

Michel Agier

Anthropologie du carnaval

La ville,
la fête
et l'Afrique
à Bahia



collection eupalinos

série CULTURE, HISTOIRE ET SOCIÉTÉ

Michel Agier

Anthropologie du carnaval

La ville, la fête et l'Afrique à Bahia

Éditions Parenthèses / IRD

En couverture :

D'après une photographie de Milton Guran (1997).

Remerciements :

Les enquêtes ayant permis de rassembler les données de cet ouvrage ont été réalisées dans le cadre de l'Université fédérale de Bahia, avec le soutien de l'Institut de Recherche pour le Développement (IRD, anciennement Orstom, France), du Centre pour le développement de la recherche scientifique (CNPq, Brésil), et de la Ford Foundation.

Les données ont été recueillies entre 1990 et 1996. À l'observation des situations d'interactions, des fêtes, et du carnaval proprement dit, s'ajoutèrent des entretiens approfondis avec une soixantaine de membres de l'association culturelle et carnavalesque Ilê Aiyê — membres du directoire, animateurs et adhérents. Un court questionnaire a été appliqué au siège de cette association, auprès de 1465 membres venus faire leur inscription pour le carnaval de 1992. Je remercie les membres du directoire du Ilê Aiyê, en particulier Antonio Carlos dos Santos Vovô et Jónatas Conceição, pour leur contribution à l'élaboration et au bon déroulement de l'enquête, ainsi que Paulo Lima pour l'organisation de l'enquête quantitative et l'accès aux archives, et Mãe Hilda pour la gentillesse de m'avoir laissé circuler librement dans le siège de l'association qui était (aussi) sa maison et son *terreiro* de *candomblé*. Un compte-rendu des enquêtes a été remis aux responsables de l'association en août 1993 (*Ilê Aiyê, A invenção do Mundo Negro*, Salvador, 1993, 162 p. ms.).

Je tiens à remercier, pour leurs lectures et leurs commentaires de versions partielles ou provisoires du présent ouvrage, et pour leurs encouragements, Genice Araujo-Agier, Marc Augé, Maria Rosário Carvalho, Jónatas Conceição da Silva, Antonio Sergio Guimarães, Marie-José Jolivet, Jean-Pierre Olivier de Sardan, João José Reis et Kadya Tall.

Remerciements particuliers à Milton Guran, photographe et professeur d'anthropologie visuelle à Rio de Janeiro, pour son reportage en noir et blanc du carnaval de Bahia de 1997 et à Gerson Lourenço, photographe bahianais et membre du groupe carnavalesque Ilê Aiyê, pour les portraits en couleur de son groupe.

Pour Antonin et Mariana

« Eu sou um pedaço d'África
Jogado no chão do mundo »
(Eduardo de Oliveira, *Banzo*, 1964).

« Estou me guardando
para quando o carnaval chegar »
(Francisco Buarque de Holanda, *Quando o
carnaval chegar*, 1972)

Introduction

Les Africains à Bahia

Chaque mercredi des cendres, carnaval meurt, mais carnaval ne meurt jamais. Toujours différent, il est chaque année réinventé. Toujours le même, il est encore dans le fond pareil à celui du passé : lieu de folie, d'ivresse, de parade, de création artistique, fabrique d'identités. Les grandes villes du carnaval ont depuis longtemps fait de ce rite un phénomène social, politique et économique autant que culturel. Venise, Rio, Bâle, New Orleans, Barranquilla, Notting Hill, Bahia : à quel besoin répondent les carnivals ? Quelles bonnes raisons ont les citadins, toutes classes et couleurs apparemment confondues, de l'entretenir et, plus encore, de l'aimer ? N'est-il qu'un rêve de bonheur qui s'achève le mercredi des cendres alors que la tristesse, elle, n'a pas de fin, comme dit la belle chanson mélancolique de Tom Jobim et Vinicius de Moraes (Felicidade) ? Est-il la catharsis nécessaire et éphémère de quelques heures troubles dans une année sans brio ? Ou est-il plutôt, comme le suggère en un mot l'expérience bahianaise, une scène créant un « double » de la ville, tout aussi réel que la vie de tous les jours mais plus permissif et ouvert qu'elle aux révoltes et aux mouvements sociaux ritualisés ? Tant de choses peuvent se passer et se régler dans le monde du carnaval ! À Bahia — comme ailleurs ? — étudier le carnaval, ce n'est pas passer à côté des véritables problèmes sociaux, c'est au contraire prendre une institution-clé pour parler de la société dans son ensemble, à l'image de la sorcellerie dans les sociétés ouest-africaines, ou de la kula (cycle de dons et contre-dons) dans la société trobriandaise du Pacifique.

Depuis la fin du XIX^e siècle, Bahia est une des grandes villes de carnaval du monde. Dans les années quatre-vingt la fête fut redynamisée grâce à ce qu'on a appelé sa « réafricanisation ». En une vingtaine d'années (1975-1995), le carnaval de Bahia a pris de telles dimensions qu'on a pu le dire plus grand, plus vrai, plus populaire que celui de Rio de Janeiro. En 1993, les journaux nationaux brésiliens annoncèrent même que Bahia avait gagné contre Rio la « guerre des carnivals » et le maire de la ville déclara que « ceux qui avaient misé sur l'axé avaient eu raison » ! Que s'était-il passé ?

Une nuit de carnaval, le 8 février 1975, une centaine de jeunes gens, tous exclusivement noirs et habillés à l'africaine, défilèrent bruyamment dans les rues de Bahia en fête. Ils étaient déguisés et moqueurs, ce qui est permis par le carnaval. Mais leurs moqueries s'adressaient aux blancs qui les regardaient ¹. « Blanc, si tu savais la valeur du noir, tu prendrais un bain de goudron », chantaient-ils, eux-mêmes un peu effrayés par leurs propos, en ces temps de dictature militaire. Habitants d'un grand quartier noir et métis de la ville, Liberdade, ils avaient formé quelques mois plus tôt un petit « bloc ² » qu'ils appelèrent en yoruba Ilê Aiyê, le « monde noir ». Dans la grande Avenue mouvementée des

défilés du carnaval, la bande fut huée par certains, applaudie par d'autres. Le mercredi des cendres, le principal journal local fit son habituel bilan de fin de fête. Le verdict pour le Ilê Aiyê fut sans appel : « Bloc du racisme », « spectacle laid ». Pourtant, le jury du carnaval décerna aux jeunes gens une inexplicable et très contestée « mention honorable ». Ils décidèrent donc de continuer.

Un peu plus de vingt ans ont passé et le Ilê Aiyê est aujourd'hui reconnu par tous comme le premier et le plus traditionnel d'une nombreuse lignée d'associations carnavalesques afro-brésiliennes. Ancêtre de la « Axé Music » et du nouveau carnaval de Bahia, le groupe est sponsorisé par des grandes entreprises privées d'envergure nationale, son ensemble de percussions compte 140 membres, son calendrier de fêtes est dense et il ne sort jamais au carnaval avec moins de 2000 participants. En outre, une quarantaine d'ensembles afro-brésiliens se présentent régulièrement au carnaval, rassemblant en tout 25 000 membres environ. Parmi eux, le groupe Olodum et son ensemble de percussions remportèrent avec le rythme du *samba-reggae* un succès national et international, entrant dans la mouvance de la « World Music », suivi quelques années plus tard par la Timbalada de Carlinhos Brown. Parallèlement, des groupes noirs culturels et politiques se sont développés et organisés dans des réseaux, des comités et autres mouvements se réclamant d'une idéologie apparemment plus différencialiste qu'intégrationniste. Un mouvement culturel noir s'est ainsi formé en une vingtaine d'années, à partir du carnaval ; il connaît un certain succès médiatique et une véritable influence auprès des jeunes noirs et métis de la ville.

C'est l'histoire de cette invention qui a fait la trame de l'enquête que j'ai menée à Bahia entre 1990 et 1996 et dont je fais le récit dans cet ouvrage. Au-delà de ses particularités locales, l'expérience concerne de très près les processus identitaires et culturels contemporains. Sa contribution originale au débat tient à la relation étroite qu'elle établit entre carnaval et mouvement social, autrement dit entre culture et politique. Plus généralement, elle concerne la place du rituel dans la modernité des grandes villes, le rituel étant entendu ici comme un cadre pour l'expression et la transformation des identités et du rapport aux autres³. En effet, Bahia et le Brésil sont des sociétés très hiérarchisées, segmentées et excluantes ; de plus, parmi tous les préjugés en vigueur, ceux qui se fondent sur des représentations racistes sont nombreux et prégnants. À ce titre, le cas

¹ Certains mots utilisés dans la description phénotypique (noir, blanc, jaune, métis, mulâtre, etc.), elle-même subjective et approximative, sont compris, au terme d'une racialisation idéologique, comme des catégories « raciales » pour lesquelles le substantif (rendu, à l'écrit, par la majuscule) renvoie culturellement à l'idée d'une identité qui serait « naturelle » et, donc, allant de soi. L'adhésion consensuelle à cette écriture discrètement racialisée fournit un langage commun aux attitudes racistes, contre-racistes, voire anti-racistes. Dans cette enquête, où les « races » socialement construites sont *dans l'objet*, mais qui se veut elle-même a-raciale, il nous a semblé utile de marquer une distance sans concession avec toute pensée raciale, quel que soit son bord. Cela nécessite, par exemple, de rompre avec l'usage ancien du substantif identitaire qui fait mettre une majuscule à « Blanc » et « Noir » (mais non à « métis » ou « mulâtre »). Nous avons donc enlevé de notre texte toute majuscule aux termes « raciaux ». Elles ont été laissées, cependant, lorsqu'elles apparaissent dans le matériau d'enquête lui-même (textes écrits de chansons, poèmes, affiches, articles de journaux, etc.), ce qui permet d'en débanaliser l'usage et ainsi de mieux en pointer le sens.

² *Bloco* : groupe carnavalesque organisé. Les termes luso-brésiliens et afro-brésiliens sont traduits dans le glossaire, p. 237.

³ Certaines questions théoriques et méthodologiques posées par l'étude du rite carnavalesque sont traitées dans la postface, pp. 225-236.

étudié est bien tristement banal. Moins banale est l'existence d'une scène disponible pour les rituels, renouvelée chaque année, cinq jours durant : le carnaval. Personne n'est maître de l'ensemble du jeu et il serait naïf de croire que le carnaval est l'ivresse des pauvres. Son succès tient au fait que c'est l'ensemble de la société qui profite, chaque année, de cette possibilité de mise en scène : dénonciations du racisme, recherche des origines, présentation collective d'identités, exaltation des particularismes culturels. Le carnaval devient alors le théâtre de ses propres classements, scandés à Bahia par trois temps : le carnaval du matin (avec ses dérisions), de l'après-midi (ses métaphores) et de la nuit (avec ses inventions). Il permet une lecture « en double » des hiérarchies socio-raciales de la vie ordinaire en même temps qu'une lecture immédiate de ses propres créations. En un sens, pour reprendre les termes d'une ambivalence décrite par Michel de Certeau à propos de la culture populaire en général ⁴, il contient à la fois un « espace polémologique » (celui qui se charge de la critique sociale) et un « espace utopique » (celui qui crée un autre possible « par définition miraculeux »). La mise au jour de cette double compétence du monde carnavalesque enrichit donc, je crois, la compréhension générale des rapports entre culture et politique.

À partir de l'ethnographie du changement dans un contexte moderne, nous pourrions aborder un paradoxe qui, lui aussi, intéresse de près les débats en cours dans de nombreuses sociétés : celui du lien ambigu entre le métissage et l'ethnicité politique. D'une part, il est important de comprendre comment, aujourd'hui, dans un univers social marqué par le métissage racial et culturel, peut naître un mouvement identitaire excluant, refermant apparemment les frontières raciales (mais sont-elles aussi ouvertes qu'elles n'y paraissent ?, devra-t-on s'interroger en retour). D'autre part, l'africanité mise en scène dans les rituels et dans la rhétorique identitaire du nouveau carnaval de Bahia correspond à ce type de mouvement que l'on qualifie parfois de « retour à l'ethnie ». Or, sous cette apparence de repli et de fermeture, c'est tout un travail d'invention culturelle que l'on peut observer, ses références étant tout autant africaines et bahianaises que brésiliennes et « globales ». C'est d'ailleurs par les réseaux urbains et planétaires de communication (messages audio-visuels, diffusion des modes musicales, chorégraphiques et vestimentaires, tourisme culturel, etc.) que des images d'Afrique reviennent et raniment sélectivement une vague mémoire de ce continent plus ou moins refoulée depuis quatre, cinq ou dix générations dans les lignées familiales des noirs brésiliens de Bahia. Il faut donc démystifier l'absolu identitaire dont se réclament eux-mêmes les acteurs sociaux et rituels lorsqu'ils parlent de culture et d'origine. Et cela aussi nous projette bien au-delà du seul carnaval brésilien. En nous intéressant à la mise en scène des identités, ici et ailleurs, nous découvrons les procédés métis, les assemblages, les bricolages et les fusions qui sont à l'œuvre dans la culture et qui nous informent, à leur tour, sur l'étonnante ouverture du monde présent.

⁴ CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien* [1980], Paris, Gallimard, 1990.



Rêve de bonheur qui s'achève le mercredi des cendres alors que la tristesse, elle, n'a pas de fin ; catharsis de quelques heures troubles dans une année sans brio...



... Le carnaval est aussi une scène créant un double de la ville, tout aussi réel qu'elle, mais plus permissif et ouvert aux révoltes et aux rites.

Première partie

La ville et son double



Tout le monde, journaliste, habitant ou visiteur de la ville de Bahia, a très vite quelque chose à dire sur le carnaval et son africanisation. Les interprétations, selon les cas, mettent l'accent sur la tradition perdue des carnivals tranquilles des années quarante, sur la force ou, pour d'autres, la vanité du mouvement noir, sur la présence sensible de la mémoire africaine, ou encore sur l'inventivité toujours renouvelée de la « bahianité ». Cela rend nécessaire une contextualisation de ce phénomène. Quelles sont les dynamiques sociales et idéologiques qui l'entourent, qui agissent sur lui, et auxquelles il a participé ? C'est à cette question que ce chapitre sera consacré, en proposant quelques repères dans l'histoire ancienne et récente de Bahia, particulièrement pour ce qui concerne les relations raciales et la place des noirs.

Bahia de tous les Saints

La ville de São Salvador da Bahia de Todos os Santos a été fondée en 1549 par les représentants de la couronne portugaise qui installèrent là le siège de leur colonie au Brésil. Le nom de la capitale fut choisi pour rendre hommage et demander protection au Christ lui-même (le Saint Sauveur) et la baie qui la borde fut baptisée en mémoire du jour de la fondation de la ville, le 1^{er} novembre, le jour de Tous les Saints. Les plus anciens quartiers de la ville sont situés au long de la baie : la ville basse et son port (dont les premières édifications datent de la seconde moitié du xvi^e siècle) et la presqu'île d'Itapagipe (quartier industriel au xix^e siècle). En allant, par le haut des mornes qui longent la baie, vers le sud-ouest et l'océan atlantique, on rencontre d'autres quartiers anciens (Santo Antônio, Pelourinho, Sé, São Bento) qui composent l'ancienne ville haute. Édifiée entre le xvi^e et le xix^e siècle, cette zone fut pendant longtemps la plus riche et prestigieuse de la ville, et elle abrita le siège de l'administration, municipale et coloniale¹. La ville haute resta longtemps le lieu de résidence préféré de l'aristocratie sucrière, des maîtres d'esclaves et de la bourgeoisie commerciale bahianaise. Réparti sur ces deux étages, cet ensemble de quartiers offrit le décor de la ville jusqu'au milieu de ce siècle.

Salvador de Bahia se développa comme centre du commerce d'esclaves, d'exportation sucrière et, jusqu'à la fin du xviii^e siècle, comme le siège du pouvoir colonial. Trois millions et demi d'esclaves entrèrent au Brésil entre le milieu du xvi^e siècle et le milieu du xix^e, ce peuplement se faisant essentiellement par le port de Salvador et, à partir du xviii^e siècle, au profit des armateurs-négociants bahianais et non plus seulement portugais². Les esclaves fournirent la main-d'œuvre des plantations et usines de sucre autour de Bahia et

celle des employés de maison, des travailleurs à gage des services, du port et du commerce de rue dans la ville de Salvador. Puis ils furent les travailleurs des mines d'or et de diamants de la région des Minas Gerais et, plus tard, ceux des plantations de café dans le sud du Brésil, vers São Paulo. Les populations africaines importées dans le trafic d'esclaves furent successivement soudanaises (venues, au XVI^e siècle, des régions septentrionales de l'Afrique de l'Ouest), puis bantou (ce fut le cycle du Congo et de l'Angola à partir du XVII^e siècle), puis soudanaises à nouveau à partir du XVIII^e jusqu'au milieu du XIX^e siècle, venant principalement de l'aire culturelle Fon-Yoruba, embarquées le long de la côte de Mina et de la Côte des esclaves, dans le golfe du Bénin ³.

Avec le déclin de l'économie sucrière dès le début du XIX^e siècle, l'interdiction du trafic d'esclaves en 1855, puis l'abolition de l'esclavage en 1888, Salvador perdit ses fonctions économiques nationales. Une faible industrialisation se développa grâce à quelques investissements locaux dans les textiles, le tabac et les services urbains, et le port garda un rôle régionalement important dans l'exportation des produits agricoles. À la même période, la région de São Paulo allait se développer rapidement, grâce aux plantations de café puis à l'industrie, et allait déplacer le centre économique du pays vers le sud, repeuplé et blanchi par l'immigration européenne. À Salvador, une phase de stagnation économique, sociale et démographique alla de la fin du XIX^e jusqu'au milieu du XX^e siècle.

Dans les années cinquante, la structure sociale de Bahia était, selon l'économiste Francisco de Oliveira, comme le « portrait jauni » de ce qu'elle avait été au début du siècle ⁴. Les positions socio-professionnelles et les distinctions de couleur se combinaient alors pour former trois grands groupes de prestige. La haute société, presque exclusivement blanche, regroupait les propriétaires terriens, les grands trafiquants et patrons de commerce, les hommes d'affaire et les politiciens. Les groupes intermédiaires plus ou moins métissés — « bruns » (*morenos*) et « mulâtres » (*mulatos*) — étaient formés de petits et moyens commerçants, artisans et fonctionnaires. Enfin, la classe inférieure était désignée par le substantif catégoriel de « pauvreté ». Composée de travailleurs manuels de toutes les branches, noirs (*pretos*) et mulâtres, elle regroupait plus de la moitié de la population de la ville ⁵. Les deux pôles de la société étaient ainsi définis par « l'élite, blanche et riche » et « le peuple, noir et pauvre ⁶ ».

¹ En 1763, la capitale du pays fut transférée de Salvador à Rio de Janeiro, et en 1960 à Brasília.

² L'historienne Katia Mattoso estime entre 3 500 000 et 3 600 000 le nombre d'esclaves introduits par la traite au Brésil entre le milieu du XVI^e et le milieu du XIX^e siècle, ce qui signifierait que le Brésil a importé 38 % des esclaves amenés d'Afrique au Nouveau Monde (MATTOSO, Katia M. de Queiros, *Être esclave au Brésil*, Paris, Hachette, 1979, p. 58). Jusqu'à la Loi dite du « Ventre libre » (en 1871), la population esclave comprenait aussi les descendants d'esclaves nés au Brésil. Ces derniers étaient appelés *crioulos* (créoles), alors que les esclaves nés en Afrique étaient appelés « Africains » ou désignés selon leur ethnie, leur région ou leur port d'origine en Afrique.

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ OLIVEIRA, Francisco de, *O Elo Perdido : Classe e Identidade de Classe*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 32.

⁵ AZEVEDO, Thales de, « Classes sociais e grupos de prestígio », in *Ensaio de antropologia social*, Salvador, UFBA, 1959, pp. 103-120 ; PIERSON, Donald, *Branços e Pretos na Bahia (Estudo de contacto racial)*, São Paulo, Ed. Nacional (Brasiliense), vol. 241, 1971.

⁶ AZEVEDO, Thales de, *op. cit.*, p. 112.

Évolutions sociales et présences des noirs

L'actuelle Bahia est généralement perçue sous les traits de cette époque, comme traditionnelle, voire archaïque, et dépourvue de toute mentalité prométhéenne. Il y a une insistance, dans les discours savants et populaires au Brésil, à vouloir penser que rien ne change à Bahia, comme s'il fallait maintenir là les souvenirs de la tradition, de l'archaïsme et de l'exotisme, pendant que le reste du pays bouge et souffre. Société immobile et cordiale, ville du sourire et de la paresse, Bahia vivrait sous l'enchantement de ses 150 églises ⁷, de ses 2000 maisons de *candomblé* (la forme bahianaise de la religion afro-brésilienne), de ses saints catholiques, de ses divinités afro-brésiliennes (*orixás*) et du rythme du *samba* ⁸. Nonchalance corporelle, fatalisme social et dispositions dionysiaques seraient l'héritage africain (une première forme de la présence des noirs) perceptible dans la ville la plus noire et la plus chantante du Brésil, qu'une de ses plus fameuses mères-de-saint du *candomblé*, Mãe Aninha, appela au début de ce siècle la « Rome noire », la ville sainte des noirs ⁹. Ceux que l'on appelle les « Blancs de Bahia » seraient également différents des autres blancs du Brésil et du monde, à cause de leur métissage racial et culturel. Enfin, aucune relation de travail ne pourrait vraiment se défaire de la suffisance paternaliste des maîtres blancs ni du mépris pour le travail manuel, hérités des temps de la colonie et de l'esclavage. Tout se passe comme si l'identité de Bahia (la « bahianité ») ne pouvait se développer que dans les domaines magique, ludique et artistique, associant son nom au *candomblé*, au carnaval de rue et au *samba*. Elle n'aurait de fonction dans l'identité nationale brésilienne qu'au titre de la tradition culturelle et dans les registres comportementaux de la souplesse — celle des danseurs noirs de *capoeira* (lutte dansée) — et de la douceur — comme le chuchotement mélodieux de la chanson populaire bahianaise. Cette vieille image de la ville alimente l'attraction des étrangers (Brésiliens du Sud, autres Latino-américains et Européens) vers elle, ainsi qu'un sentiment bien ancré de particularisme culturel de la part de l'intelligentsia locale. Elle est la réplique d'une autre image, plus actuelle et moins poétique, qui entretient un certain ostracisme régional de la part du « *Brasul* » (le Brésil du Sud/Sud-Est), blanc, moderne et travailleur, contre le « *Brasnorte* » (le Brésil du Nord et du Nordeste), métissé de noir et d'indien, retardé et pauvre ¹⁰.

⁷ Blaise Cendrars (*Brésil, des hommes sont venus...* [1952], Montpellier, Fata Morgana, 1987, p. 90) en comptait 367, « une dédiée à chaque jour de l'année, plus une pour le jour bissext de février, et une autre encore pour être bien sûr de ne pas s'être trompé dans le décompte du calendrier ». Il ne faisait que reprendre ainsi une image répandue au Brésil pour qualifier la ferveur du catholicisme populaire de Bahia.

⁸ Le terme *samba* est masculin au Brésil ; cf. *infra*, Chapitre 7, pp. 155-177.

⁹ CARNEIRO, Edison, FERRAZ, Aydano do Couto, « O congresso afro-brasileiro da Bahia », in *O negro no Brasil, Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-brasileiro (Bahia)* (coll.), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira Editora, 1940, p. 11.

¹⁰ Le « *Brasul* » serait formé par la zone Rio de Janeiro-Minas-São Paulo et le Sud proprement dit, délimitant la région la plus développée et riche du Brésil. Le « *Brasnorte* » comprendrait les Nordestins (dont les Bahianais) et les gens du Nord et serait la zone pauvre, économiquement soutenue par le Sud. Le même clivage est aussi traduit en une opposition entre les « bruns » (*pardos*) au nord et les « blonds aux yeux clairs » (*louros de olhos azuis*) au sud (*Istoé/Senhor*, 15 janvier 1992, p. 11).

Les années cinquante ont cependant marqué un tournant dans la vie économique et sociale de Bahia. Une industrialisation s'est alors développée dans la région, fondée sur la présence de pétrole dans la baie et financée par des fonds public et par des investissements privés (internationaux et locaux). En quelques années, les conditions de l'emploi et de la vie en ville changèrent du tout au tout. De 1960 à 1980, l'emploi industriel dans la Région métropolitaine passa de 16,4 % à 32,2 % de la population active. Environ quatre-vingt mille emplois industriels (directs et de la sous-traitance) furent créés dans une cinquantaine de grandes entreprises de bien intermédiaires et d'exportation. Dans la même période, la ville de Bahia est passée aux dimensions des grandes métropoles latino-américaines. Alors qu'elle comprenait 45 000 habitants au début du XIX^e siècle, puis 205 000 en 1900, 290 000 en 1940 et 655 000 en 1960, la ville atteint 1 007 000 habitants en 1970, 1 500 000 en 1980 et enfin 2 072 000 habitants en 1991. Elle arriva cette année-là à la troisième place du pays pour ce qui concerne le nombre d'habitants *intra-muros*, après São Paulo et Rio de Janeiro. D'importants ouvrages de réorganisation et de développement de l'espace urbain furent réalisés à la fin des années soixante et au cours de la décennie suivante.

Dans le même temps, plusieurs voix participèrent à l'élaboration d'une nouvelle idéologie locale : directions d'entreprises, administrations urbaines locale et régionale et nouveaux syndicats de salariés associaient la modernité et le bien-être urbain au développement des grands sites industriels (pétrole, pétrochimie, métallurgie), des rapports contractuels, du modernisme urbain (grands ensembles, autoroutes de ville) et des identités de classe (cols blancs, ouvriers « pétroliers », « pétrochimiques », etc.).

Les effets indirects de ce développement industriel et urbain furent également importants. Il y eut d'abord une importante redistribution des revenus dans les circuits familiaux et pour la dynamisation de l'emploi tertiaire, en particulier dans l'économie informelle. À plus long terme, des modèles de réussite sociale relativement plus démocratiques que par le passé commencèrent à se diffuser. L'origine familiale privilégiée, le clientélisme ou la scolarisation longue ne furent plus les seuls moyens d'accès à la mobilité sociale et à la respectabilité, même s'ils continuèrent d'opérer dans le salariat. Pour certaines familles venues des milieux sociaux pauvres — particulièrement parmi la population noire —, les conditions de vie se modifièrent et surtout de nouveaux horizons s'ouvrirent avec la possibilité de mener des carrières « modernes » : ouvriers d'industrie ou petits employés du tertiaire.

Avec les récessions du milieu des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, les emplois et les salaires de l'industrie ont commencé à diminuer, rapprochant ses salariés de l'instabilité et des basses conditions de vie auxquelles les milieux populaires bahianais étaient habitués. La fermeture ou la diminution d'activité de plusieurs entreprises, les licenciements, la diminution progressive des salaires, la transformation de nombreux emplois stables et protégés en emplois de sous-traitance, ont entraîné depuis la fin des années quatre-vingt une importante baisse de l'emploi et des revenus familiaux. En résumé, on peut dire que la situation qui a suivi la période de forte mobilité des années soixante-dix et quatre-vingt est marquée par la simultanéité et, parfois, par le télescopage, non seulement de différentes formes d'emploi ¹¹, mais aussi de différents modèles de relations sociales (familialiste, mafieux, bureaucratique,

contractuel). Ces dernières années cependant, à Bahia, l'idéologie d'une modernité sociale relativement égalitaire a gagné du terrain ¹².

Les changements économiques ont touché les milieux défavorisés et la population noire de Bahia. D'une manière générale, les noirs — et particulièrement ceux qui sont classés comme *pretos*, c'est-à-dire sans trace apparente de métissage — se retrouvèrent dans des espaces de travail relativement ségrégués : que ce soit sur le marché de l'emploi dans son ensemble, ou dans chaque branche ou chaque entreprise en particulier, le grisé des moyennes statistiques se transforme le plus souvent, quand on y regarde de plus près, en une mosaïque d'espaces différenciés par secteur, par poste de travail ou par rang hiérarchique ¹³. Les noirs se retrouvèrent ainsi, principalement, dans les branches où prédominent les emplois moins qualifiés, moins rémunérés et moins protégés par les réglementations sociales : le bâtiment, le commerce de détail, l'emploi domestique, et les secteurs les moins valorisés de l'industrie. On les retrouve, par exemple, dans l'exploitation et la production de la compagnie nationale de pétrole (Petrobrás) plutôt qu'à la raffinerie, aux emplois plus qualifiés et où les blancs sont, eux, plus nombreux. Et ceux qui eurent un contrat de travail dans les entreprises du fameux pôle pétrochimique de Bahia occupèrent dans leur majorité des emplois d'auxiliaires, ne dépassant qu'exceptionnellement les niveaux bas et moyens des carrières d'ouvriers et employés.

Ces évolutions sociales ont favorisé une modification de l'idéologie raciale à Bahia. Elles créèrent des situations où les différences de trajectoires socio-professionnelles, les inégalités de traitement et les discriminations individuelles sur les lieux de travail apparurent de manière « raciale ». Dans certains cas, des compétitions directes apparurent autour de la compétence professionnelle, entre des personnes techniquement égales mais de couleur de peau différente. D'une manière générale, il est établi que plus on monte dans la qualification professionnelle, plus le différentiel de salaire entre blancs et noirs augmente. Quelques données très sommaires préciseront cette information : la différence de salaire en faveur des blancs est plus importante dans les emplois non manuels que dans les emplois manuels ; la différence de salaire en faveur des blancs est moins élevée dans le bâtiment que dans les industries de transformation ; à niveau scolaire égal, le revenu moyen des noirs est toujours inférieur à celui des blancs : en dehors du cas des analphabètes et des non-scolarisés — parmi lesquels la différence de revenu blancs/noirs est presque nulle —, l'augmentation

¹¹ LAUTIER, Bruno, « Fixation restreinte dans le salariat, secteur informel et politique d'emploi en Amérique latine », *Tiers-Monde* (Paris), vol. XXVIII, n° 110, 1987.

¹² Sur cette période de changement social, voir AGIER, Michel, « Une ville entre magie et industrie, Nouveaux espaces d'identité à Bahia », *Problèmes d'Amérique latine* (Paris), n° 14, 1994, pp. 297-309 ; GUIMARÃES, Antonio Sergio A., « Les classes et leurs couleurs à Bahia », *Cahiers d'Études africaines* (Paris), vol. XXXII (1), n° 125, 1992, pp. 35-52 ; AGIER, Michel, CASTRO, Nadya, GUIMARÃES, Antonio Sergio, *Imagens e Identidades do Trabalho*, São Paulo, Hucitec/Orstom, 1995 ; SANTOS, Milton, « Involução metropolitana e economia segmentada : o caso de São Paulo », *Bahia Análise e Dados* (Salvador), vol. 3, n° 1, 1993, pp. 5-17 ; SANSONE, Lívio, « Cor e trabalho entre negros-mestiços de classe baixa em diferentes gerações », *Bahia Análise e Dados* (Salvador), vol. 3, n° 4, 1994, pp. 71-77.

¹³ CASTRO, Nadya, BARRETO, Vanda Sá, « Os Negros que dão certo : Mercado de trabalho, mobilidade e desigualdades ocupacionais », in id., *Trabalho e desigualdades raciais : Negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador*, São Paulo, Annablume editora, 1998, pp. 131-157 ; CASTRO, Nadya, GUIMARÃES, Antonio Sergio, « Desigualdades raciais no mercado e nos locais de trabalho », *Estudos Afro-Asiáticos* (Rio de Janeiro), n° 24, 1993, pp. 23-60.



Bahia : population métisse...



... et capitale noire du Brésil.

du déséquilibre en faveur des blancs suit, pas à pas, l'augmentation du niveau scolaire des uns et des autres ¹⁴. Le plus haut degré de modernité économique n'est donc pas nécessairement synonyme de démocratie professionnelle et d'égalité ethnique : loin d'éliminer les différenciations raciales comme l'avaient prévu de nombreux auteurs brésiliens et brésilianistes des années quarante-cinquante, il les rend plus visibles, voire les attise.

À des milliers de kilomètres de Bahia, le Sud du Brésil (São Paulo, Porto Alegre, etc.) vit depuis longtemps des relations raciales plus rigides, admettant des phénomènes de ségrégation ethnique marquée : les descendants d'Allemands, de Polonais, de Japonais, voire d'Italiens, ont des folklores, des lieux de vie et des stratégies (économiques ou matrimoniales) relativement séparés, et les noirs font l'objet de préjugés et de discriminations explicites. C'est dans ces régions que les mouvements noirs à caractère social et politique se sont le plus développés depuis l'abolition de l'esclavage jusqu'aux années soixante-dix. Au contraire, le Nordeste, et plus particulièrement Bahia, furent le creuset démographique et politique où s'élaborèrent l'éloge du mélange physique (la *miscigenação*) et l'idéologie de la démocratie raciale entre les trois races fondatrices (les blancs du Portugal, les noirs d'Afrique et les indiens de la terre). L'histoire du Nordeste est marquée non par l'égalité sociale entre toutes les couleurs de peau, mais par l'inexistence de conflit racial ouvert, par la faiblesse des organisations noires et, au contraire du Sud, par l'importance démographique du métissage. Celui-ci atteint, en 1991, 65,3 % dans le Nordeste, contre 27,1 % dans la région Sudeste et 13,6 % dans la région Sud ¹⁵. Pour la ville de Bahia, tenue pour la capitale noire du Brésil, on compte actuellement 17,3 % de noirs (*pretos*) et 58,4 % de métis (*pardos*).

La diversité d'usages et de sens des termes d'identités de couleur dans la vie quotidienne montre une ambiguïté forte : le monde métis est certes inventif (« le Brésil est un laboratoire », dit-on depuis longtemps) mais il est aussi tiraillé par des obsessions identitaires, qu'elles soient exprimées sous forme individuelle ou collective. On ne peut donc que mettre en examen les vertus convenues du métissage : est-il le contraire du racisme ? Est-il le résultat de la démocratie raciale ? Ou est-il la perversion d'une méthode de domination ? Avant de présenter et commenter les évolutions de la recherche en sciences sociales sur cette question au Brésil, je fournirai un premier élément de réponse en relatant une interaction à caractère « racial » saisie dans la vie quotidienne de Bahia.

¹⁴ Voir pour Salvador BAIROS, Luiza, « Pecados no "paraíso racial" : o negro na força de trabalho da Bahia, 1950-1980 », in : REIS, João José (org.) : *Escravidão e invenção da liberdade*, São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 289-323, et pour São Paulo SANDOVAL, Salvador A.M., « The mechanisms of race discrimination in the labor market : the case of urban Brazil », xv International Meeting of the Latin American Studies Association, San Juan, septembre 1989, Puerto Rico, 1989 .

¹⁵ Dans ces mêmes régions Nordeste, Sudeste et Sud, les noirs sans apparence de métissage (recensés *pretos*) représentent respectivement 5,3 %, 5,9 % et 3 % de la population.

« Little Brazil » : une discussion tendue

Près de Campo Grande, quartier central de classe moyenne et supérieure de Salvador, il m'a été donné d'assister dans un bar à un échange verbal entre plusieurs serveurs et clients portant, pour des raisons que j'ignore (je n'ai pas assisté au début de la discussion), sur les manières de nommer les différents mélanges raciaux au Brésil. Au moment où j'arrive au bar, un peu à l'écart et sans que ma présence apparemment dérange la discussion car les serveurs et quelques-uns des clients me connaissent bien, un jeune serveur (A), noir, déclare sur un ton de dignité offensée à l'autre serveur (B), également noir mais avec un léger métissage apparent, que ce dernier est pareil que lui, mais qu'il « nie sa couleur ». B répond, sur un ton ironique, qu'il est « café au lait » (*café com leite*) et explique qu'il a « du sang indien et portugais », ce qui fait sourire les autres personnes présentes. Des clients (entre autres deux blancs légèrement bruns — *morenos* — qui, me semble-t-il, résident dans le quartier — un adolescent (C) et un homme (D) plus âgé et de condition sociale un peu supérieure au reste des présents) interviennent alors pour commenter la couleur de peau de A, le serveur noir non métissé. Celui-ci, un peu excédé, déclare : « je suis fier de ma couleur, d'ailleurs vous nous enviez notre couleur, parce que vous passez des heures sur la plage », ce à quoi C répond que « les noirs n'ont pas besoin de rester sur la plage ».

Deux femmes arrivent alors dans le bar, l'une (E) est blanche légèrement *morena* et de basse classe moyenne (elle travaille dans le petit salon de coiffure d'à côté), l'autre (F) est mulâtre, assez âgée. Prenant la discussion en cours, E dit en riant à F d'aller danser la lambada avec A, parce qu'il danse bien. A répond qu'en effet, il danse bien et quand il va danser, il se fait beau, il se fait la barbe, se prépare, etc.

« Ça, ça a une barbe ? », s'exclame E, « les crapauds n'ont pas de barbe ! ». Gestes à l'appui, elle montre les deux grosses poches au cou qu'ont les crapauds. À ce moment, D, assez discret jusque-là, intervient : « Non, dit-il, ça c'est du racisme ». L'autre blanc, l'adolescent C qui est à côté de lui, veut se montrer, bien maladroitement, dans la discussion et cherche quelques blagues connues contre les noirs : « Un blanc qui court fait du jogging, un noir qui court est un voleur ¹⁶ », « Le noir, quand il ne chie pas dans l'entrée, il chie à la sortie ¹⁷ », etc. Le jeune homme noir, A, s'énerve, il piétine sur place mais continue de garder un calme apparent. Il s'adresse à E et lui dit que c'est assez, qu'elle retourne à son salon de coiffure. B, l'autre serveur légèrement plus clair de peau que A, dit de celui-ci, à la cantonade, qu'il n'est pas né noir, mais quand il a eu trois mois, sa mère l'a oublié sur la plage, il est resté là et il est devenu noir. D, le blanc qui semble être du quartier et de condition sociale supérieure, réplique à ce dernier en lui disant que lui, B, sa mère l'a oublié un peu moins longtemps, ou peut-être seulement au bord de la piscine !

Les arguments s'épuisent. Derrière le comptoir, A en profite pour tenter d'avoir le dernier mot. Il déclare que tous ici « envient sa couleur » et,

¹⁶ « Branco quando corre é cooper, negro quando corre é ladrão ».

¹⁷ « Preto, quando não caga na entrada, caga na saída ».

tout en disant cela, il empoigne un pli de la peau de son bras et le montre à tous. Puis il saisit une affiche publicitaire d'une boisson gazeuse annonçant un concours dont les prix sont des voyages pour la prochaine coupe du monde de football et sur laquelle pose le joueur noir Pelé, et il répète plusieurs fois : « C'est ma couleur ». Puis arrive un autre client, noir. Parce que les arguments possibles ont déjà été épuisés ou parce que l'arrivée de cette personne change le rapport numérique des couleurs en présence, la discussion s'arrête.

C'est tout le Brésil, ou au moins sa partie bahianaise, qui se trouve miniaturisée dans cette interaction tendue. Le gradient des couleurs, qui fait habituellement la fierté du Brésil, est ici doublement mis en scène : d'une part en tant que caractéristique phénotypique des présents (blancs, bruns, mulâtres et noirs), d'autre part en tant que sujet de conversation entre eux. Mais la conversation prend un mauvais tour et se termine sur des prises de position dures. Rentré chez moi, je me demandai en notant cette scène sur mon carnet d'enquête lequel des protagonistes avait vraiment le plus souffert dans cette dispute. J'avais gardé l'impression que ce n'était pas le serveur noir agressé de tous bords et au maintien fier face à tous, mais B, le noir au métissage apparent. Il ne sait pas si ses alliés d'un moment peuvent le rester à un autre. Il est autant l'objet des regards que A qu'il s'oblige lui-même à regarder comme un « autre », jusqu'au moment où le blanc de classe supérieure (le seul à avoir dit, mais un peu tard tout de même, qu'il s'agissait d'une scène raciste) le remet à sa place en lui signifiant qu'au gradient des couleurs, un presque rien le sépare de son collègue. Contrairement à A qui peut brandir l'affiche de Pelé et reprendre pour lui le fameux refrain « C'est notre couleur » d'une chanson du Ilê Aiyê, lui, l'assumé métis, est sans recours, au pays du métissage son camp est indéfini. Peut-être tend-il un peu trop vers le noir ?

« Races » et idéologie raciale

La recherche brésilianiste en sciences sociales produisit, entre les années trente et cinquante, une série d'études qui, prenant appui sur l'inexistence de conflit racial ouvert et sur le développement de la population métisse, défendirent la thèse de l'insignifiance sociale des races. Cette période peut se diviser en trois temps, dont les caractéristiques permettent de mieux comprendre un certain aveuglement des chercheurs, des intellectuels et des pouvoirs face aux phénomènes de discrimination et domination raciales au Brésil. Les années trente furent celles de la formation de l'« État nouveau » (*Estado Novo*) et du développement du nationalisme : la nation devait être supra-ethnique et devait surmonter, intellectuellement au moins, les divisions héritées de son passé esclavagiste encore tout récent (l'abolition de l'esclavage date de 1888). C'est à ce moment-là que Gilberto Freyre publie *Casa grande e Senzala*¹⁸, éloge du mélange et des apports culturels de chaque « race » (blanche, amérindienne et noire) dilués dans une même culture tropicale¹⁹.

¹⁸ FREYRE, Gilberto, *Maîtres et esclaves : La formation de la société brésilienne* [1934], Paris, Gallimard, 1974.

¹⁹ À Bahia, quelques années plus tard, Pierson (*op. cit.*) étudia les relations raciales dans la même perspective.

Puis les années quarante furent marquées dans le monde par le drame de la guerre et du nazisme. À la sortie de la guerre, l'Unesco décida de développer un vaste programme d'études sur les relations raciales, aux visées explicitement antiracistes, dans plusieurs pays multi-ethniques ²⁰. Dans le cadre de ce projet, des chercheurs brésiliens et étrangers publièrent une série de précieuses monographies sur les relations raciales dans différentes régions et villes du Brésil. Il y transparait la volonté de montrer la possibilité de relations raciales harmonieuses, tout en reconnaissant l'existence de classifications voire de préjugés raciaux, ainsi que d'inégalités sociales — attribuées essentiellement à l'héritage esclavagiste ²¹.

C'est de cette époque que date la distinction, fameuse dans les sciences sociales du Brésil, entre le « préjugé de couleur » et le « préjugé racial », entre l'apparence et l'origine. Selon Oracy Nogueira ²², les préjugés référés à « l'origine », tels que celui en vigueur aux États-Unis par exemple, seraient d'authentiques formes de racisme, à la différence du préjugé de couleur brésilien, qui ne serait qu'une attitude négative vis-à-vis de l'apparence. À l'appui de la thèse de Nogueira, l'histoire des relations raciales au Brésil montre que « l'apparence » peut se modifier — c'est le blanchiment par le statut, par la tenue ou par divers artifices physiques et autres stratégies matrimoniales visant à « laver » ou « améliorer la race ²³ ». Mais précisément, plutôt que de s'opposer au racisme, ce travail sur l'apparence montre que la couleur de peau noire est, pour le moins, un problème à résoudre, dès lors qu'un noir veut sortir d'une position sociale infériorisée. Le blanchiment, dont divers auteurs ont souligné la possibilité, est d'abord une imposition sociale, inscrite dans des relations hiérarchiques racialisées et inégalitaires. Des années plus tôt, au moment de l'abolition de l'esclavage et de la libre dispersion des noirs dans la société brésilienne, le blanchiment fut un objectif politique pour le pays dans son ensemble et l'immigration européenne fut suscitée à cette fin explicite ²⁴. Le préjugé de couleur est donc, d'une certaine façon, informé par la pensée raciale. On peut dire d'ailleurs que la référence à l'origine dépend de l'apparence. Aux États-Unis comme en Afrique du Sud sous le régime de l'apartheid, l'origine est déduite de l'apparence, cette dernière étant rendue culturelle par l'usage institutionnel de termes d'identité non de couleur mais ethniques ou régionaux (Hispaniques, Afro-américains, etc., aux États-Unis, et Africains, Afrikaners, Asiatiques, etc., en Afrique du Sud) ²⁵.

²⁰ Les résultats de ces recherches furent publiés par l'Unesco dans une série intitulée *Race et société*, « une collection d'esprit antiraciste dont Alfred Métraux avait établi le programme », LEIRIS, Michel, *C'est-à-dire (Entretien avec Sally Price et Jean Jamin)*, Paris, Jean-Michel Place, 1992, p. 69. Michel Leiris et Claude Lévi-Strauss participèrent également à ce projet avec des essais à visée antiraciste.

²¹ Pour la région de Bahia, cette enquête fut menée par le Professeur Thales de Azevedo (*Les élites de couleur dans une ville brésilienne*, Paris, Unesco, 1953) et par un groupe de chercheurs américains en contact avec Pierre Verger et Alfred Métraux (WAGLEY, Charles, ed, *Races et classes dans le Brésil rural*, Paris, Unesco, 1952, MÉTRAUX, Alfred, VERGER, Pierre, *Le pied à l'étrier*, Paris, Jean-Michel Place, 1994).

²² NOGUEIRA, Oracy, « Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem », in *Anais do XXXI Congresso Internacional de Americanistas*, São Paulo, Ed. Anhembi, vol. I, 1955, pp. 409-434.

²³ PIERSON, Donald, *op. cit.*, p. 182.

²⁴ Voir GOBINEAU, Arthur de, « L'émigration au Brésil » [1873/1874], in RAEDERS, G., *Le comte de Gobineau au Brésil (Avec nombreux documents inédits)*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1934, pp. 130-154 ; SKIDMORE, Thomas E., *Preto no branco : Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976 ; AGIER, Michel, « Ethnopolitique : Racisme, statuts et mouvement noir à Bahia », *Cahiers d'Études africaines* (Paris), vol. XXXII (1), n° 125, 1992, pp. 53-81.

Troisième temps, enfin, de cette période intellectuelle, dans les années cinquante-soixante, l'influence de l'idéologie marxiste dans la sociologie brésilienne eut pour effet de minimiser le racisme comme idéologie secondaire, contribuant à faire pratiquement disparaître cette question de la recherche pendant une vingtaine d'années. Les classifications et discriminations raciales étaient considérées comme des héritages de l'esclavage, appelés à disparaître avec le développement de la société de classe et le recul des régimes statutaires. Enfin, avec le coup d'État militaire de 1964, la question du racisme entra dans la liste des sujets de discussion interdits par la Loi (Acte institutionnel n°5 de 1968, aboli en 1979).

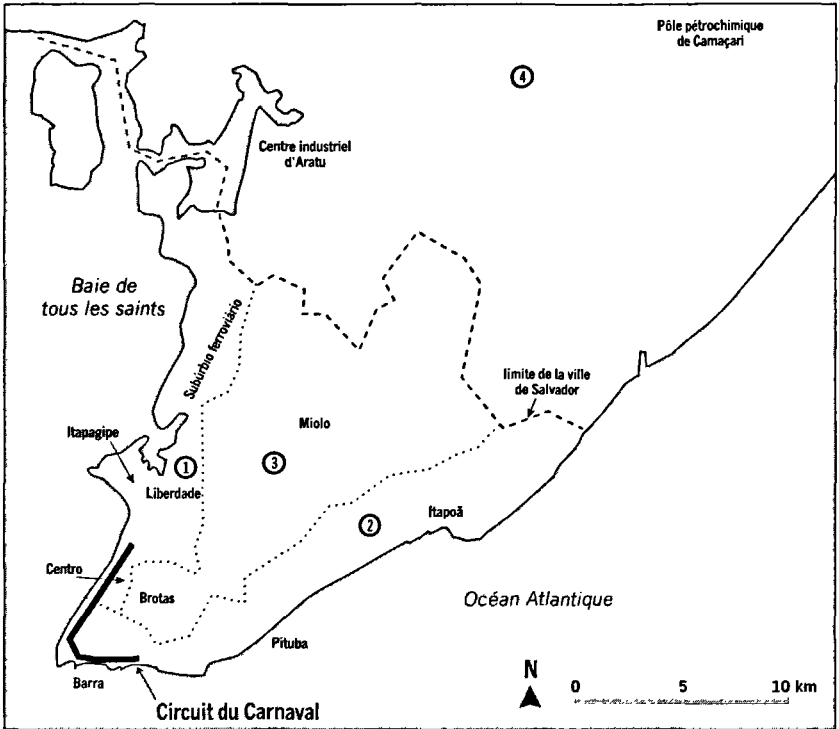
C'est d'abord à Rio de Janeiro et à São Paulo que, dans les années soixante-dix, les recherches en sciences sociales furent relancées sur les discriminations raciales, la culture et les mouvements noirs²⁵. Le contexte international était alors marqué par de nombreux mouvements sociaux dans le monde et, notamment, par l'émergence des mouvements noirs dans les pays multi-raciaux comparables au Brésil (États-Unis, Afrique du Sud). Au plan national, diverses sortes de mouvements noirs tentaient d'émerger. Cette quête d'une expression politique, à ce moment-là, s'explique par le fait que le pays connaissait alors un début, timide, de démocratisation politique (qui allait aboutir dans la deuxième moitié des années soixante-dix à la fin de la période dure de la dictature). Elle s'explique aussi par une relative démocratisation de l'accès à l'école dans les années soixante. Celle-ci avait favorisé l'arrivée sur le marché de l'emploi et de la compétition intellectuelle de jeunes noirs qualifiés et/ou universitaires, en particulier à São Paulo et Rio où l'on vit la création de groupements politiques, artistiques et intellectuels noirs. Et c'est enfin cet aspect-ci — la participation des noirs aux mouvements sociaux contemporains de la dernière phase de la dictature militaire — qui suscita un regain d'intérêt pour l'étude des relations raciales à Bahia. L'africanisation du carnaval et le développement d'un mouvement identitaire noir à caractère culturaliste, depuis la fin des années soixante-dix, ont largement contribué à cette redécouverte intellectuelle des questions raciales et identitaires. La présente recherche se situe d'ailleurs dans cette contemporanéité-là. En 1988, avec la commémoration du centenaire de l'abolition de l'esclavage, et en 1995, avec le tricentenaire de la mort de Zumbi (principal héros ethnique puisé dans l'histoire de la résistance noire sous l'esclavage), ces questions prirent une dimension idéologique et politique nationale. Les milieux intellectuels et les médias finirent par reconnaître, de manière à peu près consensuelle, la présence d'un racisme larvé mais efficace dans les comportements des Brésiliens, et les sciences

²⁵ Guimarães — « 'Raça', racismo e grupos de cor no Brasil », *Estudos Afro-Asiáticos* (Rio de Janeiro), n° 27, 1995, pp. 45-63 — discute la distinction entre race et couleur dans la pensée brésilienne. Sur la « fable des trois races » et la traduction au Brésil des théories racialistes du XIX^e siècle, voir DA MATTA, Roberto, « A fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira », in *Relativizando, Uma introdução à antropologia social*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987, pp 58-85 et SCHWARCZ, Lília M., *O espetáculo das raças : Cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

²⁶ Voir, entre autres, HASENBALG, Carlos Alfredo, *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*, Rio de Janeiro, Graal, 1979 ; HASENBALG, Carlos Alfredo, « Race and socioeconomic inequalities in Brazil », in P.M. Fontaine (ed.), *Race, class and power in Brazil*, Los Angeles, Center for Afro-American Studies, UCLA, 1985 ; BORGES PEREIRA, João Batista, « Negro e cultura negra no Brasil atual », *Revista de Antropologia* (São Paulo), 26, 1983, pp. 93-105.

sociales des années quatre-vingt-dix semblent avoir complètement intégré à leur agenda de recherche la complexité de la domination raciale dans le pays.

