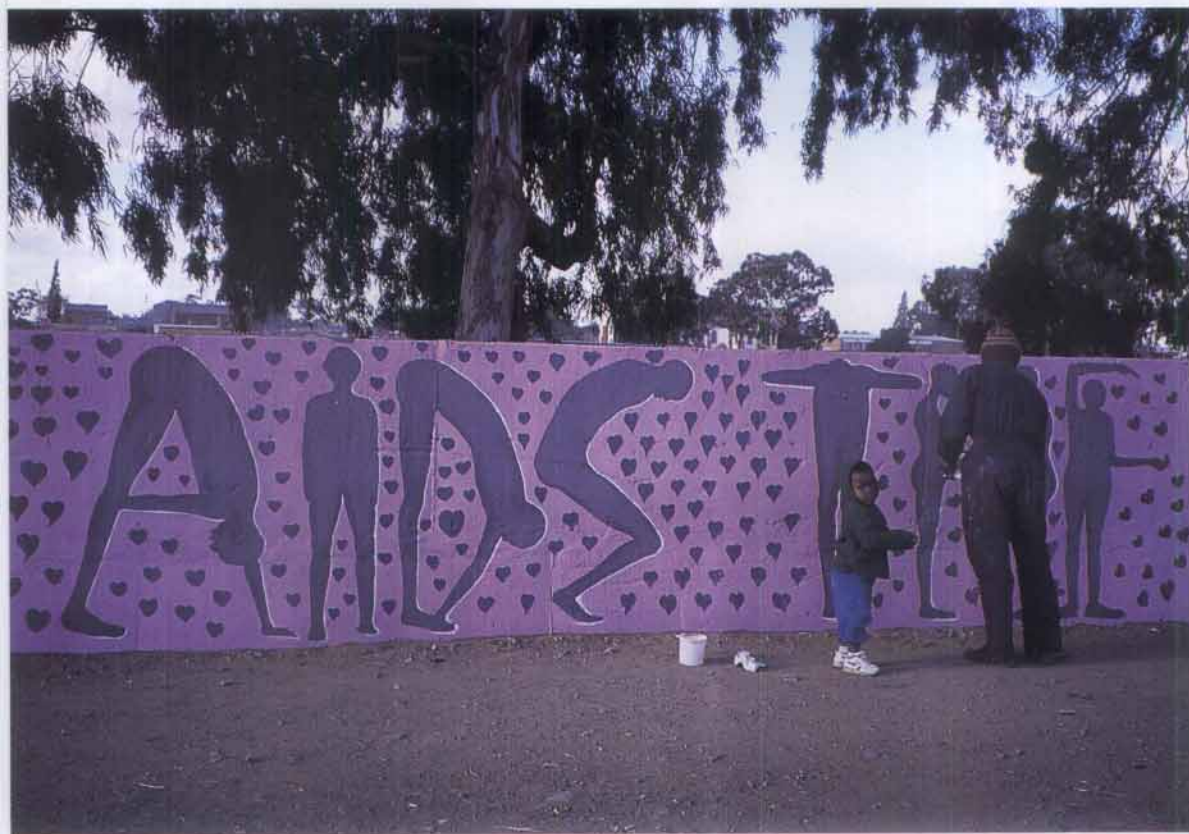
L'amour au cœur de la campagne anti-sida (Bloemfontein, Batho). Réalisation APT Artwork.



Au septième ciel, la protection reste de rigueur (Bloemfontein, Batho). Réalisation APT Artwork.



Les derniers coups de cœur dans la froidure de juillet (Bloemfontein, Batho). Réalisation APT Artwork.



Non sans cœur, « Aids the new struggle » « Sida, le nouveau combat », tel est l'objet de la campagne réalisée sur les murs de sept villes sud-africaines par l'association « APT Artwork » avec le concours des artistes locaux (Bloemfontein, Batho).

Résumés

Julie CAVIGNAC, « Romances d'exil. Littérature de *cordel* et migrations au Brésil »

Une recherche portant sur les productions narratives des migrants originaires du *sertão*, installés dans un quartier périphérique de la capitale de l'État du Rio Grande do Norte (*Zona Norte*, Natal, Rn.), permet d'évaluer les transformations d'une culture « traditionnelle » dans un contexte urbain. Grâce à l'enquête ethnographique et au recueil d'un corpus essentiellement narratif, la réalité quotidienne des nouveaux citadins est analysée. Cette perspective permet d'amorcer une réflexion sur l'importance sociale et imaginaire des grands pôles migratoires – les capitales nordestines ou les mégapoles du Sud. De même, l'étude de la culture des migrants au travers des textes permet de recueillir le discours sur le malheur mis en poésie (exil, solitude, séparation, changements de mode de vie, *saudade*, etc.) comme de saisir un rapport particulier de l'individu à l'espace et au monde.