En résumé, trois caractères peuvent illustrer le climat social de la capitale bahianaise dans les années soixante-dix et quatre-vingt qui verront l'africanisation du carnaval. Premièrement, la vie urbaine est marquée par le passage de Salvador aux échelles et aux problèmes d'une grande métropole latino-américaine, et par l'émergence de divers mouvements sociaux urbains (associations de quartiers, mouvements de *favelados*, etc.). Deuxièmement, un important essor industriel a pour effet d'engendrer diverses trajectoires inattendues de mobilité sociale dans les milieux populaires, et de voir émerger sur la scène locale de nouvelles classes sociales — ouvrière, moyenne et de cols blancs. Troisièmement, un bouleversement des idéologies raciales s'opère au niveau mondial et national. Ces trois éléments favorisent localement une redéfinition de l'image des noirs et des rapports entre « race », culture et politique.



Salvador de Bahia : quartiers et circuit du carnaval

1. Quartiers anciens du côté de la baie
2. Quartiers nouveaux du bord de mer
3. Zones socialement intermédiaires
4. Région métropolitaine hors de Salvador.

Le premier carnaval de Bahia est généralement situé en 1884. C'était une fête d'allure très européenne et bourgeoise, comme à Rio à la même époque ¹. Et, comme à Rio, le carnaval fut introduit par les autorités publiques contre l'*entrudo* (une fête de carême entrant, d'origine portugaise), considéré alors comme excessivement « grossier », « violent » et « barbare ² ». À l'inverse, le carnaval fut d'emblée une fête « organisée et collective ³ », montrant une grande correction. Il faudra en fait une dizaine d'années, entre la fin des années 1870 et la fin des années 1880, pour éliminer l'*entrudo* des rues de Bahia et installer définitivement le carnaval fait pour les blancs et pour la classe moyenne, fascinée par le carnaval européen et par celui, tout nouveau aussi, de Rio de Janeiro, la capitale d'alors. La violence et les excès ne disparaîtront cependant jamais totalement de la fête et feront régulièrement l'objet de mesures de police. Le carnaval commença à devenir une fête vraiment massive et populaire dans les années cinquante. Grâce à l'invention des *trios* électriques — petites camionnettes avec un groupe de trois guitaristes —, tout citoyen put librement marcher, danser ou courir dans la rue.

Pendant cinq jours, chaque année, un million de personnes se répandent dans la ville en un carnaval de rue, chaleureux, parfois violent, où l'imagination est sollicitée plus qu'à tout autre moment de l'année. Le carnaval, c'est comme le double de Bahia, mais un double immanent à la ville ordinaire. C'est bien là l'originalité de Bahia. Le fait d'être une ville de carnaval se traduit par deux effets aussi prégnants l'un que l'autre. D'une part, cela lui offre une scène propice à la création artistique : beaucoup de styles de fêtes, de danses et de modes musicales naissent à Bahia, beaucoup d'artistes populaires brésiliens en viennent (Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia, Gerônimo, etc.). D'autre part, le carnaval est un espace rituel où germent des idées, des solidarités et des identités pour la vie de tous les jours. Le fait est social, voire politique, autant que culturel et artistique : ce qui se passe sur la scène du carnaval se prépare puis se prolonge dans la ville ordinaire.

Les fêtes de Bahia : les deux sacrés et le profane

Dans certains cas, la fête de carnaval est réduite au seul jour gras (le mardi) ou aux trois jours gras (dimanche, lundi, mardi) ; dans d'autres, le cycle du carnaval s'est particulièrement étendu, commençant plusieurs jours avant, voire dès la période de Noël ou dès le jour des Rois (6 janvier). À Rio de Janeiro, les défilés des écoles de samba vont du dimanche au mardi gras. À Bahia,

le carnaval est ouvert très solennellement le jeudi soir précédant le mardi gras. Du jeudi gras au mercredi des cendres, on parle de la « semaine de carnaval ». Mais le cycle des fêtes dites pré-carnavalesques commence dès le début du mois de décembre. Se remémorant la Bahia du début du siècle, Antônio Viana, notait que le mois de novembre était consacré aux préparatifs des fêtes (après Tous les Saints) et décembre était le premier mois festif proprement dit, avec la célébration de Notre Dame de la Conception, le 8 décembre : « Les fêtes commençaient par Tous les Saints et finissaient par tous les péchés, que le carême absolvait ⁴ ».

En effet, on s'accorde généralement pour situer le début des fêtes de Bahia le 8 décembre, quelques jours avant le début de l'été austral. La fête contient une partie religieuse (novaine, messe et procession) et une partie profane : la *feira de largo* (fête de l'esplanade, ou fête de quartier). C'est aussi le cas de la plupart des fêtes du cycle pré-carnavalesque, une douzaine au total, dont les points forts sont, outre celle du 8 décembre, celle du Senhor do Bonfim (deuxième semaine de janvier) et celle de Iemanjá le 2 février.

Si toutes ces fêtes sont scandées par des commémorations saintes dont le calendrier émane du catholicisme populaire d'inspiration portugaise, elles se sont transformées depuis plus ou moins longtemps selon les cas, et ce de deux manières. D'une part, en s'africanisant, d'autre part en s'urbanisant, c'est-à-dire en se transformant en fêtes de quartiers. La première transformation, la plus ancienne, a donné une place importante aux divinités afro-brésiliennes. Cela concerne plusieurs fêtes, dont les saints catholiques sont honorés par ceux et celles qui vénèrent en eux les divinités païennes d'origine africaine (*orixás*) auxquels ils sont associés. C'est le cas des fêtes de Sainte Barbe (l'*orixá* Iansã, le 4 décembre), Saint Lazare (l'*orixá* Omolu, dernier dimanche de janvier), et plus particulièrement des divinités Iemanjá et Oxalá. La première est fêtée le 2 février. Cette date est, dans la tradition carnavalesque chrétienne européenne, celle de la fête de Marie, « fête introductive par excellence du carnaval ⁵ ». À Salvador, c'est la dernière grande fête avant Carnaval, en ce sens rappelant la tradition chrétienne, mais c'est surtout un hommage à la mère des eaux salées, dans le candomblé la divinité Iemanjá, l'une des images païennes de Marie ⁶. Divinité symbolisant la procréation et la maternité, elle est considérée populairement comme la mère de tous les autres *orixás*. Pour lui plaire, des milliers de Bahianais amènent sur la plage, le 2 février, des savons, des fleurs et des flacons de parfum, qui sont ensuite transportés vers l'océan dans une procession de petites embarcations avançant derrière l'image (la statue) de la divinité, puis sont jetés à l'eau.

¹ PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura, *Le carnaval brésilien, Le vécu et le mythe*, Paris, Gallimard, 1992.

² FRY, Peter, CARRARA, Sérgio, MARTINS-COSTA, Ana Luiza, « Negros e Brancos no Carnaval da Velha República », in *Escravidão e invenção da liberdade : Estudos sobre o negro no Brasil* (REIS João José ed.), São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 232-263.

³ *Ibid.*, p. 245.

⁴ VIANA, Antônio, *Casos e coisas da Bahia*, Salvador, Fundação cultural do Estado da Bahia, 1984, p. 11.

⁵ FEUILLET, Michel, *Le carnaval*, Paris, Cerf, 1991, p. 52.

⁶ Iemanjá est généralement associée au Brésil à l'image de Notre-Dame de la conception, dont la fête est le 8 décembre, mais elle n'est pas honorée ce jour-là à Bahia. À l'inverse, on a fait abstraction à Bahia de l'association habituelle entre la divinité afro-brésilienne Oxum (déesse des eaux douces) et Notre Dame de la chandeleur, fêtée le 2 février dans la tradition chrétienne. Pierre Verger (*Orixás : Deuses iorubás na África e no novo mundo*, São Paulo, Corrupio, 1981, p. 192) voyait là une preuve de la souplesse du syncrétisme bahianais entre les deux univers liturgiques.

L'autre divinité du candomblé honorée pendant les fêtes chrétiennes pré-carnavalesques est Oxalá. Cela se passe le deuxième jeudi de l'année nouvelle, lors d'une grande procession menant vers l'église du Senhor do Bonfim. Oxalá est parfois tenu pour le père, et parfois pour l'époux, de Iemanjá. Considéré comme le plus grand et le plus respecté des orixás, on le dit leur roi. Divinité symbolisant la création, il fut assez logiquement associé à l'image du Christ. Mais c'est celle du « Christ roi, un Christ matérialisé, concret, adoré populairement, comme par exemple, le Senhor do Bonfim à Bahia ⁷ ». Le « Seigneur de la Bonne Fin » est en effet une représentation du Christ apportée par des marins venus de Setubal, au Portugal, au XVIII^e siècle, pour remercier le Christ de les avoir aidé à défier victorieusement la mer. Inscrite dès son origine sous le signe du paiement de promesse matérialisé par d'innombrables *ex-votos*, cette figure sainte est devenue la plus populaire de Bahia, tout comme est devenu objet d'identification locale le lieu de sa dévotion, la colline sacrée.

À la fête de Bonfim, participent, nombreux, les prêtresses et adeptes du candomblé sous l'égide d'Oxalá. De leur point de vue, la procession à l'église du Senhor do Bonfim participe d'un rite de purification. Mères-de-saint et filles-de-saint du candomblé défilent en portant des cruches et des bassines, où elles puiseront l'eau parfumée et les fleurs qu'elles jetteront sur le parvis et les escaliers de l'église pour les laver. Ce rituel rappelle les « eaux d'Oxalá » (*aguas de Oxalá*), rite qui consiste à laver les autels de la divinité Oxalá, dans certains terriros de candomblé — une légende des orixás attribue à Oxalá un besoin et un pouvoir de purification ⁸. Mais le fait de laver le sol des églises est aussi une pratique ancienne de dévotion catholique populaire. Pierre Verger note que « les descendants d'africains, mus par un sentiment de dévotion, tant au Christ qu'au dieu africain, firent un rapprochement entre les deux lavages ; celui des autels d'Oxalá et celui du sol de l'église qui porte le nom catholique du même orixá ⁹ ».

Un effet paradoxal de cette amplification païenne du sens de la fête chrétienne (le lavage comme purification) a été, à travers la popularisation des lavages, le renforcement du sens chrétien (liminaire) du rite carnavalesque lui-même. Le principe de purification est associé au carnaval du calendrier chrétien, fête du seuil auquel le lavage prépare. Les lavages d'église se sont trouvés redynamisés par le succès de la fête du Bonfim, et de nouveaux lavages furent inventés. Ainsi, en 1981, fut lancé le lavage de la place du Pelourinho (dans le centre historique de la vieille ville) et des escaliers de l'église de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (« Notre Dame du Rosaire des Noirs », située sur la place). Le 31 janvier 1988, la fête se déroulait de la façon suivante : un défilé animé se déploie derrière une vingtaine de *Baianas* (femmes en tenue emblématique de la religion afro-brésilienne) qui portent des cruches d'eau parfumée sur la tête — reproduisant ainsi l'apparence de la procession du Bonfim. Le cortège va de la place du Pelourinho jusqu'à la Place municipale (à quelques 500 mètres de là) et revient au Pelourinho. Se font alors les lavages proprement dits de la place et de l'église, puis une fête de rue bat son plein au son des percussions du groupe carnavalesque afro-brésilien Olodum.

⁷ RAMOS, Arthur, *O Folclore do Negro no Brasil* [1935], Rio de Janeiro, Editora da CEB, 1954, p. 15.

⁸ Comme d'autres orixás, Oxalá représente une force agie autant qu'agissante.

⁹ VERGER, Pierre, *op. cit.*, p. 261.

Mais le lavage purifie de la manière la plus profane qui soit : de nombreux lavages de rue, de place et même de plage se sont développés sans que des saints ni des orixás puissent les justifier. Ces nouvelles traditions s'inscrivent dans une autre transformation du cycle des fêtes pré-carnavalesques : son urbanisation. Pour la plupart des participants (des milliers à chaque fois), les fêtes sont davantage connues et vécues aujourd'hui comme des fêtes de quartier que comme des commémorations religieuses. C'est en effet un véritable tour d'honneur des quartiers de la ville que fait le cycle pré-carnavalesque (qui est aussi, ne l'oublions pas, le cycle festif de l'été), permettant d'imaginer un parcours « en double » de la ville de Bahia, qui se déroule de début décembre jusqu'à février-mars. La ville basse d'abord, avec les fêtes des quartiers qui bordent la baie : le quartier du Comércio pour la fête de Notre Dame de la Conception (le 8 décembre), le petit quartier et la plage de Boa Viagem (le 1^{er} janvier)¹⁰, la colline sacrée de Bonfim à la mi-janvier (fête du Senhor do Bonfim) et, tout près, le quartier de Ribeira le lundi suivant. En janvier encore, on fête les quartiers situés en hauteur (bien que débordant les limites de l'ancienne ville haute) : Lapinha (près de Liberdade) pour la procession du jour des Rois le 6 janvier, São Lázaro (derrière le centre ancien) pour la fête de l'église du même nom, et depuis peu la place du Pelourinho à la fin du mois. Puis c'est, principalement en février, le tour des quartiers du bord de l'océan : Itapoã (dernière semaine de janvier), Rio Vermelho (2 février), Pituba et enfin, depuis peu, le lavage du Porto da Barra et celui de Ondina (le samedi précédent le carnaval).

La diffusion rapide des lavages a permis à de nombreux quartiers de prendre part au cycle pré-carnavalesque, même sans pouvoir se valoir de dates religieuses commémoratives intéressant toute la ville. Et chacune de ces fêtes annonce déjà le climat particulier du carnaval. Fêtes particulièrement populeuses, la procession de Bonfim et le 2 février (jour de Iemanjá) célèbrent aussi et font découvrir au reste de la ville leurs quartiers, celui de la colline sacrée au sommet de laquelle se trouve l'église illuminée du Senhor do Bonfim, et celui de Rio Vermelho sur la plage duquel se font les offrandes à Iemanjá. Pour les travailleurs du carnaval (*trios elétricos*, gargotes, police, etc.) et pour les jeunes gens, ce sont les grandes répétitions avant Carnaval. Les énormes camions-orchestres y font leurs dernières mises au point, les groupes afro-brésiliens Ilê Aiyê et Filhos de Gandhi participent, avec leurs ensembles de percussions, aux hommages aux orixás Oxalá et Iemanjá, les gargotes refont leur apparition pour l'été, remises à neuf, et les amateurs cherchent de nouveaux pas de danse. Les décibels étourdissants sortant des trios elétricos, les bains de foule et l'alcool annoncent quelques-uns des ingrédients physiques de la prochaine liminarité carnavalesque.

Le succès des fêtes préparatoires au carnaval est fonction de la présence bien articulée des trois référents cérémoniels que l'on vient d'évoquer — catholique, afro-brésilien et urbain : deux sacrés et un profane. Les trois sont nécessaires pour plaire. Un classement des fêtes pré-carnavalesques pourrait être établi à partir du dosage de ces trois composantes.

Ainsi, une fête perd chaque année un peu plus de sa popularité. C'est la procession en hommage à Sainte Barbe, associée à l'image de la divinité

¹⁰ C'est la fête du Bom Jesus dos Navegantes, protecteur des navigateurs qui vont en procession maritime dans la baie et transportent d'une église à l'autre de la ville basse la statue de leur Saint patron.

Iansã du candomblé, le 4 décembre. La perte de popularité de la fête est due, semble-t-il, à deux absences : celle d'une ritualisation afro-brésilienne spécifique et celle d'une fixation dans un même quartier — et donc à l'impossibilité de se transformer en fête de quartier. Ces manques l'ont faite oublier, au fil des ans, du calendrier des fêtes populaires estivales et pré-carnavalesques. La fête de Ribeira (un petit quartier de la plage de la baie, proche de la colline sacrée), qui se tient au lendemain du dimanche de la fête du Bonfim, manque également de deux éléments : la composante afro-brésilienne et une composante catholique en propre. Elle se trouve chaque année moins fréquentée. Avec une seule absence (l'élément afro-brésilien), les fêtes de Notre Dame de la Conception et du Senhor Bom Jesus dos Navegantes (fête de Boa Viagem) sont cependant de bonne tenue, tant par leur procession (spectaculaire pour la seconde) que par leur fête de quartier. La très populaire fête de Iemanjá est nettement synthétique sur le plan religieux, puisqu'elle mélange une forme du christianisme populaire (une procession maritime derrière la statue) avec un contenu non-chrétien aux origines mélangées africaines et amérindiennes (la divinité Iemanjá aux nombreux visages). La prise en charge de la fête par des associations locales et professionnelles (de pêcheurs) bien organisées et sa position calendaire de dernière grande rencontre avant Carnaval contribuent encore à en faire une fête populeuse et toujours réussie. Enfin, la fête du Senhor do Bonfim réunit les trois éléments pleinement exprimés. Cela explique sans doute la démesure de son succès populaire, atteignant la saturation physique. La procession devient un défilé de rue digne des moments les plus endiablés du carnaval, à tel point que la hiérarchie de l'église catholique tente depuis quelques années de séparer les trois composantes de la fête sur des concentrations de lieu différentes : la procession catholique populaire d'une part ; la marche des mères-de-saint sur un autre circuit (leur accès au parvis de l'église, en plus des escaliers, étant chaque année remis en question par l'autorité catholique) ; les camions-orchestres du carnaval en un troisième lieu. Seule cette séparation-ci s'est finalement réalisée (dès 1995) alors que la segmentation de la procession en une part catholique et une autre, afro-brésilienne, que l'Église considère profane, se heurte aux protestations populaires et d'élus locaux.

Les trois composantes de la fête — catholique, afro-brésilienne et urbaine — sont plus ou moins fusionnées selon les fêtes et les divinités célébrées, Iemanjá et Oxalá arrivant de ce point de vue bien en tête du processus de métissage. D'une manière générale, cette culture populaire fusionnelle caractérise le contexte dans lequel se prépare le carnaval lui-même, comme fête urbaine, chrétienne et païenne.

De plus en plus anticipé par le cycle des fêtes d'été, le carnaval est aussi l'objet de tentatives de prolongations. Chaque mercredi des cendres, l'Église doit faire des rappels à l'ordre sur les limites chrétiennes de la fête ! C'est à une exégèse du rite que se livre ainsi, le mercredi des cendres du carnaval de 1993, le plus haut représentant local de l'Église catholique dans sa chronique hebdomadaire du grand quotidien régional de Bahia. L'archevêque de Bahia prend la plume ce jour-là pour tenter d'ouvrir sans délai le temps du carême : temps de « pénitence », de « mortification » et de « prière », insiste-t-il, après avoir averti que le mot « *carni vale* » signifiait pour les chrétiens « l'adieu à la chaire » (viande) et que seuls des païens le traduisirent par « orgie ¹¹ ». En d'autres jours de fin de carnaval, c'est une campagne d'évangélisation et de fraternité qu'il lance

immédiatement pour le temps du Carême, alors que les *foliões* (les participants de la fête) ne sont pas encore remis de leur fatigue ¹². Les croyants (ils sont nombreux) doivent avoir le sentiment d'avoir vécu un temps de péché... éphémère.

Enfin, le parcours de la fête délimite à son tour une autre expérience de la ville. Il fait revivre comme vrai centre de Salvador l'axe central ancien de la ville, celui qu'on appelait autrefois la ville haute et qui relie les deux grandes places de Campo Grande (pour le départ des défilés) et de Castro Alves (pour le rassemblement des arrivées, rebaptisé à cette occasion « la place du peuple »), se prolongeant jusqu'à la Place municipale (lieu d'arrivée officiel des défilés). Cet axe était autrefois le cœur de la ville dominante (bourgeoise et politique). Mais la capitale bahianaise s'est réorganisée depuis les années soixante selon une opposition Baie/Océan supplantant l'opposition ancienne ville haute/ville basse sur la baie, et survalorisant les quartiers des bords de l'océan tout en laissant s'appauvrir l'ancienne ville haute comme l'ensemble du côté de la baie. La revanche passagère du vieux centre pendant le carnaval est elle-même remise en cause, depuis la fin des années quatre-vingt, par l'extension de l'espace carnavalesque vers les quartiers de bord de mer et de classe moyenne et supérieure (Barra et Ondina). Une nouvelle distinction s'est ainsi mise en place. Elle oppose le carnaval de Barra, plus blanc et plus sûr pour les jeunes gens de la classe moyenne, et le carnaval de l'Avenue 7 Septembre (l'axe principal de la ville haute et du défilé), plus populaire et dangereux. Se reproduit ainsi dans l'espace carnavalesque la distinction socio-urbaine entre le côté de la baie et le côté de l'océan. L'engorgement des rues de l'ancien centre et maintenant celles du bord de l'océan (de Barra à Ondina) a aussi incité les organisateurs à promouvoir des carnivals de quartier, en particulier à Liberdade et à Itapoã (deux quartiers anciens à forte présence de population noire), mais ces initiatives ne réussissent pas à fixer la population de ces quartiers populaires pour qui le vrai carnaval reste celui qui se déroule dans l'Avenue.

Désordres et démons du carnaval

On a une idée de la taille du carnaval de Bahia avec trois chiffres qui le résumaient en 1995 : un circuit de dix kilomètres ininterrompus dans la ville (du Terreiro de Jesus jusqu'au quartier de Ondina) ; un million de participants chaque jour dans la rue ; et au moins deux cents associations carnavalesques. Dominant bien plus d'espace que son parcours proprement dit, le carnaval est la fête de toute la ville. Dès le soir du jeudi gras, mais encore le vendredi et le samedi suivants, les habitants qui ne supportent pas l'immense désordre qui se met en place quittent Salvador. D'autres arrivent, touristes venus de Rio, de São Paulo, des États-Unis et d'Europe, et emplissent les hôtels de la ville. Les magasins de rue construisent, dès avant le jeudi, de hautes protections sur leur devanture. Ceux qui ne sont pas sur le circuit du carnaval continueront de fonctionner jusqu'au samedi. Mais à partir du dimanche, il est impossible d'échapper à la folie carnavalesque. Si les premières sorties des blocs s'étalent entre le jeudi et le samedi, il n'est pas de groupe qui ne sorte dans l'avenue les lundi et mardi gras.

¹¹ Lucas Card. Moreira Neves : « Carni vale », Journal *A Tarde*, 24 février 1993.

¹² Journal *A Tarde*, 8 février 1989, 1 mars 1995.

C'est le maire de Salvador en personne qui, le jeudi gras, remet symboliquement les clés de la ville au Roi Momo, personnage rituel inspiré des figures païennes bacchantes et d'autres maires burlesques des anciens carnavaux¹³. Contrairement aux pantins dont il s'inspire, ce personnage est bien vivant. De 1959 à 1991, le célèbre Monsieur Ferreirinha, chauffeur de taxi, tint le rôle du Roi du carnaval, puis ce fut au tour de Monsieur William Pereira, magasinier de son état et pesant 165 kilos, puis d'autres les années suivantes. On s'amuse chaque année à commenter l'inversion soudaine de rôle qui s'opère ainsi dans la vie d'un Monsieur (presque) ordinaire. Le vrai maire, lui, disparaît ou devient un participant de la fête (*folião*) dont les journaux suivront la présence dans tel ou tel bloc. Les affaires municipales sont interrompues. Après avoir reçu les clés de la ville dans les salons du plus grand hôtel du centre, le Roi Momo, du haut de son camion et en compagnie de la reine choisie par la commission d'organisation du carnaval, donne le signal de départ de la fête. On annonce alors que le carnaval « prend possession de la ville ». Pendant les cinq jours suivants, jusqu'à l'aube du mercredi des cendres, toute la ville vivra au seul rythme écrasant du carnaval.

Un état sensible, correspondant dans la pratique à ce que la théorie désigne par la notion de liminarité, se met alors en place. En quelques heures, la rupture d'avec le quotidien, le désordre et le dérèglement de la ville ordinaire s'installent. Comment parler sans excès et sans complaisance d'une fête de la démesure ? Je décrirai d'abord les désordres du carnaval, appréhendés à travers l'expérience que chaque *folião* peut en faire dans la rue. Puis, en portant le regard à l'intérieur des cordes des associations carnavalesques, je montrerai que la fête a son ordre propre, que l'on retrouve dans une scansion en trois temps de la sortie des groupes : le carnaval du matin, celui de l'après-midi et celui de la nuit.

Les simples spectateurs de la fête sont peu nombreux et généralement déçus par le carnaval de Bahia — qui, à la différence de celui de Rio, n'est pas un carnaval de spectacle. Les places sur les gradins de spectateurs sont relativement peu nombreuses (1200 à 1500 selon les années sur la place du Campo Grande) et les défilés des blocs ne montrent généralement pas de char allégorique, ni de masque, ni de véritable déguisement. Mascarades et déguisements sont le fait d'individus isolés, de petits groupes informels et de taille réduite qui, généralement, disparaissent dans la masse. Les participants portent des robes (*mortalhas*) aux motifs plus ou moins raffinés, significatifs ou gais, qui représentent les uniformes de leur association d'appartenance. Les défilés se font dans une immense cohue dans laquelle il est difficile de distinguer, de loin, les membres attitrés des blocs, leurs suiveurs et les curieux. À l'intérieur des cordes de protection tenues tendues par les services d'ordre privés des blocs, les participants inscrits peuvent cependant, en certains endroits plus calmes du parcours, montrer, selon les cas, des chorégraphies improvisées, des pancartes, ou des danseurs et des effigies montés sur des petits chars.

À côté ou derrière les cordes des blocs, les spectateurs sont aussi acteurs du carnaval : ils dansent ici, s'arrêtent là dans une gargote sur le bord du défilé, s'approchent d'un autre groupe et de son orchestre, regardent passer des individus déguisés, seuls ou par petits groupes. C'est pour cela qu'on

¹³ CARO BAROJA, Julio, *Le Carnaval*, Paris, Gallimard, 1979, p. 339.

Petite terminologie du carnaval de Bahia

Le carnaval est une *folia* (littéralement « folie », la joie dansante, le terme désignait une danse traditionnelle portugaise et désigne désormais, de manière générique, l'ensemble de la fête). Le *folião* (participant à la folie du carnaval, pl. *foliões*) qui sort hors des cordes des diverses associations existantes est appelé *pipoca* (littéralement « mais grillé », ou « pop corn », c'est-à-dire qui saute d'un endroit à l'autre).

Les principales formes de groupements à l'origine du carnaval actuel de Bahia sont les *cordões* et les *afoxés*. Les afoxés furent créés à la fin du XIX^e siècle, après l'abolition de l'esclavage (1888), comme une représentation des traditions africaines telles qu'elles existaient dans les *terreiros* (temples) de candomblé (culte afro-brésilien). Interdits au début du siècle, ils ne réapparurent que dans les années 1930. Ce sont en principe des petits groupes (cent à 200 participants) — l'afoxé Filhos de Gandhi (autour de 2000 membres) est une exception notoire. Ayant peu de moyens financiers, ils défilent au son des instruments du candomblé et avec des tenues rappelant le culte ou l'ancestralité africaine. Les *cordões* (littéralement « cordes ») furent des groupes d'une centaine de personnes librement déguisées et protégées à l'intérieur d'une corde. Dans les années 1930, ils s'opposaient par leur côté informel et très populaire aux défilés de corso dans le style européen et aux écoles de samba reprises du modèle créé à Rio au début des années trente. Le principe consistant à sortir à l'intérieur d'un périmètre de corde tenu à bout de bras par un service d'ordre s'est diffusé à l'ensemble des groupes de carnaval, à l'exception des petits afoxés. Plus ou moins régulièrement présentes entre les années trente et soixante, les *escolas de samba* furent les organisations les plus coûteuses du carnaval. Déguisements, parures, allégories et musiques étaient définies par un scénario strict appelé *enredo*. Elles ne connurent jamais à Bahia un développement important et furent concurrencées puis éliminées par les *blocos*.

Les *blocos* (« blocs ») sont une émanation populaire (et parfois contestataire) des écoles de samba, et furent d'abord organisés sur le modèle des *cordões*. Un nombre à l'origine indéfini de personnes se regroupe à l'intérieur de cordes de protection et derrière un ensemble de percussions. Cet ensemble-ci est appelé *bateria* (batterie) : il est composé exclusivement d'instruments de percussion et peut compter actuellement de cinquante à 200 percussionnistes. À partir des années soixante, cette forme de carnaval est devenue la plus répandue et les blocs se sont diversifiés en plusieurs catégories : les blocs de percussions proprement dits, les blocs dits d'indiens, les blocs afro, puis les blocs de *trio*. Les *alas* (« ailes » ou « branches ») sont des sous-groupes à l'intérieur des associations carnavalesques : importantes dans les écoles de samba (regroupement par déguisement, et par sous-thème), on n'y fait plus référence dans les blocs sinon pour désigner des groupes d'activité (aile de danse, aile de chant, etc.). Les blocs ont en principe un thème annuel de défilé et, dans le cas des plus organisés (comme certains blocs afro), une « recherche sur le thème » est faite, le texte est divulgué auprès des participants et des compositeurs de chansons : c'est une forme inspirée de l'ancien *enredo* des écoles de samba. La présentation du thème et des chansons du prochain carnaval se fait au cours des *ensaios* (littéralement « répétitions »), qui sont des soirées animées de fêtes et danses pouvant durer toute la nuit, une fois par semaine. La reprise des *ensaios* pour le carnaval se fait généralement au mois de septembre. Les blocs sont évalués à la qualité de leurs *ensaios* et à la quantité de leurs participants.

Les plus riches financièrement des blocs sont les *blocos de trio*. Il ne s'agit d'ailleurs plus de blocs au sens premier puisqu'ils ne possèdent pas d'ensemble de percussion. À l'intérieur des cordes, les participants suivent d'immenses camions dotés d'une puissante installation de sonorisation et au sommet desquels des orchestres de dix à quinze personnes jouent de divers instruments (guitares, instruments à vent, percussions). Le volume acoustique des trios *elétricos* est tel qu'il couvre tout le voisinage.

Les participants qui sortent au carnaval dans les cordes des associations portent des robes (*mortalhas*, littéralement linceuls) ou des tenues plus élaborées appelées *fantasias* (déguisements). Les deux danses les plus répandues dans le carnaval sont le *frevo* (pas sauté derrière les trios électriques) et le samba (dans les blocs de percussion et afro-brésiliens).

appelle la fête bahianaise « carnaval-participation » ou « carnaval de rue ». Au bout du compte, avec ou sans bloc d'appartenance, chacun finira par considérer qu'il a vécu « les cinq jours les plus délicieux de l'année ». Dans les commentaires oraux et écrits, les mots ne manqueront pas pour qualifier l'émotion : merveille, allégresse, beauté, folie... chaque année les journaux annoncent : ce fut « le carnaval le plus populaire du Brésil », « le plus grand carnaval de rue du monde » et même « le plus grand carnaval de la planète » !

L'annonce de l'ouverture de la fête libère les esprits, mais elle ne serait pas suffisante, à elle seule, pour créer l'état de « folie ». Pour chaque *folião*, la liminarité s'exerce grâce à divers ingrédients matériels et grâce à l'intégration progressive dans une ambiance permissive. L'usage de drogues (boissons alcoolisées, chanvre, éther, colle, cocaïne) est l'objet d'un commerce intense et participe de l'expérience de la transformation de soi. La promiscuité entretenue par des bains de foule prolongés libère la sensualité de certains, tout en provoquant des évanouissements chez les plus sensibles, et en permettant chez d'autres l'exercice d'une violence dont les formes sont spécifiques au moment carnavalesque : ainsi des colonnes de jeunes gens, entre cinq et dix, musclés, vêtus de shorts et débardeurs, taxés de « marginaux », fendant la foule avec les coudes et les poings levés ; ou leur réplique, les colonnes de policiers traversant le carnaval la matraque à la main et frappant sur les suspects de violence. Les « démons du carnaval ¹⁴ » sont bien là : vols, excès lubriques et règlements de comptes personnels sont des abus très présents, on peut même en rire parce qu'ils sont pensables dans un espace où la présence de l'excès ne surprendra jamais. Parfois, insensiblement, au milieu de la foule suffoquée de la place du peuple (la place Castro Alves), le balancement du samba se transforme en gestes de capoeira et se termine en bagarre généralisée ; ou les bonds du frevo (une danse sautillante) deviennent du coude à coude et terminent en coups. Que se passe-t-il quand on passe la limite ?

Rare, mais cependant présente dans la fête, la mort s'immisce un instant dans la marche en avant du défilé. En voici un cas, observé au carnaval de 1990. Durant le défilé, remontant de la place Castro Alves vers la place du Campo Grande, une foule gaie suit au plus près, mais hors des cordes, un bloc de trio électrique. Malgré la sonorisation excessive du camion-orchestre, on entend soudain un coup de feu. Tous ceux qui l'ont entendu — deux cents personnes peut-être — s'écartent et forment ainsi, en une fraction de seconde, un grand cercle parfait autour d'un corps resté à terre. Des hommes sortent du bar attenant à cette portion de rue. L'assassin et la victime viennent de se disputer dans le bar : une affaire personnelle, un règlement de compte, raconte-t-on. L'homme à terre est mort et en sang. On le traîne à côté vers le bar. L'assassin s'est faufilé à travers la foule. Une colonne de policiers arrive. Des gens aux balcons d'un immeuble montrent du doigt la direction de la fuite : vers la place Castro Alves, le lieu de la plus forte concentration de *foliões* et de camions-orchestres. Il disparaîtra parmi les milliers de danseurs et fêtards, la colonne de police renonçant vite à le retrouver. L'horreur de l'instant doit être vite écartée. « Il faut continuer », dit-on du haut du camion-orchestre. D'autres camions arrivent derrière, bruyants et

¹⁴ Selon les termes de CARO BAROJA, Julio, *ibid.*, p. 90.



Un état sensible de liminarité se met progressivement en place. En quelques heures, la rupture d'avec le quotidien, le désordre et le dérèglement de la ville ordinaire s'installent.
[En bas] La Timbalada traverse le quartier de Barra, au bord de l'océan.

énormes, avec leurs blocs de participants attirés, leurs services d'ordre agressifs et leurs innombrables suiveurs non inscrits : ce sont des milliers de gens derrière, qui vont pousser dans quelques instants. Le mouvement ne peut pas s'arrêter. « Il faut continuer », répètent, nerveux, les animateurs du trio. Le camion repart, les gens suivent. Après un moment de silence, la musique reprend ; quelques instants encore et les participants reprennent la danse.

La violence est plus présente pendant le carnaval que pendant les jours ordinaires. Le chef de la police civile en fait un bilan rituel à chaque fin de fête. En 1993, année considérée tranquille (les autorités annoncèrent 60 % de faits de police enregistrés en moins que l'année précédente), le bilan provisoire (avant la dernière nuit) de la violence dans le carnaval était le suivant¹⁵ : quatre homicides ; cinq tentatives d'homicide ; 41 lésions corporelles ; trois noyades ; six cas de tir de revolver ; quatre appréhensions d'armes à feu ; sept cas de port d'arme illégal ; 17 appréhensions d'armes blanches ; 29 cas d'usage de stupéfiants ; 240 arrestations pour désordre ; 292 vols à la tire ; 26 cambriolages simples ; quatre cambriolages avec effraction (trois résidences et un magasin) ; 20 vols de véhicules.

Ces données semblent relativement sous-estimées, puisque la même année, pendant seulement 24 heures de carnaval (du lundi matin au mardi matin), la Police Militaire relevait dans ses propres postes : deux homicides, 119 cas d'« agressions », 88 cas de « désordre », 24 vols à la tire, neuf cambriolages¹⁶. L'année suivante vit une augmentation de la violence avec 1240 cas relevés ; puis, en 1995, 670 faits de police, dont un seul homicide, furent enregistrés durant toute la durée du carnaval. Cette accalmie officiellement constatée fut attribuée par les autorités publiques à la mise en place, sous le contrôle de la police civile, d'un circuit de soixante caméras localisées en des points stratégiques du parcours de la fête, et à la mobilisation de 11500 agents de la police militaire sillonnant les rues de la fête¹⁷.

Participer au carnaval sans être inscrit dans un bloc — c'est le lot des plus pauvres ou des plus distants —, donne plus facilement accès aux situations limites, celles où le contrôle se perd, hors des cordes protectrices des associations carnavalesques. Comme dans tous les carnivals de tous les temps, ces situations effraient les bonnes gens, les familles, les classes moyennes et les représentants de l'ordre. Pour chaque individu seul face au flot carnavalesque, aller ou non dans la rue est une décision douloureuse. Dangereuses, les situations d'excès et de violence semblent être l'espace où s'accomplit le mieux la fonction cathartique du carnaval de rue, qui s'impose alors comme une occupation populaire de la ville, en cela exceptionnellement attirante pour les exclus. Les récentes mesures de renforcement du contrôle policier, d'une part, et de « défavelisation » du carnaval, d'autre part, montrent combien cette subversion du rite est bien présente¹⁸. C'est une subversion plus sociale que politique dans son contenu, plus individuelle que collective dans son organisation. Tout au plus, des groupes d'« arracheurs » (*arrastões*), inspirés des pillages de plage de Rio de Janeiro, ont commencé à opérer en 1994 : ce sont des groupes de cinq à dix personnes qui

¹⁵ Journal *A Tarde*, 24 février 1993, p. 13.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Journal *A Tarde*, 1 mars 1995, p. 17.



Les percussions de la Timbalada dans la cohue, longeant le camion d'un trio électrique.

isolent un *folião* dans la fête et le dépouillent de tous ses biens. Pour prévenir cette violence, la police procède régulièrement, par anticipation, à l'arrestation et à l'emprisonnement de plusieurs dizaines de suspects pendant toute la semaine du carnaval. La segmentation progressive de l'espace carnavalesque vise également à contenir cette logique de la subversion sociale du carnaval. Elle se fait par la promotion, chaque année remise en chantier, des carnivals de quartiers et par la compétition accrue entre les parcours du vieux centre et du bord de l'océan. En février 1989, au lendemain de la fête, l'éditorial du journal régional *A Tarde* prévoyait un déplacement progressif du carnaval vers la *orla* (le bord de l'océan), car les classes moyennes « fuient la violence », notait le journal, et laissent le centre de la ville « pour les couches les plus pauvres de la population » : « Là [à Barra], les familles ont moins peur d'amener leurs enfants, trouvent des endroits pour garer leur voiture et n'ont pas à supporter l'hostilité déplaisante à leur égard des démunis qui souvent élisent le carnaval comme catharsis pour tous leurs déboires et difficultés ¹⁹ ».

L'excès favorise aussi la transformation par laquelle chacun se met littéralement hors de soi, prêt à renaître sous l'identité rituelle qu'il a choisie. Le désordre et les situations violentes nourrissent l'impression de liminarité et de permissivité qui font l'ambiance carnavalesque en général. Mais il est d'autres situations, plus ordonnées, collectives et protégées, où les participants sont réunis par affinité dans les groupements (*blocos* et *cordões*) servant de cadre formel à la fête et aux rites carnavalesques. Même si la violence n'en est pas toujours exclue, ces groupements représentent une mise en ordre du carnaval. Dans l'épisode dramatique relaté ci-dessus, le fait marquant, tout autant que l'homicide lui-même, est l'impossibilité de retenir un instant de la marche en avant pour sentir et respecter la présence de la mort. Un rite chassant l'autre, les énormes machines et les blocs humains arrivent et imposent leur ordre de défilé en bousculant hors de la rue l'instant liminaire que la mort habituellement crée.

Une fête à trois temps

Au cours des jours les plus animés du carnaval (dimanche, lundi et mardi), les défilés des blocs sont programmés pour commencer à dix heures du matin et se terminer dans la nuit suivante, le dernier départ de la place du Campo Grande se faisant en principe à quatre heures du matin.

Trois formes de carnaval se succèdent dans le même carnaval de Bahia. Elles correspondent *grosso modo* à leur ordre de sortie : 1) le matin, les petits groupes, traditionnels, satiriques, humoristiques et de travestis ; 2) l'après-midi, les blocs dits de trio ; et 3) la nuit, les groupes afro-brésiliens (blocs de percussions et afoxés). Cette scansion n'est pas parfaite, il y a des exceptions et des retards. Les groupes du matin sortent généralement vers midi et se trouvent

¹⁸ « Défaveliser le carnaval » signifie enlever les marques de pauvreté du circuit carnavalesque. L'expression est apparue dans la presse locale et parmi les autorités municipales à partir du moment où l'africanisation du carnaval fut l'objet de récupérations politiques et touristiques. Le problème fut de garder l'africanisation sans garder ceux qui, noirs et pauvres, voire « marginaux » et habitants des *favelas*, pourraient s'en réclamer pour occuper le terrain. Sur la subversion du rite voir FEUILLET, Michel, *op. cit.*

¹⁹ Journal *A Tarde*, 8 février 1989, p. 6.



Les déguisements défigurent la féminité dans la dérision, reproduisant par là même le machisme dominant dans la société, lui-même ambigu.

encore dans la rue l'après-midi. Les blocs de trio sortent depuis l'après-midi jusqu'à la nuit tombée. Les groupes afro-brésiliens, afoxés, et autres blocs de percussions à forte présence noire devraient sortir le soir et ne commencent en général à arriver qu'à la nuit bien avancée et au petit matin. Ces trois modalités mettent en œuvre différentes sortes de créativité symbolique et artistique et elles renvoient à différents moments de l'histoire du carnaval. Elles traduisent aussi une segmentation socio-raciale de la fête qui nuance l'image dominante du carnaval démocratique et égalitaire, telle celle que Roberto Da Matta ²⁰ a développée à propos de Rio de Janeiro et que certains croient trouver à Bahia.

Carnaval du matin : satires et caricatures

Le matin est le moment des petits groupes utilisant quelques percussions, des instruments à vent, et parfois des guitares, violons ou accordéons — instruments inhabituels en ces lieux. Ils sont un divertissement des groupes de voisinage, comme l'étaient, entre les années trente et cinquante, les anciens corsos et *cordões*. Ce sont des groupes de cent à 200 personnes. Ils expriment la nostalgie de carnivals plus tranquilles, faits de mascarades, déguisements et jeux en petits groupes. Ils portent des déguisements humoristiques : le bloc « da saudade » (de la nostalgie), par exemple, défile en tenues de petits baigneurs ou en bermudas et canotiers. Certains, à vocation contestataire, sont d'origine corporatiste ou local et pratiquent la satire sociale et politique ²¹ : ils défilent avec des pancartes portant des slogans contre la politique économique du gouvernement, contre la corruption, contre le maire de la ville, etc.

C'est aussi le moment des groupes masculins dits de *travestidos*, des hommes portant des accoutrements féminins caricaturés (dessous, lingerie, maquillage excessif, etc.). Ils sont chaque année entre douze et quinze groupes d'une centaine de membres. Moqueurs, humoristiques, ils sont aussi très « machos » dans leur apparence (moustachus et poilus) et dans les représentations de la féminité qu'ils mettent en spectacle : leurs déguisements défigurent la féminité dans la dérision, reproduisant par là même le machisme dominant de la société brésilienne et bahianaise. S'il y a ambiguïté, c'est que le machisme lui-même, en temps ordinaire, est ambigu. Ces groupes d'hommes grossièrement déguisés en femmes dérisoires laissent voir assez de traits masculins pour ne pas être pris pour de vrais travestis. Ceux-ci, pour leur part, profitent de l'occasion où, pense-t-on, « à Carnaval, tout est permis », pour se montrer et exhiber librement dans la rue du carnaval leur conception vécue quotidiennement de la féminité. Hors des blocs, par petites bandes d'une demi-douzaine, ils mènent une « drague » sans retenue pendant les cinq jours de fête. Mais les passants les sifflent et se moquent en leur signifiant que le jeu est découvert : « embrouille ! », leur crie-t-on.

²⁰ DA MATTA, Roberto, *Carnavals, bandits et héros : Ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris, Seuil, 1983.

²¹ Mentionnons, pour illustrer les styles cités, le bloc des « Pre-datados » (« pré-datés ») organisé par le syndicat des employés de banque et celui des « Condenados » (« condamnés ») par le syndicat de la police, et les blocs « Mudança do Garcia » (changement du [quartier] Garcia) et « Salário mínimo » (salaire minimum).

Dans l'ensemble de ces petits groupes, perdue une image ancienne du carnaval, dominée par le jeu et le travestissement des catégories et des rôles sociaux (État, patrons, politiciens, femmes). Leurs participants sont parmi les plus âgés du carnaval (« de 20 à 70 ans », dit-on chez l'un d'entre eux). Exclusivement masculins, les groupes se forment dans les quartiers traditionnels de la petite classe moyenne métisse de Bahia (Garcia, Saúde, Roma, Ribeira, etc.). Ils viennent tôt pour ne pas être écrasés, acoustiquement et physiquement, par les trios qui les suivent et amènent avec eux la masse carnavalesque.

Sous le soleil, le carnaval électrique

L'après-midi, sortent les grands blocs de trio, les plus coûteux des groupements carnavalesques et ceux où la présence des blancs est la plus nombreuse. Parfois, ils sont encore appelés « blocs de barons », comme dans les années soixante et soixante-dix, et certains furent déjà accusés de ne pas laisser entrer les gens de couleur. On compte entre vingt et trente blocs de trio selon les années, auxquels s'ajoutent, depuis 1994, à peu près autant de blocs dits alternatifs, qui sont un dédoublement des blocs de trio surchargés. Ceux-ci ont en effet pour caractéristique d'être massifs, pouvant compter de deux à trois milles participants payants. Ils regroupent des jeunes gens des classes moyenne et supérieure de la ville (lycéens, étudiants, employés et cadres), ainsi qu'une part variable de touristes. Confort, paillettes et modernité sont les termes qui caractérisent une nette distinction de classe de ces groupes dans le décor carnavalesque bahianais.

Le confort n'est pas le même dans tous les blocs, mais l'un d'eux nous en fournira le modèle, même s'il montre aussi (comme les autres) la recherche d'un style propre : le bloc « Odeur d'amour » (*Cheiro de amor*) recrute ses jeunes membres principalement parmi les meilleurs collègues privés de la ville. Grâce à un accord passé avec des agences de tourisme, le reste du bloc (25 %) se compose de touristes venus du sud du Brésil ou de pays voisins (Argentine ou Chili). Le bloc fut créé en 1980 et se fit d'abord connaître en diffusant un parfum de rose autour de son camion ! À la fin des années quatre-vingt, une nouvelle direction du bloc chercha à renouveler son image dans le sens d'une élévation sociale et d'un rajeunissement de ses membres. Il s'aligna alors sur le modèle d'autres blocs de trio traditionnellement réservés aux classes moyennes et supérieures blanches (Eva, Camaleão, Internacionais, etc.). En 1993, bénéficiant du sponsoring de la marque Pepsi-Cola, les dirigeants n'eurent pas à chercher très loin leur nouveau style : ils seraient « le bloc de la nouvelle génération ²² ». Outre un camion-orchestre chaque année plus moderne et puissant, le bloc met à la disposition de ses *foliões* un camion comprenant des éléments de confort particulièrement prisés dans les rues encombrées du carnaval : un bar, un cabinet médical, douze wc individuels féminins, et un wc collectif masculin ! Enfin, pour parcourir les rues du carnaval en dansant, sautant et s'amusant sans danger, les 2000 participants et les équipements sur roues se trouvent entourés de cordes et d'un service d'ordre bien organisé (où l'on trouve les seuls noirs du bloc) : 800 hommes en 1993 et près de 2000 en 1995 ²³. Son groupe musical est installé sur une plate-forme tout en haut d'un camion : une dizaine de musiciens

²² C'est le slogan de la boisson vendue par le sponsor.

²³ Journal *A Tarde*, 1 mars 1995, p. 2.

(guitares, synthétiseur, batterie et de nombreuses percussions), et deux chanteurs vedettes à la mode Axé Music font inlassablement, trois jours durant, l'animation du bloc, leurs voix étant amplifiées par d'imposants haut-parleurs. En 1994, l'entreprise, comme la plupart de ses homologues, lança un bloc dit alternatif qui lui fit multiplier par deux son nombre d'inscrits et lui permit d'être présent sur les deux axes principaux du carnaval, celui du vieux centre et celui des beaux quartiers du bord de l'océan.

D'une manière générale, les blocs de trio sont connus pour avoir toujours à peu près le même profil social : ils regroupent des jeunes de la classe moyenne blanche ²⁴, entre 18 et 25 ans, de formation supérieure, et comptent un peu plus de femmes que d'hommes ; entre le quart et la moitié de leurs membres sont des touristes. Leur distinction de classe et raciale s'exprime dans un langage euphémique, habituel à Bahia : selon les organisateurs, leurs *foliões* sont tous de « jolies personnes » (*gente bonita*) ou sont « triés sur le volet ». Des accusations de racisme explicite ont cependant été faites contre plusieurs de ces blocs. Cela concerna en particulier le *Cheiro de amor*, que des personnes de couleur et de bonne condition sociale accusèrent de leur avoir interdit l'inscription ²⁵. Un autre bloc, appelé *Mordomia* (terme d'excès qu'on peut traduire par « opulence »), se vante de trier sur le volet ses adhérents — on n'y trouve que des patrons et cadres, des fonctionnaires et des membres des professions libérales, et aucune femme. Fier d'être un « groupe fermé », le bloc réserve à ses membres, dans les rues du carnaval, un service complet de boissons et nourritures fines (en 1991, il y avait 350 litres de whisky pour 350 membres) ²⁶, servies par quarante *Baianas* (serveuses noires en tenue traditionnelle afro-brésilienne). Si l'ancrage socio-économique et l'identité raciale sont assez évidents, les blocs de trio n'ont pas d'identité locale particulière, à la différence des deux autres catégories : leur recrutement ne se fait pas par les réseaux de quartier, mais par les moyens de communication globaux (radios, affichages, journaux, etc.) et par des réseaux formés sur les lieux de travail distingués de la classe moyenne (collèges privés, facultés, bureaux, grandes entreprises, etc.).

La modernité des blocs de trio est ostensiblement marquée par l'appareillage mécanique et électrique physiquement imposant qu'ils utilisent depuis une quinzaine d'années. Invention du carnaval de 1950-1951, les trios électriques consistaient à l'origine à placer sur une camionnette un groupe de trois guitaristes avec une sonorisation branchée sur la batterie du véhicule (d'où le nom de trio électrique) ²⁷. D'abord seulement instrumental à trois guitares, le trio s'adjoint petit à petit d'autres instruments puis des vocalistes pour finalement former de véritables orchestres ambulants.

Les trios se sont d'abord développés indépendamment des blocs de carnaval. La musique et la danse qu'ils introduisirent dans le carnaval bahianais des années cinquante venaient du carnaval de Recife, le *frevô* : une marche rapide et sautillante à deux temps (le mot vient de « *fervo* », le

²⁴ Ou légèrement *morena* (brune) comme le sont ceux qu'on appelle les « blancs de Bahia ».

²⁵ *Tribuna da Bahia*, 17 janvier 1993, p. 8.

²⁶ *A Tarde*, 9 février 1991, p. 2.

²⁷ L'histoire du trio électrique est racontée avec détail et passion par GÓES, Fred de, *O País do Carnaval elétrico*, São Paulo, Corrupio, 1982.



Les blocs de trio du carnaval « électrique » regroupent des jeunes gens des classes moyennes et supérieures, et des touristes.
 [En bas] Les blocs Pimenta et Eya passent devant les tribunes du Campo Grande. l'orchestre se trouve en haut du camion de sonorisation.

bouillonnement ou la « ferveur »), jouée depuis la fin du XIX^e siècle par des fanfares corporatives et militaires. À Bahia, cette musique fut rejouée sur le rythme endiablé des guitares électriques. L'apparition des premiers trios fit du carnaval une fête où le défilé n'était plus un spectacle mais une marche désordonnée et libre des *foliões* derrière les camionnettes musicales. À ce titre, on peut dire que les trios contribuèrent à démocratiser l'accès à la fête puisque n'importe qui, entendant de loin la musique d'un trio dit indépendant peut, sans être inscrit dans un bloc carnavalesque, entrer dans la danse²⁸. Des vedettes régionales, nationales et même internationales de la musique populaire se font une obligation d'apparaître au sommet des trios et jouent pour tout le monde, avec ou sans tenue de bloc. En outre, le rythme du frevo joué par des guitares électriques introduisit l'habitude de danser en sautant. Danse individuelle où « le partenaire est la foule²⁹ », le sautilllement frénétique des milliers de *foliões* est devenu la marque reconnaissable de ce qui fut appelé le « carnaval électrique³⁰ », les sauts de la danse du trio pouvant s'amplifier jusqu'à de violents coude à coude. Tout cela entretient encore aujourd'hui le caractère populaire du carnaval de rue de Bahia, sans empêcher pour autant diverses sortes de segmentations à l'intérieur de la foule.

Mais les plus riches des blocs investirent à leur tour dans l'appareillage électro-mécanique jusqu'à ce que le *trio elétrico* devienne, avec le sautilllement qui l'accompagne, la marque de leur puissance et de leur réussite, aussi bien sociale qu'artistique. Paradoxe d'une invention qui put le plus et le moins populaire. Au terme d'une surenchère coûteuse entre les plus riches blocs du carnaval, les trios sont devenus aujourd'hui d'énormes camions transportant au sommet un groupe de dix à quinze musiciens et chanteurs, ayant au-dessous d'eux un gros appareillage de groupe électrogène et haut-parleurs puissants. Le style musical des *trios* s'est diversifié et s'est adapté à l'évolution des modes musicales carnavalesques : le rythme saccadé du frevo s'est laissé influencé par le rock, puis par la musique dite afro-caribéenne (deboche, lambada, samba-reggae), enfin par les rythmes et les succès actuels des blocs afro du même carnaval, le tout étant placé désormais sous l'unique label de Axé Music.

Les paillettes, troisième terme caractérisant les blocs de trio, représentent l'esprit des tenues et décorations légères que portent leurs membres. Les *mortalhas* (grandes robes servant de déguisement identique pour tous les membres du bloc) sont transformées par les participants eux-mêmes en tenues plus légères. Il ne s'agit pas de déguisements à proprement parler. D'ailleurs, des tenues plus simples encore se diffusent dans leurs blocs dits alternatifs : simples tee-shirts ou petites tuniques à l'effigie du groupe. Les *foliões* des blocs de trio dansent et sautent derrière leur camion-orchestre, un plumet de couleurs vives à la main, qu'ils secouent frénétiquement. Les couleurs et motifs de leur tenue dénotent un goût pour les tons guimauves et légers : couleurs rose, bleu clair, orange vif, etc. C'est à leur propos que l'on parle le plus de « fête », d'« allégresse », d'« amour » et de « folie » dans le carnaval.

²⁸ Les trios indépendants sont financés par des sponsors privés (banques, grands magasins, marques de boisson).

²⁹ GÓES, Fred de, *op. cit.*, p. 44.

³⁰ *Ibid.*

Le carnaval afro-brésilien : une mise à distance nocturne

La nuit, enfin, sortent les blocs afro et les afoxés. Du point de vue de la position sociale des participants, c'est le moment de l'arrivée des plus pauvres dans le carnaval. Et ce moment constitue, dans l'ensemble, une fête à part pour les noirs de Bahia, très peu présents dans les deux autres modalités carnavalesques (si ce n'est dans les services d'ordre et parmi les musiciens). Il y a au total, au milieu des années quatre-vingt-dix, une quarantaine de blocs afro et afoxés regroupant 20 000 à 25 000 personnes. La population noire et métisse rassemblée dans ces groupes fait l'objet de différentes représentations sociales et de style, depuis l'élite noire caractérisant les membres du bloc Ilê Aiyê jusqu'au stigmatisé de « marginaux » associé au Muzenza. En se situant dans l'espace global de la fête, il faut inclure dans cette classe carnavalesque la limite sociale inférieure représentée par les jeunes des quartiers noirs qui sortent sans bloc, parce qu'ils n'ont pu se payer d'inscription dans aucun d'eux. Ceux-ci vivent un carnaval qui dépasse éventuellement la limite du jeu et de la légalité. Les membres des blocs noirs sont les plus directement concernés par cette violence qu'ils essaient de contenir dans les rangs de leurs associations ou autour d'eux, dans leurs familles ou leurs quartiers d'origine.

L'histoire de la participation des noirs au carnaval est marquée par un long processus de mise à distance et de consolidation d'un espace propre. Pour retracer cette histoire, il convient de partir des premiers carnivals de Bahia, à la fin du XIX^e siècle. Dans les années 1890, existe déjà ce qu'un anthropologue brésilien appela littéralement un « carnaval africain ³¹ ». Les premiers clubs africains dans le tout jeune carnaval de Bahia furent une nouvelle version des cortèges d'Ambassades et de couronnements de Rois congo qui existaient aux temps de l'esclavage, depuis le XVII^e siècle au moins. Remémorant à l'origine des rites politiques de l'aire bantou — alliances entre chefferies et intronisation —, les fêtes et le choix des rois furent de moins en moins liés à des appartenances ethniques. Ces identités-ci ont progressivement perdu leur sens. Finalement, des noirs de toutes nations (ethnies), des affranchis et même des mulâtres purent être sacrés annuellement rois. Les processions se faisaient en direction des églises, louant rois et saints ; elles étaient organisées par les confréries catholiques réservées aux noirs ³². Les deux principaux clubs africains du carnaval de Bahia furent, en 1895 l'Embaixada africana (Ambassade africaine) et, en 1896, le club Pândegos d'Africa (Divertissements d'Afrique), celui-ci reproduisant le principe des cortèges de rois congo. Selon le premier ethnologue de la culture afro-brésilienne, Raimundo Nina Rodrigues, au début de ce siècle, l'inspiration des premiers cortèges africains du carnaval se trouverait dans les fêtes de la période de Noël, en particulier celles de la marche des rois (*ranchos dos reis*), petits cortèges populaires représentant la procession catholique des rois mages (le 6 janvier) et organisés par des clubs à caractère familial ³³. La structure de ces cortèges (cordes,

³¹ RAMOS, Arthur, *op. cit.*, p. 87.

³² BRANDÃO, Carlos Rodrigues, « Congos, congadas e reinados, Rituais de negros católicos », *Cultura* (Brasília), vol. 6, n° 23, 1976, p. 85 ; REIS, João José, « Différences et résistances : les Noirs à Bahia sous l'esclavage », *Cahiers d'Études africaines* (Paris), 125, XXXII (1), 1992, p. 26.

³³ RODRIGUES, Nina, *Os Africanos no Brasil* [1932], São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977, p. 177.

commission de tête, porte-étendard, etc.) a pu servir de modèle aux écoles de samba des années trente à Rio ³⁴.

Ce n'est qu'à la suite de ces clubs, qui faisaient preuve d'une correction sociale à l'image du carnaval d'alors, qu'apparurent les afoxés. « Candomblé pour rire ³⁵ », les afoxés ont été une transformation des plus anciens cortèges des Rois congos ³⁶. Après la libération de l'esclavage (1888), les noirs de ces cortèges auraient cherché « l'appui des traditions religieuses africaines, dans l'état où elles se trouvaient à Bahia », c'est-à-dire dans le candomblé. L'interdiction du candomblé dans la ville (appelé par les autorités de forme dépréciative *batuque*, fête de percussions) aboutit aussi à celle des afoxés dans le carnaval. De 1905 à 1913, « l'exhibition de coutumes africaines et d'*atabaques* (tam-tam) » fut chaque année interdite dans le carnaval. Les afoxés connurent ainsi une éclipse de plusieurs années et ne commencèrent à réapparaître que dans les années trente.

Les années trente virent une légère reprise des afoxés, une création de quelques écoles de samba (sur le modèle de celles de Rio, d'où sortiront, plus modestes, les blocs de percussions) et un développement des *cordões*. C'est probablement dans ces années-là que furent fondés les afoxés Folia africana (Folie africaine) et Lordes ideais (Lords idéaux) par des dockers du port de Bahia. L'un d'eux était un notable (*ogã*) de la fameuse maison de candomblé de Batefolha ³⁷. En 1936, Pierson observe plusieurs petits groupes de carnaval (*batucadas* et *cordões*) noirs. L'auteur souligne leur caractère informel et compte, dans chacun d'eux, d'une vingtaine à une centaine de personnes tout au plus, toutes noires et mulâtres. Elles « chantaient des chansons africaines en tapant dans les mains » et certaines portaient même des « vêtements africains ³⁸ ».

On peut à partir de ce moment-là reconstituer le processus qui aboutit à ce qu'on a appelé la réafricanisation du carnaval des années soixante-dix et quatre-vingt à Bahia. Ce processus a connu trois grandes étapes. Il y a d'abord, en 1949, la création de l'afoxé Filhos de Gandhi ³⁹. Il naquit dans le port de Salvador, dans la situation politique tendue de l'après-guerre, au cours de laquelle le mouvement syndical et politique des dockers — presque exclusivement noirs et jusqu'alors dotés de la plus importante et radicale force syndicale de la ville — subissait une importante répression. Le Filhos de Gandhi donna, aux travailleurs du port qui le fondèrent, une apparence pacifique et réconciliatrice. Le groupe s'opposa à toute posture de conflit ou d'automarginalisation sociale ou raciale. Outre les raisons locales et conjoncturelles, cette position s'avéra parfaitement conforme aux projets d'intégration et d'ascension sociale des noirs, défendus par les mouvements politiques de l'époque, tel le Frente negra (Front noir) des années trente ⁴⁰. Peu à peu, le groupe rendra plus explicite sa filiation avec le candomblé. Formé comme bloc, il sera officiellement enregistré comme afoxé en 1961 ⁴¹.

³⁴ Selon CARNEIRO, Edison, *Folguedos tradicionais* [1974], Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982, p. 137.

³⁵ Selon BASTIDE, Roger, *Le Candomblé de Bahia (rite nagô)*, Paris-La Haye, Mouton, 1958, p. 82.

³⁶ Selon CARNEIRO, Edison, *op. cit.*, p. 104.

³⁷ *Ibid.*, p. 103.

³⁸ PIERSON, Donald, *Branços e Pretos na Bahia (Estudo de contacto racial)*, São Paulo, Ed. Nacional (Brasília), vol. 241, 1971, p. 247.

³⁹ Littéralement « Fils de Gandhi », en hommage au leader pacifiste indien de l'époque.

⁴⁰ Voir chapitre 8, p. 179.



Deux moments de l'africanisation du carnaval de Bahia :

[En haut] Filhos de Gandhi, formé en 1949 et devenu le plus important afoxé.

[En bas] L'afoxé Korin Efan, fondé près de quarante ans plus tard, dont la représentation s'inspire du culte du candomblé.

Le second moment de ce processus a lieu au milieu des années soixante, en pleine industrialisation et modernisation de la vie urbaine, lorsque naissent les blocs carnavalesques dits d'« indiens ». Issus des écoles de samba avec lesquelles ils rompirent, les premiers blocs d'indiens furent très vite caractérisés comme des groupes de noirs, en particulier des jeunes venus des quartiers populaires, à la recherche d'une présentation de soi nettement différenciatrice. L'emprunt des images de l'indianité leur permit d'imposer un espace à part et une différence évidente sur la scène du carnaval. Grâce à cet emprunt, divers signes et comportements purent exprimer la sauvagerie, la révolte, la violence, le courage et l'héroïsme. Ces identifications permirent donc la manifestation de différences fortes à caractère ethnique et d'une certaine agressivité vis-à-vis des autres groupes ⁴².

À partir du milieu des années soixante, le carnaval bahianais voit donc défiler des blocs de Caciques, d'Apaches, et de Comanches. L'emprunt indien, à ses débuts, puise dans l'imaginaire global des films américains de far-west largement diffusés, à l'époque, dans les cinémas populaires de la ville. Petit à petit, il se fera plus brésilien. À la fin de la période hégémonique des blocs d'indien et au tout début de la période des blocs dits afro, c'est-à-dire entre 1976 et 1978, défilent au carnaval, parmi les groupes indiens, des blocs aux noms et costumes nord-américains, mais aussi des blocs dont les noms et thèmes renvoient aux groupes indigènes du Brésil : les Guaranis, les Tupis, les Xavantes, les Tamoios, les Carijós, les Indigènes et les Penas Brancas (Plumes blanches) ⁴³. Plusieurs années auparavant, en 1968 (c'est-à-dire deux ans après la création du premier bloc d'indiens), défilèrent au carnaval trois afoxés de *caboclo* (figure indigène dans le candomblé afro-bahianais) : les Indios da Floresta (Indiens de la Forêt), les Caboclinhos (petits *caboclos*) et les Tupinambas ⁴⁴.

L'invention des blocs afro, au milieu des années soixante-dix, représenta le troisième moment de l'africanisation du carnaval bahianais et introduisit de nouveaux critères pour la recherche d'identité des noirs. En alignant l'identité raciale sur l'africanisme culturel, elle va progressivement enlever aux blocs d'indiens leur fonction de mise à distance et de représentation d'une altérité ethnique.

Les blocs carnavalesques afro-brésiliens résultent d'une thématique permanente (au lieu d'être annuelle comme les blocs habituels ou les écoles de samba) de groupes caractérisés à l'origine comme de simples blocs de percussions. Cette catégorie-ci perdure encore, bien que relativement moins importante que dans les années soixante et soixante-dix. Les afoxés pour leur part furent fortement relancés par la réussite des blocs afro à la fin des années soixante-dix, alors qu'ils étaient jusque-là assez discrets et sortaient en marge des défilés officiels. La relation des afoxés avec le candomblé est aujourd'hui plus rare

⁴¹ MORALES, Anamaria, « O afoxé Filhos de Gandhi pede paz », in *Escravidão e invenção da liberdade* (REIS, João José, ed.), São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 264-274 ; MORALES, Anamaria, « Blocos negros em Salvador : reelaboração cultural e símbolos de baianidade », in *Cantos e toques, Etnografias do espaço negro na Bahia* (AGIER, Michel, ed.), Salvador, CRH/Fator, 1991, pp. 72-92.

⁴² GODI, Antonio Jorge Victor dos Santos, « De Índio a negro, ou o reverso », in *Cantos e toques : Etnografias do espaço negro na Bahia* (AGIER, Michel ed.), Salvador, CRH/Fator, 1991, pp. 51-70.

⁴³ *Journal A Tarde*, 28 février 1976, 19 février 1977, 14 janvier 1978.

⁴⁴ GODI, Antonio Jorge Victor dos Santos, *op. cit.*, p. 59.



Les *baterias* (150 à 200 percussionnistes chacune) des deux principaux blocs afro de Bahia : Olodun [en haut] et Ilê Aiyê [en bas].

et vague qu'autrefois, la principale différence entre les afoxés et les blocs afro tenant au moindre équipement matériel et à la moindre taille des premiers. Il convient de souligner, d'ailleurs, que si divers groupes du carnaval viennent du candomblé et pratiquent des rituels, utilisent des costumes, des instruments et s'inspirent des cantiques du candomblé, l'institution religieuse afro-brésilienne ne participe pas en tant que telle au carnaval. Les afoxés se distinguent du candomblé proprement dit en ce sens que les divinités sont supposées ne pas « descendre » sur les adeptes pendant le défilé. Cela n'empêche pas certains participants du carnaval afro-brésilien de vivre leur sortie au carnaval comme un acte symbolique où la relation avec les orixás est ritualisée selon les normes religieuses, et où la transe peut se produire.

Trois principaux blocs de percussion et un afoxé dominent maintenant le monde « africain » du carnaval de Bahia. Tous ont autour de 2000 membres inscrits. Il s'agit des blocs Ilê Aiyê (fondé en 1974), Olodum (1979) et Muzenza (1981), et de l'afoxé Filhos de Gandhi (1949). La différence de ce carnaval-ci avec les deux formes précédemment décrites (celle des petits groupes traditionnels du matin et celle du carnaval électrique de l'après-midi) est très sensible. Les groupes suivent non pas des camions-orchestres aux sonorités électriques, mais des *baterias*, ensembles de percussions composés, selon les cas, de cinquante à 200 percussionnistes. Les tenues vestimentaires font l'objet d'une recherche esthétique marquée par la volonté de montrer une différence culturelle immédiatement visible — souvent, le terme de « vêtement » remplace d'ailleurs celui de « déguisement ». Dans les cordes, des chorégraphies d'inspiration afro sont développées par des petits groupes de danseurs, amateurs mais appliqués. Le rythme et le pas du samba, avec sa cadence lente, le glissement et le battement des pieds à plat sur le sol, et les mouvements amples des bras, s'opposent en tout point au frétillement du frevo. Les chansons, les danses, les rituels et les noms des groupes puisent une bonne part de leur inspiration dans les pratiques culturelles du candomblé. Enfin, les paroles des sambas sont au moins aussi importantes que leur rythme, et sont l'occasion de faire passer divers messages culturels, moraux et politiques.

Pour caractériser le carnaval africain dans son ensemble, on peut parler à la fois d'invention d'un autre monde (nécessitant un travail d'élaboration, de réflexion, de recherche) et de ritualisation de l'identité (réinterprétation et mise en scène des origines africaines ancestrales). La compétition entre les groupes se situe au niveau de leur capacité à traduire une identité associée à la couleur de la peau. Leurs défilés parlent tous de « racines », de « sang », de « race ». On est cette fois dans l'abondance voire l'excès d'identité et les inventions rituelles sont soumises à cette surcharge de sens *a priori*. Si le cas du Ilê Aiyê est exemplaire de la formation de ce mouvement culturel — il en est à l'origine et détient aujourd'hui le label traditionnel du carnaval « africain » — on verra aussi que l'ensemble compose un système d'identité qui déborde les limites du moment carnavalesque.

Fin de fête

Les descriptions précédentes ont montré trois formes dominantes d'imagination et de transformation carnavalesque de la réalité sociale : la métaphore (c'est le modernisme du carnaval électrique), la dérision (ce sont les caricatures politiques et sexuelles des groupes masculins) et l'invention d'un autre monde (c'est la rhétorique identitaire du carnaval africain).

Pour les blocs de trio des jeunes blancs et *morenos* des classes moyennes et supérieures, toute la symbolique collective est dite par la machine puissante et écrasante du trio électrique. Les participants n'ont plus qu'à danser en sautillant, sentimentaux parmi la foule. Les signes valorisés de la modernité des classes moyennes, l'individualisme et la technologie, sont directement représentés dans la métaphore de la danse solitaire et dans l'emphase du camion-orchestre.

Avec les groupes masculins du matin — méfis des quartiers traditionnels de la petite classe moyenne —, les déguisements bon enfant en petits baigneurs, matelots et autres hommes en femmes ne représentent jamais de véritables inversions. Ils travaillent ou « tordent » les réalités sociales de référence pour traiter quelques sujets déjà réservés aux mondes des hommes dans la vie quotidienne : caricature des politiciens, moquerie des patrons, ridiculisation machiste des femmes. Ce jeu rituel n'est pas exempt non plus d'une caricature raciste puisque les atours des hommes en femmes symbolisent dans certains groupes la tenue des *Baianas* (des femmes noires incarnant la tradition religieuse et culinaire afro-brésilienne). L'humour et la dérision des hommes entre eux sont les formes d'un discours en continuité, dans l'esprit, avec celui du quotidien.

La nuit enfin, le travail rituel des blocs venus des quartiers populaires et noirs de la ville est le seul qui semble opérer l'effet carnavalesque d'invention d'un autre monde. En s'africanisant de diverses manières (cérémonies, danses, tenues, chants, etc.), les noirs des blocs afro et des afoxés utilisent la liminarité de l'événement carnavalesque pour établir une correspondance arbitraire entre certains traits culturels réinventés et une condition sociale présente elle aussi interprétée et travestie. Ils réalisent ainsi un travail collectif de réinvention et de mise en scène de l'identité qui offre une réponse aux formes particulières du racisme brésilien. Après avoir connu une phase relativement séditeuse et segmentaire, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, l'africanisation du carnaval a été exploitée par diverses entreprises locales — commerciales, touristiques et politiques — cherchant à réinterpréter et récupérer le mouvement pour le rendre régional et faire de la Axé Music la marque dominante, la plus imaginative et vendable, du nouveau carnaval de Bahia.

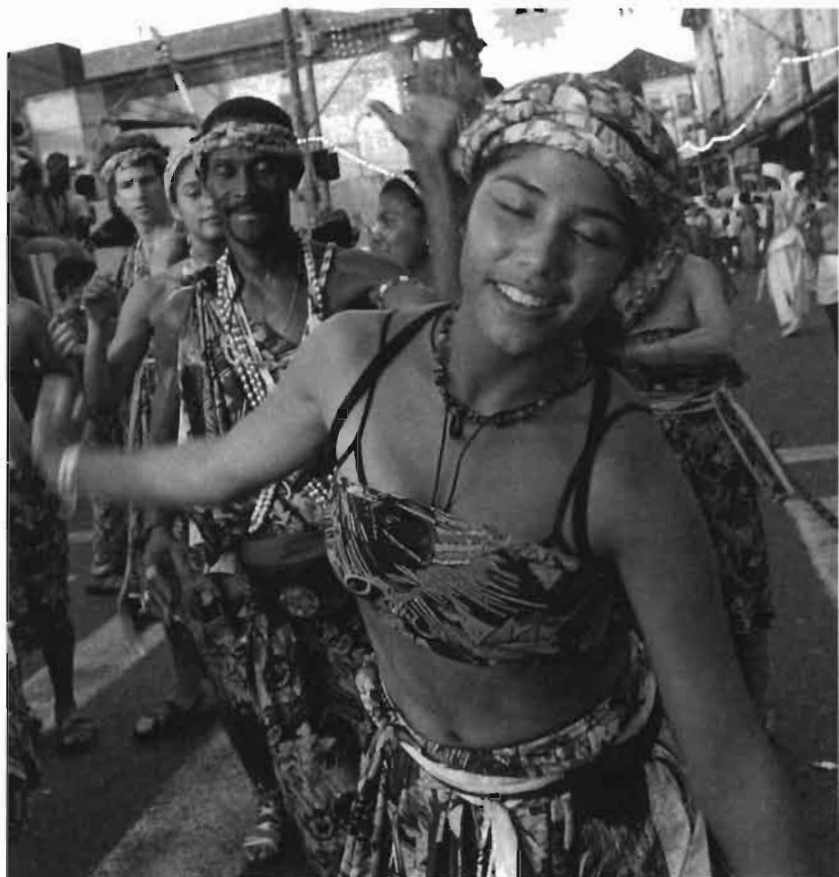
Si, finalement, le carnaval de Bahia s'est tout africanisé, peut-on dire qu'il est l'expression de ce « pouvoir rituel des faibles » dont parle Turner ⁴⁵ ? La réponse est plus complexe. D'une part, on observe que l'investissement rituel est inversement proportionnel à la position occupée dans la structure socio-raciale. On a vu que de fortes différences dans le sens donné à la fête correspondent aux formes (à grands traits) de la *métaphore* pour les classes supé-

⁴⁵ TURNER, Victor, *Le phénomène rituel, Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

rieures ordinairement satisfaites et arrogantes (et plutôt blanches), de la *dérision* pour les classes moyennes balancées dans la politique ordinaire entre la flatterie et la crise (et à dominante brunes), enfin de la *réinvention du monde* pour les classes basses toujours frustrées et à la limite de l'exclusion dans le quotidien (et très majoritairement noires). L'attrait pour la distorsion du réel dans la fête est donc très inégalement réparti entre les différents segments du carnaval. En outre, il n'y a pas dans l'ensemble d'inversion symétrique, personne ne prenant la place sociale de l'autre, mais chaque segment développant sa propre logique imaginative à côté des autres. D'autre part, parmi ceux que Turner appelle les « faibles » de la structure sociale globale, ce sont les moins marginalisés qui en font le plus dans la ritualisation et dans l'excès d'identité : le point fort du carnaval africanisé est, on le verra, la formation imaginaire d'une élite noire, laquelle est portée socialement par des trajets de relative mobilité socio-professionnelle. Enfin, le moment séditieux de la ritualisation (un autre monde déjà là) peut lui-même se pervertir dans diverses formes de récupération, idéologique (les tenants de la démocratie raciale insisteront sur l'apparence égalitaire de la valorisation esthétique des noirs) ou commerciale (les pouvoirs locaux profiteront de la régénération de la fête par son africanisation pour lui redonner un attrait touristique).

Le bûcher où l'on brûlait le mannequin Carnaval et dont les cendres, le mercredi matin, marquaient originellement la fin de la fête, n'existe pas à Bahia. Le Roi Momo, de chair et d'os, s'est déjà discrètement éclipsé. L'apothéose finale, clôturant la nuit du Mardi Gras, a lieu au lever du jour du mercredi : c'est la très moderne « rencontre des trios », dispute rituelle menée entre les plus gros trios électriques pour être celui qui le dernier occupera la place Castro Alves. Lieu de rassemblement populaire traditionnel qui concentre, pendant les cinq jours de carnaval, la plupart des rencontres et des bagarres, la « place du peuple » clame alors ses derniers cris de carnaval. Le choc se fait entre les gros engins en fonction de leur puissance mécanique et acoustique, les blocs ne tiennent plus leurs *foliões*, la place est aux trios indépendants. Chacun s'immisce tant bien que mal pour tenter d'être présent sur la place dans ce rituel très étrange de la mort de Carnaval. C'est alors, au lever du soleil, que tous entonnent, ensemble sinon en chœur, l'hymne régional de Bahia, en hommage au Senhor do Bonfim.

Le retour chez eux des derniers irréductibles de la fête a quelque chose de pathétique. Épuisés, certains esquissent encore quelques pas de samba, ou persistent à chanter leur air préféré et inoubliable, assis en cercle sur la rue déjà rendue à la circulation. Tristes de devoir admettre la fin du carnaval et le retour aux rythmes ordinaires, ils voient arriver d'autres camions, ceux des services de nettoyage : lance à eau à la main, et par hordes de balayeurs, ils vont débarasser les tonnes d'ordures accumulées pendant la fête. Il faudra quelques jours de reflux pour que la ville retrouve son air habituel. Certains groupes — en cela fidèles aux inconstances traditionnelles du calendrier carnavalesque — tentent de reprendre la rue d'assaut le mercredi soir et de commémorer encore la fin de fête le samedi. Mais le cœur n'y est plus. Il faut se résoudre à attendre l'an prochain et à revenir à la ville.



Deuxième partie

Chronique d'une invention urbaine

Les groupes carnavalesques sont habituellement des produits de la sociabilité des quartiers, et cet ancrage urbain provoque parfois des rivalités de quartier, voire des bagarres, entre les différents blocs lors du carnaval. Dans le seul quartier de Liberdade, qui a vu naître le premier bloc afro-brésilien au milieu des années soixante-dix, on comptait à ce moment-là plus d'une dizaine de groupes carnavalesques formés avec peu de moyens, dans les maisons, sur les places et les coins de rue, à la seule initiative de bandes d'amis et parents : deux des plus nombreuses écoles de samba bahianaises de l'époque (Ritmos da Liberdade et Filhos da Liberdade), plusieurs blocs de percussions (Desajustados, Impossíveis, Independentes, Estudantes da Liberdade, Barrabas, Deixa-Disso, Banda da Liberdade et Cavalheiros da Liberdade) et un bloc dit « d'indiens » (les Penas Brancas), sans citer tous ceux qui ne parviennent pas à durer plus d'un carnaval.

Je vais retracer dans ce chapitre la chronique du groupe inventeur du premier bloc afro-brésilien du carnaval de Bahia, le Ilê Aiyê, fondé en 1974. Cette enquête nous conduira vers le quartier, les maisons et les familles qui l'ont vu naître. Véritable « success story », elle est l'histoire d'une bande de jeunes gens depuis son quartier, Liberdade, jusqu'à l'Avenida — la grande avenue du carnaval.

Le quartier de Liberdade

Le quartier de Liberdade est connu dans la ville pour être un des plus créatifs en matière de carnaval et de culture noire. Depuis les années soixante et le début des changements dans l'urbanisme de Bahia, les quartiers localisés du côté de la baie, dont Liberdade, se trouvèrent dépréciés par l'idéologie moderniste et délaissés par la politique de développement urbain, social et culturel. Rappelant le site de la ville ancienne, les quartiers du bord de la baie sont maintenant associés à la tradition urbaine de Bahia, ce qui inclut une tradition de relations à caractère familial et une habitude de vie locale relativement autonome des politiques globales. On ne trouve à Liberdade aucune de la vingtaine de salles de cinéma de la ville, ni de salle de théâtre, et pas davantage ces grands *shopping centers* qui représentent, de l'autre côté de la ville, une grande part du cadre des loisirs de la « jeunesse dorée » des classes moyennes blanches. Sans véritables incitations externes publiques ou privées, la créativité en matière de loisirs repose essentiellement sur la sociabilité de tous les jours, et peut être d'autant plus facilement étudiée comme le produit d'une culture populaire locale.

Sur une crête de mornes longue de plus de deux kilomètres et surplombant la baie de Bahia, la Route de Liberdade traverse tout le quartier. Un

trafic dense de voitures, bus et piétons l'occupe, et on y trouve toutes sortes de commerces populaires : marchés de produits vivriers en pleine rue, magasins, ateliers, éventaires et gargotes, vendeurs ambulants, etc. De cette voie principale, partent les entrées d'une vingtaine au moins de sous-quartiers. Chacun est composé d'un tissu dense de venelles et impasses, ruelles étroites et piétonnières, sombres et humides, dont l'aspect s'oppose à celui, plus ouvert et montré, des rues goudronnées et des placettes. Ces dernières servent de références pour différencier les sous-quartiers entre eux et font fonction de terminus des lignes d'autobus.

Le long des rues goudronnées du quartier, les façades des petites maisons, traditionnellement de plain-pied, sont peintes en tons pastel, rose, vert ou bleu. Certaines, parfaitement alignées par rangées d'une dizaine, rappellent les anciennes cités ouvrières de taille réduite — initiatives individuelles de quelque patron paternaliste, près des anciens ateliers mécaniques, fabriques chimiques ou des menuiserie — qui ont contribué, dans la première moitié de ce siècle, à l'urbanisation du quartier. À l'intérieur des sous-quartiers, certaines des *casas da frente* (maisons avec pignon sur rue), abîmées par les années, par les pluies et par l'humidité du climat tropical, montrent encore fièrement, gravées au frontispice, les dates de leur construction : 1927, 1935, 1942, etc. Ces maisons dissimulent les entrées étroites d'innombrables impasses et ruelles — alignements de maisons pauvres appelés *avenidas* (littéralement « avenues »). Depuis les mouvements migratoires des années quarante et cinquante (noirs venus du Recôncavo ¹), puis ceux des années soixante (blancs pauvres du sertão ²), les *avenidas* se sont étirées à partir des fonds de cour des maisons de rue pour peupler toutes les pentes du quartier, jusqu'à rattraper les quelques grandes « invasions » (équivalent des favelas de Rio) qui, dans la même période, ont occupé certaines parties de Liberdade. Ce sont les secteurs les plus pauvres du quartier, bien qu'on puisse parler à leur propos d'une pauvreté relativement stabilisée, ou relativement moins démunie que celle de la périphérie de Salvador.

Dans un environnement urbain tout en collines, rampes et bas-fonds, et dont l'architecture est à dominante horizontale, des petits immeubles de rapport côtoient quelques édifices publics — hôpital, églises et temples. Construits en général dans les années soixante et soixante-dix (aux temps du « miracle » économique national puis du développement industriel régional), rapidement détériorés par l'humidité et la mauvaise qualité des matériaux de construction, ces immeubles sont composés d'appartements de deux pièces/séjour/cuisine, c'est-à-dire qu'ils furent faits pour un modèle de famille nucléaire dont le revenu salarié pouvait garantir le paiement du loyer. Plus récentes encore, des maisons individuelles à étage — ou préparées pour recevoir un étage — sont éparpillées le long des ruelles et des pentes du quartier. Leur taille importante, l'aspect ambitieux de leur façade qui contraste avec leur environnement plus modeste, l'état inachevé et déjà vieilli de leurs murs et de leurs toitures, forment un paysage particulier où se devinent les effets réels mais limités de la

¹ Le Recôncavo est la région qui entoure, sur plus de cent kilomètres, le littoral de la Baie de tous les saints, à la limite nord de laquelle se trouve la ville de Salvador.

² Région rurale du Nordeste, où la sécheresse pousse régulièrement les paysans à émigrer.

mobilité sociale qui marqua la vie de ce quartier relativement pauvre dans les années soixante à quatre-vingt, suite au développement industriel de la région.

La population du quartier se situe dans les niveaux de revenu inférieurs de la ville. Les commerçants d'échoppes et de rue, les ouvriers et apprentis des petites entreprises du quartier (ateliers de mécanique, de menuiserie ou de construction), et les employées domestiques (femmes de ménage, cuisinières, lavandières), forment près de la moitié de la population active, et relèvent principalement de l'économie dite informelle. Depuis longtemps, Liberdade est aussi marqué par la présence de travailleurs du port et des anciennes industries alimentaires. Dans le prolongement de cette tradition ouvrière, le quartier a fourni une part importante des ouvriers et employés de rangs inférieurs et temporaires des nouvelles industries bahianaises des années soixante à quatre-vingt.

Selon les critères utilisés, le quartier de Liberdade compterait, en 1991, de 130 000 habitants (*Liberdade stricto sensu*³) à 260 000 habitants (*lato sensu*⁴). On est encore loin, cependant, du chiffre de 400 000 habitants régulièrement avancé, pour Liberdade, par les allégories poétiques et politiques du bloc Ilê Aiyê et du mouvement noir ! L'affirmation, qui peut paraître fantaisiste au vu des comptages existants, n'a de sens que pour signifier le poids d'un espace d'identité dont il est dit, dans le même cadre affirmatif et là aussi à l'encontre des données statistiques, qu'il est « le plus grand » ou « l'un des plus grands quartiers noirs hors d'Afrique ».

Noirs de Salvador et du Recôncavo, descendants de quelques migrants européens (portugais, tsiganes et espagnols) et enfin blancs pauvres du Nordeste ont peuplé, par couches successives et inégales, Liberdade, où ils vivèrent ensemble et se mélangèrent pour former un quartier métis à forte prédominance noire⁵. Quelques histoires individuelles et de rue montrent cependant que des tensions ethniques se manifestèrent parfois : un petit entrepreneur immobilier d'origine espagnole m'expliquait un jour, peu discrètement, qu'il préférerait traiter avec les *galegos* comme moi plutôt qu'avec les *bahianos* — terminologie locale opposant à mots couverts les blancs d'apparence européenne (à l'image de ceux qui vinrent de Galicie, les *galegos*), non métissés, aux noirs et mulâtres bahianais. Inversement, des migrants nordestins à la peau claire furent l'objet d'un certain ostracisme de la part de la population noire et plus ancienne dans le quartier, lequel s'exprima dans un langage où se mélangèrent le régionalisme et le racisme. Un leader noir du quartier rappelle ainsi la présence des *Cearenses* (blancs originaires de l'État nordestin du Ceará) pour dire fièrement comment Liberdade est tout de même resté un « quartier noir », à l'image du sous-quartier Curuzu :

« C'est qu'il n'est pas aussi fermé qu'avant... mais il y a eu une très grande invasion de *Cearenses* dans le Curuzu. Au début, il y a eu quelques

³ Dans les limites tracées par l'administration municipale.

⁴ C'est-à-dire si l'on inclut les quartiers situés immédiatement alentour de cette zone centrale

⁵ On ne dispose pas de données statistiques sur la composition raciale du quartier. On comptait, au recensement de 1980, dans le sous-district de Santo Antonio (qui inclut Liberdade), 18 % de noirs, 60 % de métis et 22 % de blancs. Pour toute la ville de Salvador, ces taux étaient respectivement de 17,3 %, 58,4 %, 24,3 %. Ces chiffres sont donnés, comme précédemment, en tenant compte des réserves nécessaires sur l'identification raciale elle-même et, en particulier, sur les procédés très subjectifs d'identification par les recenseurs et les recensés.



« Maison d'esclave sur la terre noire », « rue Kingston », « place Nelson Mandela » : à partir la fin des années soixante-dix, le quartier de Liberdade devient synonyme, pour le mouvement culturel noir de Bahia, d'un nouveau quilombo.

problèmes, mais maintenant moins, ils s'entendent bien avec les gens, ils se sont intégrés. Alors, ils n'ont pas réussi à changer les coutumes. Non, ils n'ont pas réussi à changer les habitudes. » (Antonio Carlos dos Santos Vovô)

Véritable marqueur d'identité, doté de significations nombreuses et hétérogènes, Liberdade fait l'objet d'une référence élogieuse et systématique dans les chansons du Ilê Aiyê. En effet, ce quartier n'est pas seulement l'un des plus grands et denses de la ville. C'est aussi un symbole aux sens multiples, accumulés au long de son histoire. Il fut d'abord tenu dans les années quarante, par l'écrivain bahianais Jorge Amado, pour le « plus peuplé quartier prolétaire de la ville de Bahia ⁶ ». Liberdade fut ensuite décrit comme un lieu de misère et de luttes populaires. Ainsi, l'auteur d'un récit romancé sur l'invasion et la conquête des terres du Corta Braço à la fin des années quarante, au cœur de Liberdade, voyaient dans le quartier des « enfants affamés », des lavandières et des employées de maison, des bohèmes et des prostituées ⁷. La recherche de la « liberté » (*liberdade*), pour d'autres auteurs, passait par la danse, la transe ou la prière, parmi les « taudis », la « poussière » et la « boue » du quartier ⁸. À partir des années soixante-dix, la création du Ilê Aiyê a eu pour effet d'associer l'image du quartier à un discours culturaliste et politique, africaniste et noir. Liberdade devint alors synonyme de *quilombo* (communauté marronne) dans la poésie populaire des sambas. Cette caractérisation afro-brésilienne a été confirmée par la multiplication récente de ses lieux d'aspect ethnique — comme la « senzala do barro preto ⁹ », la « rue Kingston » (lieu des fêtes d'un autre bloc afro, Muzenza, créé en 1981), ou la place du funiculaire (Plano inclinado, lieu de fête central du quartier) rebaptisée en 1992 « place Nelson Mandela ».

Quel que soit le qualificatif dominant de l'époque — misérable, prolétaire, dansant ou noir, chacun représentant une part de vérité —, c'est toujours un substrat social local, le « peuple de Liberdade », qui se trouve désigné comme sujet collectif et comme critère d'identité. Il y a un sentiment d'attachement au quartier, une fierté d'en être, même pour ceux qui, en situation de mobilité sociale ou par le simple effet du développement des cycles familiaux, ont quitté le quartier. C'est ce marquage territorial que l'on peut voir dans les propos de l'un des fondateurs du premier bloc afro-brésilien du carnaval de Bahia :

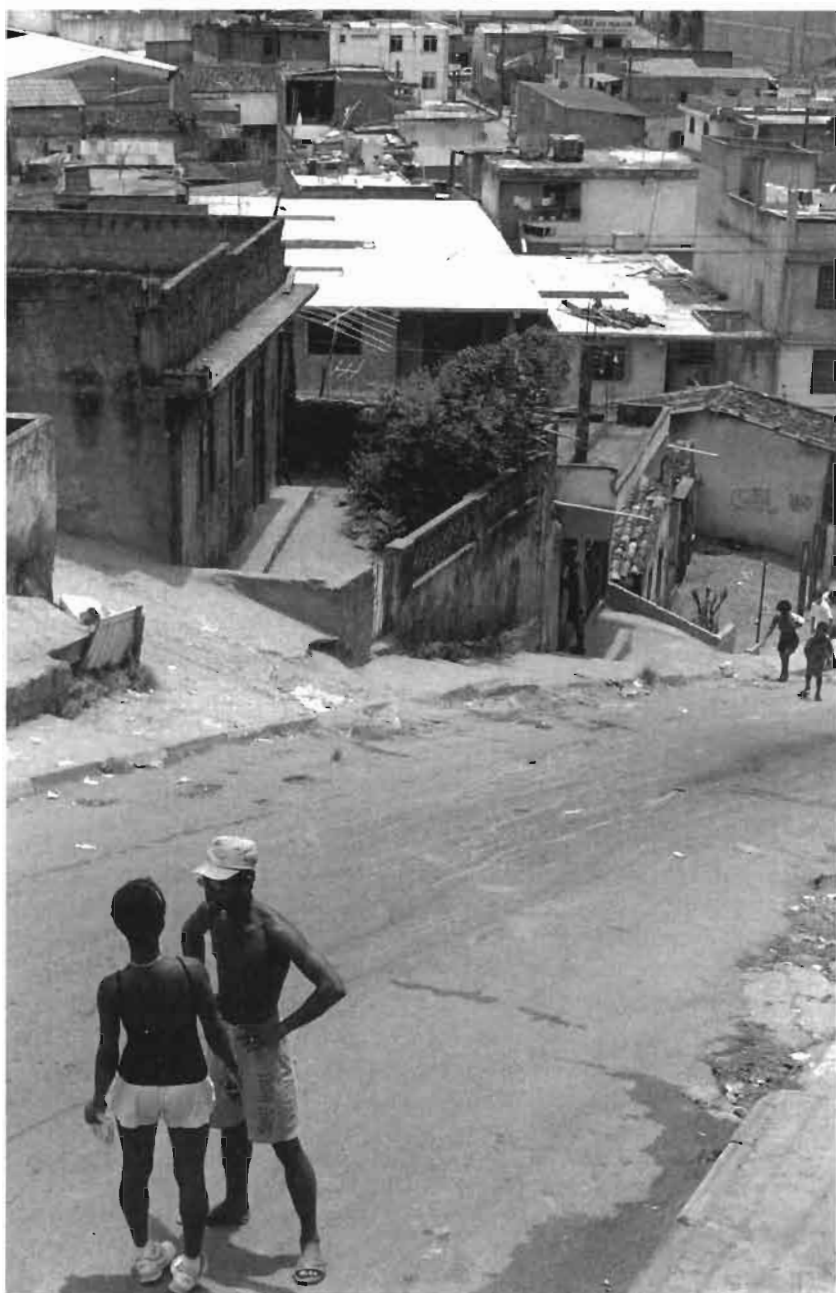
« J'ai toujours été fier d'être de Liberdade. À l'époque il y avait le tram, les lignes du tram étaient classées par numéro. Liberdade c'est le numéro 8. Il y avait de la musique, et tout ça. Si quelqu'un t'embêtait, n'importe quoi, tu disais que tu étais de la ligne 8, de Liberdade, et les gens te traitaient toujours avec un certain respect. Liberdade, c'était Liberdade et environs. Celui qui habite à IAPI, Pero Vaz, personne ne dit qu'il habite à Pero Vaz, il dit qu'il habite à Liberdade [...] Liberdade c'est tout ça ici, tout ce monde là c'est Liberdade, Liberdade est un quartier très noir. Mais on respecte les autres quartiers, et on est très fier, moi-même je sens la même chose. Un grand quartier, ici les choses sont toujours plus intenses, à Liberdade » (Antonio Carlos dos Santos Vovô).

⁶ AMADO, Jorge, *Bahia de Todos os Santos : Guia de ruas e mistérios* [1945], Rio de Janeiro, Record, 1982, p. 81.

⁷ MATOS, Arioaldo, *Corta-braço* [1955], Salvador, EGBA, 1988, p. 33.

⁸ BRANDÃO, Darwin, MOTTA E SILVA, *Cidade do Salvador*, Cia Ed. Nacional, São Paulo, 1958, p. 174.

⁹ Littéralement « la maison d'esclave sur la terre noire », terrain vague où se firent les fêtes du Ilê Aiyê de 1976 à 1987.



Rue du Curuzu, à Liberdade, où fut fondé la bloc Ilê Aiyê en 1974.

C'est dans une rue de ce quartier qu'en 1974 un groupe de jeunes gens inventa le bloc carnavalesque Ilê Aiyê qui allait entraîner dans sa suite la réafricanisation du carnaval de Bahia.

De la bande au bloc (1966-1974)

La création de blocs carnavalesques fait partie du répertoire d'initiative des bandes du quartier. Ces bandes sont des groupes de pairs, à forte dominante masculine, formés de parents (frères, cousins, beaux-frères, etc.) et/ou de voisins de rue, souvent doublés de collègues d'école ou de travail. Si les hommes plus âgés maintiennent leurs relations de bande, c'est pour se retrouver, aux heures creuses, pour des parties de carte ou de dominos sur le coin d'un trottoir ou pour participer à quelque fête nocturne (*pagode*). Les plus jeunes, eux, multiplient les initiatives : sortie en car à la plage, tournoi de *futebol*, formation de quadrilles pour les fêtes de la São João, groupes de carnaval, etc. Ils forment ainsi des cadres de sociabilité et, plus tard parfois, de créations artistiques (musique, poésie, danse, etc.).

L'importance des *peer groups* (groupes de pairs) en milieu urbain a déjà été soulignée par Herbert Gans dans son étude du quartier italien West End de Boston¹⁰. Il a relevé à leur propos le paradoxe entre un sentiment d'appartenance collective relativement contraignant (fondé sur la place importante des liens familiaux dans la composition des *peer groups*) et leur tendance à l'égalitarisme et à la libre manifestation des individualités. Dans une étude des sociabilités masculines et féminines du quartier Liberdade¹¹, on a observé une continuité sociale et une correspondance morale entre l'univers domestique et celui de la rue et des groupes de pairs. Les codes relationnels sont ceux de la vie familiale et domestique de leurs milieux d'origine : honneur, dette et solidarité, fidélité, machisme. À la périphérie des groupes, se trouvent les « cousines et amoureuses » qui peuvent aider à l'organisation des sorties à la plage ou être les supporteurs des équipes de *futebol* créées par les bandes pour des tournois de quartier. Ces groupes d'hommes sont enclin à produire des idiomes particuliers : des surnoms sont donnés aux membres de la bande, des noms sont inventés pour les équipes de *futebol* qu'ils créent ou pour les bandes elles-mêmes ; et certains espaces des sous-quartiers (tel coin de rue, tel trottoir, un bar, un terrain de sport, etc.) sont choisis comme lieu de rencontre. Production de lien social, d'identité et attachement aux lieux de vie sont les principales caractéristiques de ces groupes de pairs.

Tout cela se retrouve dans les récits que me firent les fondateurs du bloc Ilê Aiyê, dont quelques extraits sont transcrits ci-dessous. Ainsi, le réseau qui est à l'origine de l'association carnavalesque s'est ancré dans les espaces sociaux de la famille, du quartier et de l'école :

« Vers 14, 15 ans, on faisait déjà ces trucs [sorties, fêtes], depuis le temps du collège, me conta Vovò, l'actuel président du Ilê Aiyê, alors qu'il me

¹⁰ GANS, Herbert, *The Urban Villagers. Group and Class in the Life of Italian-Americans* [1962], New York, Free Press, 1982.

¹¹ AGIER, Michel, *L'invention de la ville : banlieues, townships, invasions et favelas*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 1999, chapitre 5.

détaillait le contexte de la fondation du bloc. J'ai commencé à l'école Parque [collège de premier cycle du secondaire], et la bande l'a toujours fait. C'était ceux du collège et ceux du collège amenaient aussi des gens de dehors. La bande était très grande. Et quand on a terminé le ginásio [quatre ans de secondaire], on a continué. Pendant environ cinq ans. C'est quand on a créé le Ilê Aiyê qu'on a arrêté [...] Les gars parlaient beaucoup de faire un bloc. On était tout le temps ensemble, alors de là à fonder le Ilê Aiyê, ça n'a pas été difficile, non. C'est moi et Apolônio qui avons fait le bloc. Apolônio, on a grandi tout ensemble, on avait le même âge, on étudiait dans le même collège, et on faisait les mêmes choses, on allait à la plage d'Itapoan, les sorties, l'équipe de foot, les fêtes de la Saint Jean, le carnaval, on était toujours ensemble » (Antonio Carlos dos Santos Vovô).