• Mots-clés : Brésil – Migrants – Littérature populaire – Tradition orale – Représentations du malheur.

Michel AGIER, « Cosmographies africaines. Le *samba* des Noirs brésiliens »

Le *samba* (comme danse, comme musique et comme poésie) est un art populaire profondément métissé. Trois phases peuvent cependant être distinguées dans la définition sociale de l'identité du *samba*. Après l'abolition de l'esclavage, on en parle dans un langage ethnique ; à partir des années trente, le *samba* devient une composante de l'identité nationale ; enfin à partir de la fin des années soixante-dix, il connaît un processus de « réafricanisation ». C'est ce dernier mouvement que l'on étudie plus en détail dans cet

article, en analysant ses aspects chorégraphiques, musicaux et poétiques.

• Mots-clés : Brésil – Bahia – Afrique – Samba – Style – Identité – Mouvement culturel noir.

Janet TOPP FARGION, « À Zanzibar, le *taarab* des gens "sans nom" »

Le *taarab* est un spectacle de chansons parfois accompagné de saynètes. D'abord chanté en arabe sous l'influence égyptienne, il est devenu en ce siècle un des genres majeurs de la culture swahili de Zanzibar. La chanteuse Siti Binti Saad lui a donné une grande popularité dans la première moitié de ce siècle. Des groupes représentant les communautés culturelles de Zanzibar maintiennent, en kiswahili, la tradition arabisée du genre alors que de nouveaux groupes, sous l'influence des organisations de femmes, créent une forme plus populaire. Une concurrence s'exerce entre ces diverses variétés et contribue à la vitalité du genre.

• Mots-clés : Tanzanie – Zanzibar – Swahili – Chanson – Théâtre – Islam.

Carol MULLER, « Bottes en caoutchouc, migrants et Fred Astaire : danse ouvrière et style musical en Afrique du Sud »

La danse *gumboot*, pratiquée avec les bottes en caoutchouc (*gumboots*) des mineurs, est analysée comme un syncrétisme entre la tradition zouloue, les spectacles de ménestrels blancs caricaturant les Noirs, les danses de société et les claquettes des comédies musicales. Ce genre de spectacle, pratiqué à l'origine dans les camps des mines, est aujourd'hui diffusé dans le Natal, où il se dansait même dans les écoles, avant la vague

de violence actuelle. Au-delà de la culture zouloue, il fait partie de la culture populaire des travailleurs migrants.

• Mots-clés : Afrique du Sud – Zoulou – Mines – Danse – Natal – Culture populaire.

Peter PROBST, « Danser le sida. Spectacles du *nyau* et culture populaire chewa dans le centre du Malawi »

Au centre de cet article, les représentations rituelles du *nyau*, une société de masques qui constitue un trait saillant de la culture chewa, au Malawi central. À partir d'une représentation spéciale du *nyau*, observée en 1994, et qui faisait référence à l'épidémie de sida au Malawi, l'article traite du spectacle *nyau* en tant qu'expression de la culture populaire chewa. Contrairement aux idées conventionnelles sur la culture populaire, il est dit que celle de Chewa n'est pas une entité unifiée, définie par sa relation au « bloc au pouvoir ». Elle résulte plutôt de nombreuses implications et de multiples intentions intriquées qui font de la culture populaire chewa un champ culturel intérieur comme extérieur très dynamique.

• Mots-clés : Malawi – Chewa – Rituel – Masques – Sida.

Marie-José JOLIVET, « Tenue de ville, vêtements de fête, ou l'art créole du paraître »

Cet article traite du sens de la tradition, du phénomène de réappropriation et de la place du processus de création dans l'art créole de se vêtir tel qu'il se manifeste en Guyane. L'argumentation se fonde sur quelques exemples typiques : la robe *tètèch*, autrefois empruntée à la maîtresse d'habitation, et qui oscille aujourd'hui entre les genres folklorique et mondain ; certains costumes de carnaval dont les auteurs, d'abord en quête d'originalité pour assurer le succès du spectacle de rue, ne considèrent les traditions carnavalesques locales que comme une source d'inspiration à repenser... La question du paraître est posée sous l'angle plus large du rapport créole au modèle occidental : des tentatives de retour à l'élégance d'antan illus-

trement la manière dont certains vivent les développements récents de la « mode » occidentale, dans ses audaces et dans son négligé.

• Mots-clés : Costumes – Mode – Éléance – Paraître – Art créole – Tradition – Création – Créolisation – Modèle occidental – Carnaval.