Son ami, Apolônio de Jesus, aujourd'hui décédé, m'a aussi remis dans le cadre de l'époque, avec toujours une pointe de nostalgie dans ses récits :

« J'ai fait mes études à l'école Parque. Après j'ai fait une formation en mécanique. Il y avait la bande de l'école Parque : c'était moi, Vovô aussi est de l'école Parque, feu Valmir. Et d'autres personnes étaient du secteur ici, Roberto vient du Abrigo [autre collège], Edvaldo du Abrigo, Djalma était déjà bien plus vieux que nous, il était du Duque de Caxias [collège], ensuite il est allé au SENAI [école professionnelle]. Mais la base c'était des personnes de Liberdade. Comme ça autour de la zone centrale, c'est-à-dire Curuzu. Tout par ici, la majorité était d'ici. Curuzu. Progresso. On n'était pas beaucoup de mecs [...] On avait nos points de rencontre, c'était la Bénédiction du mardi ¹², le Mercado Modelo [marché et bars] le samedi, et dimanche c'était Itapoan [plage]. Le samedi, on était au Mercado Modelo jusqu'à deux heures, trois heures de l'après-midi, au plus quatre heures, et à partir de là on continuait vers la Cantina da Lua pour jouer au billard de Clarindo, et pour préparer le dimanche ¹³. [...] En réalité, la formation du Ilê s'est beaucoup faite par la famille. On était ensemble, on faisait tout ensemble. Alors, quelques mariages sont sortis de là. Trois ou quatre mariages, environ, sont sortis de là. C'était vraiment une affaire de famille, un petit ghetto, un groupe plus ou moins fermé, où peu de gens de dehors de l'axe Liberdade-Curuzu avait accès. Après, d'autres personnes sont apparues, mais la coordination générale restait bien dans nos mains » (Apolônio de Jesus).

En regardant de près la formation de ce réseau, on trouve deux noyaux scolaires (écoles primaires et de premier cycle du secondaire du quartier), les écoles Parque et Abrigo. Ces noyaux sont réunis par des relations de rue (datant des premières socialisations de l'enfance et de la pré-adolescence), dans

¹² La bénédiction de Santo Antonio dans l'église de São Francisco, tous les mardis, est l'occasion traditionnellement d'une distribution de pain à la porte de l'église et, plus récemment, de rencontres entre bandes de jeunes des quartiers périphériques et populaires, qui improvisent des fêtes et des spectacles du soir, sur le Terreiro de Jesus, la place qui fait face à l'église.

¹³ Créé en 1971, le bar de la Cantina da Lua s'est transformé en un des lieux préférés des jeunes gens revendiquant la création d'une nouvelle culture noire. Il est situé sur la place du Terreiro de Jesus, dans le quartier ancien du Pelourinho (dont la population est traditionnellement considérée comme « marginale » et noire). Ce bar fut un des premiers centres de l'animation de la place lors des soirées de la bénédiction du mardi. Le patron du bar, Clarindo da Silva (le Clarindo mentionné dans le récit), est devenu une des principales figures politiques du quartier, créateur d'un « projet culturel Cantina da Lua », et plusieurs fois candidat (sans succès) aux élections législatives et municipales de Salvador pour y représenter la population du Pelourinho.

les limites d'une aire urbaine centrée sur une rue (la rue Curuzu). Cette aire deviendra la principale zone de marquage territorial du groupe et s'étendra, pour le recrutement, aux alentours immédiats (zone de Progresso en descendant vers Santa Mônica, et la montée vers la Estrada da Liberdade). À la fin des années soixante, le groupe se retrouve en différents points de la rue Curuzu : dans un même angle de rue (le lavoir, qui sera plus tard le premier lieu des répétitions du bloc), dans un même bar juste à côté (le bar de Chico) et, pour les discussions et décisions plus importantes, dans la maison de la famille d'un des membres du groupe, Vovô, maison qui deviendra en 1974 le siège du bloc carnavalesque.

L'ancrage du réseau dans cette maison est un des nœuds de l'histoire du Ilê Aiyê. La famille tend à fermer le groupe dans un mouvement centripète — freinant donc d'une certaine façon la tendance « naturelle » des réseaux à s'étendre en étoiles successives — tout en lui donnant une base solide, structurelle, pour durer. Ce dilemme entre le réseau et la famille, l'ouverture et la fermeture — et, d'une certaine façon, entre l'altérité et l'identité — se retrouvera dans toute la vie de la future association Ilê Aiyê, provoquant des commentaires critiques, des conflits et des ruptures, mais assurant aussi la pérennité du bloc. Parmi les membres de la famille qui agissent alors au sein du réseau, il y a d'abord un des deux jeunes gens qui seront les fondateurs du bloc. Il est, avant cela, la principale tête de réseau (Antonio Carlos dos Santos, dit « Vovô »)¹⁴. Avec lui se trouvent aussi son frère, sa sœur, son épouse. Le noyau familial s'élargira plus tard par la venue d'un beau-frère. Dans les années quatre-vingt, ces cinq personnes seront parmi les quinze membres du directoire du bloc Ilê Aiyê. Il y a encore, à l'époque, un cousin, aujourd'hui moins actif, et surtout la mère du fondateur. Prêtresse du terreiro de candomblé localisé dans la même maison familiale, elle fut ensuite proclamée « marraine » du bloc et fut dès l'origine une conseillère active des dirigeants, le père étant quant à lui plus discret. Elle se présente elle-même comme « la mère de l'inventeur ». La coïncidence particulière entre les effets du réseau social (le groupe de pairs et les relations familiales et féminines de chacun), d'une part, et ceux des caractéristiques familiales et culturelles de la maison où il fut ancré, d'autre part, est une des raisons du destin particulier de cette bande de quartier qui, pour le reste, correspond assez bien à l'ordinaire des quartiers populaires de Salvador.

Une vingtaine d'amis, parents et voisins, ayant alors entre 15 et 20 ans, développèrent ainsi, dès la fin des années soixante, un éventail de plus en plus large d'activités de loisir. Les premières initiatives du groupe consistèrent à organiser des sorties à la plage, à former des quadrilles de danse pour les fêtes de la Saint Jean, qui s'entraînaient dans la salle de cérémonie du terreiro de Mãe Hilda, et à se déguiser pour sortir ensemble au carnaval. Deux expériences ont le

¹⁴ Comme dans toutes les bandes de quartier, ce surnom « Vovô » (qu'on peut traduire par « Pépé » ou « Papi ») a une histoire : « Mon père faisait des vêtements à cette époque, il faisait des jaquettes, il aimait bien porter un chapeau. Et quand je suis allé étudier, je n'avais pas de chaussure mais j'avais une jaquette. Alors je la mettais, une fois je suis allé à l'école en jaquette, que je mettais pour avoir chaud. Là les gars ont commencé à m'appeler vieux : "mon grand-père, mon grand-père". Et c'est resté. » En outre, il est intéressant de noter ici que, de même que la bande de quartier est devenue une association de plein droit, l'identité de son dirigeant, inventée dans la sociabilité du quartier, est devenue son identité officielle lorsqu'il voulut se porter candidat aux élections municipales de 1988 sans perdre les voix de ceux qui ne l'avaient jamais connu que sous ce surnom là. Il devint donc Antonio Carlos dos Santos Vovô.

plus marqué la bande à cette époque : son équipe de football et la création d'une entreprise informelle de loisir. Les récits des deux fondateurs du bloc y font allusion :

« On a commencé par faire une équipe de foot, une équipe ici appelée "Vitorinha", une équipe à nous ¹⁵. C'est moi qui dirigeait l'équipe. Elle était très connue cette équipe ici, il n'y jouait que des noirs. Et ici à Liberdade cette histoire revenait toujours : "quartier de noirs", je sais pas quoi. Le blanc qui venait ici, habitait ici, devait accepter ça : les noirs, les bagarres. Il n'y avait qu'un blanc dans l'équipe, c'était le seul. On se moquait de lui quand il jouait dans l'équipe » (Antonio Carlos dos Santos Vovô).

Dans cette expérience, deux faits marquants peuvent être relevés : d'une part, il s'agit de l'organisation d'un collectif durable (l'équipe existera pendant plusieurs années) ; d'autre part, ce collectif se produit à l'extérieur de son aire de formation (Curuzu) et hors du quartier Liberdade lui-même, faisant donc l'expérience d'une présentation de soi face aux autres où l'identité de couleur semble devenir importante. *A contrario*, la présence d'un unique ami et joueur blanc est régulièrement rappelée comme exception. La posture africaniste et « négriste » du Ilê Aiyê ¹⁶ marginalisera puis éloignera définitivement cet ami blanc. C'est ce que confirme l'autre tête de réseau du premier groupe :

« Il y avait moi, Vovô, Macalê, Vandinho, Vivaldo le frère de Vovô, Arnaldinho qui n'était pas noir mais qui participait à notre groupe, sauf que quand on a formé le Ilê il n'est pas sorti dans le bloc, mais il participait, et les petites amies qui aujourd'hui sont les épouses » (Apolônio de Jesus).

Deuxièmement, le groupe se transformera en une « espèce d'entreprise » attirant l'attention du voisinage sur ses activités et formant des compétences professionnelles dans l'organisation des loisirs chez quelques-uns de ses membres :

« Il y avait le groupe appelé *Colher de peixe* ("cueiller à poisson"). C'est qu'on faisait des fêtes, des promenades. Beaucoup de promenades. À la Saint Jean, on faisait la fête ensemble, on avait tous les mêmes tenues, et pour le carnaval, on recevait en cadeau les mêmes robes ¹⁷. À cette époque, c'était une époque bien meilleure, on faisait les promenades, et en plus on donnait à boire et à manger. Alors on réussissait à faire, comme ça, à former des grands groupes, comme la promenade qui était faite par nous, qui était... anciennement on utilisait un nom de marque, c'était "la zorra (la pagaille) attaque encore". C'était la zorra, c'était le groupe » (Apolônio de Jesus).

En plus des promenades et des sorties au carnaval en bande, les sorties à la plage prirent une tournure de plus en plus organisée, voire professionnelle, comme le note l'autre leader du groupe :

¹⁵ Le nom de Vitorinha fut donné en hommage à une des deux équipes professionnelles de la ville de Salvador, le Vitória.

¹⁶ Nous empruntons l'adjectif « négriste » à Michel Giraud qui désigne par ce terme les apologues de la négritude comme couleur et comme identité « raciale » — « Le culturalisme face au racisme ou d'un naturalisme à l'autre : le cas des études afro-américaines », *L'Homme et la Société* (Paris), n° 77-78, 1985, pp. 143-155.

¹⁷ On notera dans les différents extraits d'entretien de l'un et l'autre fondateur du bloc la fréquence de termes d'identité tels que « pareil », « semblable », « même », « ensemble », « équipe », etc.

« Groupe de Saint Jean, bande de carnaval, on était nombreux à sortir habillés pareils, sans instruments. Ce genre de bandes qui sort en “robe”, sans pagaille, sans rien, et on réunissait beaucoup de gens. Il n’y avait que nous. C’est qu’on en avait besoin, pour sortir avec les filles, pour s’amuser [...] On faisait beaucoup d’excursions. J’avais une espèce d’entreprise, on l’avait appelé la *zorra*. À l’époque, c’était très à la mode, faire des promenades, des excursions. On a commencé ça au collège. Tout le monde aimait se balader. Au début, il y avait moi, Jaguaraci et Gileno, toujours devant, les responsables. Mais on ne faisait jamais de bénéfice. On ne se souciait pas de faire des bénéfices. Celui qui n’avait pas d’argent y allait sans payer. On gardait l’argent du transport, et ce qui restait on le dépensait tout en bière. [...] C’était des excursions de cinq ou six cars, et on louait des barques, et on emmenait les gens à l’île [d’Itaparica], on louait des cars, on allait vers ces plages qui maintenant sont plus connues, Jauá, Buraquinho, Arembepe, Itacimirim. Les parents nous faisaient confiance, parce que notre promenade était respectée. On jouait du samba, les gens amenaient des instruments. Il y a toujours eu de la musique. Aussi, hein, tout le monde était noir... pour faire du samba, c’est normal. Boissons, amuse-gueule, on emmenait des poissons frits, de la batida de citron » (Antônio Carlos dos Santos Vovô).

Après cinq ans d’organisation de sorties les fins de semaine, les dirigeants du groupe se spécialisèrent dans ce genre d’opération : louer des cars, des bateaux, préparer de la nourriture pour des groupes, organiser la diffusion de l’information au-delà de leur quartier, ce qui les fit encore plus connaître dans Liberdade. Tout un substrat relationnel et quasi-professionnel se constitua ainsi en quelques années parmi le groupe d’adolescents devenus des jeunes adultes, rendant possible en son sein l’imagination et la réalisation d’un nouveau bloc carnavalesque.

Le premier carnaval (1975)

La date officielle de fondation du bloc carnavalesque Ilê Aiyê est le 1^{er} novembre 1974. Quelques jours plus tôt, en fait, dans un des lieux de rencontre de la bande, le *bar do Chico*, sur la petite place de la rue du Curuzu, une partie du groupe se retrouve pour parler du prochain carnaval (il aura lieu en février), autour des deux meneurs de la bande — les amis, voisins et ex-collègues d’école, Vovô e Apolônio (tous deux ont alors 22 ans). Le petit groupe a déjà une habitude d’entrepreneuriat informel dans le domaine des loisirs populaires. En outre, les deux meneurs de la bande sortent à ce moment-là d’écoles techniques et sont en stage dans des entreprises du pôle pétrochimique. Cela n’est pas étranger à la formation d’une image de soi incluant compétence et rationalité, qui leur donne l’assurance d’être capables de rivaliser avec d’autres, aussi bien sur le marché du travail et de la respectabilité sociale que dans un secteur particulier comme la gestion du carnaval, où les noirs sont généralement absents. Et les membres du groupe sont déjà sortis au carnaval, soit en petite bande tous vêtus de la même robe, soit dans des blocs dits d’« indiens ». Apolônio a été membre cotisant et actif du bloc des Apaches pendant plusieurs années, ainsi que la majorité de ceux de la bande qui sortent alors dans des blocs de carnaval. Vovô est sorti une fois dans un autre bloc d’indien, le Viu Não Vá, qui est une dissidence des Apaches.

Chacun des deux meneurs apporta ainsi des compétences, des idées et des relations sociales qui permirent la réussite de l'entreprise originale qu'ils imaginèrent alors. Vovô acquit un esprit d'entreprise et une expérience de meneur dans l'organisation des loisirs collectifs, et la présence d'un terreiro de candomblé dans son milieu familial allait permettre au groupe de postuler en toute légitimité une inspiration culturelle « africaine » pour son identité et pour sa panoplie rituelle, différente de toutes les autres. Apolônio, quant à lui, savait précisément ce qui était dans l'air du temps dans le milieu des blocs carnavalesques populaires, où il circulait beaucoup. Il connaissait des chanteurs, des compositeurs de samba et des maîtres de batterie, personnages essentiels pour marquer le rythme des blocs. Il connaissait aussi les projets dont on parlait ici et là parmi les animateurs noirs et métis des blocs d'indiens. Ces projets se nourrissaient abondamment de l'arrivée sur la scène politique internationale des mouvements noirs particularistes et des mouvements indépendantistes africains.

En effet, en ce début des années soixante-dix, le monde renvoie les images violentes de révoltes raciales et d'organisation politique des noirs. Les mouvements des Black Panthers et de la Soul Music aux États-Unis sont fréquemment cités comme des références de la jeunesse noire de Salvador à l'époque. Ces mouvements, nés au début de la décennie précédente¹⁸, déboucheront ensuite sur les stratégies de « discrimination positive » en faveur des noirs et parallèlement sur la recherche de racines sur la terre africaine. La même décennie est marquée, à Londres, d'abord par des violences raciales contre les originaires des West Indies (1970), puis par la transformation, en 1976, du carnaval de Notting Hill en un carnaval noir, alimenté par un essentialisme d'inspiration caraïbe. C'est à la même époque, encore, que naît en Afrique du Sud le Mouvement de la conscience noire mené par Steve Biko. Inspiré de l'idéologie des Black Panthers, le mouvement de Steve Biko prônait une stratégie excluant les blancs, en ce sens plus proche des thèses raciales du Congrès Pan Africain que celles, a-raciales, du Congrès national africain de Nelson Mandela. Enfin, les pays africains lusophones¹⁹ connaissent, dans ces années-là, une effervescence nouvelle suite aux changements politiques du Portugal (la révolution des œillets d'avril 1974) et à sa nouvelle politique anticoloniale. Les Portugais quittent la Guinée Bissau en 1974, le Mozambique deviendra indépendant le 24 juin 1975 et l'Angola le 11 novembre 1975²⁰. Plus proche, la Jamaïque voit naître le reggae, dont les auteurs (Bob Marley en premier lieu) s'inspirent du mouvement religieux et africaniste rastafari, qui place la source et les idoles de la chrétienté en Éthiopie.

Au Brésil, la Soul Music se diffuse surtout dans les bals soul de Rio de Janeiro, et c'est à São Paulo que, au milieu des années soixante-dix, des mouvements contre la discrimination raciale commencent à se développer²¹. À Bahia, il est de plus en plus question de bloc de carnaval pour les seuls noirs. L'un des fondateurs du Ilê Aiyê, Apolônio de Jesus, participe activement à ces

¹⁸ Et dont les leaders (Malcom X, Martin Luther King, Marcus Garvey, Angela Davis, etc.) feront partie, bien plus tard, du panthéon des héros du bloc Ilê Aiyê aux côtés, notamment, de Nelson Mandela et Steve Biko.

¹⁹ Ce sont les pays africains les plus proches du Brésil par la langue et les échanges politiques et économiques.

²⁰ Cette date-ci entrera plus tard dans le calendrier des commémorations du bloc Ilê Aiyê, alors que le leader mozambicain Samora Machel fera partie de ses héros de référence.

discussions, et c'est lui qui, finalement, fera la proposition à son ami de créer un bloc réservé aux noirs non métissés (*negões*) :

« Moi et Apolônio, nous l'avons fondé... On a eu l'idée de faire un bloc ici à Liberdade, un bloc d'indien, je sais pas quoi. Et un jour on s'est assis là sur la place, et il m'a proposé : "On fait un bloc, que de noirs ?", et là on a commencé à discuter... Ensuite on a fondé, on a appelé d'autres personnes pour travailler avec nous. Mais pour commencer le bloc, c'était que nous deux » (Antônio Carlos dos Santos Vovô).

« Il y en a qui pensaient faire un bloc comme ça, de personnes noires, qui participaient à la culture noire, à tel point qu'ils pensèrent faire ce bloc, peut-être avant, là-bas du côté de Federação, vers Garcia ²². Mais ils n'ont pas réussi à se lancer. Et ici, on s'est décidé à le faire : "On le fait ? — Allez, quel que soit le nombre, on ira dans la rue ! Ce sera un bloc dans le style africain", parce que c'était plus facile comme ça, parce que normalement la grande masse des gens ici était, et est jusqu'à aujourd'hui à Liberdade, était un quartier disons à prédominance de personnes de couleur noire. Alors, "allons faire un bloc qui rappelle l'Afrique, un bloc où on se sente plus à l'aise", l'Afrique serait ainsi le grand oasis » (Apolônio de Jesus).

Dans le récit, deux arguments sont présentés ensemble : l'argument « naturaliste » selon lequel la couleur noire de la peau appelle naturellement un savoir africain, et l'argument sociologique, selon lequel la création du Ilê Aiyê correspondit à une demande d'espace social de loisirs où les noirs seraient « à l'aise », à l'opposé d'un vécu inférieurisant dans la société (et dans les autres groupes carnavalesques). Les deux mêmes arguments sont régulièrement repris par l'autre meneur du groupe ²³.

À trois mois du début du carnaval, le petit groupe décide donc de créer un bloc « dans le style africain » auxquels ne participeront que des noirs. La première brochure de propagande du bloc le présente comme « juste un bloc original. Ce sont les Africains à Bahia ». Rapidement, une vingtaine de personnes se regroupent, où l'on retrouve la bande des sorties à la plage et du football, quelques cousins, sœurs et épouses. « Quel que soit le nombre, on ira dans la rue », avait lancé Apolônio. Les premiers instruments de percussion sont achetés grâce au bénéfice des promenades organisées, que le groupe continue de faire le dimanche. Un à un, les tam-tam, les gros tambours de carnaval, et quelques *agogôs* sont rassemblés. Des amis et connaissances (percussionnistes, chanteurs, compositeurs amateurs) venus des blocs d'indiens s'approchent. Les premières répétitions se font le dimanche matin, quand il n'y a pas de sorties de plage organisées, puis le samedi. Elles ont lieu près du lavoir, sur la petite place du sous-quartier de Curuzu, lieu de rencontre habituel de la bande ²⁴ :

²¹ Ceux-ci déboucheront en 1978 sur la création du MNU (Movimento Negro Unificado) à laquelle, d'ailleurs, le bloc Ilê Aiyê contribuera, comme il participera ensuite, régulièrement, à toutes les initiatives du mouvement noir à caractère politique et national.

²² Le quartier Garcia en particulier désigne, dans le domaine carnavalesque, le bloc d'indiens Caciques do Garcia, le premier du genre, fondé en 1966.

²³ Voir, par exemple, dans les extraits d'entretiens précédents : « tout le monde était noir... pour faire du samba, c'est normal ». On remarquera aussi la présence de termes comme « oasis », comme plus haut « petit ghetto », qui font allusion à des phénomènes de mise à distance et de fermeture.

²⁴ Cet emplacement est aujourd'hui occupé par un centre médical.

Bloco carnavalesco
ILÊ-AIYÊ 75
 Ilê - Aiyê: apenas um bloco original
SÃO OS AFRICANOS NA BAHIA
 Inscrições: — Largo do Curuzú —
 Procurar: Apolonio - Vovô - Roberto -
 Lio - Jailson

- uma promoção almir araujo



À la fin de l'année 1974, la première brochure du Ilê Aiyê annonçait « Juste un bloc original : Ce sont les Africains à Bahia ». La photographie de l'affichette avait été découpée dans un hebdomadaire brésilien, et représentait une rue de Lagos, au Nigeria.

« On se retrouvait à neuf ou dix heures du matin et on jouait du batuque jusqu'à n'importe quelle heure, pour attirer l'attention. On le faisait savoir à nos connaissances, aux amis. Les plus proches ont commencé à s'intéresser. Au début c'était le dimanche, dans la journée, après on est passé au samedi, encore avant ce premier carnaval [...]. À Curuzu il y avait déjà des gars connus. Des gars qui jouait des tam-tam, qui jouaient très bien et qui d'habitude venaient aux promenades. Et il y avait ceux qui jouaient un peu de samba, plutôt bien. Alors on jouait, on faisait du samba, on allait aux fêtes de quartier, on commençait à faire des répétitions. Et, petit à petit, difficilement, on a acheté un instrument aujourd'hui, un autre le lendemain, jusqu'à former un petit groupe qui puisse suivre la musique » (Aliomar, membre des premiers fondateurs du Ilê Aiyê, vice-président du Ilê Aiyê depuis 1981).

L'information qui circula le plus pendant les trois mois séparant la création du bloc et sa première sortie au carnaval, fut la décision de n'y admettre que des noirs. Cette mesure prit dans les premiers temps des allures caricaturales qui ont depuis disparu mais qui favorisèrent sa divulgation dans les milieux populaires et noirs de Salvador : mesurer le taux de mélanine en grattant la peau avec l'ongle, renvoyer les métis en leur disant « noircis et reviens ²⁵ », etc. Dans un climat de relations raciales marqué par ce que Florestan Fernandes appela « le préjugé de ne pas avoir de préjugé ²⁶ », c'est-à-dire par le fait que le racisme était un sujet tabou et la « démocratie raciale » une interprétation officielle des relations raciales au Brésil depuis les années trente, les initiateurs du projet eux-mêmes eurent du mal à se convaincre du bien-fondé d'une telle attitude volontariste, qui eut comme effet d'effrayer et d'attirer en même temps. Tous les récits font état d'un esprit d'audace face aux critiques prévisibles que ne manquerait pas de susciter, pensait-on, l'exclusivisme racial annoncé autour du groupe. En outre, dans le contexte d'un régime militaire installé par un coup d'état dix ans plus tôt, beaucoup craignaient une répression policière qui s'abat-tait depuis des années sur toute sorte de dénonciation politique et sociale.

Enfin, tous soulignent, généralement en énumérant leurs noms, le petit nombre et la détermination du noyau initial de ceux qui deviendraient plus tard les authentiques fondateurs. Les déclarations officielles du groupe vanteront, des années durant, « le courage de ces 80 héros valeureux » de la première heure ²⁷. Décliner les noms des fondateurs du bloc est une des fonctions des récits de la genèse, très proches en ce sens des ethnogenèses, comme on a pu le voir dans quelques-uns des extraits ci-dessus. On a une réplique de ce phénomène d'identification et glorification des anciens dans l'existence actuelle, dans le bloc, d'une véritable catégorie de prestige socio-rituelle, celle des « fondateurs », formée par les incontestables présents de la première sortie, soit un peu moins d'une centaine de personnes ayant aujourd'hui entre 45 et 60 ans.

Attirés par cette originalité « raciale », les premiers participants vinrent en empruntant les circuits de relation des membres du groupe

²⁵ La formule est restée célèbre et peut être prononcée, en général sur le ton de l'humour, dans certains contextes au titre d'une affirmation identitaire « noire ».

²⁶ FERNANDES, Florestan, *A Integração do Negro na Sociedade de Classes* [1964], São Paulo, Atica, 1978.

²⁷ *Pronunciamento do bloco carnavalesco Ilê Aiyê — Vº encontro de Negros Norte Nordeste*, Salvador, 8 mai 1985, 3 p. ms, p. 1.

initial de collègues, parents et voisins du quartier, les liens de chacun fonctionnant comme de très efficaces réseaux d'information. Le quartier de Liberdade, les blocs carnavalesques d'« indiens », la fête de la bénédiction sur le Terreiro de Jesus, l'École technique fédérale, l'École de formation professionnelle industrielle (SENAI), furent les espaces sociaux atteints par ces réseaux. « Aujourd'hui, raconte un des premiers participants, si tu veux divulguer une "chose de noir", tu vas à la bénédiction²⁸, tu arrives là, tu divulgues très vite, là les gens te font le travail mieux qu'à la télévision ». Se constitua ainsi un second cercle autour de la première bande, qui forma le bloc Ilê Aiyê pour sa première sortie, le samedi du carnaval 8 février 1975, et dont le nombre oscilla, selon les récits des uns et des autres, entre cent et cent cinquante personnes.

Ce jour-là, l'improvisation domina : une vieille VW Coccinelle servit de voiture de tête, surmontée d'un haut-parleur défaillant. La tenue des participants fut composée avec un tissu acheté dans un magasin du quartier et simplement noué au corps. C'était un tissu blanc aux motifs rouges et jaunes, les directeurs du bloc étant vêtus, eux, de couleur « de feuillage vert, dans le style africain », raconte une des premières participantes, Hildete dos Santos, la sœur du président du bloc²⁹ :

« On est sortis avec juste une plaque portant le nom du Ilê. On est sortis avec une voiture sono, une petite voiture. Je crois que c'était une Coccinelle, mais quand on est arrivé à Campo Grande, la sono a sauté ! Et on a défilé en chantant, en frappant dans les mains et en chantant, mais sans sono. Apolônio, Lio entonnant les chansons, Cesar Maravilha entonnant les chansons, et tout le monde répondait. Et les personnes qui étaient là comme ça, les unes effrayées, les autres pleuraient. Parce qu'il y a eu des gens qui n'ont pas voulu la première année, ils croyaient que ce ne serait pas bien accepté et que la police nous tomberait dessus. Et ceux qui ne croyaient pas non plus dans le travail qu'on avait fait, et qui n'ont pas voulu sortir, et quand l'heure est arrivée et qu'ils ont vu, ils ont pleuré, et des gens aussi qui demandaient : c'est quoi ce bloc, d'où il est ? » (Hildete Valdinalva dos Santos Lima, membre du directoire du Ilê Aiyê).

Avec quinze instruments tout au plus, brandissant des pancartes portant les inscriptions « Pouvoir noir », « Monde noir », les voix durent s'égoïsser pour faire entendre leurs premiers sambas :

« C'est quoi ce bloc ? / J'aimerais le savoir / C'est le monde noir / Qu'on est venu vous montrer / On est des créoles cinglés / bien sympas / On a les cheveux crépus / On est le pouvoir noir / Blanc, si tu savais / La valeur du noir, / Tu prendrais un bain de goudron / Et tu deviendrais noir toi aussi³⁰. »

Les premiers pas du Ilê Aiyê dans l'avenue du populaire carnaval bahianais furent marqués par un climat d'émotion où se mêlaient la crainte d'une forte réprobation et le sentiment de vivre une expérience inédite. Les réactions ne se firent pas attendre. Le plus important journal régional, *A Tarde*, publia au lendemain du carnaval de 1975 un article qui resta célèbre dans l'histoire du carnaval de Bahia pour son ton de réprimande :

²⁸ Il s'agit de la fête sur la place du Terreiro de Jesus à l'occasion de la bénédiction de Santo Antonio dans l'église de São Francisco, le mardi soir.

²⁹ Le groupe définit ensuite une symbolique de ses quatre couleurs, d'où le vert fut exclu.

³⁰ Paulinho Camafeu : Ilê Aiyê, 1975.

« Portant des pancartes où on lisait des inscriptions telles que : “Monde noir”, “Black Power”, “Tiens, Noirs pour toi”, etc., le bloc Ilê Aiyê surnommé “Bloc du racisme” a montré un spectacle laid dans ce Carnaval. En plus du traitement incorrect du thème et de l’imitation nord-américaine, révélant un énorme manque d’imagination, puisque dans notre pays il existe une infinité de motifs à explorer, les membres du Ilê Aiyê — tous des personnes de couleur — en sont même arrivés à se moquer des blancs et des autres personnes qui les observaient depuis les tribunes officielles. Du fait même de l’interdiction qui existe dans le pays contre le racisme, on peut espérer que les membres du “Ilê” reviendront d’une autre manière l’année prochaine et utiliseront sous une autre forme la libération naturelle des instincts, caractéristique du Carnaval. Nous n’avons pas, heureusement, de problème racial. C’est un des grands bonheurs du peuple brésilien. L’harmonie qui règne entre les parcelles de la population venant des différentes ethnies, constitue, bien sûr, un des motifs d’insatisfaction des agents de l’agitation qui voudraient bien ajouter aux propos de la lutte de classes le spectacle de la lutte des races. Mais cela au Brésil, ils n’y arriveront pas. Et à chaque fois qu’ils mettent la queue dehors, ils dénoncent l’origine idéologique à laquelle ils sont liés. Il est très difficile qu’il en soit autrement avec ces petits gars du “Ilê Aiyê” » (*A Tarde*, 12 février 1975).

Rapidement taxé de « raciste », le bloc fut aussi l’objet d’une grande curiosité et d’une forte attraction. Celles-ci se manifestèrent, plus tard, dans les milieux artistiques intéressés par les créations carnavalesques populaires³¹. Elles se manifestèrent également chez les jeunes noirs des quartiers populaires de la ville, attirés par un espace de loisirs où leur couleur de peau et leur supposée « race » se trouvaient survalorisées sur les plans esthétique et culturel, à l’inverse de ce qui se passait, sans que ce soit dit, dans le quotidien de la vie bahianaise.

Les cent participants de la première heure devinrent 300 l’année suivante, puis 500 l’année d’après, plus de mille dès la quatrième année, oscillant enfin autour de 2000 participants depuis 1983. Petit à petit, un style se dessina et des rituels furent invités, dans lesquels un africanisme réfléchi s’élabora progressivement, pour le carnaval et hors de la période carnavalesque. Le Ilê Aiyê devint un modèle pour les noirs de la ville soucieux d’affirmer leur identité « raciale » et de la rendre socialement respectable. En quelques années, le bloc carnavalesque se transforma en une entreprise culturelle et simultanément en une composante centrale du mouvement noir bahianais. Progressivement, le carnaval africanisé de Bahia occupa de plus en plus de place, attirant d’avantage de participants et, finalement, transformant l’image du carnaval dans son ensemble.

³¹ Les chanteurs et compositeurs bahianais Caetano Veloso et Gilberto Gil, en particulier, donnèrent leur soutien au bloc Ilê Aiyê et firent même connaître, au début des années quatre-vingt, quelques-uns de ses sambas dans tout le pays.

Comment durer ? C'est la question que se posent tous les groupes de carnaval après leur première sortie. C'est aussi, plus généralement, la question centrale de toutes les formes de groupe social, celle de leur reproduction et de leur stabilisation dans la société globale locale. Je vais retracer ici le passage de la bande d'amis turbulents et imaginatifs à une association culturelle, sociale et politique de premier plan à Bahia. C'est en partant des thèmes de chaque carnaval que l'on peut le mieux identifier trois phases dans la formation du Ilê Aiyê et dans la caractérisation progressive de son identité ¹. Après une première phase plutôt informelle et marquée par la seule participation carnavalesque, une seconde montre le passage à un engagement politique plus net, enfin la troisième oscille entre l'associationnisme noir (à caractère social) et l'entrepreneuriat privé. Pour les thèmes des présentations carnavalesques, ces trois phases correspondent au passage d'un exotisme improvisé à une intention africaniste plus politique et pédagogique pour, finalement, déboucher sur une pédagogie militante plus proche du « négriisme ».

Première période : le bloc carnavalesque (1975-1981)

La première phase est la plus exotique quant aux pays choisis comme thèmes : pays parfois complètement inconnus (surtout quand on sait le faible niveau de l'enseignement de l'histoire africaine dans les écoles brésiliennes) ou perçus comme les plus primitifs, ils ont peut-être été choisis à cause de la sonorité étrange de leurs noms (Watutsi, Rwanda, Zimbabwe) ou de la forte impression d'éloignement qu'ils donnaient (Congo-Zaïre, Cameroun). On notera que ces effets d'exotisme langagier ou géographique sont ancrés dans une inspiration très occidentale. C'est comme si tous ces choix devaient reproduire le ton du premier feuillet diffusé par le bloc pour se présenter quelques semaines avant le carnaval de 1975 : « Ce sont les Africains à Bahia ». Le besoin de faire africain conjugué à la précipitation de la première expérience carnavalesque produisit d'emblée une invention inattendue. En effet, la chanson qui gagna le premier concours des sambas du bloc, au début de l'année 1975, intitulée *Kose Kose*, se terminait par un long couplet en langue « africaine ». Il s'agissait en fait d'une création des auteurs qui firent passer pour africain un couplet appris à la chorale de l'église de São Bento, initialement chanté en latin et vaguement remémoré pour le carnaval. Le premier signe langagier d'africanité du Ilê Aiyê prit donc la forme

d'un ésotérique « Nora nina ore / Koa koa / Kasa ete ete / Nora nina ore / Koa koa / Olo niti niti / Koa kosa / Kose kose » ² !

Cette période correspond à une phase où le bloc est régulièrement taxé de « raciste ». Mise à part la première année, on n'en parle presque jamais dans les journaux locaux, qui parlent pourtant beaucoup du carnaval ³. En revanche, le groupe attire de plus en plus de sympathies et d'adhésions dans sa recherche pas à pas de racines africaines. Outre que le Ilê Aiyê devient un lieu de rencontres et de créations artistiques de la musique populaire, les inscriptions se développent rapidement dès ces premières années. Le bloc passe de 150 participants environ la première année à plus de 1 000 membres dès la quatrième année.

Sur le plan de l'organisation, c'est une période marquée par beaucoup d'improvisation et peu de contrôle. On en trouve peu de traces dans les archives. Les adhérents ne sont pas régulièrement enregistrés. Que ce soit par les thèmes ou par le niveau d'organisation, il s'agit donc d'une période que l'on peut caractériser comme la plus spontanée.

Des inventions culturelles apparaissent progressivement sans trouver encore leur forme définitive. Outre le rituel de sortie inspiré du candomblé qui commença à s'élaborer dès le premier carnaval, la messe, catholique, de commémoration de la fondation du bloc a lieu pour la première fois le 1^{er} novembre 1978, pour l'entrée dans la cinquième année du bloc. La fête de la « plus belle créole » (1979) deviendra l'année suivante la « nuit de la beauté noire » (1980). Le motif de la tenue du Ilê Aiyê est exécutée sur commande par un artiste attiré (J. Cunha) à partir de 1979. Progressivement, l'image du bloc s'améliore, grâce à l'originalité et à la recherche esthétique de ses présentations carnavalesques. Une dizaine d'autres groupes de carnaval afro se forment au cours de cette période. En effet, d'une part, la réussite du Ilê Aiyê a rapidement suscité des vocations similaires à Liberdade et dans d'autres quartiers populaires et noirs, d'autre part, des segmentations se sont opérés, à partir de ce premier groupe fondateur, et ont produit, par des ruptures conflictuelles ou sous le parrainage complaisant de l'ainé, de nouveaux blocs carnavalesques d'identification « africaine ». Parmi eux, Alufã Tendê (carnaval de 1978), Malê Debalé, Badauê, Babá Obatalá (carnaval de 1979), Araketu, Puxada Axé et Olodum (carnaval de 1980), Orunmilá et Muzenza (tous deux fondés au lendemain du carnaval de 1981). En 1980, la catégorie de « blocs afro » est créée par l'administration du carnaval, ce qui provoque à nouveau quelques polémiques sur le contenu raciste d'une telle mesure. Le Ilê Aiyê est alors considéré comme le meilleur représentant de cette catégorie. Le journal local qui, cinq ans auparavant, accusait le groupe de racisme, note alors :

« Les blocs afros, auxquels participent normalement les noirs, se sont surpassés ces dernières années, prenant une place à part dans le Carnaval bahianais. Ce sont, en vérité, les mieux organisés et ceux qui portent les plus beaux déguisements [...]. Les blocs Ilê Aiyê, Melô do Banzo, Malê de Balê, Alufã Tandê, Babá Aftalá et Lufanda vont composer la nouvelle catégorie et pour

¹ Voir le tableau chronologique, p. 84.

² Apolônio de Jesus, Aliomar de Jesus Almeida, *Kose kose*, 1975.

³ Dans le journal *A Tarde*, le plus lu de Bahia, on ne commence à parler du Ilê Aiyê qu'au cours de la préparation du carnaval de 1979.

beaucoup, s'il n'y a pas d'imprévu, ce sera le Ilê le premier. En fin de compte, disent les spécialistes, "le Ilê est le meilleur entre tous et toutes les catégories, imaginez dans un groupe fermé". Dans leurs répétitions, les blocs afro se distancient de plus en plus des autres, réunissant un nombre toujours plus grand de foliões. Samedi dernier, il a fallu la présence de plusieurs voitures du Detran [service de la circulation] pour débloquer l'embouteillage provoqué par la répétition du Ilê, dans la senzala du Curuzu ⁴. »

À la fin de cette période, un des deux co-fondateurs du bloc, Apolônio de Jesus, quitte le Ilê Aiyê au moment où il devait en reprendre la présidence. Les deux amis étaient convenus, lors de la fondation du bloc, d'alterner la présidence tous les trois ans. Apolônio ayant présidé durant les trois premières années, puis Vovô les trois suivantes, c'était en principe au tour d'Apolônio de prendre place à la tête du Ilê Aiyê pour le carnaval de 1981. Mais le bloc se trouve alors entièrement installé dans la maison de l'autre co-fondateur, Vovô, dont la famille ressert son contrôle sur l'administration et sur la caractérisation culturelle du groupe. Si Apolônio est davantage un spécialiste du milieu carnavalesque (il était vu comme le « penseur » des spectacles ⁵), son collègue est un entrepreneur plus efficace. Quittant le bloc en réaction contre cette mainmise familiale, Apolônio fonde la même année un autre bloc carnavalesque, le Orunmilá, qu'il remplacera cinq ans plus tard par un afoxé, le Oju-Obá. L'année où Apolônio quitte le Ilê Aiyê, en 1981, Vovô abandonne son emploi d'opérateur de process dans une entreprise chimique (Cobafi) où il travaillait depuis deux ans en horaire posté. Il fait inscrire sur sa carte de travail, à partir de ce moment-là, le titre de « producteur culturel », et reprend en main le bloc. Il fait entrer de nouveaux membres à son directoire qui compte alors une dizaine de personnes ⁶, il choisit un vice-président qui partage ses choix stratégiques (Aliomar de Jesus Almeida) et commence à donner au Ilê Aiyê une nouvelle expression.

Deuxième période : le mouvement culturel (1982-1988)

Une seconde période se caractérise, quant aux thèmes du carnaval, par une africanisation plus travaillée. Le groupe commence à aborder des pays davantage connus. Pour préparer les *enredos*, des recherches systématiques sont faites, avec la collaboration d'universitaires et d'artistes. Des voyages sont organisés grâce à des financements publics ou de sponsors privés dans les pays mis en scène dans le défilé : Angola, Sénégal, Bénin. Les *enredos* donnent plus

⁴ A *Tarde*, 19 janvier 1980, l'orthographe des noms de blocs est celle du journal. La « senzala do barro preto » est un terrain vague où se firent les fêtes du Ilê Aiyê, les samedis soir depuis octobre jusqu'au carnaval, de 1976 à 1987. Ce nom lui a été donné, raconte-t-on, par un des chanteurs du Ilê Aiyê, Cesar Maravilha, parce que les fêtes, animées, remuaient beaucoup de terre (« barro ») avant que celle-ci soit recouverte de goudron noir (« preto »). Le terme est resté comme un insigne du groupe (la « maison d'esclave à la terre noire ») et il fut repris, en 1994, pour désigner le bâtiment devant servir de siège et de centre d'activités sociales et culturelles de l'association Ilê Aiyê.

⁵ A *Tarde*, 26 janvier 1980.

⁶ Il ne s'agit plus alors de proches parents ou voisins mais de quelques participants à la première sortie du bloc et de relations établies à la suite de son succès.

d'emphase aux dimensions politiques ou culturelles de ces pays (Mali-Dogon, Ghana-Ashanti, Angola, Bénin, Sénégal). C'est au cours de cette période que les enredos, qui font généralement l'objet de peu d'attention de la part des blocs de percussion, se transforment pour le Ilê Aiyê en des « recherches sur le thème » (*pesquisas-tema*). Il s'agit de rapports d'une dizaine de pages, écrits à l'attention des compositeurs de samba, et faisant état d'informations, généralement assez élémentaires, sur les pays africains, leurs ethnies, leurs héros et leurs traditions. C'est par ce biais que se développe un des aspects du projet pédagogique annoncé par le Ilê Aiyê pour la population noire, et qui vise à promouvoir une valorisation des origines. Les recherches sur le thème permettent de mettre en scène et en musique des régions, des villes, des fleuves, des ethnies et d'antiques héros africains, dont les seuls noms sont généralement inconnus de la jeunesse bahianaise. Ils vont progressivement côtoyer des thèmes et des héros africains ou afro-américains sortis de l'actualité immédiate.

Dans cette période, le groupe se confirme comme bloc carnavalesque et comme mouvement culturel. D'une part, l'embauche d'un administrateur (parent par alliance du président) permet un suivi plus rigoureux des adhérents et des dépenses. D'autre part, on assiste à la création ou à la consolidation d'une série d'activités qui deviendront en quelques années les principaux marqueurs d'identité du groupe : la fête de la Beauté noire, le jour de la Mère noire (1983), le mois de Novembre « couleur de jais » (Novembro Azeviche, 1982). Le groupe accueille une troupe de théâtre. Le lancement du premier disque de sambas du Ilê Aiyê, appelé Canto Negro, a lieu en 1984. Sous le même intitulé, le groupe diffuse chaque année, entre 1982 et 1988, un petit livret contenant les paroles des principaux sambas du bloc. À plusieurs reprises, le nombre de cotisants dépasse 2 000. D'autres faits annoncent déjà la phase suivante, qui sera plus associative : reconnaissance administrative comme Association Culturelle en 1986, création de l'école primaire « communautaire » du Ilê Aiyê en 1987.

D'une manière générale, cette période est dominée par la représentation du Ilê Aiyê comme « bloc de la race » et par la fonction idéologique associée à cette image. L'essentiel de son engagement se fait dans la valorisation esthétique des noirs et dans la ritualisation des références culturelles attribuées aux noirs. Cette période est aussi celle du développement de l'emploi dans le pôle pétrochimique, qui passe à certains moments au premier plan de l'actualité locale (grève générale de 1985). Ce fait est d'autant plus important pour le Ilê Aiyê qu'il a la réputation, renforcée à ce moment-là, d'avoir été créé par des jeunes ouvriers du pôle pétrochimique et d'être un loisir pour l'« élite noire » ou pour des noirs « rangés ». C'est au cours de cette phase plus idéologique que deux des fondateurs du Ilê Aiyê s'engagent, mais sans succès, dans des batailles électorales municipales : Apolônio est candidat en 1982 sous l'étiquette du parti de droite Partido Democrático Social (PDS), et obtient un peu moins de 450 voix ; Vovô s'engage en 1988 sur une liste du Partido Democrático Trabalhista (PDT, tendance populiste de gauche) et remporte 800 voix, alors qu'il en faut près de dix fois plus pour être élu.

Plusieurs blocs carnavalesques afro sont créés ou réorganisés au cours de cette période, et des afoxés naissent ou renaissent, dynamisés par la réussite du style afro. Apparaissent ainsi, outre le Muzenza et le Orunmilá déjà cités, les blocs Afrekete, Senzala, Abisi Aiyê, Obá Niger, Obá Dudú, Alafin, Mundo

Negro, Ébano, Aguinaé, et bien d'autres, tous plus ou moins éphémères. Dans la même période, en 1983, le groupe Olodum (fondé en 1979) est repris en main par une nouvelle équipe dont le leader, João Jorge Rodrigues, et le maître de batterie, Neginho do Samba, viennent du Ilê Aiyê. Ses fêtes, réalisées dans le Centre Historique de Salvador, commencent alors à connaître un succès populaire inégalé par les autres blocs. En outre, on y entend un nouveau rythme de percussions qui deviendra, sous le nom de samba-reggae, l'emblème musical du mouvement culturel qui se répand alors. Des afoxés anciens trouvent une nouvelle énergie (Filhos de Gandhi, Império da Africa) et d'autres éclosent un peu partout (Oju Obá, Korin Efan, Monte Negro, Troca Africana, Okambi, Filhos do Olorum, Tenda de Olorum, Os Babalorixás, Ataojá, etc.). À la fin des années quatre-vingt, le carnaval réafricanisé de Salvador est un phénomène stabilisé et rassemblant autour de 25 000 participants dans ses fêtes, ses commémorations et ses défilés. Quatre grands groupes dominant ce nouveau carnaval africain : les blocs Ilê Aiyê, Olodum et Muzenza, et l'afoxé Filhos de Gandhi. Dans le même temps, le mouvement culturel noir de Bahia commence à faire l'objet d'attention, d'enquêtes et d'articles, médiatiques et universitaires, localement et nationalement⁷.

Cette période se termine par la préparation du carnaval de 1988, célébrant le centenaire de l'abolition de l'esclavage au Brésil (le 13 mai 1888). Le thème retenu pour l'ensemble du carnaval de Bahia, cette année-là, est « Bahia de toutes les Afriques ». Africanisation réussie. Pour sa part, le Ilê Aiyê va plus loin dans la fusion du carnaval et de la réalité : il se présente sur le thème du Sénégal, intégrant à son défilé de vrais diplomates et danseurs sénégalais.

Troisième période : de l'association à l'entreprise (1989 — 1996)

À partir de 1988-1989, une troisième phase de l'histoire du Ilê Aiyê voit se développer un style marqué par l'associationnisme et par une politisation plus affirmée. Pour ce qui concerne les thèmes du bloc au carnaval, ce sont moins les pays qui intéressent maintenant et davantage les faits politiques et l'histoire des noirs brésiliens. C'est le cas avec le thème de la communauté marronne (*quilombo*) de Palmares en 1989. Fondé en 1600 dans l'actuel État d'Alagoas et tombant sous les assauts répétés de l'armée en 1695, le quilombo de Palmares est

⁷ Voir notamment RISÉRIO, Antonio, *Carnaval Ijexá : Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano*, Salvador, Corrupio, 1981 ; SEYFERTH, Giralda, « Etnicidade e cidadania : algumas considerações sobre as bases étnicas da mobilização política », *Boletim do Museu Nacional* (Rio de Janeiro), n° 42, 1983 ; BORGES PEREIRA, João Batista, « Negro e cultura negra no Brasil atual », *Revista de Antropologia* (São Paulo), 26, 1983, pp. 93-105 ; BRANDÃO, Maria de Azevedo, « Relações de classe e identidade étnica », *Cadernos do CEAS* (Salvador), n° 112, 1987, pp. 37-43 ; SILVA, Jónatas Conceição da, « História de lutas negras : memórias do surgimento do movimento negro na Bahia », in *Escravidão e invenção da liberdade : Estudos sobre o negro no Brasil* (REIS, João José, ed.), São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 275-288 ; BACELAR, Jeferson, *Etnicidade, Ser negro em Salvador*, Salvador, Ianamá-PENBA, 1989. Des thèses commencent à se préparer sur le sujet à Bahia et dans d'autres universités. En 1986, le Mestrado de sciences sociales de l'Université fédérale de Bahia introduit ce thème parmi les sujets de recherche sur « les Noirs et autres minorités discriminées » — cf. MORALES, Anamaria, « Blocos negros em Salvador : reelaboração cultural e símbolos de baianidade », in *Cantos e toques, Etnografias do espaço negro na Bahia* (AGIER, Michel, ed.), Salvador, CRH/Fator, 1991, p. 72.

devenu le modèle de la résistance et de l'organisation des noirs brésiliens. Son principal chef, Zumbi, est le héros national du mouvement noir actuel, célébré chaque année à l'occasion de l'anniversaire de sa mort, le 20 novembre 1695. Cette date, fêtée comme le Jour de la conscience noire, fut incorporée en 1981 dans le calendrier des activités du bloc Ilê Aiyê.

Dans le même esprit, la révolte des cauris fut célébrée en 1991. Également appelé révolte des tailleurs, ce mouvement eut lieu en 1798 à Salvador. Influencé par les idéaux de la Révolution française de 1789, il visait l'indépendance, la liberté et l'égalité des citoyens sans distinction de leurs qualités (esclaves, affranchis ou libres). Le mouvement fut réprimé en quelques semaines et quatre meneurs noirs furent arrêtés et tués. Leurs portraits ornèrent le tissu des tenues du Ilê Aiyê en 1991.

Au carnaval de 1992, l'apartheid et la résistance noire en Afrique du Sud furent présentés. Ce thème fut développé dans une version ethniciste qui reprend la référence à la terre d'origine (Azania) utilisée, en Afrique du Sud, par divers mouvements de tendance essentialiste.

Le « rêve africain de l'Amérique noire » fut le thème de 1993. Il fut préparé par un voyage aux États-Unis et par divers contacts avec des représentants des mouvements noirs américains. Un bon support de la propagation du thème fut la sortie du film « Malcom x » de Spike Lee en 1992. « Bahia nation africaine » fut l'*enredo* de 1994⁸ et, en 1995, le Ilê Aiyê anticipa les commémorations du tricentenaire de la mort de Zumbi, héros du quilombo de Palmares, en rendant un hommage aux organisations de la « résistance noire » brésilienne, les deux pôles référentiels de la dite résistance étant le quilombo de 1695 et le Ilê Aiyê de 1995.

Outre les textes des recherches sur le thème transmis aux compositeurs, le bloc publie de 1992 à 1995 un bulletin (*Omondo*), à l'adresse des adhérents, où sont divulgués les paroles des sambas du bloc pour le carnaval à venir, des recommandations sur la conduite à tenir dans la rue, et des articles approfondissant le thème abordé. On y trouve également des slogans et des citations prononcées par des leaders noirs internationaux (Malcom x, Nelson Mandela, Steve Biko, etc.) et par le président du Ilê Aiyê. À partir de 1995, le bulletin est remplacé par des *Cahiers d'éducation*, plus étoffés.

Amplement confirmé comme l'un des principaux blocs carnavalesques de Bahia (hors concours depuis 1982 après trois victoires consécutives dans la catégorie « afro » créée en 1980), comme la référence d'une affirmation raciale (bloc de noirs) et culturelle (grâce à divers africanismes dont la ritualisation est maintenant en place), le Ilê Aiyê prendra, au cours de cette période, une dimension plus associative et entrepreneuriale. L'association, dont les statuts furent déposés en 1986, reçoit de la mairie le titre d'Utilité Publique en 1989, ce qui lui permet de recevoir des subventions externes. Elle obtient de l'État de Bahia une aide financière permettant l'achat, en 1993, d'un terrain de 1 800 m² dans le quartier de Liberdade, rue du Curuzu, pour y construire son siège⁹. Elle crée en

⁸ Thème très générique servant de cadre à la commémoration de la vingtième année d'existence du bloc.

⁹ Siège dont les plans seront faits en 1994 par la Fondation de la société Oldebrecht, grande entreprise bahianaise de bâtiment et sponsor du Ilê Aiyê à diverses reprises depuis plusieurs années.

1992 le bloc *Erê* pour les enfants et la *Band'Erê* composée d'une quarantaine d'enfants percussionnistes ¹⁰. En 1995, le bloc *Erê* enregistre la participation, pour la première fois payante, de 133 enfants (entre deux et douze ans). Le *Ilê Aiyê* réorganise son ensemble de percussions (la *Band'Aiyê*, une bateria de 140 membres) avec la venue d'un nouveau maître de batterie en 1990 puis, à nouveau, en 1995. Enfin, il élabore et met en vente (entre 500 et 1000 dollars la prestation) des spectacles complets de la *Band'Aiyê* représentée par un petit groupe d'une dizaine de percussionnistes et deux ou trois chanteurs. L'entreprise *Ilê Aiyê* connaît un début de consécration nationale et internationale. À l'approche du carnaval ou à l'occasion de congrès ou de fêtes régionales, la *Band'Aiyê* doit se subdiviser en plusieurs groupes pour répondre à des invitations à São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, etc. Le bloc est représenté à des rencontres culturelles et à des festivals folkloriques en Martinique (1991), aux États-Unis (1992) et en Allemagne (1994). À partir de 1993, le *Ilê Aiyê* obtient régulièrement l'appui financier de sponsors commerciaux puissants.

Pour ce qui concerne le développement de l'association et de l'entreprise culturelle, trois faits prennent une signification particulière au cours de cette période. D'une part, plusieurs cooptations successives, entre 1988 et 1994, complètent la mise en place d'un nouveau directoire, selon un dosage équilibré entre proches parents ou amis et militants intellectuels du mouvement noir. En outre, dès 1988, des non-fondateurs entrent au directoire. Celui-ci est finalement composé, en 1995, de 17 membres, consensuellement rassemblés autour de la personne du président, dont la position devient implicitement inamovible.

D'autre part, grâce à l'obtention du terrain pour y construire le siège de l'association, l'idée d'un espace communautaire prend de plus en plus forme, la volonté manifestée étant d'« être *Ilê Aiyê* toute l'année » selon un slogan reproduit dans le bulletin de l'association ¹¹. En 1994, est élaboré un ambitieux programme social et culturel — le Projet éducatif du siège du *Ilê Aiyê* — lié à la construction du nouveau siège du bloc à quelques mètres du lieu de sa création, vingt ans auparavant. Si les uns parlent alors de « club » (terme moderne se référant aux clubs de loisir fermés, généralement réservés aux classes moyenne et supérieure), d'autres parlent de confrérie — « maçonnerie noire », a-t-on entendu. Cela signifie aussi que cette référence existe, dans une mémoire locale qui peut être réanimée. Ainsi, le président-fondateur du *Ilê Aiyê* est membre de sociétés où la présence de noirs fut marquante dans les siècles passés : la confrérie de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos et la Sociedade dos Desvalidos ¹². En outre, c'est un retour au quartier qui s'opère ainsi, après une période de près de dix ans au cours de laquelle les recrutements se sont élargis au point que le quartier *Liberdade* (*lato sensu*) ne représentait plus, en 1992, qu'un tiers des adhérents, et

¹⁰ Le terme yoruba *erê* désigne des entités associées à l'état liminaire entre la possession et le retour à la vie sociale normale. Dans cet état, les adeptes se comportent comme des enfants, en riant, jouant et se taquinant.

¹¹ *Omondo*, n°8, février 1994.

¹² Sur le sens des irmandades pour les noirs au XIX^e siècle, voir REIS, João José, *A Morte é uma festa : Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991 ; REIS, João José, « Différences et résistances : les Noirs à Bahia sous l'esclavage », *Cahiers d'Études africaines* (Paris), 125, XXXII (1), 1992, pp. 15-34 ; sur la sociedade dos desvalidos, voir BRAGA, Julio Santana, *Sociedade protetora dos desvalidos : Uma irmandade de cor*, Salvador, Ianamá, 1987.

Île Aiyé Chronologie 1975-1996

Année	THÈME	Participants payants				Participants évalués	Observations
		H	F	Total	Sex ratio*		
1975	"LES AFRICAINS À BAHIA"	113	37	150	32,7	150	Fondation du bloc 01/11/74. Apolônio de Jesus président
1976	WATUTSI	8	1	9**	-	300	
1977	HAUTE VOLTA	35	11	46**	31,4	500	
1978	CONGO-ZAÏRE	205	78	283**	38,0	1000	Antonio Carlos Santos Vovò président du bloc
1979	RWANDA	179	96	275	53,6	1000	1ère messe commémorative (01/11/78)
1980	CAMEROUN	141	100	241	70,9	1000	1ère Nuit de la Beauté Noire. Fondation de Olodum (25/04/79) et Araketu.
1981	ZIMBABWE	164	59	223	36,0	1000	Départ d'Apolônio, co-fondateur (03/81). Changements dans le directoire
1982	MALI-DOGONS	349	104	453	29,8	1500	Création du programme "Novembre couleur de jais"
1983	GHANA-ASHANTI	1 352	677	2 029	50,1	2500	Embauche d'un administrateur
1984	ANGOLA	1 386	828	2 214	59,7	2800	Voyage en Angola (06/83), Jour de la mère noire (09/83),
1985	DAHOMEY	1 118	655	1 773	58,6	2200	
1986	CONGO-BRAZZAVILLE	1 247	783	2 030	62,8	2500	Création de l'Association Culturelle Île Aiyé (04/86)
1987	NIGERIA	960	699	1 659	72,8	2000	Création de l'école Mãe Hilda, voyage au Bénin et au Sénégal
1988	SÉNÉGAL	773	616	1 389	79,7	1500	Changements dans le directoire entre 1985 et 1988. Carnaval : "Bahia de toutes les Afriques"
1989	REP DE PALMARES (QUILOMBO)	816	799	1 615	97,9	2000	Candidature du président du bloc aux élections municipales (11/88)
1990	CÔTE D'IVOIRE	571	614	1 185	107,5	1500	Titre municipal d'utilité publique
1991	RÉVOLTE DES CAURIS	747	614**	1 361	82,2	1700	Voyage en Martinique (07/91)
1992	AZANIA, LA VÉRITABLE AFRIQUE DU SUD	678	787	1 465	116,1	1900	Première sortie du bloc d'enfants et de la Band'Erè. Premier numéro du bulletin d'informations <i>Omondo</i> .
1993	AMÉRIQUE NOIRE, LE RÊVE AFRICAÏN	432	572	1 004	132,4	1500	Achat subventionné d'un terrain. 140 percussionnistes. Voyage aux USA.
1994	BAHIA NATION AFRICAÏNE (20 ANS)	524	718	1 242	137,0	1800	133 enfants (entre deux et dix ans) inscrits dans le bloc Erè. Elaboration d'un Projet éducatif pour le nouveau siège du Île Aiyé
1995	ORGANISATIONS DE LA RÉSISTANCE NOIRE	258**	339**	597**	131,4	?	Voyage en Allemagne (10/94)
1996	CIVILISATIONS BANTOU						Création du bloc alternatif "Eu também sou Île", création de l'entreprise privée Novembro azeviche

*Sex ratio : Nombre moyen de femmes pour cent hommes / ** Chiffres incertains ou incomplets.

que les activités publiques du bloc se faisaient pour une large part dans un local situé dans un quartier différent et relativement adverse. En effet, le fort de Santo Antônio, où se faisaient les répétitions et fêtes du Ilê Aiyê, se trouve très près du centre historique de Salvador, lieu d'implantation d'autres groupes, comme le Olodum ou le Filhos de Gandhi.

Enfin, le Ilê Aiyê tire quelques bénéfices de la mode de la Axé Music, qui vise une commercialisation du carnaval à partir de son africanisation. Si le mouvement est né avec le Ilê Aiyê, à Liberdade, il s'est développé, notamment sur le plan musical et commercial, dans des groupes dont certains animateurs se sont formés dans le Ilê Aiyê, mais qui se sont implantés dans d'autres quartiers. Sans parler des très nombreux petits orchestres, chanteurs et chanteuses de Bahia faisant connaître, sous des versions orchestrées, les compositions des blocs afro, citons parmi les plus innovateurs sur le plan des rythmes musicaux, le groupe Olodum, installé au Pelourinho, et la Timbalada, groupe de percussions formé dans le quartier Engenho Velho de Brotas par le musicien Carlinhos Brown. C'est avec ces groupes que les vedettes internationales Paul Simon et Jimmy Cliff ont, au début des années quatre-vingt-dix, enregistré plusieurs chansons. Le Ilê Aiyê a donc largement contribué à façonner l'image du nouveau carnaval de Bahia, carnaval de rue dont les promoteurs locaux opposent le caractère populaire et l'imagination culturelle afro-brésilienne à celui de Rio de Janeiro, présenté de manière univoque comme un carnaval de spectacle et d'élite ayant perdu sa capacité de création¹³. En 1995, le président du Ilê Aiyê entra dans le comité de coordination du carnaval de Bahia, plus spécialement chargé de la promotion de l'ensemble des blocs afro et des afoxés (une quarantaine étaient présents au carnaval de 1996). La même année, il créait une entreprise à caractère commercial, Novembro Azeviche, pour faire la promotion de différents produits : tissus et vêtements à l'effigie du bloc, disques, livrets de paroles des sambas, etc.

Ces derniers développements, qu'ils aient un caractère entrepreneurial, artistique ou politique, mettent en évidence une stratégie de stabilisation du groupe et une volonté de l'inscrire dans l'espace local (la ville et le quartier) et dans la durée. Sans avoir formé définitivement une institution auto-reproductible, et tout en dépendant encore de la somme des réseaux inter-individuels qui semblent souvent le tenir à bout de bras, le Ilê Aiyê est nettement sortie de sa phase initiale, aux aspects séditieux, pour tenter une intégration durable. Intégration ambiguë puisqu'il faut à ses dirigeants résister aux risques de récupération locale (économique et politique) de leur style, tout en bénéficiant de la manne, en bonne partie externe et/ou politique (subventions, alliances, tourisme) que le mouvement du nouveau carnaval de Bahia a suscité. L'image que finalement les dirigeants du bloc essaient de faire valoir est traduite en 1995 dans le nouveau slogan « Ilê Aiyê : le visage africain de Bahia ».

¹³ Au lendemain du carnaval de 1993, l'annonce que « Bahia a gagné la guerre » contre Rio de Janeiro fait la première page des journaux bahianais — l'un d'eux soulignant que « ceux qui ont misé sur l'axé ont gagné » (Tribuna da Bahia, 24 février 1993, p. 1). La même semaine, dans le principal hebdomadaire national *Veja*, la même information est présentée (comme nouvelle nationale), avec une photo du défilé du Ilê Aiyê en couverture. Et trois groupes du carnaval de Bahia (Ilê Aiyê, Olodum, Timbalada) font l'objet d'un reportage dans le journal national de Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, sous le titre « Comment on crée un nouveau rythme ».



Le bloc carnavalesque Ilê Aiyê est devenu une ONG locale accueillant les programmes sociaux d'organisations internationales. Ici, le président-fondateur du Ilê Aiyê, Antônio Carlos dos Santos Vovô, parmi un groupe d'enfants bénéficiaires du Programme Axé d'assistance aux enfants des rues (financement italien) dans l'enceinte de son association.

La formation d'un sentiment durable d'unité n'est pas si fréquente parmi les membres des associations carnavalesques. C'est en général le signe de la réussite des groupes rituels. Qu'ils soient ludiques, religieux ou politiques, leur efficacité se mesure à leur capacité supplémentaire à créer de l'identité et des liens sociaux forts. Les termes de « maison », « communauté » ou « famille Ilê Aiyê », utilisés pour désigner le groupe dont on vient de retracer l'histoire, sont d'autant plus significatifs. À quelles relations sociales observables correspond cette famille symbolique ? Les hiérarchies sociales profanes (selon l'âge, le sexe ou la profession) s'ajoutent aux catégories définies par les fonctions carnavalesques pour définir tout un monde de relations. Loin d'être réellement fermé ni toujours harmonieux, celui-ci n'en produit pas moins ses propres codes, son style et, d'une certaine façon, sa *distinction*. Pour comprendre la formation de cette identité collective à la fois sociale et rituelle, je m'appuierai d'abord sur les récits des premiers fondateurs. Ils parlent de leur engagement dans le carnaval comme d'autres parlent de syndicat.

Trajectoires et sociabilités

Au moment où ils fondèrent leur bloc carnavalesque, les jeunes noirs de Liberdade étaient en train de s'engager dans des expériences professionnelles dans diverses entreprises alors naissantes du pôle pétrochimique de Bahia, lequel allait entraîner une série de changements sociaux dans la ville. Tous âgés entre 20 et 25 ans, ils étaient dans des situations d'attente ou de démarrage : l'un attendait une réponse pour un stage à la Copene (usine pétrochimique), l'autre venait de terminer un stage dans une importante usine pétrochimique publique (Nitrofertel), un autre encore travaillait dans une usine d'aluminium (Alcan) depuis un an, un autre était employé de bureau sans statut dans une entreprise métallurgique du centre d'Aratu, et un cinquième travaillait depuis un an comme électricien à la Ceman (la grande centrale de maintenance du pôle pétrochimique).

Après la fondation du Ilê Aiyê et avant d'en prendre seul et professionnellement la direction en 1981, l'un des deux fondateurs du bloc, Vovô, travailla plus ou moins régulièrement pendant six ans dans le pôle pétrochimique : d'abord comme stagiaire dans la centrale de maintenance (Ceman) du pôle, puis employé de la sous-traitance dans une usine pétrochimique (Politeno) et enfin, après plus d'un an de chômage et d'activité à la direction du Ilê Aiyê, il travailla pendant deux ans, comme opérateur de process I (premier échelon de la carrière) dans une entreprise chimique (Cobafi) qu'il quitta en 1981. L'autre

co-fondateur du bloc, Apolônio, en fut le président de 1974 à 1977 et travailla dans une usine pétrochimique (la Politeno également) de 1976 à 1983 comme assistant technique de planification.

Pour comprendre cette participation aux formes modernes du travail, il faut remonter un peu plus loin que les années soixante-dix. L'histoire est plus ancienne : commune à de nombreuses familles noires et métisses de Liberdade, son évocation nous conduit vers le port de la ville.

En effet, il est rare de trouver une famille noire, à Liberdade, qui n'aie pas un parent — le père, le grand-père ou l'oncle — qui a travaillé au port de Salvador. Les travailleurs du port (arrimeurs et dockers) furent la principale catégorie « ouvrière » de la ville durant la première moitié de ce siècle. Ils formèrent les familles les plus prospères parmi la population pauvre de Bahia à l'époque. Ils se composaient d'une population noire dans sa très grande majorité¹. En effet, la formation d'un système d'embauche sous contrôle syndical relaya en 1912 une spécialisation à caractère ethnique datant de l'esclavage. À cette époque-là, le travail était organisé par les noirs eux-mêmes, qu'ils soient esclaves à gage ou libérés : ils offraient alors leurs services dans leurs « coins » (*cantos*) ou recouraient à un intermédiaire de main-d'œuvre². Le contrôle de l'embauche par le syndicat et l'attribution préférentielle des postes vacants aux parents des travailleurs en poste (ou partant à la retraite) donnèrent à ce groupe de dockers une certaine stabilité de statut. Si le syndicat contrôlait l'embauche, il s'intéressait aussi à la moralité et à la stabilité des familles, les mauvaises réputations domestiques faisant l'objet de sanctions syndicales. Les uns purent former leurs enfants à l'école, les autres leur garantirent un emploi dans ce qui fut appelé « l'estive rouge ».

Le port fut aussi un lieu de sociabilité stable où naquirent, outre un mouvement syndical fort, de nombreuses associations de carnaval à caractère religieux ou corporatif : les afoxés Folie africaine (*Folia africana*) et Lords Idéaux (*Lordes Ideais*), les premiers blocs carnavalesques des Fils de la mer (groupe de marins) et des Fils du port (dockers). Enfin l'année 1949 vit la naissance du groupe de carnaval Filhos de Gandhi, un afoxé qui a encore aujourd'hui une grande importance parmi les groupes du carnaval afro-brésilien, tout en ayant perdu son caractère corporatif. L'associationnisme professionnel, les réseaux familiaux et le milieu culturel noir (afoxés et certains terreiros de candomblé) ont ainsi marqué la vie des travailleurs du port.

C'est cette histoire que racontent les généalogies familiales du premier groupe des fondateurs du Ilê Aiyê. Comme plusieurs autres membres de la bande, Apolônio était le fils d'un docker. Le grand-père paternel de Vovô habitait une rue proche de Liberdade (Estrada da Rainha) et travaillait au port. Son fils aîné (le père de Vovô) pouvait être lui-même docker mais, ayant eu les moyens

¹ Un comptage portant sur 384 fiches relevées dans les archives du syndicat des dockers pour la période 1930-1950 montre que 77 % des travailleurs étaient noirs, 15 % métis et 8 % blancs — MARAUX, Amélia Tereza, « Sindicato dos Estivadores : un espaço negro ? », *Bahia Análise e Dados* (Salvador), CEI, vol. 3, n° 4, 1994, p. 25. En 1936, Donald Pierson établit sur un échantillon de 125 travailleurs du port des pourcentages proches des précédents : 81,6 % de noirs, 16,8 % de mulâtres et 1,6 % de blancs — PIERSON, Donald, *Branços e Pretos na Bahia (Estudo de contacto racial)*, São Paulo, Ed. Nacional (Brasília), vol. 241, 1971, p. 227.

² MARAUX, Amélia Tereza, *op. cit.*

d'étudier à l'école primaire, il devint comptable d'un atelier-magasin et n'utilisa donc pas cette possibilité de succession. C'est son frère cadet qui prit la suite du père au port. Outre son oncle paternel, donc, Vovô compte aussi ses grand-père et arrière-grand-père maternels parmi les anciens dockers. Le grand-père vint habiter à Liberdade, rue du Curuzu, en 1938, et construisit la maison où s'implanterait plus tard le Ilê Aiyê. Quant à son arrière-grand-père maternel, il fut non seulement travailleur du port mais aussi fonda un bloc carnavalesque parmi les dockers, l'Africano Ideal (Africain idéal) bien avant la naissance de l'afoxé Filhos de Gandhi. La présence de l'Africano Ideal dans les rues du carnaval de Bahia est observée en 1936 par l'anthropologue américain Donald Pierson parmi plusieurs groupes noirs comptant entre cinquante et cent participants chacun ³.

Épargnées par la grande pauvreté et parfois même déjà dotées d'un statut respectable dans le quartier, les familles d'origine des jeunes gens de Liberdade qui fondèrent le Ilê Aiyê leur permirent d'utiliser certaines des opportunités professionnelles des années soixante-dix. Ils purent réaliser des trajets scolaires moyens qui leur donnèrent accès à des espaces de travail où ils purent entrer en contact, voire en compétition avec des blancs de Bahia ou du sud du Brésil venus pour travailler dans les nouvelles implantations industrielles ouvertes à Bahia. Les trajectoires ont commencé par des formations et des premiers petits boulots qui leur ont offert une sorte d'initiation au travail industriel et aux contraintes du salariat, ce qui correspond aux trajectoires habituelles parmi les travailleurs de ce secteur et de ce quartier en général ⁴. Ils suivirent des enseignements de niveau primaire complet, secondaire complet ou des formations professionnelles ⁵. Certains firent leurs études en cours du soir tout en travaillant comme coursier du commerce dans la journée. D'autres accumulèrent les petits titres qui leur donneraient plus de chances à l'embauche, en enchaînant l'enseignement secondaire (complet ou non), des cours professionnels de toute sorte (mécanique ou assistance médicale !) et des stages en entreprises. Certains mobilisèrent l'appui de parents et de connaissances pour franchir plus facilement les barrières d'entrée.

Les deux principaux fondateurs et leaders du groupe, les amis d'enfance Apolônio et Vovô, vécurent dans cette période le destin assez habituel des ouvriers et techniciens, relativement bloqués dans leur carrière, à cause d'une formation scolaire et professionnelle insuffisante pour monter automatiquement. En effet, Vovô avait d'abord interrompu un enseignement secondaire professionnel (public) et il interrompit également, en deuxième année, une formation (privée) de technicien à l'école d'ingénierie électro-mécanique locale ; il se trouva de fait sans diplôme malgré plusieurs années de formation professionnelle. Pour entrer au poste d'opérateur de process de première catégorie dans l'entreprise où il resta le plus longtemps (deux ans), il reçut l'aide d'une assistante sociale amie de la famille et d'un parent travaillant déjà dans l'entreprise :

³ PIERSON, Donald, *op. cit.*, p. 247.

⁴ AGIER, Michel, CASTRO, Nadya, GUIMARÃES, Antonio Sergio, *Imagens e Identidades do Trabalho*, São Paulo, Hucitec/Orstom, 1995.

⁵ Écoles primaires et collèges publics, Lycée des arts et métiers, et SENAI (Centre de formation professionnelle industrielle) (niveau CAP), École d'ingénierie et d'électromécanique et École technique fédérale (niveau Brevet de Technicien).



« J'étais au chômage. Une femme qui travaillait là-bas — elle était assistante sociale ou sociologue de la x [entreprise chimique] — connaissait ma mère, elle est venue à la maison, et m'a dit d'y aller. Et mon cousin aussi travaillait là dans le secteur de recrutement. Alors j'ai amené mes papiers, j'ai fait des tests, et j'ai été embauché [comme Opérateur I] [...] À cette époque... beaucoup de noirs sont entrés dans la x parce que le chef du recrutement était un noir, d'ailleurs c'était mon cousin, alors... mais il ne mettait pas des noirs comme ça exprès, il fallait faire les tests. Mais il a réussi... si ça avait été quelqu'un d'autre, ils n'auraient pas voulu des noirs, hein ? À cette époque, il a fait entrer beaucoup de gens pour travailler, beaucoup de noirs » (Antônio Carlos dos Santos Vovô).

Apolônio, quant à lui, était mécanicien de l'École technique fédérale, considéré comme un titre de technicien de niveau moyen (équivalent du niveau secondaire complet), et il avait aussi une spécialisation (sans titre) dans le domaine de l'administration de projet industriel. Ses problèmes de carrière, tout comme ceux de Vovô, se traduisirent en quelques tensions relationnelles sur les lieux de travail, avec des collègues ou des supérieurs hiérarchiques. Tous deux durent affronter, racontent-ils aujourd'hui, la dépréciation ou la concurrence de blancs. Dans leurs récits, les identifications raciales s'euphémisent en marques régionales : les blancs sont ceux du sud du pays et du Nordeste :

« Les problèmes de racisme sont des problèmes habituels que tu rencontres dans n'importe quelle usine du pôle [pétrochimique], encore plus parce que dans la plupart de ces usines, la direction ce n'est pas des gens de Bahia, ils sont de dehors, il y a beaucoup de gens qui viennent des autres États. Le problème principal c'est que dans ces postes de confiance, ils ne mettent pas beaucoup de Bahianais, parce qu'ils pensent tout de suite que le Bahianais est paresseux, que le Bahianais est fêlard. Alors ils sont inquiets à cause du cycle des fêtes populaires, et ils placent toujours ces types : *gaúcho* [originaire du sud], *mineiro* [originaire de l'État du Minas Gerais]. Parce qu'il y a ça aussi au pôle, normalement dans le pôle le noir ne dépasse pas opérateur III [le dernier niveau de la carrière ouvrière] » (Antonio Carlos dos Santos Vovô).

« Comment ça s'est passé quand tu as quitté cet emploi dans la P [entreprise pétrochimique] ? », demandai-je à l'autre ami, Apolônio de Jesus :

« C'est quand je me suis trouvé face à cette histoire de question raciale vraiment. L'ingénieur du secteur de la maintenance est passé à la direction de l'usine. Alors, est entré un autre ingénieur, du Ceará, et on s'entendait pas bien. Il me trouvait trop décontracté, il voulait devenir l'ingénieur du secteur, et il avait moins de connaissance que moi. Là, il a commencé à s'accrocher à mes baskets, comme on dit, avec surveillance et tout, et il disait que je ne devais pas occuper ce poste-là. À cette époque, j'avais les cheveux longs [coupe rasta], je portais des chemises à fleurs, et c'est à cause de tout ça qu'il a commencé à m'accrocher. Parce que, si on regarde vraiment, j'étais entré avant lui dans l'usine, alors qu'elle était encore en construction. Alors, un moment est arrivé à la P. où dans le secteur de maintenance je savais beaucoup plus de choses que n'importe qui [...] Alors, il y avait cinq ou six ingénieurs, récemment diplômés avec seulement un ou deux ans d'expérience et qui ne connaissaient pas le secteur aussi bien que moi. Alors, dans le fond, je dérangeais son calcul et en plus j'avais ma rébellion naturelle du fait que je connaissais le secteur et je savais qu'ils ne pouvaient pas me coincer comme ça. Alors je ne leur obéissais déjà plus. Après, l'affaire est devenue de plus

en plus personnelle. » Apolônio raconte alors comment l'ingénieur blanc (« du Ceará »), devenu chef du secteur, se mit à le « persécuter » en toutes occasions. « Je savais, à l'époque, que j'étais un des trois meilleurs techniciens de planification du pôle, poursuit-il, c'est D. qui me l'avait dit, alors j'ai décidé de m'éloigner ». Après avoir démissionné, il ne trouva pas d'autre emploi au même niveau. Il ne retourna cependant pas dans l'entreprise d'où il était parti malgré des sollicitations amicales : « quand on demande à partir, on ne demande pas à revenir », commente-t-il. Et à partir de 1983, il renonce à travailler dans l'industrie.

En résumé, les relations sociales initiales que l'on trouve à l'origine de la fondation du groupe carnavalesque furent bien d'abord urbaines, scolaires et familiales. Mais, éparpillés dans différentes grandes entreprises nouvelles à un même moment, tous ces jeunes citadins partagèrent une même espérance, un même rêve de réussite sociale qui semblait soudain accessible à tous sans distinction de couleur sinon absolument sans distinction d'origine sociale. Ils se nourrirent ainsi d'une culture urbaine tout imprégnée de l'idéologie de la modernité sociale de l'époque et de la fierté d'en être légitimement partie prenante. Leur origine familiale, modeste mais non misérable (à l'instar du quartier Liberdade en général) aida certainement à la formation d'une image de soi respectable. Pour beaucoup, elle était marquée par les effets de l'organisation sociale, morale et culturelle des travailleurs noirs du port de la génération de leurs parents. Il émergera même de cette fierté un sentiment de persécution, qui se traduisit par une sensibilité particulière aux sous-classements, aux affronts, aux défis et aux défaites, notamment dans les compétitions socio-professionnelles — « quand on demande à partir, on ne demande pas à revenir », conclut Apolônio après son différent avec l'ingénieur blanc qui, dit-il, le « persécutait ».

Abordée du point de vue de leurs trajectoires sociales et professionnelles, la spécialisation des deux premiers meneurs du groupe, Vovô et Apolônio, dans le mouvement culturel noir de Bahia peut être comprise comme un effet direct (non idéologique mais bien biographique) de l'impossibilité, commune à la grande majorité des noirs dans l'industrie, de sortir d'une position subalterne — sur le plan des relations autant que de la profession — et de mener des carrières véritablement ascensionnelles. Vovô devint « producteur culturel » en 1981 et Apolônio abandonna à son tour toute activité professionnelle dans le pôle pétrochimique en 1983 pour se consacrer uniquement aux activités culturelles et carnavalesques. *A posteriori*, ils purent se poser en sujets de leur propre existence, maîtres de destins réussis, et déclarer sur un ton de révolte qu'ils « n'étaient pas nés pour pointer » ni pour « rester prisonnier au pôle ».

Beaucoup de leurs collègues et amis de la première heure n'eurent pas la même option professionnelle et poursuivirent leurs trajectoires dans une direction plus proche de celles qui ont dominé ces milieux sociaux entre la fin des années soixante-dix et la fin des années quatre-vingt : blocage des carrières sans sortir de la condition ouvrière, passage d'une entreprise à une autre, militantisme syndical, passage volontaire ou obligé (après licenciement) au travail informel ou autonome (chauffeurs de taxi, ouvriers d'atelier mécanique, etc.). J'en ai retrouvé quelques-uns parmi les membres actuels du Ilê Aiyê.

Catégories sociales et rituelles

Positions sociales

Si le Ilê Aiyê a bien été fondé par des jeunes gens d'un niveau social et scolaire un peu supérieur à la moyenne des gens de couleur de Bahia, la distribution actuelle des membres du bloc sur le marché de l'emploi est assez diverse et, dans l'ensemble, leur position sociale correspond plutôt à celle des milieux pauvres, comme beaucoup de noirs bahianais. Une enquête portant sur l'ensemble de l'association en 1992 a permis de distinguer sept grands groupes d'emplois parmi les membres actuels du Ilê Aiyê, chacun ayant un poids fonctionnel et symbolique différent dans la formation de l'image sociale du bloc. Je les présente sommairement ci-dessous avant d'en faire un commentaire d'ensemble.

1) *Catégories ouvrières traditionnelles de Bahia* —. Les travailleurs manuels qualifiés, semi-qualifiés, subalternes et apprentis, employés dans des fabriques traditionnelles (filature, alimentation, mécanique), dans des ateliers de réparation automobile, dans le bâtiment ou travaillant à leur compte, regroupent près de 20 % de l'ensemble des membres du Ilê Aiyê. Ils représentent les catégories ouvrières traditionnelles de Bahia, celles des petites entreprises de la ville basse de Salvador de la première moitié du siècle, et plus généralement celles qui connaissent les rapports de travail paternalistes des entreprises à caractère familial. Les professions les plus nombreuses dans ce groupe sont celles de mécanicien d'atelier de réparation (5 % du total des emplois), de peintre et de maçon.

2) *Emplois de services publics de rangs moyen et inférieur* —. Ce second groupe, aussi important numériquement que le précédent, en est en quelque sorte la réplique féminine. Il s'agit de l'ensemble formé par les employées des services de santé, d'éducation et d'administration (22,3 % de l'ensemble des emplois). De fait, ces employées sont fréquemment les épouses, les sœurs ou les filles des hommes mentionnés dans le premier groupe, venant avec eux dans le cadre de noyaux et réseaux familiaux. Outre quelques rares femmes aux emplois qualifiés (secrétaires, infirmières et enseignantes de collèges), on trouve surtout, dans ce groupe, des emplois féminins d'auxiliaire — la profession d'auxiliaire d'infirmier regroupant à elle seule la plus grande quantité des emplois (5,5 % du total). Quelques hommes (4,3 %, policiers et facteurs) se trouvent parmi ce groupe d'employés des services publics.

3) *Travail du commerce et des services* —. Un troisième ensemble, au poids numérique à peu près équivalent aux deux précédents (20,3 %), regroupe des hommes et des femmes travaillant dans le commerce et les prestations de services et se partageant à peu près également entre le salariat à faible rémunération et les rapports de travail informels. Ce sont, parmi les hommes, les gardiens et portiers d'immeuble, chauffeurs de bus et de taxi, les jeunes coursiers et les travailleurs de rue à leur compte. Parmi ceux-ci, les commerçants forains et d'échoppe sont les plus nombreux (près de 5 % de ce groupe). Parmi les femmes, on trouve surtout des vendeuses et caissières des magasins et supermarchés, recevant moins d'un salaire minimum par mois.

4) *Travail à caractère domestique* —. Tout un ensemble à part est formé par les femmes offrant des services à caractère domestique peu ou non

rémunérés (21 %). Ce sont des femmes qui travaillent hors des circuits du salariat : employées de maison, couturières, tresseuses de cheveux, manucures et coiffeuses à domicile pour les plus jeunes ; préparatrices et vendeuses de plats traditionnels afro-brésiliens (*baianas de acarajé*) ou de sucreries pour les plus âgées. D'autres enfin s'occupent de leur maison, des enfants et petits-enfants, ou sont au chômage.

5) *Élèves et étudiants* —. Avec un peu plus de 10 % des activités déclarées, on trouve un ensemble d'élèves du primaire, du secondaire et des cours professionnels. On trouve là les plus jeunes membres du bloc (entre 15 et 25 ans). Souvent aussi, la déclaration d'une activité d'« étudiant » ou d'« élève » cache une situation moins facile et moins avouable de complète inactivité sans formation et sans perspective d'emploi, en attente de quelque job informel (*bico*).

6) *Emplois des industries nouvelles* —. Les salariés des grandes entreprises récentes de Bahia (pôle pétrochimique, compagnie nationale de pétrole et complexe métallurgique) représentaient en 1992 4,9 % des membres du bloc, se partageant à égalité entre travailleurs qualifiés et non-qualifiés. La figure de l'opérateur de l'industrie de *process*, symbole de la réussite sociale ouvrière des années soixante-dix et quatre-vingt, est donc présente dans le bloc, mais en proportion très réduite (2,7 %).

7) *Professions libérales, intellectuelles et ingénieurs* —. Une infime minorité d'intellectuels (en général fonctionnaires), ingénieurs, médecins et avocats, compose la strate supérieure du Ilê Aiyê. Son poids numérique (1,4 %) est très faible par comparaison aux ensembles déjà cités. Ces catégories n'en sont pas moins les plus commentées, à l'intérieur et à l'extérieur de l'association. Occupant les fonctions de représentation, de conception, de diffusion des idées, en direction des membres de l'association et vers l'extérieur, ce groupe dominant forme une catégorie survalorisée dans la vie et dans l'image sociale du Ilê Aiyê⁶.

Hormis les deux derniers groupes de professions présentés ci-dessus, qui suggèrent la présence d'une relative « élite sociale » dans le Ilê Aiyê, les cinq premières catégories, qui regroupent près de 95 % des membres du bloc, sont représentatives des conditions socio-économiques et du style de vie réel des noirs bahianais, plus proches, dans l'ensemble, de la pauvreté ordinaire. En outre, le petit nombre de travailleurs des industries nouvelles au début des années quatre-vingt-dix dans le Ilê Aiyê — bloc qui a la réputation d'avoir été créé par des salariés du pôle pétrochimique — illustre ce qui peut s'observer dans l'économie générale de Bahia dans cette période. La récession de la deuxième moitié des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix s'est traduite par une forte chute des emplois et des revenus dans les nouveaux secteurs industriels. D'anciens travailleurs salariés de la chimie se déplacèrent précipitamment dans d'autres groupes d'emplois : commerçants de rue et de marché, chauffeurs de taxi, ou artisans à leur compte, pour ne citer que des cas que l'on a pu observer directement. D'une certaine façon, la composition socio-professionnelle du Ilê Aiyê a accompagné les derniers développements de la modernité sociale bahianaise. Celle-ci s'est traduite, après une quinzaine d'années d'ascension sociale, par

⁶ Voir en annexe (p. 237), le tableau n° 1 détaillant les professions.

un retour des salariés des industries nouvelles vers les emplois plus précaires, plus traditionnels et moins prestigieux des milieux populaires.

S'il fallait caractériser un type social moyen du Ilê Aiyê, ce serait, non pas un travailleur du pôle pétrochimique ou une famille de la classe moyenne à huit ou dix salaires minimum par mois, comme on a pu le dire parfois à Bahia, mais un couple formé, par exemple, par un mécanicien d'atelier de réparation automobile et une auxiliaire d'infirmerie, habitant Liberdade ou le quartier de Cabula, et ayant un revenu mensuel moyen situé entre deux et quatre salaires minimum. La distribution résidentielle des membres du bloc confirme cet ancrage populaire du Ilê Aiyê : les quartiers des classes moyennes et supérieures du bord de mer ne représentent guère plus de 6 % du total des lieux de résidence, la majeure partie des membres réside dans les quartiers populaires traditionnels (dont Liberdade) qui longent la baie de Bahia (44 %) et ceux, plus récents (Cabula, etc.), de la périphérie nord (21,8 %).

Fonctions et identités carnavalesques

D'autres catégorisations émanent plus directement des identités rituelles. En effet, le langage et l'organisation carnavalesques indiquent un certain ordre de classement. Inspirés des écoles de samba qu'ils ont progressivement remplacées, les blocs de percussion comprennent toujours, en principe, un directoire, une « aile » de chant et une autre de danse, ainsi que l'ensemble de percussions (la *bateria*) et les compositeurs de samba. Dans le cas du Ilê Aiyê, l'aile de chant se compose d'une demi-douzaine de chanteurs (ponctuellement rétribués pour leur participation au bloc). L'aile de danse est une notion floue puisque, outre cinq danseuses et un danseur attitrés — qui se produisent pour le défilé sur une estrade montée en haut d'un camion —, l'ensemble des participantes est capable de se produire lors du défilé comme aile de danse improvisée. Mais les plus prestigieux danseurs sont le Roi et la Reine du bloc. Si le premier rôle est toujours tenu par le même danseur, le second fait l'objet d'un choix, important pour la vie du Ilê Aiyê : c'est la sélection de la Déesse d'Ébène qui a lieu, chaque année, pendant la fête de la Beauté noire.

Cent quarante percussionnistes composent l'ensemble de la *bateria* du Ilê Aiyê. Les plus âgés, pères de famille travaillant et peu disponibles en cours d'année, sont aussi les plus anciens. Réputés pour être de bons *sambistas* et *batuqueiros*, ils sont dispensés de la corvée des répétitions. D'autres, plus jeunes (entre 15 et 25 ans) et plus nombreux (une centaine), composent le gros de la percussion et doivent subir de longues et sévères séances d'apprentissage toute l'année avant d'avoir l'honneur d'être choisis pour se produire dans l'ensemble de la Band'Aiyê. Les membres du bloc les appellent les « gars de la batterie ». Leur ensemble est régulièrement traversé par des querelles où les rivalités techniques individuelles (ayant la détermination d'une position dans la *bateria* du carnaval comme enjeu) sont intégrées à leurs disputes de quartier : ceux de la rue San Martins, en bas de Liberdade, s'opposent à ceux du quartier plus éloigné de Cabula, venus après, dans le sillage d'un nouveau maître de batterie recruté en 1990. En même temps qu'ils apprennent la percussion au Ilê Aiyê selon une discipline collective toute inspirée des fanfares militaires, ils passent beaucoup de temps à monter de petites troupes de percussion qui se produisent dans les rues et places de leur lieu de résidence. Un membre du directoire s'occupe plus

Deux jeunes percussionnistes

JORGE A VINGT ANS ET JOUE DANS LA BATTERIE DU ILÊ AIYÊ DEPUIS QUATRE ANS. Il habite rue San Martins, à Liberdade, avec ses parents et deux frères : « 20 % de la batterie du Ilê vient de la rue San Martins », dit-il. Un frère plus âgé sortait au carnaval dans le Ilê Aiyê, mais « maintenant, dit-il, il s'en est éloigné ». Son père est maçon et Jorge l'aide parfois, quand il ne fait pas de petits boulots occasionnels. Par exemple, ces derniers jours, il a aidé un ami à vendre des sandwiches. Il a arrêté les études en cinquième série (dernière année du primaire). Depuis quatre ans, il assiste parfois aux répétitions des blocs Olodum et Muzenza, au petit matin, après les *ensaios* du Ilê. Mais au carnaval, il ne sort qu'avec le Ilê, dont il a la carte à titre gratuit (comme tous les membres de la batterie). Les jours de répétition, il reçoit « l'argent du transport ». Quand il y a des spectacles, il reçoit un peu d'argent, « si le Ilê est payé », ajoute-t-il. Dans ce cas, il touche autour de 50 francs pour la soirée. Sa couleur de peau, dit-il, est *parda* (couleur métisse) et le Ilê est « un bloc super ».

GILBERTO, 15 ANS, JOUE DU *SURDO* DEPUIS DEUX ANS dans la batterie du Ilê. Deux de ses frères jouaient avant lui, l'un continue, l'autre non. Ce sont eux qui l'ont amené à la batterie du Ilê. Il habite avec sa famille, également dans la rue San Martins. « Même rue, même bande », dit-il à propos de son groupe d'amis percussionnistes. Il a travaillé dans l'atelier de mécanique auto de son oncle, puis a arrêté pour reprendre ses études. Il est actuellement en septième série (deuxième année du secondaire). Gilberto a appris à jouer des percussions dans la rue où il habite, avec un voisin qui avait un instrument. Comment fait-on pour entrer dans la batterie du Ilê ? « Tu joues, si c'est bien on te garde, si c'est pas bien, on t'enlève et tu apprends en restant à côté ». En plus du Ilê, Gilberto joue dans un groupe de la rue San Martins. Le groupe s'appelle « Fruits de la nouvelle génération ». Il joue dans des lavages, des clubs, et au carnaval de Liberdade. Sa couleur de peau, dit-il, est « foncée... nègre » (« *escura... negão* »).



particulièrement de leurs activités. Considérant leur intégration comme un acte de soutien social et moral face aux dangers de marginalisation qu'ils vivent dans leurs milieux sociaux et familiaux modestes, ce directeur a à leur égard l'attitude paternelle, parfois autoritaire, parfois attendrie, d'un travailleur social. Il essaie d'interférer sur la manière dont ils dépensent le petit revenu qu'ils reçoivent à chaque sortie ⁷. Il les incite à économiser leur pécule plutôt qu'à le dépenser trop vite, par exemple dans l'achat de chaussures de basket à la mode nord-américaine. Faire des économies leur permettrait, pense-t-il, d'acheter la guitare ou l'instrument de percussion dont ils rêvent. La Band'Erê (ensemble composé de 40 enfants de 8 à 15 ans environ), mise en place depuis 1992, permet de préparer la succession.

L'aile des compositeurs est formée par tous ceux qui, indistinctement, participent au concours annuel de sambas. On a évalué à 300 le nombre de personnes qui ont composé des sambas pour le Ilê Aiyê depuis sa fondation ⁸. Ce sont des amateurs qui font des poèmes à chanter, sur des mélodies approximatives susceptibles de changements selon l'interprétation des chanteurs. Les compositions classées seront chantées pendant les défilés du carnaval. Si quelques spécialistes de la composition de samba ou des chanteurs du bloc peuvent à l'occasion concourir en favoris, la grande majorité des compositeurs sont des amateurs à l'orthographe peu assurée et au vers hésitant.

Le concours de sambas est la manifestation la plus évidente de l'intense volonté de créer suscitée par l'expérience du Ilê Aiyê dans les quartiers et les milieux sociaux populaires de Salvador. En plus du festival de samba au cours duquel a lieu le concours (fin décembre), une soirée d'hommage aux compositeurs a lieu chaque année dans le cadre des programmations du mois de novembre « couleur de jais ».

Enfin, le directoire du bloc comprend une quinzaine de membres cooptés et sa composition est l'objet de négociations et d'ajustements fréquents effectués sous l'autorité du président. Au cours du carnaval, être directeur donne droit à une tenue différente, à être acteur du rituel religieux d'ouverture, et à marcher en tête du défilé. Pour le reste du temps, cela donne le droit de participer aux discussions et aux prises de décision (choix du thème, organisation des festivités, réponse aux propositions de spectacle ou d'animation, initiatives sociales en direction du quartier, etc.). En 1995, on a pu établir une liste de dix-sept membres du directoire du Ilê Aiyê (plus la mère du président du bloc). On remarque ainsi la présence de quatre femmes et treize hommes — deux femmes et un homme étant des parents du président (sœur et épouse, frère) ⁹. Parmi l'ensemble des directeurs, six étaient identifiés comme des fondateurs — groupe où l'on retrouve essentiellement le noyau familial : le président, sa sœur, son frère, son épouse, ainsi que l'actuel vice-président — et trois directeurs étaient

⁷ Lorsque les résultats financiers le permettent, les percussionnistes reçoivent une somme non fixe pour leur participation, en plus de « l'argent du transport » (l'équivalent d'un aller-retour en bus). Pour leur participation à un spectacle autre que ceux promus par l'association elle-même, les percussionnistes peuvent recevoir chacun l'équivalent de vingt dollars.

⁸ Voir chapitre 7, p. 155.

⁹ Auxquels s'ajoutent la mère du président et, quelques années auparavant, le beau-frère. En outre, quatre des six noms figurant comme les dirigeants de l'Association sur les documents officiels déposés en 1986 sont des parents.

Le succès tardif d'un chanteur-compositeur

GUIGUIO AVAIT 18 ANS QUAND IL EST SORTI AU CARNAVAL AVEC LE BLOC D'INDIENS APACHES POUR LA PREMIÈRE FOIS. C'était en 1970. Aîné de dix enfants, fils d'une lavandière, il fut placé à 9 ans dans un collège militaire, d'où il sortit à 18 ans pour continuer pendant cinq ans encore comme soldat dans la base militaire de Salvador. À 23 ans, il avait une formation secondaire complète et une bonne expérience en musique de fanfare, sachant jouer de quelques instruments et composant déjà des chansons pour les groupes de carnaval : Apaches, et plus tard Ilê Aiyê, Badauê, Olodum. Il ne fut pas admis au recrutement comme joueur permanent de la fanfare de la base militaire et, très déçu, quitta l'armée en 1975.

Pendant dix ans, il travailla d'abord comme facteur à la poste, de 1975 à 1978, puis dans diverses entreprises du centre industriel d'Aratu et du pôle pétrochimique (White Martins, Metacril, Ceman, etc.), dans des emplois plus ou moins qualifiés, pour terminer gardien. Parallèlement, il composait de plus en plus régulièrement et chantait pour les blocs indiens et afro du carnaval. C'est dans le bloc des Apaches qu'il connut Apolônio, un des deux fondateurs du Ilê Aiyê. Par son intermédiaire, il commença à fréquenter le Ilê en 1978 puis, à partir de 1985, il en devint un des chanteurs-compositeurs attitrés. Il n'eut plus alors que cela comme activité régulière, ayant par ailleurs de nombreuses difficultés matérielles. Sans emploi fixe, il resta pendant plusieurs années chez sa mère, tout en étant déjà « marié » (union stable) et père d'un enfant. Il dut attendre plusieurs années avant de pouvoir fonder sa famille.

C'est la mode de la Axé Music qui lui a permis de commencer à améliorer son train de vie, près de vingt ans après ses premières compositions. Quelques-unes de ses chansons ont été interprétées par des vedettes locales et atteignirent même les radios nationales, faisant connaître très loin le nom du Ilê Aiyê et du quartier Liberdade : « Le plus beau d'entre les beaux... » (*Charme da Liberdade*, composé en 1987 mais qui ne connut le succès que cinq ans plus tard), « Séduction du Ilê Aiyê », etc. Guiguio n'aime pas beaucoup composer des sambas-thème, il préfère les sambas-poésie où son lyrisme peut s'exprimer sur des sujets qui lui sont plus personnels : l'attachement au Ilê Aiyê, bien sûr, comme tous les compositeurs, mais aussi son admiration pour les femmes, pour l'amour, l'amitié, les enfants (il est l'auteur de « Encanterê », la chanson en hommage au bloc d'enfants créé en 1992 par le Ilê Aiyê). L'argent qu'il gagne à peu près régulièrement depuis la diffusion de ses chansons hors du bloc lui a permis de se stabiliser, d'acheter une petite maison dans un quartier populaire de la ville et enfin de former sa famille, depuis 1992, en réunissant sa femme et les trois enfants nés pendant les années difficiles, ainsi qu'un quatrième enfant, placé chez lui. Cheveux rasta, se disant « Noir assumé », boutique en train sympathique et connu de tous les membres du bloc, il a aidé à fonder d'autres petits blocs afro de quartier, faisant profiter les plus jeunes groupes de la présence d'un des plus connus chanteurs du Ilê Aiyê.

considérés comme des « anciens » (c'est-à-dire cooptés dans le premier changement de 1981-1982), les huit autres étant considérés comme « récents » (cooptés entre 1985 et 1994). Parmi ces derniers, quatre étaient présents dès les premières années comme membres du Ilê Aiyê sans jouer des rôles de premier plan, et deux sont des dirigeants du groupe politique Mouvement noir unifié (MNU). On observe, enfin, que la position socio-professionnelle des membres du directoire est relativement élevée — et nettement supérieure à la moyenne des adhérents du Ilê Aiyê. Onze des dix-sept membres du directoire recensés en décembre 1995 peuvent être considérés comme appartenant aux classes moyennes de Bahia. Comme dans les autres hiérarchies bahianaises, la position sociale contribue à justifier l'exercice du pouvoir, même si, dans ce cas, la cooptation des dirigeants (et non leur élection) est aussi fonction de leur accord idéologique avec le projet du groupe. Enfin, la réussite sociale incarnée par les directeurs du bloc alimente l'image d'une distinction — celle de l'« élite noire » — qui s'étend à tous les membres du Ilê Aiyê indistinctement.