Jean-François WERNER, « Les tribulations d'un photographe de rue africain »

L'image photographique, sous la forme du portrait, est très largement répandue en Afrique. Ce vecteur privilégié de la modernité est à la fois un reflet des transformations sociales en cours et un outil d'innovation culturelle. À partir d'une étude ethnographique centrée sur la pratique d'un photographe ambulant ivoirien, sont décrits et analysés les aspects techniques, économiques et sociaux de la production de la photo dite de famille. La fonction sociale de l'image photographique comme support d'une mémoire familiale et individuelle est au premier plan. Elle est sous-tendue par la mise en œuvre de normes et codes esthétiques qui renforcent son pouvoir mimétique. Au total, l'image photographique n'est qu'un des éléments d'une culture populaire remarquablement sûre d'elle-même.

• Mots-clés : Côte d'Ivoire – Photographie – Trajets urbains – Image – Représentation de soi.

François GRIGNON, « Les pierrots du bidonville. Peintres de *matatu* à Nairobi, Kenya »

Les transports urbains sont une activité lucrative et politisée au Kenya. Les lignes de minibus, les *matatu*, sont contrôlées en général par des propriétaires kikuyu. Leurs bus sont des boîtes à musique et des tableaux roulants, qui expriment la culture populaire des bidonvilles de Nairobi. L'article s'intéresse à la biographie de quelques peintres de carrosserie et nous retrace la carrière et les ambitions de ces artistes originaux.

• Mots-clés : Kenya – Transport – Peinture – Kikuyu – Ville – Violence.

Abstracts

Julie CAVIGNAC, « Stories of exile, Literature of *cordel* and the migrations in Brazil »

The author here assesses the significance of the transformation of « traditional » culture into a urban context, based on research into the narrative literature of migrants, originally from the *sertão* and now living in the outer areas of the Rio Grande do Norte State capital (*Zona Norte*, Natal, Rn.). Based on an ethnographic study and the collection of mainly narrative stories, she proceeds to apply these analyses to the day-to-day life of these new city-dwellers. With this as her starting point, she suggests a new line of thought on the social and idealistic significance of the main centres for migration – the North-Eastern capitals and the Southern megacities. At the same time, study of the migrants' culture through their written literature shows how the theme of misfortune is expressed in poetry (exile, loneliness, separation, changes in lifestyle, *saudade*, etc.) and is used to demonstrate the relationship between the individual and his conceptualization of space and of the world.

•Keywords : Brazil – Migrants – Popular literature – Oral tradition – Expressions of misfortune.

Michel AGIER, « African cosmography : the *samba* of Black Brazilians »

The *samba* (as dance, as music and as poetry) is a popular art form derived from several different sources. Three different phases can be identified in the social characterization of the *samba* : first, following the abolition of slavery, as an expression of ethnicity ; second, in the Thirties, the *samba* becomes part of a new national identity ; and third, at the end of the Seventies, it goes through a period of « reaficanization ». This article examines in detail the last of these

three periods, with particular emphasis on the choreography, music and poetry.

•Keywords : Brazil – Bahia – Africa – *Samba* – Style – Identity – Black cultural movement.

Janet TOPP FARGION, « In Zanzibar, the *taarab* of the nameless people »

The *taarab* is a musical performance, often incorporating short plays. These shows were originally sung in Arab, strongly influenced by the Egyptian style, but during this century, they have risen in importance to become into a major expression of Zanzibar's Swahili culture. The singer Siti Binti Saad, in particular, contributed to the *taarab*'s becoming as a hugely popular entertainment during the first half of the 20th century. Groups representing Zanzibar's cultural communities continue to perform this traditional Arabic spectacle in Kiswahili, while others, more recently established and much influenced by women's organizations, are creating a more popular style. The underlying competition between these different interpretations has greatly contributed to the vitality of this form of performance.

•Keywords : Tanzania – Zanzibar – Swahili – Song – Theatre – Islam.

Carol MULLER, « Gumboots, migrants and Fred Astaire : workers' dances and musical style in South Africa »

The gumboot dance, performed by miners in their rubber working boots, is seen in this analysis as a syncretism of Zulu traditions, black-and-white minstrel shows, ballroom dancing and tap dance as performed in musicals. This type of show, originally performed in miners' camps, could nowadays be found

throughout Natal, even in schools, until the current wave of violence. Although part of the Zulu tradition, this dance has become an integral part of the migrant workers' folklore.

• Keywords : South Africa – Zulu – Mines – Dance – Natal – Popular culture.