Classements socio-rituels

D'autres classements enfin s'édifient au croisement des référents séculiers et carnavalesques. Le statut de « fondateur », par exemple, s'applique de fait à des personnes parmi les plus âgées du bloc (plus de quarante ans au moins). Symbole simultanément d'âge et d'ancienneté, le titre de fondateur donne droit à un certain respect. Celui-ci se forme dans le registre social du rituel du « savez-vous à qui vous parlez ? », tel que l'anthropologue Roberto Da Matta l'a étudié pour la société brésilienne dans son ensemble¹⁰. Ce rituel est une réplique à l'offense. Da Matta l'explique par l'état inachevé de la société de contrat, dans laquelle la citoyenneté de chacun n'est jamais acquise *a priori*, et doit toujours être démontrée. Dans les relations inter-individuelles, cela se traduit par le recours à une panoplie hétérogène de symboles de position sociale : nom de famille, origine « légitime¹¹ », fortune, emploi, résidence, titres. Ils permettent de couper court à toute forme de familiarité excessive, de légèreté relationnelle ou de négligence, interprétées sur le mode de la dépréciation personnelle¹². Dans l'univers relationnel du Ilê Aiyê, être « fondateur » est un de ces titres :

« Ceux qui sortent dans le bloc depuis la première année, quand ils arrivent pour nous [directeurs] parler, ils disent comme ça : « attention comment tu me parles, parce que je suis un fondateur ». Eux, quand ils disent à n'importe qui 'je suis un fondateur du Ilê Aiyê', c'est comme s'ils exigeaient du respect » (Aliomar de Jesus Almeida, directeur du Ilê Aiyê).

En désignant un groupe de statut et une catégorie interne, le titre de fondateur renforce l'esprit de famille du Ilê Aiyê. D'une part, il participe au contrôle social interne du groupe. Par exemple, un membre de cette catégorie

¹⁰ DA MATTA, Roberto, *Carnavals, bandits et héros : Ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris, Seuil, 1983.

¹¹ On dit « legítimo » comme en français « 100 % », et ce superlatif s'applique habituellement à des identités valorisées : « portugais légitime » pour parler d'un grand-père venu du Portugal, ou « blanc légitime » pour signifier l'absence de métissage visible sur une personne à la peau blanche.

¹² En outre, comme la couleur noire de la peau est, dans la vie de tous les jours, associée *a priori* à une position sociale inférieure, la mise à distance statutaire sera une des fonctions du Ilê Aiyê pour ses membres.

Directoire du Ilê Aiyê

(liste mise à jour en décembre 1995)

Antonio Carlos dos Santos Vovô
(Président) (1974) / Producteur
culturel / (+)

Aliomar de Jesus Almeida
(Vice-président) (1974) / technicien
en électronique / (+)

Hildete Valdivina dos Santos Lima
(1974) (sœur du président) /
couturière / (+)

Elizete Matos dos Santos (1974)
(épouse du président) / sans emploi /
(+)



Vivaldo Benvindo Santos (1974) (frère du président) / carrossier

Wilson Batista Santos-Macalê (1974) / acteur

Paulo Raimundo Bonfim (1981) / technicien en électricité / (*)

Osvaírísio do Espírito Santo (1981) / vétérinaire / (+)

José Carlos dos Santos-Bamba (1981) / employé de bureau

Edson Tobias de Matos (1985) / dessinateur industriel

Arany Santana (1985) / enseignante, Secrétariat de l'Education de l'État de Bahia / (*)

Fernando Ferreira de A. Filho (1985) / médecin

Jónatas Conceição da Silva (1988) / journaliste radio et poète / (*)

Dário de Pascoa (1990) / vendeur

Paulo Cesar da Costa Cequeira « Bleque » (1990) / ingénieur en minéralogie

José Antonio Cunha (1993) / artiste plastique

Maria de Lourdes Siqueira (1994) / anthropologue / (*)

(Hilda Dias Santos, dite Mãe Hilda, mère du président, « conseillère spirituelle » du bloc) / (+)

Notes : L'année entre parenthèses est celle de l'intégration au directoire.

(+) Membre officiel de l'« Association culturelle bloc carnavalesque Ilê Aiyê » (statuts déposés le 1^{er} avril 1986).

(*) Militant du Mouvement noir.

explique le fait de n'avoir pas voté pour le président du bloc lorsque celui-ci se présenta aux élections municipales de Salvador, en 1988, par le fait que ce dernier n'avait pas suffisamment « favorisé les plus anciens adhérents ». « Favoriser » les plus anciens consiste, par exemple, à leur faire de meilleures conditions pour le paiement annuel de l'inscription au bloc, à leur donner la priorité pour recevoir les tenues de carnaval dans la cohue du premier jour de fête, à solliciter ou écouter leur point de vue ou leur aide face à des problèmes d'organisation, ou simplement à leur manifester plus d'attention — prendre le temps de converser, offrir une boisson gratuite lors des fêtes, etc. D'autre part, le titre de fondateur rend réelle et bien visible la fidélité au Ilê Aiyê. La force de ce lien est un des atouts du groupe face à ses concurrents, qui peinent à durer et à se stabiliser. En 1992, le quart des inscrits avaient entre six et dix ans de présence dans le bloc, et 14,5 % de onze à quinze ans. Enfin, une cinquantaine de personnes, avec plus de quinze ans d'ancienneté (inscrits avant 1977), pouvaient essayer, sans trop d'exagération, de revendiquer leur place dans le groupe des « héros valeureux » de la première heure ! À terme, les personnes ayant participé au premier carnaval se faisant de plus en plus rares, on peut penser que cette catégorie sera remplacée par celle des « anciens associés », comme c'est déjà parfois le cas ¹³. Peut-être aussi se reproduira-t-elle sous la forme des descendants de fondateurs...

Un autre statut construit dans l'entre-deux socio-rituel est particulièrement valorisé dans le Ilê Aiyê. C'est celui des « Dames du Ilê ». D'un âge respectable, elles sont connues pour être liées aux traditions afro-brésiliennes : filles-de-saint du candomblé, cuisinières et *baianas* (vendeuses de rue de plats traditionnels), accoucheuses, etc.

Ce statut forme une catégorie que quelques données quantitatives permettent de mieux identifier. En effet, on observe parmi l'ensemble des adhérents la présence d'une centaine de femmes de plus de quarante ans, ce qui représente 14,3 % de l'ensemble des femmes du bloc, alors que chez les hommes la même tranche d'âges représente 11,8 %. Uniquement parmi les plus de cinquante ans, on compte encore une quarantaine de femmes pour une quinzaine d'hommes. Ce sont des âges assez élevés si on les compare avec celui des *foliões* habituels qui, tous blocs confondus, ont très majoritairement entre 20 et 30 ans et qui courent les rues du carnaval pendant cinq jours d'affilée. Le comportement des Dames du Ilê dans la rue du carnaval est au contraire plus calme et pénétré. Il est intéressant de noter que cette présence féminine dans le bloc s'est constituée progressivement. Entre 1988 et 1989, le sex ratio des membres du bloc, jusque-là à forte dominante masculine, commence à s'inverser. En 1990, les femmes sont plus nombreuses que les hommes. On compte cette année-là près de 108 femmes pour cent hommes, contre une moyenne d'environ 63 femmes pour cent hommes sur l'ensemble des inscrits des années antérieures. En 1992, année de notre enquête quantitative auprès de 1465 membres du bloc, on comptait 116 femmes pour cent hommes. Dans le groupe des plus de 40 ans, ce taux passe à 139 femmes pour cent hommes. Les années suivantes, la tendance se confirme nettement (plus de 130 femmes pour cent hommes, tous âges confondus, à partir de 1993).

¹³ Les membres du bloc ayant plus de cinq ans d'ancienneté ont droit à des avantages, tels que le coût moins élevé de leur droit d'inscription.

Les Dames du Ilê (1)

NOEMIA OCCUPE DEPUIS 15 ANS UN EMPLOI D'AIDE-INFIRMIÈRE, comme beaucoup de femmes membres du Ilê Aiyê (c'est l'emploi féminin le plus répandu dans le bloc). Elle est âgée de 40 ans, mariée et mère de quatre enfants (18, 17, 14 et 4 ans). La famille habite au fond d'une *avenida*, à Retiro, un quartier situé en contrebas de Liberdade. La maison est petite et simple : deux chambres, une pièce commune, cuisine, toilettes ; l'humidité a fait tomber une partie du revêtement des murs extérieurs. Le mari de Noemia est mécanicien, actuellement au chômage. Le ménage vit grâce à l'indemnité de licenciement du mari (FGTS) et grâce au salaire de Noemia (l'équivalent de 1000 Francs par mois, soit environ trois salaires minimum au moment de l'enquête). Les projets personnels et familiaux de Noemia visent quelques éléments précis d'ascension sociale : suivre un cours du soir pour devenir infirmière au lieu d'auxiliaire ; garantir la scolarité de ses enfants ; et déménager. Noemia voudrait louer cette maison-ci et aller habiter ailleurs, dans une maison plus grande dans le quartier de Bonfim (quartier de petite classe moyenne traditionnelle) près de l'hôpital où elle travaille. « Là-bas il y a tout ce qu'il faut, dit-elle, et je veux que mes enfants soient élevés dans un autre milieu, meilleur pour eux. À Bonfim, le milieu social est différent [de Retiro] ».

Elle sort au carnaval avec le Ilê Aiyê depuis 1982. Avant cela, elle était sortie quelque temps dans le Badauê, un afoxé créé en 1979 à la suite du succès du Ilê. C'est sa sœur aînée qui l'a présentée au siège du Ilê Aiyê. Elle connaissait déjà et, raconte Noemia, deux autres de ses sœurs étaient déjà membres du bloc. Enfin, son frère connaissait personnellement Vovô, le président. Au carnaval, elle n'y va que dans le bloc du Ilê Aiyê, avec ses sœurs. Elle participe peu aux autres activités du bloc.

Elle attache beaucoup d'importance au rituel de sortie du Ilê Aiyê (voir chapitre 6). « C'est les racines, je crois que c'est fondamental, et il faut que ça existe, le Ilê est sorti d'une maison de candomblé », dit-elle. Reprenant un thème fréquent chez les dames du bloc, elle souligne l'absence de pagaille ou de bagarres, à la différence de l'ambiance générale du carnaval, et elle ajoute : « le Ilê dans l'avenue est calme, je crois que c'est le rituel qui protège ». Des protections sacrées, elle s'en couvre elle-même, avec des colliers aux couleurs de ses trois orixás personnels, colliers qu'elle achète au grand marché populaire de São Joaquim (dans une échoppe spécialisée en produits religieux afro-brésiliens) : colliers d'Oxalá et Iansã le samedi de carnaval, et collier d'Obaluaê le lundi. Plusieurs membres de sa famille sont liés au candomblé (sa mère, son frère, une de ses sœurs et sa commère), et elle-même fréquente régulièrement un *terreiro* de la nation Ketu (yoruba) : « J'y vais, dit-elle, quand j'en ai besoin, quand il y a une fête ou une réunion ». Au delà de l'énumération des liens familiaux, un souvenir personnel de Noemia dira mieux encore sa relation avec la vie quotidienne du candomblé et avec une certaine image de l'Afrique :

« L'arrière-grand-père de mon père était un noir africain ; l'oncle de mon père était noir et avait un terreiro de candomblé à Matatu de Brotas [quartier populaire de Salvador]. Il s'habillait d'une toile de sac. Il avait une très grande ferme [*roça*, terme désignant l'ensemble de l'espace bâti et non bâti, sacré et profane, d'un terreiro], dans la ferme il y avait un puits, dans le puits il y avait un bambou : il parlait de dedans ce bambou directement vers l'Afrique. Je ne l'ai jamais vu parler parce que j'étais enfant et il ne laissait pas les enfants s'approcher ».

Elle se dit « noire » (*negra*) et considère que le Ilê Aiyê a changé quelque chose dans la vie bahianaise « parce que le noir doit se valoriser », dit-elle. Cette revalorisation n'a de sens qu'au regard de souffrances qui semblent, même à mots couverts, avoir marqué toute une part de sa manière d'être en public. C'est ce que le groupe carnavalesque remettra au centre de ses rituels, en travaillant l'apparence du groupe :

« Le noir était très renfermé, moi-même j'étais comme ça, mais maintenant j'entre et je sors n'importe où. Moi, avant d'entrer au Ilê, je me défrisais les cheveux, après j'ai arrêté de les défriser, maintenant je vais partout avec les tresses. Mes enfants, je les élève déjà comme ça, ne pas défriser les cheveux, accepter d'être noir, et se défendre ».

Cette forte présence féminine donne deux caractéristiques importantes au groupe dans son ensemble. D'une part, les femmes bahianaises ont une compétence reconnue dans la transmission de la tradition afro-brésilienne et dans la direction spirituelle des terreiros de candomblé. Quelques figures féminines réputées sont ainsi associées à la mémoire des grands terreiros de Bahia ¹⁴. Il est intéressant d'observer que c'est précisément au moment où le Ilê Aiyê renforce son image de groupe traditionnel que les femmes deviennent plus nombreuses. Le qualificatif de bloc « traditionnel » est apparu plus nettement à la fin des années quatre-vingt dans les représentations externes du Ilê Aiyê, notamment médiatiques. Cette nouvelle image se réfère, bien entendu, au fait d'avoir été le premier bloc carnavalesque de ce genre, mais aussi au style de ses présentations. De ce point de vue, les spectateurs du défilé ne manquent jamais de remarquer la présence des Dames du Ilê, par petites grappes d'amies ou accompagnées d'enfants. La manière dont ces femmes elles-mêmes vivent leur sortie au carnaval en fait un acte chargé de significations religieuses. C'est un des moments où s'exprime, à titre personnel, leur culte aux orixás : rites personnels de protection avant la sortie (lavage de feuilles), lavage rituel et port des colliers (*contas*) représentant leurs orixás, etc. Chacune prend soin, déclarent-elles, de « protéger », « couvrir » ou « fermer » son corps avant le carnaval, et chacune « ressent de la force (*axé*) » à l'intérieur du défilé.

Une deuxième caractéristique liée à cet important taux de féminité vient du rôle de premier plan tenu par les femmes des milieux populaires bahianais dans l'organisation domestique et dans l'entretien des sentiments familiaux ¹⁵. La « famille » Ilê les attire donc. Et, réciproquement, leur présence a des effets de familiarisation redoublée sur le climat interne et l'image externe de l'association. Cela incite aussi les maris et parents des femmes plus jeunes (celles qui ont entre 20 et 30 ans) à inscrire d'office leurs épouses, filles ou sœurs au Ilê Aiyê, alors qu'eux-mêmes peuvent éventuellement sortir dans d'autres blocs. Cette attitude s'explique par la respectabilité morale et l'ambiance familiale du bloc, par comparaison aux risques élevés de licence sexuelle, qui prévalent en général pendant le carnaval ! C'est sans doute une des explications du plus fort taux de femmes que d'hommes dans cette tranche d'âges jeunes, alors que, dans la tranche suivante (30-40 ans) les hommes sont plus nombreux.

Une division des identités et des fonctions de genre s'opèrent finalement dans la caractérisation de l'association. Par son organisation rigoureuse et par le respect qu'il impose autour de lui, le Ilê Aiyê a acquis une image associée à des valeurs masculines. On parle de *negão* — « grand » ou « vrai » noir — pour qualifier les hommes qui défilent avec le Ilê Aiyê, on parle aussi de « force noire » du carnaval, et les compositions musicales du bloc font l'éloge de la virilité des hommes noirs (« Noir bien doté », chante un samba) autant que de la grâce de leurs femmes. En même temps le bloc carnavalesque, en cherchant à se stabiliser dans la dernière phase de son histoire comme entreprise, association et mouvement, est entré dans la perspective du temps long. Cette perspective

¹⁴ LANDES, Ruth, *A Cidade das Mulheres*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

¹⁵ WOORTMANN, Klaas, *A família das mulheres*, Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1987 ; AGIER, Michel, « O sexo da Pobreza : Homens, Mulheres e Famílias numa avenida em Salvador da Bahia », *Tempo Social* (São Paulo), vol. 2, n° 2, 1990, pp. 35-60.

Les Dames du Ilê (2)

ELIZETE EST ÂGÉE DE 53 ANS ET MEMBRE DU ILÊ AIYÊ DEPUIS 1976. Elle est couturière à la maison après avoir travaillé pendant près de trente ans comme femme de service puis cuisinière dans des cantines d'entreprise, et femme de ménage dans une boutique puis dans un cabinet médical. Elle fait actuellement de la couture à la commande, pour des clientes du voisinage, mais aussi confectionne elle-même des vêtements qu'elle vend, comme elle revend parfois du parfum, des bijoux, etc. Au total, elle compose un revenu mensuel d'environ 700 Francs, auquel s'ajoutent la retraite de son mari, 73 ans, ancien travailleur du port (*estivador*), et le salaire d'un fils, également *estivador*, soit un revenu familial équivalent à environ 1800 Francs par mois, ou un peu plus de cinq salaires minimum. La famille, qui a toujours vécu dans le même quartier ancien de Engenho Velho de Brotas (quartier dit de petite classe moyenne), y est propriétaire d'une maison donnant sur la place principale. Mariés depuis 38 ans, Elizete et son mari ont eu au total treize enfants. Trois de leurs enfants vivent actuellement avec eux, ainsi que deux petits-fils et une arrière-petite-fille.

Depuis 1976, Elizete ne manque jamais un carnaval de son bloc. Elle connaît les différentes activités du Ilê Aiyê, auxquelles elle participe parfois, en général avec une amie, la même depuis le début, alors qu'aucun membre de sa famille n'est membre du Ilê Aiyê (ni d'aucun autre bloc). Sa participation au bloc est donc liée à cette amitié.

Parmi les activités marquantes du Ilê Aiyê, c'est le rite de sortie qui la touche le plus : « Ça me fait quelque chose, dit-elle. Je crois que c'est parce que je fais partie du truc là, alors ça me touche ». Le défilé du Ilê, elle le trouve tranquille : « on défile bien lentement », dit-elle à son mari pour le rassurer face à ses craintes de troubles et bagarres. En outre, Elizete elle-même revêt tous les bracelets et colliers rituels qu'elle peut pour, dit-elle, sortir « toute couverte ». Pour le défilé, elle se pare des colliers rituels de ses quatre orixás personnels — Iansã, Oxossi, Obaluaê, Oxum — auxquels elle ajoute trois autres divinités — Ogun, Xangô et Oxalá. Sa relation avec le candomblé est ancienne : depuis l'âge de sept ans, raconte-t-elle, elle a été plusieurs fois « prise par le saint », mais ce n'est que récemment qu'elle vient de réaliser son initiation, dans un terreiro de candomblé de Ketu (yoruba). Malgré son âge (53 ans), elle est donc une toute jeune *iaô* (initiée). Sa participation au Ilê Aiyê semble avoir accéléré la solution de l'initiation. En effet, même si sa relation avec les orixás est ancienne, elle « n'aimait pas le candomblé », explique-t-elle, et c'est « après être sortie dans le Ilê » que « j'ai commencé à m'y intéresser davantage ». Si, pendant son enfance, sa mère a montré beaucoup de défiance et de réticence face à la possession et à l'initiation, elle-même a une attitude bien différente puisqu'après elle, une de ses filles est aujourd'hui *abiã* (en phase d'initiation au candomblé). On comprend alors que la chanson du Ilê Aiyê qui l'émeut le plus est le samba aux airs d'un chant de candomblé, « Mãe Preta » (Mère noire), qui rend hommage à la fois à la religion des orixás et à la maternité.



s'incarne autant dans la tradition, d'un côté, que dans la reproduction, de l'autre. Ce sont là précisément les deux compétences incarnées par une présence féminine plus forte, qu'accompagnent des valorisations symboliques comme la semaine de la Mère noire, ou la Fête de la Beauté noire. L'importance de l'empreinte féminine est encore rehaussée par la figure rituelle et sociale de la mère du président du Ilê Aiyê, Mãe Hilda, née en 1923 et initiée dans le candomblé à l'âge de 19 ans. Comme pour les Dames du Ilê, c'est précisément à partir des registres domestiques (la reproduction) et religieux (la tradition) que se construit sa position supérieure dans les relations de pouvoir du groupe. Les titres qui lui sont publiquement attribués sont ceux de mère biologique du fondateur et « marraine » du bloc d'une part, de mère-de-saint du candomblé et « conseillère spirituelle » du Ilê Aiyê d'autre part. En outre, c'est elle qui tient chaque année dans le défilé le rôle rituel de la Mère noire.

Relations et représentations

On voit dans la formation de ces catégories qu'il y a pour chaque membre du Ilê Aiyê une certaine façon de vivre sa participation au bloc. Cette participation est marquée par le familialisme et la personnalisation des relations internes à l'association. La présence du référent familial se perçoit d'abord dans le fait que pour les trois quarts des inscrits, la participation au bloc est familiale. En effet, on a relevé, pour ce qui concerne 555 adhérents à qui la question a pu être posée (sur un total de 1465 enquêtés), que 72,8 % d'entre eux (404 sur les 555 interrogés) ont au moins un parent dans le bloc. Cette information traduit d'abord une pratique normative dans le Ilê Aiyê, celle qui consiste à coopter les nouveaux adhérents. Chaque nouveau membre est en principe présenté par un ancien. Les données quantitatives suggèrent donc que, dans près des trois quarts des cas, c'est un parent qui fait l'intermédiaire. D'autres informations plus précises ¹⁶ montrent que, de ce point de vue, les hommes restent les premiers meneurs familiaux, entraînant avec eux d'avantage de personnes que les femmes. On a pu établir ce fait d'abord grâce à une question sur l'antériorité de l'interviewé(e) dans le Ilê Aiyê par rapport à ses parents. Pour les hommes, l'intégration des parents comme membres du bloc est postérieure ou simultanée à la leur dans plus de 56 % des cas. Pour les femmes, ce taux est de 34 % ¹⁷. Ces données doivent ensuite être recoupées avec celles de deux autres types. D'une part, l'enquête quantitative montre l'existence d'un ordre de relations préférentielles agissant à l'interface des familles sociales des adhérents et de la famille symbolique du Ilê Aiyê. Sur 404 personnes déclarant avoir des parents dans le bloc, un total de 427 liens familiaux a pu être identifié ¹⁸ : les conjoints viennent

¹⁶ Elles ont été recueillies à l'occasion d'entretiens approfondis réalisés avec quarante membres de l'association, chez eux avec leur famille. Dans la mesure du possible, ces quarante personnes ont été choisies en respectant des quotas d'âge, de genre et d'ancienneté dans le bloc, correspondant aux résultats du relevé quantitatif des 1465 membres du bloc.

¹⁷ Ces chiffres portent sur un total de 105 parents cités par 29 personnes.

¹⁸ Certains interviewés ne précisaient pas la nature de ce lien, d'autres au contraire déclaraient plusieurs parents précisément situés. Les déclarations trop imprécises n'ont pas été comptabilisées, notamment pour ce qui concerne la parentèle distante. On n'a retenu que les informations concernant les conjoints et les membres du groupe de filiation (père et mère, sœur et frère, fils et filles).

En famille

DINA, 37 ANS, PRÉPARE ET VEND DES ACARAJÉS DANS LA RUE. SON MARI DINO, ÂGÉ DE 39 ANS, EST MÉCANICIEN SOUDEUR dans une usine du pôle pétrochimique. À eux deux, ils ont un revenu équivalent à près de six salaires minimum (soit environ 2000 Francs par mois). Ils habitent dans une avenida (impasse) d'aspect pauvre dans le quartier populaire de São Caetano, voisin de Liberdade. L'égout passe devant leur porte. Les toilettes communes sont au fond de l'avenida. La maison est petite : une chambre et une pièce commune. Dino et Dina habitent là avec leurs trois enfants, les deux aînés (21 et 18 ans) ne font rien de très précis (emplois occasionnels, pas d'études), le dernier a deux ans. Dans la pièce principale, il y a un réfrigérateur, une cuisinière, une radio-cassette et un poste de télévision. Il y a également un divan garni avec un tissu du Ilê Aiyê. Toute l'avenida, expliquent-ils, se partage entre les blocs Apache (bloc d'indiens) et Ilê Aiyê. Les jours qui précèdent le carnaval, c'est la fête chez Dino et Dina, toute l'avenida défile pour voir leur tenue, Dina fait les reprises nécessaires sur les tenues des voisins (ourlets, ceintures, sac en tissu).

Dina s'est inscrite au Ilê Aiyê après Dino. Celui-ci sort au carnaval avec le bloc tous les ans depuis 1978 et Dina depuis 1987. La mère de Dino est également au Ilê Aiyê, ainsi qu'un de ses cousins. Lorsque Dina va aux fêtes et au carnaval du Ilê, elle y va avec la famille et les amis de son mari. C'est dans l'entreprise où il travaillait que Dino s'est fait une solide bande d'amis parmi ses collègues et qu'un des « compères » de la bande a conduit Dino et les autres vers Apolônio, qui était à l'époque l'un des deux dirigeants du bloc : « Alors ça m'a plu, et je vous assure que je sortirai avec le Ilê Aiyê jusqu'à la fin de ma vie ». Avant le Ilê Aiyê, Dino était un fidèle du bloc indien des Apaches. Il apprécie surtout la reconnaissance qu'il reçoit dans le Ilê Aiyê :

« Vovô [le président du bloc] et Paulo [administrateur à l'époque de l'enquête], ave maria, ces gars-là sont tout pour nous. On arrive là et ils mettraient presque un tapis pour qu'on passe. Quand on va là-bas, on se sent important, rien qu'à la façon comme ils nous traitent, eux tous ».

Dina, elle, est une adepte du candomblé, religion vers laquelle elle fut conduite par ses parents. Son père, aujourd'hui décédé, était *ogã*, un oncle paternel est père-de-saint dans la petite ville de Nazaré (dans le Recôncavo), enfin la mère et un cousin de son mari participent activement à un autre terreiro. La relation de Dina avec le candomblé s'est décidée très jeune : à sept ans, « l'Oxossi [la divinité chasserresse du candomblé] m'a prise et m'a jetée à terre ». Elle a été initiée et elle a fréquenté le même terreiro (nagô de Ketu) jusqu'à l'âge de 31 ans. Quand la mère-de-saint du terreiro est décédée, elle a arrêté de le fréquenter régulièrement ; elle y va encore « mais pas tous les jours ni à toute heure », ce qui ne l'empêche pas, aussi, de « dire un "Notre père" tous les soirs avant de dormir ». Quand elle sort avec le Ilê Aiyê au carnaval, elle porte les *contas* (bracelets) d'Oxossi, son orixá principal, et aussi d'Oxum, déesse de la beauté féminine et divinité maîtresse du terreiro qu'elle fréquente. Elle dit ressentir beaucoup de force spirituelle (*axé*) quand elle sort au carnaval dans le Ilê Aiyê, il lui arrive même de se retrouver « hors d'elle ».

Noire métissée, Dina se dit, selon les cas, « foncée » (*escuro*), « pâle » (*pálida*) ou « noire » (*negra*). Dino, qui lui-même se déclare « noir » (*negro*), dit de Dina qu'elle est « brune » (*morena*), et Dina dit de lui qu'il est « foncé » (*escuro*)...



en premier (près de 40 %), puis les frères et sœurs (un tiers), enfin, à égalité (15 % chacun), les parents et les enfants.

Par ailleurs, les entretiens et les observations de la vie du bloc suggèrent l'existence d'une tendance, chez les hommes, à amener principalement leurs épouses et/ou les membres de leur propre famille nucléaire (les frères plus jeunes, par exemple) alors que les femmes amènent surtout les membres de leur famille d'origine, principalement des femmes (sœurs, cousines et nièces). Ces faits renvoient aux formes distinctes des sociabilités masculines et féminines des quartiers populaires. Développés pour résoudre les difficultés de la vie domestique, les réseaux féminins sont plus ouverts sur la parenté d'origine des femmes et sur des solidarités centrifuges (parentèle, voisinage, etc.) que ne le sont ceux des hommes. Ces derniers sont plus concentrés sur leur propre famille nucléaire, d'une part, et sur leurs groupes de pairs locaux, d'autre part.

La participation des membres du Ilê Aiyê à la vie de leur bloc se fait donc en très grande partie au travers d'une insertion dans des noyaux familiaux. À la façon de la sociographie des réseaux, on peut imaginer que plusieurs dizaines de groupes familiaux de 3 à 5 personnes traversent ainsi l'ensemble de l'association, plus ou moins liés entre eux et attirant d'autres personnes. Les moyennes ne font d'ailleurs que suggérer une sociabilité parfois bien plus étendue. En effet, certains des réseaux familiaux *stricto sensu* que l'on a pu reconstituer à l'intérieur du bloc ont des dimensions qui atteignent neuf, douze et même dix-huit personnes. Aux groupes familiaux s'adjoint une bonne part des participants sans parenté dans le bloc (un quart des inscrits) qui sont souvent liés à ces noyaux par l'intermédiaire du même type de bandes et groupes de pairs que ceux qui furent à l'origine du Ilê Aiyê. Pour quelques-uns et quelques-unes, enfin, la venue est solitaire — ou presque : « j'y vais seule avec Dieu », entend-on parfois. Cela concerne notamment les femmes que le mari incite ou laisse sortir au carnaval avec le Ilê Aiyê, alors qu'eux-mêmes vont dans d'autres groupes carnavalesques, comme le Muzenza, moins sage, ou le Filhos de Gandhi, afoxé réservé aux hommes. Leurs rencontres se font ensuite dans une sociabilité interne au bloc, reproduisant les adhésions, les identifications et les catégories déjà mentionnées : les Dames du Ilê, les fondateurs, les compositeurs, les jeunes filles concourant pour le titre de la Beauté noire, etc.

Cet univers relationnel est immédiatement visible dans les fêtes et les sorties au carnaval. C'est par grappes de couples, beaux-frères et amis, ou de frères et sœurs et amis, ou de parents et jeunes enfants, de cousines et amies, que les membres du Ilê se présentent aux lieux de fêtes et se divertissent.

La convivialité s'accompagne d'une personnalisation des représentations que chacun développe sur « son » bloc. Les directeurs sont cités, par la plupart des personnes rencontrées, comme des connaissances personnelles. Le président du Ilê Aiyê, en particulier, est régulièrement cité comme un proche : quelqu'un l'a vu récemment dans la rue ; un autre l'a reçu à déjeuner à la maison ; un troisième l'a rencontré avec une cousine ou une sœur ; un autre le connaît depuis longtemps car « il venait toujours à une fête de samba ici dans la rue ». On dit de lui, aussi, qu'il était, non pas l'ami, mais le « cousin » d'Apolônio (l'autre fondateur du Ilê Aiyê) et que le départ de ce dernier, en 1981, serait dû à « une de ces disputes habituelles entre cousins » ! Beaucoup ont des relations cordiales avec l'administrateur du bloc (c'est lui qui reçoit les adhérents pour les

Une bonne famille Ilê

RAIMUNDO, 33 ANS, ET SON FRÈRE PAULO, 23 ANS, NE SONT PAS LES SEULS DE LEUR FAMILLE À ÊTRE MEMBRES DU ILÊ AIYÊ. Ils sont en tout cinq frères et une sœur qui sortent au Ilê Aiyê, tous âgés entre 18 et 34 ans. Leur mère, infirmière, et un oncle maternel y vont aussi, ainsi qu'une tante et un cousin paternels. Seul le père, âgé de soixante ans, retraité de la police, n'est pas inscrit. Pourtant, chaque année il assiste à la sortie rituelle du bloc, et ensuite, en ville, il le suit régulièrement hors des cordes. C'est le frère aîné, Luiz, qui a entraîné toute la famille dans son sillage. Il sort tous les ans au carnaval avec le Ilê Aiyê depuis 1976. Raimundo, son cadet immédiat, y est depuis 1978, et il a amené avec lui dans le bloc sa femme et toute la famille de sa femme, soit cinq frères et sœurs, la mère et une sœur de la mère. Un groupe d'au moins dix-huit parents et beaux-parents font chaque année le carnaval du Ilê Aiyê. Raimundo se rend à la fête avec son épouse et là, « ils retrouvent la famille ». Paulo, plus jeune et célibataire, s'y rend « en masse avec les frères ». Avant de devenir un fidèle inconditionnel du Ilê Aiyê (qui lui « donne des frissons », dit-il), il a essayé un autre bloc de percussions afro (le Muzenza) et deux afoxés (Monte negro et Filhos de Gandhi) sans s'y attacher. Paulo a commencé à faire le carnaval avec le Ilê Aiyê en 1988 et depuis il n'a plus changé : « tant que je vivrai, je ne sors qu'avec le Ilê », dit-il lui aussi. Amateur de *futebol* de quartier, Raimundo est le « président » d'une équipe qu'il a créée l'an dernier avec tous ses frères, deux beaux-frères, un cousin et des amis, dans le quartier de Brotas où il est né et où habite sa famille d'origine (alors que lui-même habite maintenant à Liberdade avec sa femme et un enfant). L'équipe s'appelle « chien de race » (c'est le nom d'un groupe de reggae connu à Salvador). C'est son frère Paulo qui a donné ce nom-là à l'équipe : chaque fois qu'il touchait le ballon ou marquait un but, les supporters criaient « chien de race » ! Tous les frères et sœurs ont au moins le niveau du *ginsio* (huit ans de scolarité, dont trois dans le secondaire). Plusieurs ont aussi une formation professionnelle en administration ou comptabilité. Mis à part un garçon qui termine ses études secondaires, tous les frères sont employés de bureau, ainsi qu'une fille, deux autres filles travaillant comme couturières industrielles. Dans cette ambiance familiale et sociale relativement confortable — c'est le type de famille que l'on dit être à Bahia de la petite classe moyenne tout comme le quartier de Brotas d'où elle est originaire —, les engagements dans le Ilê Aiyê contiennent une dimension statutaire et morale importante. Raimundo raconte qu'en 1978, lorsqu'il s'est inscrit pour la première fois au Ilê Aiyê, « on exigeait la couleur vraiment noire » pour s'inscrire. « Le Ilê Aiyê, dit-il, est quelque chose que j'ai en moi, on cherche un espace dans la société parce que les personnes discriminent ». D'ailleurs, il lui arrive aujourd'hui, pendant les défilés, d'aider le directoire du bloc à mettre des gens (... avec courtoisie) hors des cordes lorsqu'ils ne sont pas inscrits dans le bloc mais ont des tenues partagées ou revendues, à titre lucratif ou amical, par des membres du bloc. Il a un même attachement au Ilê Aiyê à cause de sa bonne moralité : « je suis quelqu'un qui ne consomme pas de drogue. Il y avait un gars qui "sniffait", et un des directeurs a fait en sorte qu'il ne reçoive plus la tenue. Ça m'a fait me lier davantage au bloc ». Pour Paulo, « être noir, c'est être fier de sa couleur », c'est « lutter pour sa couleur, pour ses droits ». Raimundo, plus âgé, parle de discrimination et de préjugé. « Tout le monde est fait de chair et d'os », dit-il. Selon lui, le Ilê Aiyê a permis une ouverture d'esprit en apportant des connaissances « sur la race noire » et sur l'Afrique. Leur peau, disent-ils, est « couleur de fourmi ».



inscriptions annuelles) et personne n'ignore qu'il est le « beau-frère de Vovò ». On le nomme parfois simplement « le beau-frère ». La vie relationnelle de ces principaux dirigeants est intense et entretient de vastes réseaux personnels dans l'association. Régulièrement activés pour organiser le travail dans le bloc et pour composer ce qu'on appelle les « équipes d'appui » (organisation matérielle du défilé au carnaval, contrôle des entrées et de l'ordre dans les fêtes, etc.), ces réseaux rapprochent personnellement les membres du bloc de ses principaux meneurs. Ils peuvent former, à l'occasion, des groupes de pression internes venant en soutien d'un dirigeant contre un autre. Cela se produisit lors du départ, en 1981, d'un des deux co-fondateurs. Il fut suivi par son groupe de proches, et par les relations de chacun des membres de ce groupe — au total entre 200 et 300 personnes quittèrent à cette occasion le Ilê Aiyê. Cela se retrouva encore en 1993, lorsqu'un des dirigeants fut accusé par d'autres de vouloir, « [lui] et sa mafia » prendre un contrôle personnel sur le bloc, avant d'être finalement écarté du directoire.

Les exemples personnels traduisant la proximité ressentie par beaucoup de membres du Ilê Aiyê avec leur bloc sont nombreux, et leur rappel paraît nécessaire à chacun pour justifier son attachement. Le lien se donne à voir aussi sous la forme d'une identification passionnelle, même si c'est sous des aspects parfois critiques. Les messages d'amour pour le Ilê Aiyê sont nombreux dans les autocélébrations et dans les paroles des sambas, mais aussi dans les déclarations enflammées des membre du bloc (« Tant que je vivrai, je ne sortirai qu'avec le Ilê Aiyê »). « Je suis Ilê », aiment à dire les membres du bloc et les poèmes qu'en amateurs, certains proposent au concours annuel de sambas. L'intérieur des maisons affichent parfois sans retenue leur préférence. Les tissus de fête du Ilê Aiyê servent encore, après les carnivals, pour orner des cadres accrochés aux murs et pour couvrir coussins, sofas et lits. Certaines femmes utilisent le mouchoir de tête du Ilê Aiyê dans leur vie de tous les jours. Redonnant au terme *mortalha* (linceul)¹⁹ son sens originel, un groupe d'amis membres du bloc rendit hommage à celui qui les amena à s'inscrire au Ilê Aiyê et qui, quelques années plus tard, mourut accidentellement, en le faisant enterrer couvert de son habit du Ilê Aiyê, démontrant par là même que son adhésion lui avait donné, bien au-delà du carnaval, le statut social auquel il tenait le plus. Ceux-là même qui manifestent une telle identification à leur bloc peuvent aussi bien s'en plaindre, sur le ton de la trahison, de l'agacement ou de l'abandon. Ils parlent alors des « insupportables retards » lors de la sortie du bloc au carnaval, du « manque de démocratie », du « manque d'attention pour les plus anciens » ou de l'abandon par le bloc du quartier Liberdade. Le Ilê Aiyê et son directoire sont interprétés et interpellés comme des biens et des relations personnels.

Économie

C'est dans le cadre d'un univers relationnel et affectif dense que l'on peut situer le fonctionnement économique de l'association. Si l'on peut parler d'entreprise, cette fois, ce n'est plus au sens de la mise en œuvre d'une

¹⁹ Le terme est utilisé en général pour désigner la robe identique que portent les membres des blocs de carnaval.

invention culturelle et sociale, mais bien en tant qu'établissement économique. De ce point de vue, le Ilê Aiyê est une grande entreprise informelle. Grande pour l'économie informelle car le chiffre d'affaire annuel tourne, depuis la fin des années quatre-vingt, autour de 100 000 dollars, si l'on additionne les cotisations²⁰ et, de manière plus aléatoire, divers autres revenus. Ces derniers incluent le revenu des présentations faites sous contrats publics ou privés (entre 500 et 1000 dollars la présentation), ainsi que les bénéfices des entrées extérieures à certaines fêtes (gratuites pour les membres du bloc)²¹. Les subventions publiques (de la mairie ou du Secrétariat à la culture de l'État de Bahia, par exemple) et celles de sponsors privés sont des sources négociées au coup par coup et imprévisibles à long terme. Ainsi, c'est une grosse subvention du gouvernement de l'État de Bahia qui, en 1993, a permis de financer intégralement l'achat d'un terrain de 1800 m² pour y bâtir le siège de l'association. L'étude architecturale et financière pour le projet de siège a été réalisée, ensuite, à titre gratuit, par les services d'une grande entreprise bahianaise de bâtiment et travaux publics de portée nationale (Oldebrecht), elle-même liée aux réseaux politiques du gouvernement en place de l'État de Bahia. La même entreprise avait déjà financé, en 1984, le premier disque enregistré par le bloc. Par ailleurs, un gros contrat de publicité avec une entreprise de boisson a permis au bloc de préparer son carnaval de 1993 avec une aide supplémentaire de 35 000 dollars.

La même comptabilité hétérodoxe se retrouve, d'un autre côté, dans l'étendue et la diversité des dépenses de l'entreprise. On peut, pour en rendre compte, examiner la longue liste de ses travailleurs occasionnels et de ses créanciers plus ou moins officiels. On y trouve l'entreprise qui réalise les tissus imprimés que vêtiront, selon les années, 2000 à 3000 personnes au carnaval ainsi que l'artiste local qui conçoit les motifs des tenues, et la dizaine de couturières qui confectionnent les tenues en quelques semaines, sous l'autorité d'une des membres du directoire, sœur du président. Les percussionnistes ont droit à leur « argent du transport » (un aller-retour en autobus) à chaque fête du bloc et à une rétribution d'environ vingt dollars chacun après les représentations pour lesquelles le bloc reçoit collectivement un cachet. Les chanteurs du bloc reçoivent pour les répétitions publiques « l'argent du taxi » (10 dollars environ) et quelques extra pour le carnaval et pour des spectacles éventuels. Les dépenses faites à l'occasion des répétitions publiques incluent les frais pour les percussionnistes, pour les chanteurs et pour une petite équipe d'appui de cinq ou six personnes, et s'élèvent en moyenne à 300 dollars, à peu près compensé par les billets d'entrée à bon marché (1/2 dollar) et les ventes de boisson. Le bloc paie aussi la location d'une boutique dans le centre historique de la ville où sont mis en vente des tissus et vêtements de fabrication artisanale. Il paie également l'entretien de deux

²⁰ Une estimation basse permet de considérer qu'un minimum de 1000 membres du Ilê Aiyê payent effectivement et intégralement leur inscription annuelle. Les autres sont dispensés, invités, ou obtiennent des dérogations diverses, et d'autres encore n'honorent pas toutes leurs échéances mensuelles en cas de paiement en plusieurs fractions. La valeur de l'inscription se situant entre 70 et 100 dollars, cela représente une rentrée d'au moins 70 000 dollars US par an. Ces chiffres-ci sont de 1992. Pour le carnaval de 1996, compte tenu de la valorisation au change de la nouvelle monnaie brésilienne (le *real*) et avec la consolidation d'une stratégie plus nettement entrepreneuriale, l'inscription avait fait plus que doubler de valeur, passant à environ 250 dollars US.

²¹ En 1992, la vente des tickets pour la fête de la Beauté noire, avec environ 500 entrées payantes en plus de la présence gratuite des membres du bloc, rapporta entre 1500 et 2000 dollars.

véhicules achetés pour le défilé du carnaval — et au sommet desquels s'installent chanteurs et animateurs, sur l'un, danseurs sur l'autre — et d'un important appareillage de sonorisation incorporé à l'un des camions.

Les dirigeants du bloc se targuent de ce que tous ses prestataires de service sont rémunérés. Mais aucune comptabilité systématique n'enregistre ces dépenses, dont la créance arrive généralement vers la même personne, le président de l'association, qualifié de « propriétaire » du bloc. Membres du bloc et observateurs extérieurs l'appelle le *dono do Ilê* (propriétaire ou patron du Ilê Aiyê). En outre, son ménage et celui de sa sœur vivent de leur activité dans l'association, qui est leur emploi déclaré. Étant donné le mode de gestion de l'argent dans l'association, leurs revenus familiaux ne sont pas réguliers mais leur permettent de se maintenir à un niveau de vie moyen. Dans cette économie personnalisée et peu contrôlée, les petits paiements se font de la main à la main, notamment pour les équipes d'appui, les couturières, les percussionnistes, chanteurs, etc., tous étant en outre dispensés de cotisation. Pour les plus grosses dépenses (entreprises de tissus, imprimerie, infrastructures), la comptabilité de l'association fonctionne sur ce que l'on pourrait appeler les modes de la subvention et de l'endettement. Selon le mode de la subvention, une dépense est engagée en même temps que son financement est négocié avec un sponsor privé ou avec une administration municipale ou de l'État. Cela suppose, de la part des créanciers, une confiance dans la solvabilité du groupe, et, de ce point de vue, chaque année qui passe est une preuve supplémentaire du sérieux de l'entreprise. De la part des dirigeants de l'association, cela nécessite une capacité élevée de négociation, puisqu'ils doivent répondre à la recherche d'appui politique de la part des réseaux payeurs tout en développant leur propre stratégie politique. Le mode de l'endettement, pour sa part, peut prendre la forme de chèques pré-datés de quinze jours ou un mois, que l'on s'empresse de compenser avant la date de remise en banque. La compensation peut aussi se faire d'une année sur l'autre. Ainsi, la moitié des 35 000 dollars exceptionnellement reçus en 1993 d'un sponsor publicitaire permet de payer les dettes faites pour le carnaval de l'année précédente. Les recettes de ce dernier avaient servi à couvrir des débits de l'année antérieure, moins importants cependant, etc.

À la gestion individualisée de fonds propres et de fonds extérieurs publics et privés, s'ajoute encore la gestion d'une école dite communautaire, l'école Mãe Hilda (du nom de la « marraine » du bloc), créée en 1987 et accueillant cent enfants du quartier en phase d'alphabétisation. Démarrée avec les fonds d'une ONG (Organisation Non Gouvernementale) nationale pendant deux ans, l'école est localisée dans la maison servant aussi de siège du bloc, de terreiro et de domicile d'une partie de la famille du président. Les deux institutrices de l'école sont les deux autres filles de Mãe Hilda, rémunérées de manière discontinue par les services de l'enseignement public. Des financements plus récents ont été obtenus par l'intermédiaire du Projet Axé (programme local d'aide aux enfants des rues), financé par une ONG européenne. Cela permet notamment de faire des distributions de nourriture aux enfants du quartier se présentant à l'école.



[En haut] Élèves de l'école Mãe Hilda créée par l'association culturelle Ilê Aiyê en 1987.
[En bas] Distribution gratuite de nourriture dans les locaux de l'association.

Conclusion : la maison de Mãe Hilda

Rien, sans doute, ne représente mieux le télescopage des registres rituels, familiaux, politiques et économiques (chacun ayant, en outre, sa propre hétérodoxie) que la confusion fonctionnelle de la maison de Mãe Hilda, la mère du président du Ilê Aiyê.

La « maison de Mãe Hilda », nom sous lequel est localement connu le siège de l'association carnavalesque, date de 1938. Cette année-là, le père de Hilda, travailleur du port, vint s'installer rue du Curuzu, à Liberdade, dans une maison de paille qu'il rebâtit en pisé. Sa fille, Hilda, née en 1923, resta dans la maison et y vécut plus tard, avec son mari, Seu Valdemar. Celui-ci était contremaître d'un atelier-magasin de balais, où la jeune Hilda travailla quelque temps et connut ainsi son mari au début des années quarante. Après la faillite du magasin, dans les années cinquante, Seu Valdemar devint employé municipal de nettoyage et, en même temps, tailleur à domicile. Ils eurent dans cette maison de la rue du Curuzu leurs cinq enfants, dont Antonio Carlos (plus tard surnommé Vovô), né en 1952, est l'aîné ²².

Sur un terrain formant une avenida d'environ quarante mètres de profondeur et cinq de largeur, la maison connut de nombreuses transformations : creusement de fondations, reconstruction en dur, agrandissements en longueur et en hauteur. La maison proprement dite possède maintenant une surface au sol d'environ 70 m², surmontée de deux étages, en plus d'un alignement de cinq petites pièces construites en arrière de la maison. L'ensemble sert à plusieurs usages. D'une part, quatre ménages habitent l'avenida : dans la maison principale se trouvent, la maîtresse de maison (son mari, Seu Valdemar, est mort en 1988) et deux de ses filles, la famille d'une de ses nièces, enfin celle d'une autre de ses filles. D'autre part, dans une des petites pièces de la construction située dans le fond de l'avenida, habite une amie de Mãe Hilda qui est aussi une des assistantes [*ekede*] de son terreiro.

En effet, la même maison abrite le terreiro de candomblé Ilê Axé Jitolu, dont la divinité principale est Omolu (divinité de la variole et de toutes les maladies). Mãe Hilda en est la mère-de-saint et, parmi ses co-résidentes, sa fille Hildete et sa vieille amie en sont *ekede*. Il y a, pour cette fonction sacrée, une salle de cérémonie (le *barracão*), située dans le bâtiment principal, et une petite pièce de consultations divinatoires, la première des pièces alignées à l'arrière de la maison. Le *barracão* sert aussi, dans la journée, de salle de classe de l'école appelée Escola Mãe Hilda. Cent enfants y étudient en deux groupes de deux classes (matin et après-midi) au niveau dit alphabétisation (première année du primaire). Certains soirs et certaines fins de semaine, la salle retrouve ses usages sacrés, pour la réalisation de fêtes, d'obligations rituelles ou de rencontres.

Mais le *barracão* peut tout autant être occupé par les réunions du directoire du Ilê Aiyê, dont la maison de Mãe Hilda est le siège depuis la fondation du bloc. En effet, ce choix s'imposa « naturellement », commenta Apolônio,

²² Les cinq enfants se répartissent de la façon suivante : l'aîné, Vovô, est le président du bloc Ilê Aiyê, son frère Vivaldo et sa sœur Hildete sont membres du directoire du bloc, et ses deux autres sœurs sont institutrices de l'école Mãe Hilda.

l'un des fondateurs du bloc : la bande de quartier qui fut à l'origine du Ilê Aiyê se retrouvait déjà là pour préparer ses sorties à la plage, au football, au carnaval ou aux fêtes de la Saint Jean, et dans la salle de cérémonie, les jeunes gens faisaient beaucoup de fêtes dansantes avec tourne-disque.

Aujourd'hui, c'est encore dans cette même salle de cérémonie que s'installe, pendant les semaines qui précèdent le carnaval, une dizaine de couturières : elles préparent, sous la direction de Hildete, fille et co-résidente de Mãe Hilda, les centaines de tenues qui seront remises aux membres du bloc pendant la dernière semaine avant la sortie au carnaval.

Toute l'année durant, la petite salle de séjour de chez Mãe Hilda sert de bureau de l'association, où le président du Ilê Aiyê et ses collaborateurs téléphonent, reçoivent, discutent, etc. À l'étage de la maison, se trouve la famille de Hildete, fille de Mãe Hilda, directrice du bloc, *ekede* du terreiro, et épouse de l'ex-administrateur du Ilê Aiyê. Leur salle de séjour sert de salle d'accueil pour l'administration des inscriptions, particulièrement de septembre à février. Enfin, la terrasse située au dernier niveau de la maison sert de lieu d'entraînement de la batterie du bloc, travaillant par petits groupes, hors des répétitions publiques.

Résidence de quatre familles, terreiro de candomblé, école primaire de quartier et siège de l'association Ilê Aiyê, la maison de Mãe Hilda est saturée par toutes ses fonctions. Cette saturation de l'espace renvoie à l'accumulation de diverses contraintes et stratégies, et à leur mise en tension dans la vie de l'association en général. D'une part, une stratégie explicite vise à détacher le groupe du destin nécessairement éphémère et changeant de son microcosme familial et local d'origine. Il s'agit, dans ce cas, de faire de cette invention culturelle une institution qui soit tout à la fois économique (une entreprise au sens libéral), sociale (une association dirigée vers son quartier) et politique (une composante du mouvement noir brésilien). D'autre part, une série de résistances, d'adaptations et de compensations symboliques marquent l'attachement aux lieux, aux liens et aux valeurs d'origine. Premièrement, l'attachement au lieu d'origine est consacré par la localisation du siège en construction dans la rue du Curuzu, celle où est né le bloc, et ses dirigeants ont attendu longtemps (refusant des emplacements dans d'autres quartiers) pour obtenir ce terrain-ci. Il s'agit là littéralement d'une *stratégie* symbolique vis-à-vis de l'espace local. Deuxièmement, la prédominance des personnes tenues pour fondatrices est bien assise : l'actuel président est personnellement associé à l'identité et au destin du groupe, et sa position est devenue inamovible de fait, même si, par ailleurs, d'actifs militants de la cause du mouvement noir, venus par cooptation, peuvent prendre des initiatives et influencer sur l'idéologie politique du groupe, sur les thèmes de ses enredos et sur ses projets sociaux. Enfin, pour ce qui concerne les valeurs morales, les adhérents sont animés par un esprit de famille qui s'appuie autant sur l'histoire du bloc que sur sa convivialité interne.

Il y a donc une tension forte (se traduisant notamment par des conflits personnels) entre, d'une part, la nécessité originelle (et, en partie, encore actuelle) de l'ancrage micro-social du Ilê Aiyê et, d'autre part, sa volonté de durer en atteignant des dimensions macro-sociales, c'est-à-dire en ayant une présence assurée dans la vie de la cité. Cette tension s'est progressivement imposée au long de l'histoire du groupe. Plus fondamentalement, elle met en opposition deux lignes de forces contraires : d'une part l'*ethnos* (au sens des sociétés segmentaires,

ethniques et *particularistes*), d'autre part la *polis* (au sens de la société globale et des principes universalistes de la *politique*)²³. C'est ce qui explique les difficultés politiques, aussi bien stratégiques qu'organisationnelles, des regroupements à base associative, locale ou familiale, en général. Dans le cas du Ilê Aiyê, cette tension se traduit par la permanence de certains caractères familialistes — tels que la personnalisation du pouvoir, la lutte des réseaux, l'attrait pour les solutions clientélistes, l'économie souterraine — même lorsque le groupe atteint une taille et une influence locales, voire nationales.

²³ Voir AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses : Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Payot, Paris, 1990. Nous avons décrit cette tension en parlant d'ethno-politique à propos des divers processus identitaires qui traversent la culture noire bahianaise — AGIER, Michel, « Ethnopolitique : Racisme, statuts et mouvement noir à Bahia », *Cahiers d'Études africaines* (Paris), vol. XXXII (1), n° 125, 1992, pp. 53-81.



Mãe Hilda, mère-de-saint du candomblé et « Mère noire » du Ilê Aiyê, chez elle avec une de ses filles.

Troisième partie

L'exercice rituel



Les groupes du carnaval populaire de Bahia se forment en faisant se rapprocher au plus près la vie sociale et l'univers rituel. L'invention culturelle dépend alors tout autant des règles morales de la sociabilité du quartier et des familles (être une « grande dame » ou un « fondateur » de la « famille » Ilê Aiyê), des espoirs et des frustrations sociales de jeunes salariés de couleur (être une « élite noire »), que de l'expérience culturelle accumulée par le monde du carnaval dans son histoire propre (être « africain » après avoir été « indien »). C'est dans le cadre de ce mélange des systèmes de référence que certains ont imaginé et réalisé les rituels qui depuis le milieu des années soixante-dix ont complètement transformé le carnaval de Bahia en l'africanisant. Comment ont-ils opéré ? Avec quelles ressources et à quelles fins ? L'efficacité symbolique se mesure à la capacité des rites à former une identité et à traiter, sinon résoudre, certaines questions sociales et politiques sensibles pour les populations concernées. Mais c'est d'abord le rite lui-même qui est, selon l'heureuse expression de Daniel Fabre, la « fabrique du sens ¹ ». Il n'y aurait pas de Ilê Aiyê, comme groupe — que ce soit sous la forme de « famille », d'association ou d'entreprise — et comme référence identitaire dans la vie sociale de Bahia, sans un ensemble rituel permis par le carnaval lui-même. C'est cet exercice rituel que nous allons examiner.

Nous prendrons en compte l'ensemble du dispositif rituel. Cela inclut la totalité des activités carnavalesques de l'association, celles qui se déroulent aussi bien à l'intérieur qu'en dehors de l'espace-temps du carnaval *stricto sensu*. Ainsi, l'invention du *nom* représente le premier acte identitaire et mérite, pour cette raison même, une réflexion préliminaire. Le *calendrier* est, quant à lui, le premier fait rituel : il compose un ensemble unifié de fêtes et commémorations débouchant sur le carnaval. Après une présentation chronologique des activités, les inventions rituelles proprement dites seront traitées par genre : l'ensemble des *héros* ; les deux grandes *figures* rituelles de la Reine et de la Mère noire ; enfin la suite séquentielle de la *sortie carnavalesque* du Ilê Aiyê, moment du rite *stricto sensu* conclu par le défilé. Celui-ci est l'événement qui fait exister le groupe et permet toutes les autres inventions (héros, figures rituelles, chansons, etc.). C'est là que tout se réalise et c'est là que, littéralement, l'identité se met en scène.

Le nom

Ilê Aiyê : l'identité commence avec le nom. Son invention fut la première expérience de l'africanisme bahianais des jeunes inventeurs du groupe carnavalesque. À ce titre, il est intéressant de décrire cet épisode initial avec autant de détails que possible. Il contient les différents éléments représentés dans

les inventions culturelles en général (tradition, réinvention, innovation, assemblage, quête d'identité, etc.).

La recherche du nom se fit à partir des réseaux existant dans la première bande d'amis. Deux personnes ont joué un rôle clé à ce moment-là. D'une part, la décision de créer un bloc de carnaval « dans le style africain » amena les jeunes gens à chercher des informations sur les traditions africaines telles qu'elles apparaissent aujourd'hui à Bahia. Ils les trouvèrent dans le terreiro de candomblé le plus proche d'eux, celui de la mère d'un des deux co-fondateurs, la *Ialorixá* (mère-de-saint) Mãe Hilda. Mais la même recherche conduisit aussi le groupe d'amis vers un Européen. Ingénieur et ami d'un des plus anciens membres de la bande, son rôle fut essentiel puisqu'il mit à la disposition du groupe diverses informations sur l'Afrique noire, et notamment un petit fascicule sur la langue Yoruba (« Le Yoruba comme on le parle ») qui permit de recenser quelques termes et d'imaginer quelques noms possibles pour le bloc encore dans sa phase de montage. Il est intéressant de relever le contraste entre, d'une part, le destin de la mère-de-saint devenue marraine du bloc, symbole de la mère noire, célébrité locale de la culture afro-brésilienne, et dont la contribution didactique est toujours rappelée, et, d'autre part, l'oubli dans lequel est tombé l'ami européen : selon les récits, il est mentionné comme étant belge, suisse ou encore polonais, sans parler des nombreuses versions de son nom !

Cinq noms furent initialement proposés pour le groupe de carnaval. Trois d'entre eux étaient construits autour du terme yoruba *dudú* : la couleur noire. À partir du suffixe *-Dú*, ou *-Dudú*, considéré équivalent de « noir » (l'identité), les noms suivants furent donc choisis :

Lokun Dú = le Noir Fort (*Lokun* = fort) ²

Dara Dú = le Beau Noir (*Dara* = beau, bon)

Oba Dudú = le Roi Noir (*Oba* = terme de pouvoir, roi).

Deux autres noms proposés étaient construits autour de la notion de maison :

Ilê Aiyê (en yoruba, *ilê* = maison, *aiyê* = monde matériel, complément de *orum* = le monde immatériel, l'univers des orixás).

Naganzu na Bahia : seul l'un des fondateurs (Apolônio) a indiqué ce nom parmi les premiers envisagés, sans en retrouver le sens. Le terme pourrait avoir été construit à partir de *Ganzuá* (=maison rituelle, lieu de culte, selon une déformation de *Canzuá*, terme d'origine kimbundu, aire bantou) et Bahia. *Naganzu* peut aussi dériver de *Aganju*, nom d'une des formes de la divinité Xangô dans le candomblé.

Trois notions ont donc dominé les premiers choix : celles de maison, d'identité et de pouvoir. L'idée de pouvoir est traduite par les noms *Lokun Dú* (le Noir fort) — que l'on retrouvera ensuite dans des qualificatifs régulièrement associés au *Ilê Aiyê*, comme *Negão* (« Noir fort » ou « grand Noir », en portugais) ou encore « force noire » — et *Oba Dudú* (Roi noir). À Bahia, cette expression-ci est généralement traduite par « le roi des noirs ». Selon Apolônio, l'un des fondateurs, le terme voulait faire allusion au « pouvoir des noirs » et, par-

¹ FABRE, Daniel, « Le rite et ses raisons », *Terrain* (Paris), n° 8, 1987, pp. 4.

² La traduction de *lokun* a été donnée par un des informateurs, on ne l'a retrouvée dans aucun dictionnaire ou lexique.

tant, au mouvement du « Black Power ». Le titre *Oba Dudú* fut porté plus tard par un éphémère « roi du carnaval » du quartier Liberdade en 1988, année de commémoration du centenaire de l'abolition de l'esclavage. Le même nom fut repris en 1981-1982 puis à nouveau au carnaval de 1989 par un autre bloc carnavalesque se qualifiant lui-même d'« Association culturelle pour l'émancipation des Noirs ». La notion de pouvoir a tenu une place importante dans les commentaires locaux autour de l'histoire du Ilê Aiyê. En effet, certains des jeunes fondateurs du bloc auraient voulu, bien au goût de l'époque, nommer leur bloc « Poder Negro » (traduction de « Black Power », Pouvoir noir). Une rumeur raconte que la police les en aurait empêché (on se trouvait alors sous la dictature militaire dont la répression ne s'atténua vraiment qu'à la fin des années soixante-dix). Cette version de l'origine, que l'on conte en général autour du groupe (journaux, milieu du carnaval, mouvements noirs) est aussi partagée par certains membres actuels du bloc, bien que l'épisode de l'interdiction par la police soit nié par les premiers fondateurs actifs. L'anecdote indique cependant la volonté initiale d'inscrire une dimension politique raciale dans le projet du bloc. Elle fait aussi mention du climat de peur qui prévalait à ce moment-là sous la dictature militaire : les difficultés initiales du groupe pour trouver la voie du succès carnavalesque s'expliquent alors par le fait que ce caractère politique fut considérablement amplifié et diabolisé par les commentaires autant sympathisants qu'adverses. Enfin, l'existence d'un projet de nom qui aurait africanisé la représentation du pouvoir des noirs (*Obá Dudú*) traduit la volonté d'une identification sinon locale, du moins localement appropriée : d'une part, le Black Power devint l'expression « Bleque Pau³ », emblématique des bandes de jeunes noirs de Bahia, et, d'autre part, ceux qui cherchaient à nommer le groupe carnavalesque voulaient le caractériser par une identité originale « primitive », raconte l'un, « africaine », selon un autre, ou encore « yoruba », dit un troisième.

Dans trois des noms proposés, l'usage du terme *Dú* (la couleur noire) dans un sens racial ou culturel explicitait une référence identitaire revalorisée dans le contexte de l'association. La force, le pouvoir et, plus encore, la beauté associés à la couleur noire de la peau, tel qu'on le voit dans les trois emplois du suffixe *Dú*, seront amplement développés dans l'histoire du Ilê Aiyê, au travers de ses initiatives politiques, esthétiques et poétiques. *Dara Dú*, terme de la beauté noire — et traduction néotraditionaliste du fameux « Black is Beautiful » ! — est d'ailleurs typique de l'affirmation esthétique raciale inaugurée par le groupe Ilê Aiyê à Bahia, avec ses défilés, ses parures et ses concours de beauté noire. Si le terme d'identité n'a finalement pas été retenu, c'est sans doute précisément parce qu'il se situe du côté de la fermeture symbolique et qu'il contient déjà ce qui sera régulièrement reproché au Ilê Aiyê : son inversion équivalente du sens des termes raciaux, autrement dit son contre-racisme « biologique ».

La notion de maison l'emporta finalement, comme si elle résu-
mait la recherche d'un lieu, d'un espace sûr, trace visible d'un ancrage culturel affirmé contre toutes les dépréciations, sociales et culturelles, auxquelles les noirs sont habituellement soumis dans les espaces quotidiens non ségrégués. On peut penser que si *Ilê Aiyê* l'emporta finalement, c'est aussi parce que le terme est

³ L'écriture portugaise correspond à la prononciation américaine, tout en introduisant une ambiguïté sur le sens de l'expression : « pau » est aussi bien la « verge » (en portugais) que le « pouvoir » (*power*).

yoruba. En effet, si la référence africaine à Bahia se trouve globalement représentée par le monde du candomblé, les maisons de culte yoruba (dit nagô) y ont un prestige plus élevé que celles des cultes d'ascendance bantou (dits angola voire caboclo). En outre, le terme *Ilê* est aisément reconnaissable, puisque de nombreux terreiros parmi les plus fameux de Bahia ont, dans leur nom rituel composé, l'élément *Ilê*. C'est précisément le cas du terreiro de Mãe Hilda, qui sera la marraine du bloc : son terreiro est le *Ilê Axé Jitolu*, dédié à Omolu, divinité de la variole et de toutes les maladies. *Ilê Axé* désigne l'espace religieux (la maison sacrée), Jitolu est un autre nom pour Omolu. Le terme *Ilê* crée donc une association à la fois facile et prestigieuse avec la référence africaine locale. Le terme *Aiyê*, pour sa part, a le double avantage de définir le groupe du point de vue du monde des orixás (le terme n'a de sens que dans la cosmologie du candomblé, c'est-à-dire en relation avec l'*orun*, l'univers divin) sans être à l'intérieur de cet univers-ci, puisqu'il désigne le monde social. Cela donne satisfaction aux prêtres les plus puristes du candomblé qui veulent maintenir séparés le carnaval et le sacré. Le carnaval est bien du domaine de l'*Aiyê* (matériel, profane), reconnaissent ainsi les jeunes gens, tout en se montrant adeptes du candomblé.

Les cinq noms furent mis en discussion parmi la quinzaine de personnes du premier groupe. Ils furent aussi, raconte-t-on, soumis à l'avis des voisins et amis de la rue. Le nom *Ilê Aiyê* fut finalement choisi. Petit à petit, la traduction céda le pas aux métaphores :

« — On voulait mettre un nom africain qui rappelle le pouvoir noir... pouvoir noir, je voulais que ce soit en yoruba, m'expliqua Antônio Carlos dos Santos Vovô.

— Mais *Ilê Aiyê* ne veut pas dire "Pouvoir noir"...

— Non, *Ilê Aiyê* c'est "monde noir". Il y a d'autres sens : "senzala", ou... il y a une région en Afrique où *Ilê Aiyê* veut dire "Terre promise", c'est comme "paradis" : se sortir de là pour aller vers un endroit meilleur... le meilleur endroit du monde. »

Les diverses traductions du nom yoruba *Ilê Aiyê* en portugais ont sensiblement modifié le sens originel. On a ainsi pu recenser les versions suivantes, qui sont les plus régulièrement mentionnées : maison des noirs (*casa dos negros*) ; maison grande des noirs (*casa grande de negros*) ; maison des maîtres noirs (*casa dos senhores negros*).

On voit que les deux derniers termes insistent sur la distinction sociale des noirs, reprenant et inversant les notions emblématiques de la domination blanche au temps de l'esclavage (*casa grande, senhor*).

Trois autres termes parlent d'un univers séparé, fermé et collectif : *senzala* (l'habitation collective des esclaves) ; *quilombo* (la communauté marronne créée par les esclaves fugitifs) ; *mondo negro* (monde noir). C'est le registre de l'identité collective qui est ici privilégié. Finalement, l'expression « Monde noir » s'est le plus nettement imposée comme la traduction officielle de *Ilê Aiyê*. On la retrouve régulièrement dans les textes de samba depuis le tout premier, en 1974, jusqu'aux plus récents.

Le calendrier

Diverses activités (spectacles de la Band'Aiyê, promotions, contrats, réunions du directoire, etc.) commencent quarante jours après le carnaval précédent. « On respecte la tradition », dit un des directeurs pour justifier la pause observée de Carnaval jusqu'à Pâques (c'est-à-dire pendant la période qui était autrefois celle du carême). Mais les activités collectives — politiques et culturelles — de l'association commencent, elles, en septembre. Le rythme est donné par les répétitions (*ensaios*) hebdomadaires, ininterrompues de septembre jusqu'au carnaval. Répétitions publiques du bloc dans son enceinte (*quadra*) habituelle, le fort de Santo Antonio, ce sont autant de fêtes conviviales pour les membres du Ilê Aiyê qui se retrouvent là avec amis et famille.

Le calendrier du Ilê Aiyê va de la fête de la Mère noire (le 28 septembre) jusqu'au matin du mercredi des cendres (début du carême, entre février et mars), son unité venant du fait que tous ses éléments ne font toujours sens qu'en référence à la fête carnavalesque elle-même. Célébrations, commémorations, hommages et offrandes rituelles scandent ce cycle de fêtes.

Le jour de la Mère noire (Mãe Preta) — Il marque le début des fêtes. La célébration a lieu le 28 septembre, date commémorative de la loi dite du « Ventre libre », en 1871 — loi à partir de laquelle les enfants d'esclave ne naissaient plus esclaves eux-mêmes. « Les garçons ont étudié pour choisir la date », souligne Mãe Hilda, et son fils explique : « la date, on l'a trouvé dans un calendrier de l'église ». Inaugurée en 1983, la célébration de la Mère noire dure plusieurs jours, jusqu'à une semaine.

La messe du 1^{er} novembre — C'est tout à la fois une commémoration (celle de la création officielle du Ilê Aiyê, le 1^{er} novembre 1974), une autocélébration (celle de l'association, de ses leaders et de ses thèmes carnavalesques renouvelés chaque année) et un rite propitiatoire inspiré du catholicisme populaire (l'offertoire). L'offertoire est l'acte propitiatoire lui-même par lequel des offrandes diverses (fleurs, argent, etc.) doivent attirer la protection divine sur le groupe à l'occasion de son anniversaire. Pendant la messe de commémoration, des héros nationaux et internationaux, historiques et contemporains, sont invoqués, sous forme de litanies. Devant marquer la profondeur intime en même temps que la publicité de la messe, le président du bloc, sa mère, ses deux enfants et son frère, tous vêtus de blanc, se tiennent au premier rang. L'église ⁴ est pleine d'amis et de membres du bloc qui se rendent, après la messe, en une procession carnavalesque, jusqu'au fort de Santo Antonio où a lieu une répétition.

Le mois de novembre « couleur de jais » Novembro azeviche — À la suite de la messe du 1^{er} novembre, différentes commémorations, pour la plupart politiques, ont lieu au cours du même mois : 11 novembre (1975) : l'anniversaire de l'Indépendance de l'Angola ; 20 novembre (1695) : l'anniversaire de la mort de Zumbi, le héros du *quilombo* de Palmares tué en résistant aux troupes

⁴ Il s'agit, depuis 1986, de l'église de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, lieu historique de la tradition chrétienne des noirs bahianais et de leur organisation en confréries. Le président du Ilê Aiyê est membre de la confrérie de cette église. La confrérie fut fondée en 1685 par des noirs d'Angola, qui en élargirent plus tard l'accès aux autres groupes noirs, principalement Jeje (Fon) et créoles (noirs nés au Brésil) ; voir REIS, João José, « Différences et résistances : les Noirs à Bahia sous l'esclavage », *Cahiers d'Études africaines* (Paris), 125, XXXI (1), 1992, pp. 15-34.

militaires brésiliennes ; 22 novembre (1910) : la Révolte des fouets (*chibatas*), mouvement contre les mauvais traitements des marins, mené par un marin noir, à Rio de Janeiro.

De fait, ni l'anniversaire de l'Indépendance d'Angola ni la Révolte des *chibatas* ne donnent lieu à de véritables commémorations régulières. Seul le 20 novembre a pu devenir une date symbole et relativement mobilisatrice pour le mouvement noir : ce jour anniversaire de la mort du chef du plus important *quilombo* de l'histoire brésilienne, Zumbi, est depuis 1978 le « jour national de la conscience noire ». Et le personnage de Zumbi est le héros principal du panthéon du Ilê Aiyê. Le programme « Novembre couleur de jais » existe depuis 1982.

Le festival des sambas —. Il a lieu entre la fin du mois de décembre et le début de janvier. C'est à ce moment-là que sont sélectionnées par un jury d'artistes et d'intellectuels les meilleures chansons du bloc pour le prochain carnaval. Chaque année, une quarantaine de chansons en moyenne sont proposées au long des répétitions, une quinzaine seulement étant retenues pour le festival final. Il arrive cependant que les sambas champions des festivals ne soient pas ceux qui remportent le plus grand succès au carnaval. 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* — registre des meilleurs sambas du bloc —, dont trois volumes ont été commercialisés (en 1984, 1989 et 1996).

La fête de la Beauté noire —. Deuxième grande figure rituelle du bloc carnalesque avec la Mère noire, la Reine de la Beauté noire est fêtée en janvier, c'est la plus populaire de toutes les fêtes pré-carnavalesques du Ilê Aiyê. Les membres de l'association s'y présentent en grand nombre pour un moment de sociabilité sympathique et bon enfant. Imaginée à la fin des années soixante-dix, la nuit de la Beauté noire est l'occasion de plusieurs activités. Outre le concours qui met en compétition entre dix et vingt jeunes femmes pour le titre très convoitée de Déesse d'Ébène, la même fête permet de présenter les sambas du bloc pour le carnaval qui approche, et de rendre des hommages divers à des hommes politiques ou à des artistes liés au mouvement noir ou à la culture noire.

Les « cortèges de la négritude » —. Ce sont des défilés de la batterie du Ilê Aiyê (accompagnée des directeurs, d'un groupe de danseurs et chanteurs, et suivie par une foule d'amis) à l'occasion des fêtes en hommage au Senhor do Bonfim et Oxalá (deuxième semaine de janvier) et, moins régulièrement, à Iemanjá (2 février), importantes fêtes du cycle pré-carnavalesque.

Le carnaval —. Il a lieu entre février et mars et conclut l'ensemble des fêtes. La première sortie du Ilê Aiyê dans la rue du carnaval a lieu le samedi soir, dans le quartier de Liberdade, puis continue dans l'ancien centre au petit matin. Elle donne lieu, devant le siège du bloc, à un rite d'ouverture qui est progressivement devenu la pratique la plus emblématique du groupe, comme du carnaval africain dans son ensemble. La seconde sortie a lieu le lundi, et la troisième le mardi gras, toutes deux se déroulant seulement le long de la grande Avenue 7 septembre, dans l'ancien centre de la ville. Depuis 1992, il y a une sortie du bloc des enfants du Ilê Aiyê le dimanche après-midi, qui défile dans le seul quartier de Liberdade, entre le siège de l'association et la place principale du quartier.

Le calendrier comme élément rituel —. Le calendrier du Ilê Aiyê connaît donc plusieurs temps forts : la célébration de ses deux grandes figures rituelles (la Mère noire, la Déesse d'Ébène), son autocélébration et simultanément celle d'une lignée de héros (durant la messe anniversaire de la fondation du bloc), son moment de création poétique et musical (avec le concours de samba). Tout cela prépare la réussite de l'événement carnavalesque lui-même, avec ses deux moments rituels que sont la sortie dans la rue et le défilé.

Le calendrier compose un ensemble unifié de fêtes et commémorations débouchant sur le carnaval. Il s'est progressivement mis en place jusqu'au milieu des années quatre-vingt. Depuis lors, il représente en lui-même une partie de l'identité rituelle du Ilê Aiyê. En effet, l'existence d'une suite de fêtes calendaires fait la preuve de l'existence durable du groupe, en tant que collectif capable de se reproduire, malgré les aléas de la vie quotidienne. Il en va de même, dans un contexte légèrement différent, pour les terreiros de candomblé : le passage du stade des cérémonies de crise (en réponse à des demandes thérapeutiques, par exemple) à celui des cérémonies cycliques (l'hommage annuel à l'orixá de la maison et aux divers orixás dont les fétiches sont gardés dans le temple) est un signe du passage d'une pratique précaire à un groupe social durable ⁵.

L'univers carnavalesque lui-même est habitué à la précarité des expériences populaires de création de blocs ou afoxés qui ne réussissent pas à revenir plus d'une ou deux fois. On comprend ainsi l'importance des autocélébrations, en particulier de l'anniversaire commémorant chaque année la fondation du bloc, comme une victoire sur le temps écoulé et sur les difficultés de la vie sociale et économique. Les années repères sont particulièrement célébrées. L'entrée du groupe dans sa cinquième année d'existence fut l'occasion d'inventer la première messe commémorative (1^{er} novembre 1978) qui allait ensuite se répéter chaque année. Le carnaval commémorant les dix ans de fondation du Ilê Aiyê, en 1984, est à ce jour celui de la plus grande mobilisation réussie autour du bloc (2214 membres cotisants enregistrés). Celui des vingt ans (carnaval de 1994) vit apparaître un thème, « Bahia, nation africaine », qui représenta la première tentative de synthèse du message du bloc. Enfin, le carnaval des 21 ans (1995) fut inscrit sous le signe de la majorité et de la maturité.

Les héros

Unité et hétérogénéité du panthéon

Lors de la cérémonie d'anniversaire de la fondation du Ilê Aiyê, chaque 1^{er} novembre, la messe et l'offertoire sont conçus à partir de l'actualité créée par le groupe. Le thème du carnaval à venir est mis en musique, en prières et en scène. Par exemple, la messe du 1^{er} novembre 1990 précédait le carnaval commémorant, pour le Ilê Aiyê, la révolte des cauris et fut l'occasion d'offrandes adaptées. Les éléments de l'offertoire déposés devant l'autel symbolisaient de la manière la plus limpide l'événement présenté par le bloc au prochain carnaval : un coquillage (rappelant la divination par les cauris qui précéda la révolte de

⁵ Voir COSTA LIMA, Vivaldo, *A família-de-santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia : um estudo de relações intra-grupais*, Pós-graduação em Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 1977.

1798), une machine à coudre (celle des hommes entrés en révolte, tailleurs de leur métier), des reproductions d'extraits du manifeste « au peuple bahianais » rédigé par les insurgés, et quatre plaques gravées aux noms des principaux leaders noirs de la révolte. En 1987, l'oraison de l'assemblée, précédant la cérémonie de l'offertoire, se composait d'une suite de slogans antiracistes et d'appels favorables au mouvement noir et à ses candidats aux élections municipales de l'année suivante, pendant qu'en alternance, la prière était dite en langue wolof (on était alors à la veille du carnaval de 1988 ayant pour thème le Sénégal, dont la principale langue parlée est le wolof).

Au-delà de l'actualité immédiate, carnavalesque ou politique, la messe du 1^{er} novembre est aussi le lieu où sont rendus des hommages aux leaders noirs locaux, nationaux, historiques ou internationaux : des personnages publics aussi différents que Vovô et Mãe Hilda (le président et la mère-de-saint « marraine » du bloc), Benedita da Silva (député noire du Parti des Travailleurs de Rio de Janeiro), Zumbi (héros du *quilombo* de Palmares, 1597-1695), João de Deus (héros de la révolte des cauris de 1798), João Cândido (leader de la « révolte des fouets » de 1910 à Rio de Janeiro), et les héros internationaux du mouvement noir (Mandela, Steve Biko, Malcom X, Martin Luther King, etc.), composent ainsi un panthéon marqué par une grande hétérogénéité de culture, de religion et d'idéologie politique. Cette hétérogénéité augmente encore si l'on tient compte des figures royales ou guerrières que les enredos incluent, généralement au terme d'apprentissages livresques hâtifs : le roi zulu Shaka, « une espèce de Zumbi pour les Sud-Africains ⁶ », le roi Ardoujamani de Côte d'Ivoire qui « avait un sabre dont la poignée en or massif pesait plus d'un kilo ⁷ », le roi Osei Tutu fondateur de l'empire ashanti au XVII^e siècle, etc. Finalement, les deux seuls critères d'appartenance à ce panthéon de héros actuels ou ancestraux, proches ou lointains, sont la couleur noire de la peau et l'exercice d'un pouvoir (politique, guerrier, religieux). Des dates, des noms de lieux, de personnages ou de groupes anciens et nouveaux (la Frente Negra ⁸, le Movimento Negro Unificado ⁹, le Grupo União e Conciência Negra ¹⁰) sont énumérés en des litanies qui doivent finalement former une longue saga de la résistance noire ¹¹. C'est ce qu'on observe, par exemple, dans le chant final précédant la sortie de la messe du 1^{er} novembre 1987. Le célébrant et l'assemblée établissent un dialogue rituel scandé par l'expression « c'est notre couleur », reprise d'un des sambas du groupe :

⁶ Ilê Aiyê : *Boletim informativo*, février 1992, n°1, p. 1.

⁷ Ilê Aiyê : *Pesquisa Costa-de-Marfim*, s.d., p. 2.

⁸ « Front noir », important mouvement noir implanté surtout dans le sud du pays dans les années trente.

⁹ Mouvement noir unifié, créé en 1978 à São Paulo.

¹⁰ Groupe d'union et de conscience noire, petit mouvement de militants noirs issu de l'Église catholique et formé en 1981.

¹¹ Cette saga entière devint d'ailleurs le thème du carnaval du Ilê Aiyê de 1995, qui célébra les « Organisations de la résistance noire ».

« 1. Samora Machel, Luther King, Josina Machel, Agostinho Neto et tous les chefs d'État africains qui ont lutté et luttent contre le racisme et toutes les formes de domination de l'homme par l'homme.

[chœur] C'est notre couleur.

2. Zumbi de Palmares, Dandara, Luiza Mahin et tous ceux qui luttèrent et luttent au Brésil pour l'égalité des droits pour toutes les ethnies et pour le respect de l'homme noir.

[chœur] C'est notre couleur.

3. Solano Trinidad, Lima Barreto, Peter Tosh et tous les écrivains qui, avec leurs paroles, éveillent la conscience et racontent notre véritable lutte de libération.

[chœur] C'est notre couleur.

4. Société Protectrice des Invalides, Confrérie de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Congrès National Africain, Movimento Negro Unificado et toutes les organisations qui luttent pour la promotion et la dignité des noirs au Brésil et dans le monde.

[chœur] C'est notre couleur.

5. Antonio Carlos dos Santos, Vovô, qui est candidat à un poste de conseiller municipal aux prochaines élections pour continuer sa lutte et celle du Ilê Aiyê en faveur de la race noire.

[chœur] C'est notre couleur.

6. Mãe Senhora, Mãe Menininha, Mãe Hilda et toutes les *Iyalorixá* qui préservèrent et préservent avec dignité notre culture et notre religion ¹².

[chœur] C'est notre couleur.

7. Dom Zumbi de Paraíba, Jesse Jackson, Desmond Tutu et tous les religieux qui ne renoncent pas à la conscience et à la négritude.

[chœur] C'est notre couleur.

8. Les *Afoxés* et les blocs afros, les *congadas* et *maracatus*, les écoles de samba et le bloc Ilê Aiyê, qui nous transmettent de la culture et nous donne de la force, *axé* et joi pour continuer la lutte contre la discrimination raciale.

[chœur] C'est notre couleur.

9. Les mères noires, les employées domestiques, les éboueurs, les institutrices, et tous les travailleurs noirs qui font cette nation.

[chœur] C'est notre couleur.

10. Le père Hélio ¹³, Vovô, Dete, Cambuí, Arany, Noli, Jónatas, Aloísio, Limeira ¹⁴, l'aile de chant, les compositeurs, l'équipe technique, la batterie, les couturières, Oswaldo Barreto ¹⁵ qui nous a quitté, et tous les adhérents qui font le Ilê Aiyê.

[chœur] C'est notre couleur. »

¹² Mãe Senhora et Mãe Menininha furent les mères-de-saint respectivement du terreiro Ilê Axê Opô Afonjá et de celui du Gantois, toutes deux décédées. On remarquera qu'aucune prêtresse vivante n'est mentionnée en plus de celle que les Bahianais appellent « la mère-de-saint du Ilê Aiyê ».

¹³ Curé de l'église où se fait la messe.

¹⁴ Membres et amis du directoire du Ilê Aiyê à l'époque de la messe.

¹⁵ Conseiller municipal du quartier de Liberdade, journaliste et défenseur du bloc, qui venait alors de décéder.

On relèvera la solennité et la forme mystique de ces hommages, qui rappellent plus les chants du temple protestant noir américain que la fête de candomblé. Le climat mystique se porte sur le groupe lui-même, tout à la fois célébré et identifié. Les chants et prières mettent en relation certaines figures du passé ou de l'extérieur (guerriers, poètes, hommes politiques ou grandes figures chrétiennes, mères-de-saint défuntes) avec d'autres, contemporaines et locales (dans et autour du Ilê Aiyê et du mouvement noir). Ces litanies (répétées avec quelques modifications mineures à chaque messe annuelle) créent littéralement une dimension généalogique imaginaire qui insère le sens du groupe en l'extrayant de son seul destin social, carnavalesque. Un panthéon hétérogène émerge, fait de héros sortis des livres d'histoire, des films de cinéma et de l'actualité proche ou lointaine. Il est le produit de la reconstruction volontariste d'une histoire et d'un monde spécifiques. Le but de l'entreprise est en effet que « les noirs réécrivent leur histoire en y créant leurs héros ¹⁶ ». Les commémorations se transforment en célébrations capables de forger une histoire et un monde distincts de l'histoire nationale et au centre desquels se trouve le Ilê Aiyê lui-même.

Zumbi, héros ethnique

Le personnage principal de cet univers reconstruit est sans aucun doute le héros du *quilombo* de Palmares, Zumbi. Pour situer ce personnage symbolique, il convient d'abord de souligner qu'il exista dans l'histoire brésilienne différentes sortes de *quilombos* et que Zumbi ne fut pas le seul chef de Palmares. En effet, d'une part, bon nombre de communautés marronnes s'organisèrent, notamment sur le plan économique, en négociant avec les populations environnantes, urbaines ou indigènes (ce fut le cas de l'important *quilombo* de Trombetas, dans le nord du Brésil) et avec les représentants de l'État central (ce fut le cas du *quilombo* de Palmares dans sa première phase, la plus longue, de 1597 à 1678, malgré diverses expéditions militaires infructueuses à partir de 1654). D'autres groupements vivaient de pillage. D'autres enfin, très rarement, prirent le chemin du conflit et de l'affrontement. Ce fut le cas du *quilombo* de Palmares dans la deuxième phase de son histoire, celle qui vit Zumbi prendre le pouvoir, en 1678, contre Ganga Zumba, lequel premier chef avait une stratégie de négociation et avait scellé un accord de paix avec le gouverneur de l'État où se trouvait le *quilombo*, la capitainerie de Pernambouc ¹⁷. Le regroupement de noirs et le héros que l'histoire réécrite du Ilê Aiyê retient, ce sont donc ceux de la dernière période de Palmares, de 1678 à 1695 : quand le *quilombo* est devenu un « État » ou une « République » en armes, et quand son chef est transformé en guérillero. Véritable « héros ethnique ¹⁸ », à sa mort sa tête sera coupée et exposée à la pointe d'une lance sur la place de Recife.

Des célébrations sur le lieu de l'ancien *quilombo* (Serra da Barriga, dans ce qui est maintenant l'État d'Alagoas, voisin de Bahia) ont eu lieu à différentes reprises, auxquelles le Ilê Aiyê a largement contribué. L'année 1982

¹⁶ Associação cultural bloco carnavalesco Ilê Aiyê : *Missa comemorativa do 18º aniversário*, novembre 1991, p. 9.

¹⁷ REIS, João José, SILVA, Eduardo, *Negociação e conflito : A resistência negra no Brasil escravista*, São Paulo, Companhia Das Letras, 1989, pp. 68-69 ; SANTOS, Joel Rufino dos, *Zumbi*, São Paulo, Editora Moderna, 1985.

¹⁸ SANTOS, Joel Rufino dos, *op. cit.*, p. 46.

vit la première initiative nationale du mouvement noir autour du *quilombo*. À cette occasion, douze autocars vinrent de Bahia, pleins de jeunes gens rassemblés par les blocs afro et afoxés de la ville de Salvador, et le Ilê Aiyê défila au centre du village de União dos Palmares (principale agglomération sur le territoire de l'ancien *quilombo*), à la surprise des habitants effrayés par une telle invasion de citadins aux tuniques de style africain, aux cheveux tressés et aux atabaques infatigables¹⁹. En 1988, des rassemblements eurent lieu le 20 novembre au même endroit ainsi qu'à Salvador, dans le but de contester la commémoration officielle de l'abolition de l'esclavage (le 13 mai 1888) et de lui opposer celle du *quilombo* et de la mort de son héros. La même année, le Ilê Aiyê préparait son carnaval de 1989 autour du thème « République de Palmares ». Le texte de l'enredo présentait le Ilê Aiyê comme un « nouveau quilombo » né dans le quartier Curuzu et « s'inspirant de la flamme de liberté laissée par Zumbi²⁰ ». Enfin, en 1995, le Ilê Aiyê participa aux cérémonies, cette fois-ci très officielles, du tricentenaire de la mort de Zumbi. À cette occasion, et en présence du Président de la République brésilienne en personne, les titres de propriété collective des terres de Palmares furent remises aux villageois reconnus comme descendants et « héritiers » du *quilombo*, en application d'une loi inscrite dans la Constitution de 1988. Selon cette loi (Art. 216, V, 5), l'État reconnaît, à Palmares et dans d'autres situations similaires, le statut de « communauté héritière de *quilombo* ».

Mémoire et bricolage

Roger Bastide soulignait l'importance de la « récupération d'une histoire afro-américaine comme ciment de la création » d'une identité collective (qu'il désignait plus précisément par les termes d'« ethnie artificielle » ou « fabulée »). Cette récupération se manifeste dans une série d'« images d'Épinal des héros », d'anniversaires et de « grandes dates de l'histoire nègre ». Il s'agit de créer, notait-il à propos de cette mémoire, « une durée afro-brésilienne mesurée par une série de commémorations, un temps historique qui s'intègre sans doute dans la chronologie nationale mais qui, même ainsi, a sa propre temporalité, comme un courant qui va à travers un fleuve plus vaste, sans que ses eaux se mêlent aux autres²¹ ». Bastide mettait le travail de la mémoire en relation avec deux éléments du contexte sociologique contemporain. Premièrement, l'inégalité sociale engendre une inégalité dans le traitement de la mémoire collective : les sources d'inspiration de la culture brésilienne n'ont pas toutes la même valeur sociale relative. Ainsi, notait-il, le traitement scolaire de l'histoire africaine au Brésil tend à refouler la mémoire collective africaine des noirs et à privilégier une mémoire latino-américaine dominée par le « courant blanc » alors que, dans la société, les descendants d'Africains sont devenus de simples « gens de couleur ». Dans ces conditions, l'usage d'éléments ou de matrices symboliques d'origine africaine est surdéterminé de manière négative. Deuxièmement, Bastide établit une relation entre l'idée de mémoire et celle de bricolage. Celui-ci opère comme un replâtrage, comblant « les trous de la mémoire ». « L'homme est à la fois ré pé-

¹⁹ Santos (*ibid.*, pp. 49-59) décrit, avec quelques détails pittoresques, les visites à Palmares de ceux qui se considèrent comme les « héritiers de Zumbi ».

²⁰ Bloco carnavalesco Ilê Aiyê : *República de Palmares*, Salvador, Bahia, 1988-1989, p. 2.

²¹ BASTIDE, Roger, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique* (Paris), vol. 21, 1970, pp. 65-108, reproduit in *Bastidiana*, n° 7-8, juillet-décembre 1994, p. 217.

tion et création... Toute sociologie de l'imaginaire doit prendre en compte les deux types de l'imaginaire : l'imagination reproductrice comme l'imagination créatrice, pour saisir le jeu qui se joue entre elles ou, si l'on préfère employer les expressions de Halbwachs et de Levi-Strauss, entre les processus de la mémoire collective et ceux du bricolage, la mémoire collective appelant nécessairement le bricolage et réciproquement ²² ».

La sociologie du bricolage bastidienne n'échappe donc pas complètement à une approche structurale. Selon celle-ci, le bricolage (c'est-à-dire la partie créative de la culture) travaillerait dans les fissures, les manques de la mémoire. Une approche processuelle devrait pouvoir poser la question de la mémoire en des termes un peu différents : car on est en présence d'une culture déjà fusionnelle et en métissage permanent, une culture *in progress* comme disent les anthropologues britanniques, plutôt que d'une culture « en conserve », pour reprendre une autre notion bastidienne. Dans le cas de la mémoire rappelée par les commémorations, prières et chansons du Ilê Aiyê, on voit à l'œuvre la mise en place de ce qu'on pourrait appeler, en reprenant différemment les termes chers à Bastide, une mémoire bricolée.

Or, ce bricolage a plus de sens pour les mouvements noirs urbains que pour le milieu rural où les conflits d'identité — et notamment d'identité collective — sont moins sensibles. C'est bien la problématique identitaire (liée aux phénomènes de scolarisation, compétition, individualisation, et autres manifestations de la modernité) qui est à l'origine du travail particulier des mouvements urbains et culturels sur leur mémoire, et ce travail les conduit, à partir de leurs réseaux urbains, vers deux nouvelles voies de mobilisation : la territorialité et la ruralité ²³, quitte à opérer des raccourcis historiques à usage symbolique (de l'Afrique ancestrale à aujourd'hui) qui ne tiennent pas compte des creux de la mémoire des noirs du Brésil ²⁴.

Figures rituelles

La Déesse d'Ébène

C'est en 1979, quelques jours avant le carnaval, que fut conçue une première forme de ce qui deviendrait l'année suivante la « Nuit de la Beauté noire », et progressivement la plus importante fête du Ilê Aiyê avant le carnaval. Cette année-là fut organisé le concours de « la plus belle créole », comme une réplique et une critique des concours de beauté du carnaval où les femmes blanches représentaient le modèle de la beauté pour tous. La même année 1979, le samba intitulé Déesse d'Ébène reçut la mention honorable au festival de sambas qui se tint peu de temps avant le concours. Appelée successivement, au fil des ans, *crioula* Ilê (« la créole du Ilê »), puis *Negra* Ilê (« la Noire du Ilê ») puis *Deusa do*

²² *Ibid.*, p. 218 ; voir aussi MARY, André, « Bastide, Levi-Strauss et le dieu intermédiaire », *Bastidiana*, n° 7-8, 1994.

²³ AGIER, Michel, CARVALHO, Maria Rosário, « Nation, race, culture. Les mouvements noirs et indiens au Brésil », *Cahiers des Amériques latines* (Paris), n° 17, 1994, pp. 107-124.

²⁴ Voir sur ce thème les analyses stimulantes d'Anne-Marie Losonczi — « Mémoires "nègres" : le creux et le plein », *Bastidiana*, n° 13-14, 1996, pp. 163-173 — à propos des noirs des milieux ruraux en Colombie.

Ébano (« Déesse d'Ébène »), l'élue tient le rôle rituel de la « Reine » du bloc carnavalesque : dans le défilé, elle évolue sur une plate-forme réservée à cet effet en de gracieux mouvements de danse dans un style afro. Elle est ainsi la représentation la plus en vue de la féminité « africaine » voulue par l'association. En outre, cette représentation se prolonge toute l'année, lors de spectacles et de répétitions publiques, de rencontres et de voyages de représentants et de la batterie du bloc, hors de Salvador, voire à l'étranger.

Il s'est agi dès les premiers concours de la beauté noire de donner à cet exercice, généralement frivole et assez ordinaire dans les périodes pré-carnavalesques, quelques objectifs moraux et politiques d'envergure, tels que « la recherche constante du changement des modèles de beauté dans le pays, la valorisation de la beauté noire, l'épanouissement du Noir à partir de ses propres caractéristiques, l'intégration du Noir avec ses valeurs dans la société ²⁵ ». Lorsqu'elles font acte de candidature, les jeunes femmes reçoivent une série de recommandations quant au sens à donner à leur acte. C'est ce qu'on observe dans les adresses du directoire du bloc aux candidates : « Nous, descendants d'africains qui luttons, depuis 14 ans ²⁶, pour des droits égaux pour tous, au Brésil, nous recommençons en 1988 à réaffirmer que le peuple noir a sa beauté spécifique et singulière qui doit être respectée, préservée et étendue. [...] La femme noire dans le Ilê Aiyê et au Brésil est synonyme de dignité, de force et de préservation de l'héritage de nos ancêtres qui ont souffert mais ont résisté. Aujourd'hui, la femme dans le Ilê Aiyê est une part fondamentale de notre structure, de notre famille Ilê. Et puisque nous sommes en famille, nous avons quelques droits et devoirs à conquérir et à remplir ²⁷. » Parmi les devoirs, les recommandations du directoire indiquent : « Il est du devoir de tous (Ilê Aiyê et candidates à la Déesse d'Ébène) de montrer et réaffirmer les valeurs culturelles et esthétiques du peuple noir. Et, pour cette fête, le plus grand objectif est de montrer avec dignité la beauté et la force de la femme noire. [...] Vos devoirs en tant que candidates à la Déesse d'Ébène sont les suivants : concourir de manière digne et montrer votre Beauté Noire de manière consciente ; danser en public et vous communiquer avec le public de manière désinhibée ; envisager cet événement avec sérieux et respect ; valoriser votre type racial ; respecter les habits de notre religion ²⁸. »

On voit dans ces extraits que la beauté et la féminité sont inséparables d'un certain nombre de valeurs morales. On peut énumérer ainsi ces valeurs : dignité, force, ancestralité (héritage, religion), sens de la famille (famille Ilê et devoirs familiaux), fierté (désinhibition de la posture). Au fil des ans, ces valeurs furent de plus en plus radicalisées, au moins dans leur formulation verbale et publique : « Nous devons montrer la beauté et le charme de la femme noire », déclare une des dirigeantes du bloc au journal local, et elle complète : « Notre reine ne doit pas exhiber les cuisses et autres parties du corps. En haut du char [allégorique], elle doit faire passer la magie et la force de la danse noire et doit avoir conscience de la négritude. La beauté seule ne suffit pas ²⁹ ».

²⁵ Osvaldo Barreto : « Ilê mostra a alma e a graça do negro em noite de baile e arte », *A Tarde*, 13 février 1981.

²⁶ C'est-à-dire depuis 1974, année de la fondation du Ilê Aiyê (déclaration faite en 1988).

²⁷ *Da diretoria do B.C. Ilê Aiyê para Candidatas a « Rainha Ilê »*, 1988, p. 1.

²⁸ *Da diretoria do B.C. Ilê Aiyê para Candidatas a « Rainha Ilê »*, 1989, p. 1.

²⁹ Arany Santana, apud Hamilton Vieira : « Negra, a cor da beleza », *A Tarde*, 30 janvier 1988, cad.2, p. 5.

Selon les ans, les candidates remplissent des questionnaires ou passent des tests. Dans ce dernier cas, elles doivent montrer au cours d'un entretien leur compréhension du thème développé par le bloc au carnaval cette année-là, après avoir lu un texte identique à celui remis aux compositeurs de samba. Les candidates sont donc amenées à participer à la rhétorique identitaire en correspondant aux recommandations reçues : « Que considérez-vous comme étant le plus important dans le Ilê Aiyê ? » leur demande-t-on dans le formulaire d'inscription des candidates à l'élection de la Reine du Ilê Aiyê au carnaval de 1979. En cherchant le bon ton, les réponses vont de la « tradition africaine » (mentionnée le plus souvent) à la couleur de peau noire, et la succession des options choisies fait retrouver les enchaînements culturalistes-politiques-racialistes de l'idéologie du bloc carnavalesque : « Sa tradition africaine », « L'amour pour la culture afro-brésilienne », « Le début d'une connaissance de l'origine noire », « La force qu'il donne aux Noirs », « L'hommage rendu aux Noirs », « La valeur qu'il donne à notre couleur ».