Peter PROBST, « The dance AIDS performances : *Nyau* shows and Chewa popular culture in Central Malawi »

In the centre of this article stand the ritual performances of *nyau*, a certain masked association which constitutes a prominent cultural feature of the Chewa in Central Malawi. By focusing on a particular *nyau* performance which was observed back in 1994 and which addressed the AIDS epidemic in Malawi, the article discusses *nyau* performances as expressions of popular (Chewa) culture. Contrary to the conventional view on popular culture, it is argued that it is not a unified entity defined by its relation to a dominating « power bloc ». Rather, there are numerous voices involved and multiple intentions intertwined which make of popular (Chewa) culture internally as well as externally a highly dynamic cultural field.

• Keywords : Malawi – Chewa – Ritual – Maskes – AIDS.

Marie-José JOLIVET, « City dress, party clothes and the Creole art of dressing up »

This article explores the meaning of tradition and reappropriation in the context of the Creole art of dressing up, raised to a high level of artistic expression in Guyana. The arguments draw on several typical examples : the *tetech* dress, in bygone days a dress borrowed from the lady of the mansion and now transformed into a fashion expressing both traditional and city lifestyles ; and Carnival costumes, which, though initially designed for their originality and ability to attract attention during the street parades, now use these traditions as a source of inspiration for new designs... This analysis leads to a study of dressing up as an expression of the relation-

ship between Creole and Western fashions : the desire to return to past elegance reveals how some people adapt to recent developments in the Western style, whether because of its audacity or its spontaneity.

• Keywords : Costumes – Fashion – Elegance – Dressing-up – Creole art – Tradition – Creation – Creolization – Western style – Carnival.

Jean-François WERNER, « The tribulations of an African street photographer »

The photograph, and particularly the portrait photograph, is very popular and widespread in Africa. This particular expression of modern times is both a reflection of evolving social transformations and an instrument for cultural innovation. Using an ethnographic study of the work of an itinerant photographer in the Côte d'Ivoire as its starting point, this article describes and analyses the technical, economic and social aspects of creating the so-called « family photo ». Special attention is paid to the social function of the photography, as the key element in creating a stock of memories for the family and for the individual. This analysis is underscored by the use of set forms and aesthetic codes which reinforce its mimetic power. In the final analysis, photography remains but one element of self-confident popular culture.

• Keywords : Côte d'Ivoire – Photography – City journeys – Image – Self-representation.

François GRIGNON, « The "pierrots" of the slums : *Matatu* painters in Nairobi, Kenya »

The town bus is a lucrative form of transport in Kenya, – as well as providing a very effective political platform. Usually run by members of the Kikuyu tribe, the minibuses, or *matatu*, have been transformed into musical boxes and paintings on-the-move, displaying popular art forms from the slums. This article describes the lives and careers of several artists specializing in bodywork art.

• Keywords : Kenya – Buses – Painting – Kikuyu – Town – Violence.

Achévé d'imprimer en février 1997
sur les presses des Impressions Dumas,
103, rue Paul-de-Vivie, 42009 Saint-Étienne,
pour le compte des éditions de l'Aube,
Le Moulin du Château, F-84240 La Tour d'Aigues.

Numéro d'édition : 306

Dépôt légal : mars 1997

Imprimeur : n° 33472

Imprimé en France

autrepart

Rupture, crise, pauvreté, conflits : tels sont les termes les plus souvent employés pour décrire les villes des pays du Sud. Pourtant, il y a aussi des dynamiques porteuses d'espoir. Ce sont ces dynamiques que veut toucher ce premier numéro d'**autrepart**, en montrant les formes d'arts populaires tels qu'ils se pratiquent en Afrique, en Amérique latine ou dans la Caraïbe.

Des carnivals aux théâtres de rue, poésies, chansons, peintures, autant d'innovations qui animent la ville, miroir des identités.

SOMMAIRE

M. Agier, A. Ricard, Introduction

J. Cavignac, Romances d'exil : *cordel* (Natal, Brésil)

M. Agier, Cosmographies africaines : *samba* (Bahia, Brésil)

J. Topp Fargion, À Zanzibar, le *taarab* des gens « sans nom »

C. Muller, Danse des mineurs en Afrique du Sud

P. Probst, Danser le sida (Malawi)

M.-J. Jolivet, L'art créole du paraître (Guyane)

J.-F. Werner, Les tribulations d'un photographe africain (Côte d'Ivoire)

F. Grignon, Les peintres de *matatu* à Nairobi (Kenya)

À PARAÎTRE EN 1997

Familles du Sud

Variations

Drogue et reproduction des formations sociales fragilisées dans le Tiers monde

**Les arts de la rue
dans les sociétés du Sud**

n° 1 / 1997

ISSN 1278-3986

éditions de l'aube / Orstom

120 FF