La même volonté de donner un sens particulier au personnage carnavalesque de la Reine se retrouve au moment du concours lui-même. Les critères d'évaluation des candidates sont au nombre de cinq et à égalité : la danse, le vêtement porté pour la danse, la « beauté naturelle », la « posture » (corporelle) et la « communication ³⁰ ». Quatre critères explicitement culturalistes viennent donc compléter celui de la beauté dite « naturelle », même si cette « nature » est, bien sûr, fonction d'une conception d'un « type racial » à valoriser. Les deux derniers critères, en particulier, méritent un bref commentaire : la « posture » est corporelle, elle doit être altière et s'opposer à l'image d'une attitude trop négligée, soumise, ou « dévergoncée » — image associée à l'apparence actuelle des jeunes noires des quartiers populaires mal intégrées socialement ou à celle, historique, de l'esclave séductrice, comme on le verra plus loin. Et la « communication » fait référence au travail directement idéologique que doivent assumer les successives reines du bloc.

La composition des jurys est encore une façon d'explicitier les divers critères en présence. Ainsi dans le jury de 1988 (année du thème « Sénégal » au carnaval du Ilê Aiyê), composé de dix personnalités noires, la « beauté naturelle » est représentée par une artiste plastique et une ex-modèle, le thème de l'année par deux authentiques représentants du gouvernement sénégalais, la danse par un acteur de théâtre, la « communication » par deux journalistes, la « conscience » par un représentant du MNU (Mouvement noir unifié), enfin la « tradition » par un représentant de la fédération du Culte afro-brésilien et par... un ethnologue local.

Face à ce jury de rigueur et face à un public qui oscille, selon les années, entre 2000 et 5000 spectateurs pour la plus grande fête annuelle du bloc, une quinzaine de candidates se présentent, en moyenne, à chaque concours ³¹. À partir des déclarations de candidature remplies en 1979, on peut esquisser un petit portrait sociologique des candidates, tel qu'il se retrouve plus ou moins chaque année. Les âges vont de 14 à 29 ans, la moyenne d'âge est de

³⁰ Données relatives à la 2^e nuit de la Beauté noire, février 1981.

³¹ La plus faible participation fut enregistrée en 1982 avec huit candidates, les années les plus concourues furent 1979, 1988, 1989 et 1992, avec vingt candidates à chaque fête.

20 ans. Parmi les vingt jeunes femmes de cette année-là, six candidates ont un niveau scolaire équivalent au primaire (niveau dit « élémentaire », soit quatre ans de scolarisation) ; trois autres ont un niveau correspondant au premier cycle du secondaire (dit *ginasial*) (deux complets, soit huit ans de scolarisation, et une inachevé, soit sept ans d'enseignement) ; les huit suivantes se trouvent dans des formations de second cycle du secondaire (entre neuf et onze ans de scolarisation), soit d'enseignement général (deux), soit d'enseignement technique (six) ; enfin, les trois candidates les plus âgées (25, 28 et 29 ans) sont des étudiantes universitaires. On voit ainsi que, si l'on se réfère au niveau généralement considéré comme le minimum pour l'accès à la communication et à l'emploi formel urbains (les quatre premières années de scolarisation), toutes les candidates ont au moins ce niveau et plus des deux tiers l'ont dépassé. Notons, pour comparaison, qu'à la même date, parmi les femmes de la Région Métropolitaine de Salvador âgées de dix ans et plus, 62 % avaient atteint le niveau élémentaire, et 16 % étaient analphabètes. Dans la ville de Salvador proprement dite, on comptait 10 % d'analphabètes parmi les femmes ayant entre 15 et 29 ans. Enfin, si plus de la moitié des candidates à la Beauté noire du Ilê Aiyê avait neuf ans et plus de scolarité, ce niveau de formation n'était alors atteint que par une femme sur cinq à Salvador, toutes couleurs confondues ³². Les quartiers d'origine des candidates sont à l'image de ce niveau social appréciable : neuf candidates viennent de Liberdade et des quartiers immédiatement environnants et aux caractéristiques sociales similaires — quartiers ouvriers, populaires mais non « marginaux » — ; neuf autres viennent de quartiers anciens de petite classe moyenne ; deux candidates seulement viennent de quartiers qui peuvent être considérés hors de ces types résidentiels moyens : Pau da Lima, quartier pauvre et périphérique et, à l'opposé, Graça, dans la zone la plus riche de la ville. Enfin, parmi les vingt candidates de 1979, cinq déclaraient pratiquer régulièrement la danse et cinq autres un sport (athlétisme, volley-ball, basket-ball).

Finalement, on peut penser que le niveau social des candidates, très supérieur à la moyenne des femmes noires de la capitale et plus élevé aussi que celui de la plupart des membres du Ilê Aiyê, relève de deux raisons convergentes. D'une part, à l'image du directoire de l'association, la Reine incarnera une certaine visibilité de la distinction sociale qui se reporte sur l'image du bloc dans son ensemble. D'autre part, les qualités requises pour concourir appellent nécessairement une bonne dose de capital culturel : manière de se tenir, éloquence, conscience, pratique de la danse et du sport sont, ici comme ailleurs, des apprentissages de classe.

Une fois élues, les Déesses d'Ébène auront l'occasion de s'exprimer publiquement, en dehors du seul moment carnavalesque, sur leur conception de la féminité « africaine ». « Je vais essayer, au carnaval et dans les autres fêtes du Ilê, de montrer la beauté de la femme noire et la force et la beauté de la danse et de la culture d'origine africaine », déclare la Déesse d'Ébène de l'année 1988 ³³. « Une des choses les plus importantes de ma vie fut d'entrer dans le bloc en 1982 » déclare aux journalistes la Reine du Ilê Aiyê de 1986, alors âgée de 21 ans,

³² Données du recensement général de la population de 1980, in CONDER, *Sumário de informações*, n° 2, Salvador, DIPLAN/CEPLANTEC, 1984, pp. 136-148.

³³ *A Tarde*, 02 février 1988.

avant de raconter comment elle commença à partir de ce moment-là à « se valoriser comme femme noire » et à « avoir plus foi en (elle)-même ³⁴ ».

Examinons enfin le déroulement de la soirée : des défilés de coiffure afro, d'habits typiques africains, des spectacles de danse afro, de chanteurs noirs, et la présentation des meilleures chansons du bloc, animent la fête pendant toute la nuit. L'élection de la Déesse d'Ébène est le moment fort de la soirée. Les concurrentes au titre ne se présentent pas en bikini ou maillot de bain. Elles sont au contraire très habillées, chacune donnant une interprétation personnelle de la conception commune de la beauté africaine : inspiration « ethnique » qui renvoie aux mêmes cosmographies africaines que celles qui alimentent la création poétique (des paroles de samba) et qui consiste à se parer des couleurs ou symboles supposés caractériser telle ethnie ou tel pays africain ; inspiration puisée dans le thème du carnaval de l'année (en 1989, année du thème « Quilombo de Palmars », il était de bon ton pour les candidates de se présenter sous l'aspect de rebelles *quilombolas*) ; inspiration recherchée, surtout, dans l'imagerie du candomblé.

À ce dernier registre, religieux, les jeunes femmes puisent une bonne part de leur charme ethnique. Parmi les valeurs autres que celle de la « beauté naturelle », le nom de l'orixá compte pour beaucoup. En effet, la présentatrice du défilé énumère à l'arrivée sur scène de chaque candidate les qualificatifs de son identité : son prénom, son âge, son lieu de résidence, éventuellement son emploi, et enfin son orixá personnel ! Les concurrentes s'inspirent abondamment dans le fonds inépuisable et merveilleux du monde des orixás. Elles le font en s'intéressant à leur version sécularisée récente, qui met en avant certains traits de caractère (la coquetterie d'Oxum, le courage de Iemanjá, la fierté de Iansã, pour ne retenir que les orixás féminins) et les rend ainsi plus individualistes. Ces figures divines furent popularisées, entre autres, par des séries de publications à grand tirage reproduisant des extraits ou des résumés partiels d'ethnologues ³⁵, ainsi transformés en faiseurs de mémoire. Des brochures de huit pages, avec poster géant donnant une représentation très « concrète » de l'orixá, sont vendues à bon marché dans les kiosques à journaux. Une imagerie populaire simplifiée de l'*orum* (le monde des divinités) se met en place, fondée sur la sécularisation psychologique des orixás et sur l'individualisation de la relation avec la divinité. C'est ainsi que être « fille d'Oxum », c'est être guidée par le principe de la beauté et aimer l'or : l'esthétique et la richesse. Douce et sensuelle, vêtue d'habits dorés, Oxum influence aussi, secondairement, le domaine de la maternité. Avec ces trois caractères — beauté, richesse, maternité —, être « fille d'Oxum » est donc un « plus » indéniable dans le petit monde du Ilê Aiyê. Et pour le concours des jeunes femmes, la divinité des eaux douces, en incarnant la beauté et la sensualité, porte les couleurs préférées de la Déesse d'Ébène. Au terme du concours, tard dans la nuit, les trois premières classées — la Reine du bloc et ses deux dauphines — reçoivent chacune en trophée une sculpture représentant la divinité Oxum.

³⁴ A Tarde, 07 février 1986.

³⁵ Par exemple, BASTIDE, Roger, *Le Candomblé de Bahia (rite nagô)*, Paris-La Haye, Mouton, 1958 et VERGER, Pierre, *Orixás : Deuses iorubás na Africa e no novo mundo*, São Paulo, Corrupio, 1981.

Le rôle carnavalesque de la Reine du bloc est une figure rituelle dont le sens est fortement chargé en amont d'un point de vue moral, politique et religieux. Incarnant la fierté et la conscience de soi, la Déesse d'Ébène ne voit sa beauté dite naturelle valorisée que parce qu'un orixá est supposé produire ce sens-là. Si, comme on l'a noté plus haut, ce personnage se construit en s'opposant à celui des reines habituelles du carnaval, dont l'esthétique est dominée par la référence au blanchiment de la peau, cette image s'oppose aussi à celle, plus ambiguë, de la femme noire dans les relations raciales et autrefois dans l'esclavage, telle que les historiens ont pu en retrouver trace et telle que la poésie populaire du début du siècle en a relaté quelques épisodes amusants. C'est le cas en particulier du poème de Jorge de Lima, « *Essa Negra Fulô* » (« Cette négresse Fleurette »), qui est un éloge des pouvoirs de la sensualité de la jeune esclave dévergondée et de sa supériorité sur la maîtresse blanche face au maître (*senhor*). Ce poème, très célèbre au Brésil, est une parfaite illustration littéraire du rapport complexe entre la sujétion et la résistance dans la forme paternaliste de l'esclavage³⁶. Toujours sollicitée et grondée par sa maîtresse blanche qui l'accuse de tous les vols, Fleurette finit par séduire sans effort son maître. La dernière strophe du poème est une lamentation de la femme blanche qui s'est faite prendre son mari et avec lui tout son pouvoir :

« Oh Fleurette ? Oh Fleurette ? / Où est ton maître / Que Notre Seigneur m'a envoyé ? / Ah ! C'est toi qui l'a volé / C'est toi, négresse Fleurette³⁷. »

L'histoire de l'esclavage et de la résistance noire est une source importante d'inspiration des créateurs du carnaval africain de Bahia. Aussi convient-il de comprendre comment se construit cette référence. Pour cela, on peut décrire la relation politique de l'esclavage selon un *continuum*. Il part de quelques figures de la négociation, d'une part de la négociation individuelle (soumission, séduction, contrat), d'autre part de la négociation collective (pétitions, grèves, mouvements sociaux divers, organisations du candomblé et des confréries noires). Et il va jusqu'à des points de rupture, les uns individuels (comme le crime, le suicide ou la fugue), les autres collectifs (comme les révoltes urbaines ou le regroupement en *quilombos*)³⁸. Eduardo Silva note la différence d'attitude entre les hommes et les femmes face à cet éventail de solutions. Les possibilités de négocier sa position personnelle sans changer la situation esclavagiste furent plus nombreuses pour les femmes que pour les hommes (séduction, malice, pouvoir domestique, ascendance religieuse de la mère-de-saint ou affective de la Mère noire). Inversement, les hommes furent beaucoup plus nombreux à fuir le système ou à s'insurger collectivement³⁹. Cependant, l'histoire réécrite du Ilê Aiyê (et, à son image, du mouvement noir en général) tend à éliminer les figures floues et individualistes. Si la Déesse d'Ébène peut bien avoir du charme et montrer

³⁶ CAMARGO, Oswaldo de, *O Negro Escrito : Apontamentos sobre a presença do negro na Literatura Brasileira*, São Paulo, IMESP, 1987, p. 133. Voir aussi les commentaires de ESPINHEIRA FILHO, Ruy, *O Nordeste e o Negro na poesia de Jorge de Lima*, Salvador, EGBA, 1990.

³⁷ « Ó Fulô ? Ó Fulô ? / Cadê, cadê teu sinhô / que nosso Senhor me mandou ? / Ah ! Foi você que roubou / Foi você, negra Fulô ? ».

³⁸ L'ouvrage de João Reis et Eduardo Silva (*op. cit.*) analyse précisément différents cas de figure entre la négociation et le conflit. Voir aussi REIS, João José, « Différences et résistances : les Noirs à Bahia sous l'esclavage », *Cahiers d'Études africaines* (Paris), 125, XXXII (1), 1992, pp. 15-34.

³⁹ REIS, João José, SILVA, Eduardo, *op. cit.*, p. 76.



Déesse d'ébène et Mère noire, les deux images de la femme noire, la jeune et l'aînée, se trouvent réunies dans le chahut de la fête.

dans la danse une sensualité qui rappellera la Negra Fulô, sa posture est également altière, elle a une « conscience » de la situation raciale et elle doit inspirer le respect. Elle dénie toute ambiguïté au rôle féminin en situation inégalitaire, passée ou présente. On va voir qu'il en va de même pour le personnage de la Mère noire, tout aussi « travaillé ».

La Mère noire

Les fêtes célébrant la Mère noire ne rassemblent jamais la foule des concours de la Déesse d'Ébène. Il s'agit généralement de trois ou quatre jours de rencontres, au cours desquels se succèdent, chaque année, une exposition d'artisanat, une exposition-vente de plats cuisinés afro-brésiliens, un atelier de coiffure afro, une projection de films vidéo (sur le bloc Ilê Aiyê, sur des leaders et des pays africains, sur les mouvements noirs dans le monde), des débats publics avec la participation d'intellectuelles noires. Dans ce dernier cas, les thèmes abordés sont, au fil des ans, « la femme noire dans la société brésilienne », « femme noire : histoire de résistances », « la résistance culturelle de la femme noire », « le recensement, le contrôle de la natalité et la population noire », etc. Les programmes comptent encore chaque année une ou deux répétitions publiques en hommage à la Mère noire, ainsi qu'une réception finale au cours de laquelle est remis à chaque participant un fanion à l'effigie du personnage célébré.

Cette brève énumération permet de voir la place faite aux savoir-faire féminins : cuisine, services et artisanat représentent la plus grande part des activités et de la valeur travail (marchande ou domestique) pour les femmes bahianaises des milieux populaires. Le travail, associé au dévouement, à la souffrance et à l'intégrité, forment un premier ensemble de valeurs définissant le personnage de la Mère noire. Viennent ensuite les valeurs associées à la maternité et à la tradition. Ensemble, ces trois registres moraux (travail, maternité, tradition) fondent la dignité de la Mère noire autour d'une maternité trois fois définie : mère-de-lait, mère de sang et mère-de-saint. C'est cet ensemble moral que l'on va reconstituer ici, en suivant la lecture d'un *cordel*, poème de 31 strophes et 186 vers, écrit en 1983 pour le lancement de la fête de la Mère noire ⁴⁰.

Le personnage rituel actuel s'inspire d'un modèle historique. Il s'agit de l'esclave nourrice des petits maîtres blancs, insérée dans les maisons de maître mais en marge des structures familiales. Longtemps tenue pour le lien entre les deux « races », le personnage de la noire nourricière (la mère de lait) est donc un héritage du système esclavagiste dans sa forme la plus brouillée, celle des relations de face-à-face de la famille patriarcale. La domination du maître blanc — et de son épouse légitime et blanche — pouvait y être mise à mal par les micro-pouvoirs domestiques, qu'ils soient ceux de la cuisine, de la séduction sur le maître ou de la dépendance infantine. L'hommage paternaliste à la Mère noire est donc inscrit dans l'histoire de l'esclavage avec une fonction compensatoire et régulatrice des rapports internes à la *casa grande* et au *sobrado* ⁴¹. Réplique féminine de la figure du vieil esclave résigné (Pai João), aînée de la Negra Fulô, la Mère noire est associée dans la mémoire et la poésie populaire, à la tendresse et à la souffrance. Pour les enfants de la *casa grande* et du *sobrado*, elle langeait, elle

⁴⁰ *Mãe Preta foi e é ama, mestra e protetora (cordel de Bule Bule et Onildo Barbosa, 1983).*

allaitait, elle ramollissait la nourriture dans sa main, elle racontait des histoires d'animaux à la nuit venue, elle incarnait la bonté et la tendresse. La « vieille noire » tenait la cuisine. Elle préparait pour les maîtres blancs des mets d'origine africaine, dominés par l'âpreté de l'huile de palme et le feu du piment de mala-guette, et radoucis par quelques ajouts secrets. Elle faisait aussi bien des « douceurs » aux goûts prononcés de sucre et de cannelle, et d'innombrables confits d'inspiration portugaise mais à base de fruits tropicaux. Ses innombrables plats délicieux et mystérieux font aujourd'hui partie de la cuisine bahianaise, exemple de métissage culturel.

Du modèle historique, le personnage de la Mère noire du Ilê Aiyê s'inspire en le réinterprétant du point de vue des valeurs morales actuellement exploitables. L'inversion du sens de l'hommage, à l'origine paternaliste et compensatoire, procède en trois moments. D'abord, elle consiste à faire sortir le personnage de la relation paternaliste et à rétablir l'image d'un esclavage exclusivement dur et autoritaire, tout en transformant le destin du personnage en un symbole de protestation contre le paternalisme et l'esclavage : « Le Brésil a connu un drame / appelé esclavage /... / Si elle (la Mère noire) s'occupait de son enfant / la maîtresse se fâchait / non seulement elle se plaignait / mais punissait et battait / un traitement inhumain / c'est ce que la Mère Noire recevait ». Aujourd'hui, « La Mère Noire du Brésil / recevra un hommage / du groupe Ilê Aiyê /... / Notre groupe est composé à la lumière de la simplicité / Et en lui la mère noire ne nie pas / son authenticité / elle chante en portant sur les lèvres / le rire de la liberté ».

Deuxièmement, tout comme le personnage rituel de la Déesse d'Ébène masque l'individualisme et l'ambiguïté de la Negra Fulô, il s'agit de moraliser les fonctions de l'esclave noire dans le sens de sa transformation en un personnage univoque : bonne, elle n'est que souffrance et dévouement, elle ne négocie pas son statut, ne cherche pas à séduire ou tromper pour obtenir un peu d'amélioration de son sort : « [dans l'esclavage] la mère noire a marqué / nettement sa position / en donnant du lait, de l'Amour et de la Paix / au fils du patron. // La Mère noire était obligée / de laisser son fils de côté / pour prendre soin du petit maître / lui donnant toute son attention / Pas même dans le silence de la nuit / son enfant n'était allaité ».

Finalement, n'étant que souffrance, travail, dévouement et intégrité, la Mère noire mérite le respect. Là où les dirigeants du bloc associent l'image de la Mère noire à la « lutte », à la « résistance », et aux idéaux de « développement culturel du noir et de préservation, expansion et consolidation des coutumes des peuples africains dans la culture brésilienne ⁴² », les poètes, eux, traduisent ces idéaux avec les mots du sens commun, où la mémoire de relations non explicitement conflictuelles est présente, ce qui n'empêche pas de faire passer l'ensemble du message. S'il faut lutter pour en finir avec le racisme,

⁴¹ Il s'agit des deux termes désignant les maisons de maître, le premier dans la zone rurale, le second en ville, et qui ont représenté pendant l'esclavage les deux lieux de la forme domestique de la domination, où se développa l'image de la mère noire. Sur ces deux formes sociales, voir FREYRE, Gilberto, *Matres et esclaves : La formation de la société brésilienne* [1934], Paris, Gallimard, 1974 et FREYRE, Gilberto, *Sobrados e Mucambos : Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano* [1936], 2 tomes, Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.

⁴² *Projeto Wa Jeum* (Ilê Aiyê, 29 septembre 1989).

défendent les auteurs, c'est bien finalement pour aboutir à une intégration égalitaire où chaque femme sera respectée en tant que mère et non jugée en fonction de sa couleur de peau. Les auteurs du *cordel* en appelle finalement à la dimension universelle (le « tribunal de Jesus ») pour trouver le lieu où « elles sont toutes égales » :

« Notre objectif est / d'en finir avec la rigueur / exalter chaque mère / quelle que soit sa race, ou couleur / Il suffit d'être mère. Cela représente / Paix, Espoir et Amour // Nous luttons pour en finir / avec le racisme, le préjugé / Notre Ilê Aiyê / travaille à rechercher un moyen / d'aider la femme / à lutter pour son droit. // Si le lait de la mère noire / a servi à l'enfant de la blanche / La mère blanche doit maintenant / être son amie honnête et franche. / Boire la liqueur de la Paix / Assise sur le même banc. // La différence de couleur / ne met personne derrière / Ce que la mère blanche fait / La mère noire le fait aussi / Au tribunal de Jesus / Elles sont toutes égales ».

Après les valeurs du travail et du comportement social incarnées par la mère-de-lait (souffrance, dévouement, intégrité de la nourrice esclave domestique), d'autres valeurs, plus intimes, sont édifiées en composante morale de la figure maternelle noire. Ce sont celles de la reproduction et de la famille de la femme noire en tant que mère de sang. La date de célébration de la Mère noire par le Ilê Aiyê est celle qui, dans l'histoire nationale brésilienne, commémore la loi dite du ventre libre (le 28 septembre 1871), à partir de laquelle les enfants d'esclaves naquirent libres. Si le *cordel* en hommage à la Mère noire montre un dédoublement de maternité, c'est surtout pour faire valoir que celle que la société brésilienne ne rappelle que comme la mère de lait (*mãe de leite*) des enfants du maître, est aussi la mère biologique de ses propres enfants. Il s'agit finalement de redonner dans le contexte poétique une existence légitime et respectable à la famille noire, tant *a posteriori* à celle, esclave, qui fut déniée par le système esclavagiste en tant qu'impossible famille autonome et légale, qu'à celle, libre mais dépréciée dans la contemporanéité de ce siècle par la difficulté ou l'incapacité sociale à développer un cycle familial complet. L'emphase qui est donnée au rôle familial de la femme noire renvoie donc, aussi, à l'importance de la matrifocalité de la vie familiale dans les Amériques noires en général, et à Bahia en particulier. Dans la ville de Salvador, où la « désertion masculine » est particulièrement importante dans les milieux populaires ⁴³, 23 % des ménages sont dirigés par une femme sans conjoint fixe. De fait, même si elles visent à faire durer l'image de la famille conjugale, les valeurs familiales sont très largement prises en charge par les femmes. Quelle que soit la composition du groupe domestique (avec chef masculin ou féminin), ce sont les femmes qui pratiquent le plus la sociabilité familiale, tout en poussant par tous les moyens les hommes à assumer leur rôle de pourvoyeur ⁴⁴. Le *cordel* parle du courage de la Mère noire et de son droit à élever ses propres enfants. Il menace aussi, car elle peut « perdre le goût » de se dévouer :

⁴³ AZEVEDO, Thales de, « Família, casamento e divórcio », in *Cultura e situação racial no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1966, p. 124.

⁴⁴ AGIER, Michel, « O sexo da Pobreza : Homens, Mulheres e Famílias numa avenida em Salvador da Bahia », *Tempo Social* (São Paulo), vol. 2, n° 2, 1990, pp. 35-60.

« Traitez la femme comme une personne / nous allons (lui) rendre hommage / parce que pour être mère il faut / de l'Amour, du Prestige et du Courage // Être Mère ce n'est pas seulement avoir un enfant / c'est aussi savoir aimer / la Mère noire a su et sait. / Donc il est bon de rappeler / qu'à donner sans recevoir / on perd le goût de donner. // La secrétaire, l'employée domestique / souffrent de cela jusqu'aujourd'hui. / Si elles veulent être mères / la situation empire / parce que quand elles tombent enceintes / le patron les met dehors. // Si c'est la peur de partager / jusque-là ça va / la Mère blanche veut pour le sien (l'enfant) / tout ce que la vie a de bon / mais donnez le droit à la Mère noire / d'aimer son fils aussi. »

Troisième rapprochement symbolique, la Mère noire enfin incarne la tradition afro-brésilienne. Pour comprendre ce sens, il faut revenir, non plus à l'histoire ancienne, mais au point de départ plus récent, sociologique et individuel, de cette commémoration. En 1979, le terreiro Ilê Axé Jitolu célébra les trente ans d'office religieux (*ebomim*) de Mãe Hilda, la mère du président et « marraine » du Ilê Aiyê. À cette occasion, deux membres du Ilê Aiyê composèrent une chanson, intitulée « Mãe Preta », à plusieurs titres intermédiaire entre le samba de carnaval et le chant religieux. Sur le plan musical, les emprunts au candomblé sont très marqués (atabaques, agogô, chœur de voix féminines, rythme lent, voire lancinant, du chant et du pas dansé), ce qui représente bien le style musical du Ilê Aiyê. Quant au texte, il comporte deux strophes : la seconde reprend un chant yoruba d'ouverture des cérémonies au terreiro de Mãe Hilda ; la première, en portugais, rappelle l'anniversaire rituel : « Mère noire / trente années de foi / qui furent consacrées / au culte du candomblé. »

La maternité de la Mère noire dans ce cas est spirituelle et évoque la tradition des maîtresses femmes qui dirigent le candomblé à Bahia depuis des décennies, générant dans leurs barques d'initié(e)s une abondante descendance spirituelle, toujours reconnaissante et largement dominée par la présence féminine. De façon consensuelle, dans toute la société bahianaise, quelques mères-de-saint sont célébrées pour leur pouvoir spirituel et leur sagesse. Mãe Aninha et Mãe Senhora, du terreiro Axé Opô Afonjá, Mãe Menininha du terreiro de Gantois, Tia Massi du terreiro de la Casa Branca, furent des célébrités non seulement locales mais nationales, le consensus se faisant au minimum sur leurs qualités morales liées aux rôles maternels. C'est ainsi qu'en 1965, la mère-de-saint d'un des principaux terreiros nagô de Bahia, Mãe Senhora, reçut, à Rio de Janeiro et le jour de la fête des mères, le titre de « Mère noire de l'année ». Elle reçut l'hommage lors d'une grande fête publique, avec orchestre afro-brésilien et vingt-quatre atabaques. Proclamée Mère noire, la mère-de-saint rappela, dans son discours de remerciement, les composantes historiques du personnage : « au nom des orixás, dit-elle, je bénis mes fils blancs et noirs de tout le Brésil ⁴⁵ ». Consacrant tout un ouvrage à raconter le quotidien des chefs spirituelles du candomblé dans les années trente, l'anthropologue américaine Ruth Landes a surnommé Bahia la « ville des femmes ⁴⁶ ».

⁴⁵ SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos, *História de um terreiro nagô*, São Paulo, Ed. Max Limonad. [Yoruba tal qual se fala, 1950, p. 105], 1988, p. 31.

⁴⁶ LANDES, Ruth, *A Cidade das Mulheres*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

La célébration de 1979 en l'honneur des trente ans d'office de Mãe Hilda annonçait la création du personnage rituel de la Mère noire en tant que rôle carnavalesque. « La Mère noire, diront les auteurs du *cordel* de 1983, fut et est encore nourrice, maîtresse et protectrice ». On retrouve là les trois ensembles de valeurs que l'on vient de mettre en évidence : le travail intègre et dévoué de la nourrice (*ama*), la tradition religieuse de la maîtresse femme du candomblé (*mestra*), enfin le sens de la famille de la mère protectrice (*protetora*). Ce sont trois genres de maternité que le personnage représente à lui seul : mère de lait, de saint et de sang.

C'est dans le défilé que le personnage devient tout à fait rituel. Et là, c'est surtout la dignité de la prêtresse qui est mise en scène. Telle une statue, Mãe Hilda joue le rôle de la Mère noire, faisant se rapprocher au plus près, jusqu'à atteindre la superposition, ses deux rôles, social et rituel. Installée immobile sur son fauteuil de mère-de-saint, sur la plate-forme du camion qui avance lentement, elle côtoie la Reine qui danse, la jeune femme élue Déesse d'Ébène lors de la Nuit de la Beauté noire. Les deux images de femme noire, la jeune et l'ainée, se trouvent ainsi réunies, incarnant tout à la fois une part d'histoire réécrite, des valeurs morales actuelles, et deux personnages carnavalesques défilant parmi le chahut de la fête contemporaine.

Le rite carnavalesque

Événement particulièrement spectaculaire, tout le monde s'y prépare avec soin, dans le bloc et le terreiro qui le réalisent mais aussi autour : les télévisions sont présentes (depuis quelques années, les responsables du groupe font payer le droit de filmer le rituel), des photographes, un public étranger. Les personnalités s'y montrent : en 1993, on y vit la mairesse (de gauche) de Salvador de Bahia, ainsi que Benedita da Silva, député fédérale du Parti des Travailleurs (P.T., parti de la nouvelle gauche), militante du mouvement noir et du mouvement des *favelados*, venue de Rio de Janeiro au carnaval de Bahia ⁴⁷ ; en 1997 le nouveau maire (de droite) de la ville y participa à son tour en lâchant des colombes à côté du président de l'association ; souvent quelques stars de la télévision nationale se montrent.

Populairement, on utilise des termes tirés du candomblé pour caractériser le rite marquant la sortie du Ilê Aiyê dans la rue du carnaval : « oblation », « *despacho* » ou « *padê* » (deux termes désignant, l'un en portugais, l'autre en yoruba, les offrandes à Exu, divinité messagère entre les hommes et les orixás). Ceux qui le nomment ainsi veulent signifier la présence dans le bloc du monde religieux du candomblé. C'est la plus originale des activités du Ilê Aiyê, son plus important marqueur d'identité. On peut le ranger sans hésiter dans la catégorie des emblèmes d'identité externe, particulièrement à la mode dans les néotraditionalismes urbains. Preuve rituelle à l'appui, le Ilê Aiyê est perçu, par les

⁴⁷ Adeptes de l'Assemblée de Dieu, église pentecôtiste qui combat les cultes afro-brésiliens et toutes sortes de « débauche », la députée ne défila pas au carnaval. Elle assista tout de même à quelques-uns de ses moments forts, comme la sortie du Ilê Aiyê. Comme par délégation familiale, c'est son mari, acteur de théâtre et autre personnage important du mouvement noir à Rio de Janeiro, qui revêtit cette année-là la tenue carnavalesque du Ilê Aiyê.

membres du bloc et par ceux qui le regardent, comme le plus africain et le plus pur de tous les blocs afro du carnaval ; il est supposé être « sorti » d'une maison de candomblé, il peut être défini comme un afoxé, et son existence serait la preuve d'une présence des traditions africaines au Brésil.

L'événement rituel dont il est question, objet de tous les regards et commentaires, et que l'on désigne plus généralement comme le « rituel de sortie », est en fait une des étapes d'une séquence rituelle plus ample. À la fois *sortie* dans la rue mais *entrée* dans le monde du carnaval, il marque le passage d'un univers à un autre, « passage d'une situation à une autre et d'un monde (cosmique ou social) à un autre ⁴⁸ ». Pour entrer dans le monde du carnaval, il faut un stage intermédiaire équivalent à celui qui existe entre les stades profane et sacré. Ces deux stades sont incompatibles, tout comme sont formellement incompatibles l'univers social et l'univers carnavalesque. Or, dans le cas du Ilê Aiyê, les observateurs ont tendance à isoler ce moment rituel, que l'on nomme la sortie, du reste de la séquence. Ce moment est la phase liminaire proprement dite, mais cette liminarité ne fait sens que parce qu'il y a un avant et un après, un stade pré-liminaire et un autre, post-liminaire. Pour identifier les rites de passage, Van Genep parle d'un moment initial de séparation d'une condition sociale antérieure, et d'un moment de réagrégation dans une nouvelle condition (et une nouvelle identité) après la réalisation du passage ⁴⁹. Mon hypothèse est que, dans le cas du rite carnavalesque du Ilê Aiyê, ces deux moments sont représentés d'une part par les différents lavages qui précèdent le rite d'ouverture du chemin proprement dit, et, d'autre part, par le défilé qui le prolonge immédiatement. C'est l'ensemble de la séquence rituelle — lavage, ouverture, défilé — qui fait sens en tant que mise en scène de l'identité, et non chaque élément séparément, aussi visible soit-il. C'est cette logique séquentielle qui guide la description ci-dessous.

La séparation

Le matin précédant la première participation du Ilê Aiyê au carnaval (le samedi), un bain de feuilles purificateur est donné dans le terreiro de Mãe Hilda à plusieurs personnes : les chanteurs du bloc (cinq ou six), les danseurs (même nombre), le Roi et la Reine — ces personnes-ci devront monter sur les camions pendant les sorties du bloc dans la rue —, quelques-uns des membres du directoire de l'association — ceux-ci marcheront en tête du défilé. En général, ce rite concerne tous ceux qui seront les plus exposés aux dangers de la rue du carnaval : violence, fatigue, responsabilité. Par ailleurs, on l'a vu plus haut, des membres de l'association et adeptes (non nécessairement initiés) du candomblé se font eux-mêmes (ou font faire par leur chef de culte) leurs propres protections symboliques avant de sortir au carnaval : bains de feuilles sur le corps, lavage rituel de *contas* (les bracelets incarnant leurs orixás sont lavés par le chef de culte dans une eau contenant les feuilles de l'orixá protecteur). Protéger, couvrir ou fermer son corps, lui incorporer de la force (*axé*), telles sont les motivations de chacun. Ces rites sont individualisés dans leur effectuation mais normés socialement et convergents vers un même objectif : le carnaval. Outre les sens particuliers à chacun (purification, protection), ils ont en commun le fait

⁴⁸ VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage* [1909], Paris, Picard, 1981, p. 13.

⁴⁹ *Ibid.*

d'être pré-liminaires, c'est-à-dire de marquer pour chacun la séparation de sa condition sociale ordinaire. Tous préparent leur corps et leur esprit à être Ilê pendant cinq jours.

L'ouverture du chemin

Le soir, à partir de 20 heures, il y a beaucoup d'agitation à l'entrée du siège du bloc carnavalesque et du terreiro de la mère du président du bloc. De plus en plus de participants arrivent. La batterie du groupe (140 percussionnistes) se rassemble devant la maison, joue et attend. À 23 heures, commence le rite d'ouverture. Mãe Hilda et quatre de ses filles-de-saint (*iaô*s), toutes âgées et vêtues d'habits de candomblé (tenues blanches en tissu de crinoline) sont à la porte de la maison, sur la véranda. À côté, serrés les uns contre les autres, se trouvent les directeurs du bloc (près d'une quinzaine), les chanteurs et danseurs (une dizaine au total), la Reine, d'autres filles-de-saint, etc. Les deux univers rituels du candomblé et du carnaval se trouvent à ce moment-là fusionnés.

Les percussions ont cessé. Trois bassines sont posées à l'entrée de la maison : une de *pipoca* (maïs grillé, nourriture rituelle d'Omolu), une de maïs blanc cuit (nourriture d'Oxalá), une de farine de manioc blanche (nourriture d'Oxalá), ainsi qu'un seau contenant de l'*acaçá* (pâte de maïs diluée dans l'eau, nourriture d'Exu). Mãe Hilda et les *iaô*s descendent les marches, font quelques pas dans la rue et commencent à lancer les *pipocas*, le maïs cuit et la farine de manioc sur un coin de la chaussée. L'assistance se retire pour leur laisser le passage. Petit à petit, les participants commencent à frapper dans leurs mains, d'une manière feutrée et concentrée, produisant un son identique à celui qui accompagne les obligations rituelles du candomblé. Puis Mãe Hilda et les *iaô*s jettent l'eau de Exu (*acaça*) sur le chemin. Puis les *pipocas* d'Omolu sur les gens et sur les percussionnistes. Puis elles retournent vers le devant de la maison.

Regroupement devant l'entrée de la maison. Sous un signe de Mãe Hilda, un premier cantique de candomblé est chanté. Ce chant, comme le suivant, est une louange, un remerciement et un témoignage de satisfaction. Chantés en yoruba, ce sont des cantiques qui sont habituellement placés au début ou à la fin des cérémonies de candomblé, c'est-à-dire hors des moments de possession. Cantiques de gloire, ils ne donnent pas de nom d'orixá. Il s'agit bien, comme dans le cas des afoxés, d'« un répertoire soigneusement choisi, ne comprenant que des hymnes "faibles", c'est-à-dire qui ne font que rendre hommage aux orixás, sans les induire à descendre sur la tête de quelqu'un ⁵⁰ ».

Tous les directeurs du bloc tiennent une colombe dans les mains. Cet animal est associé à la divinité Oxalá, mais il n'est pas sacrifié. La colombe est un emblème d'Oxalá, sculpté et monté au-dessus de la couronne argentée que portent ses fils et filles spirituels. C'est aussi une référence chrétienne associée universellement à la paix et, à Bahia, au Senhor do Bonfim (image du Christ). Une représentation de la colombe d'Oxalá se trouve près de l'entrée de la salle de consultations du terreiro de Mãe Hilda.

⁵⁰ CARNEIRO, Edison, *Folgedos tradicionais* [1974], Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982, p. 103. De même, la tenue que portent la mère-de-saint et les *iaô*s est celle qui, dans le candomblé, est portée au début des rituels, avant la possession, et non la tenue des orixás « descendus ».



[En haut] Mãe Hilda et ses filles-de-saint versent l'eau de Exu (*açaga*) sur la chaussée... [bas, gauche] Puis elles lancent sur la foule les *pipocas* de maïs (nourriture d'Omulu, orixá maître de son terreiro). [bas, droite] Le président du Ilê Aiyê et, à ses côtés, le maire de la ville, lâchent les colombes blanches.

Sur un signal, les colombes sont lâchées. On frappe dans les mains de la même façon feutrée que la fois précédente. À nouveau un cantique de candomblé (de même teneur que le précédent). Puis un troisième chant commence. C'est la chanson/samba Mãe Preta, dont la première strophe est un hommage à la mère-de-saint Mãe Hilda, inventrice et grande ordonnatrice du rituel, et la seconde strophe reprend le chant d'ouverture des cérémonies en hommage à la divinité Omolu, orixá « maître » du terreiro de Mãe Hilda. Le chant « demande la permission sur le chemin » (« Agô dagô lonã » en yoruba). Se mêlant aux voix, la batterie du bloc commence à jouer doucement. Mãe Hilda puis son fils donnent le signal de départ. Le « chemin est ouvert ».

Pendant le démarrage de la marche du cortège — qui regroupe alors un millier de personnes environ —, la mère-de-saint va vers les chanteurs, les danseurs, les responsables du bloc, puis indistinctement vers la foule de ceux qui le lui demandent, pour leur tracer sur le corps (épaules, dos, torse) des croix de craie blanche. Ce sont les *pembas* de l'umbanda, qui protègent les corps, annulent l'action des mauvais esprits, et garantissent que tout ira bien. La mère-de-saint fait ce tour (*passé*) pendant la marche dans la rue qui monte jusqu'à la rue principale du quartier ; « tant et si bien qu'elle va jusque tout en haut, conduisant le Ilê jusqu'en haut », raconte sa fille.

Le défilé

La marche dure de deux à trois heures, passant par la rue Curuzu (où se trouve le siège du bloc), puis la rue principale du quartier (Route de Liberdade) jusqu'à la place principale, à l'arrivée du funiculaire qui vient de la ville basse, baptisée en 1992 place Nelson Mandela. Le cortège grossit sans cesse grâce à la venue de personnes sortant des maisons, des bars, du trottoir. Il est plus de deux heures du matin quand le bloc arrive sur la place principale, rassemblant une foule de trois à quatre mille personnes. Si le défilé s'est fait en musique, ce ne fut cependant pas une danse, mais une marche, lente et conviviale, marquée par les retrouvailles et les conversations entre amis. Ensuite, chacun des membres de l'association se rend, à pied, en autobus ou en voiture, jusqu'à la grande avenue du carnaval, dans le vieux centre de la ville, où le bloc reprendra son défilé au petit matin.

La marche dans le quartier de Liberdade s'est faite sans cordes fermant l'accès au défilé : ce serait une contradiction d'être fermé puisque le Ilê Aiyê est chez lui dans les rues de Liberdade et son accès est prioritairement ouvert aux habitants du quartier. Ce n'est plus le cas dans le centre de la ville, espace autre et ambiance relativement adverse. Là, le défilé du bloc se fait à l'intérieur de cordes protectrices, traversant la cohue, tantôt joyeuse tantôt violente, du carnaval. Les deux jours suivants (lundi et mardi soirs), le démarrage du défilé se fait tout de suite dans le centre de la ville, sur la place du Campo Grande, comme tous les groupes carnavalesques. Avec les autres blocs afro et afoxés, le Ilê Aiyê participe au carnaval nocturne, celui où domine la recherche culturaliste d'identités associées à la couleur noire de la peau. « Race », « racines », « sang », « nature », sont les notions fortes qui traversent les défilés afro.

Les défilés carnavalesques du Ilê Aiyê ont l'aspect bon-enfant d'une sortie en famille ou entre amis. L'ambiance familiale des sorties crée une redondance de sens avec le style familialiste des relations dans le bloc (on montre

chaque année la « Famille Ilê Aiyê ») en même temps qu'elle crée un cadre réellement sécurisant dans le défilé du carnaval. Dans les autres manifestations publiques du bloc, de septembre jusqu'au carnaval, la même retenue et la même tranquillité dominent les ambiances. Non violent dans la présentation de soi, le Ilê Aiyê impose surtout une image d'ordre, à la différence d'autres groupes carnavalesques. Dans le défilé lui-même, la surveillance des cordes est rigoureuse. Les intrus sont sévèrement rejetés de l'autre côté, s'ils sont pris sans tenue, voire sans carte du bloc⁵¹. Les états d'ivresse excessive (dus à l'alcool et à diverses drogues qui circulent dans le carnaval) sont rares et condamnés de façon virulente. En rien pagailleux, relativement mieux organisé que ses homologues (blocs de percussions), le bloc de la « Famille Ilê » a imposé une esthétique collective dans le carnaval, en se spécialisant depuis une quinzaine d'années dans l'exhibition de la Beauté noire.

Pour le défilé, le soin apporté à la présentation de soi va bien au-delà d'une préoccupation personnelle. La « tenue » (plutôt que le déguisement) fait l'objet de règles très suivies par les membres du bloc. Elle doit être portée pendant les cinq jours du carnaval (et au minimum pendant les trois sorties collectives du Ilê Aiyê). Pour les femmes, la tenue complète comprend la *bata* (chemisier en forme de tunique large), la *saia* (jupe longue et plissée ou portée enroulée comme un pagne), le *pano da costa* (littéralement « pagne de la côte », bande de tissu jetée sur les épaules ou entourant le haut de la poitrine), le mouchoir de tête (*torço*), les sandales de cuir (*alpercata*) et le mouchoir (*lenço*) tenu à la main. Pour les hommes, la tenue comprend un pantalon bouffant (*bombacho*), une tunique ou un pagne noué sur le haut du corps, une chéchia ou un mouchoir de tête, et des sandales en cuir.

Plusieurs éléments de la tenue rappellent l'origine africaine affirmée par le Ilê Aiyê, telle qu'elle est perçue dans le fonds local de la référence africaniste, les terreiros de candomblé : c'est le cas plus précisément du mouchoir de tête, de la *bata* brodée et du *pano da costa* — référence à la côte de Mina, en Afrique de l'Ouest —, qui sont des éléments traditionnels de la tenue des adeptes du candomblé. Dans d'autres cas, cette référence est plus approximative et recourt à des images conventionnelles de l'Afrique (puisées dans une imagerie à la fois « globale » et kitsch), comme dans le cas des pantalons bouffants, des sandales en cuir ou de la chechia — dont la mode est répandue aux États-Unis depuis quelques années, arrivant rapidement et se développant à Bahia parmi les jeunes des milieux afro.

Il est demandé aux membres du bloc de ne pas transformer la tenue ni de ne la revêtir qu'en partie. La consigne est généralement suivie et les quelques ajouts personnels qui sont apportés aux tenues renchérissent la caractérisation collective visée, en termes culturels (l'africanisation de l'apparence) et sociaux (la correction et la distinction sociale). Les femmes, gracieusement maquillées, se parent de symboles religieux protecteurs : bracelets de cuir et de cauris, colliers sacrés aux couleurs des orixás personnels. Les hommes peaufinent

⁵¹ Pour gagner un peu d'argent ou pour aider des amis moins noirs de peau qu'eux à sortir au carnaval avec le Ilê Aiyê, certains membres du bloc revendent ou redonnent leur tenue. Mais les personnes qui reçoivent ces tenues ne sont pas inscrites dans l'association. Le contrôle des cordes pendant le défilé du carnaval se fait, en cas de doute, en demandant leur carte du bloc aux participants.

leur apparence avec de petites pièces artisanales en cuir finement travaillées (bracelets au bras ou sacoche portée au cou ou en bandoulière), avec des bandeaux à la tête aux couleurs du Ilê Aiyê et des colliers de contas... complétant parfois la tenue avec des lunettes noires dans le parfait style parvenu noir-nord-américain ! Cette tenue est dans l'ensemble très différente de celle des autres blocs de carnaval qui se composent généralement, pour les hommes et les femmes, d'une même et unique robe (*mortalha*) aux couleurs vives, que chacun ou chacune arrange à sa façon, avant de courir le carnaval en chaussures de tennis, un plumeau à la main. Les tenues du Ilê Aiyê sont cousues dans un tissu dont les motifs sont dessinés par les deux mêmes artistes afro depuis le début des années quatre-vingt. Ces motifs, renouvelés chaque année, illustrent le thème présenté au carnaval. Dessinés dans un style abstrait rappelant l'art nègre ou figurant des objets ou des personnages représentatifs du thème évoqué, ils combinent chaque année les quatre couleurs emblématiques du bloc : le blanc représente la paix et la divinité Oxalá, le premier des orixás, symbole de la création ; le noir rappelle la couleur de la peau et la « race » noires, tout en étant avec le blanc une couleur de l'orixá de la maison, Omolu ; le rouge symbolise la souffrance, et c'est, avec le noir, une des deux couleurs d'Exu, le messager des dieux, celui qui « ouvre les chemins » sacrés et qui fut assimilé au diable des chrétiens ; enfin le jaune est l'or et la richesse, c'est également la couleur d'Oxum, divinité de la beauté féminine.

Les tissus portent également l'inscription des noms de pays, d'ethnies ou de chefs célébrés par l'enredo. Quelques différences, dans le dessin du tissu ou dans sa coupe, marquent les distinctions internes entre membres du directoire, percussionnistes de la batterie et simples membres de l'association.

Les femmes portent le mouchoir de tête lors de la première sortie du bloc (le samedi soir) et, les soirs suivants (lundi et mardi gras), il leur est demandé de montrer leurs cheveux tressés. Le tressage des cheveux s'est développé à Bahia, depuis la fin des années soixante-dix, comme une des grandes conquêtes du Ilê Aiyê. Au contraire du défrisage, tenu pour le signe d'un désir de blanchiment ou pour une soumission aux critères dominants de la « bonne apparence », le tressage marque la fierté des noirs pour tous leurs attributs physiques, même ceux que le racisme brésilien déprécie explicitement, comme le « cheveu dur » (*cabelo duro*). L'usage des cheveux tressés, plus que défrisés et plus que le style « permanente afro », est considéré comme un respect de l'état naturel des cheveux des noires, et donc comme une preuve d'identité raciale « assumée ». Pour certaines femmes du Ilê Aiyê, la manière de traiter leurs cheveux (dans et hors du carnaval) est la preuve la plus évidente du changement qu'elles ont vécu grâce au bloc. L'art du tressage est beaucoup plus complexe et plus coûteux (deux fois plus cher) que le défrisage. Ce dernier est très répandu dans les quartiers populaires, comme activité informelle et occasionnelle réalisée à domicile. Au contraire, le tressage s'est développé comme une activité plus professionnelle et artistique, toujours soutenu par un discours sur la « conscience raciale ». Réservé à une minorité de personnes et surtout à un nombre limité d'occasions, le tressage est moins répandu que le défrisage dans les quartiers pauvres ⁵². Parmi les

⁵² Voir la recherche de Angela Figueiredo — « O mercado da boa aparência : as cabeleireiras negras », *Bahia Análise e Dados* (Salvador), CEI, vol. 3, n° 4, 1994, pp. 33-36 — sur les différents styles de coiffure afro à Bahia.



Les tenues, les rythmes et les danses rappellent l'Afrique à Bahia, c'est-à-dire le monde du candomblé, comme le montrent les dames du Ilê [en bas]. Au terme d'un travail détaillé sur les symboles, émerge dans le défilé l'image de l'« élite noire », annoncée au premier rang par le groupe dirigeant [en haut].

hommes, certains jeunes adoptèrent dans les années quatre-vingt le style de cheveux rasta (laissant tomber naturellement les *locks*), d'autres plus récemment adoptèrent la coupe dite géométrique d'inspiration noire-nord-américaine, et créant une apparence plus « propre » que les *locks*.

La manière de marcher et de danser est objet d'attention. Il s'agit de montrer un samba au rythme plus lent que celui des autres blocs. Scandé par de grosses percussions, ce rythme est inspiré du rythme dit *ijexá* joué et dansé dans le candomblé, auquel le Ilê Aiyê emprunte également quelques instruments caractéristiques, comme l'agogô, petite percussion métallique et les atabaques (tam-tam). De bout en bout, le défilé est rythmé par les sambas du bloc. La sonorité des instruments, le rythme des percussions, et les intonations de la chorale nègre (chœur spontané, sans chef de chœur) rappellent l'image de l'Afrique à Bahia, c'est-à-dire le monde du candomblé. Les textes des chansons exposent, quant à eux, des critiques du racisme, des apologies de héros africains, noirs américains ou afro-brésiliens, des éloges du charme de la beauté noire, des découvertes de pays africains, et des autocébrations du Ilê Aiyê lui-même. Certains membres du bloc tiennent à la main des petites pancartes ou des tissus imprimés où sont inscrits des slogans tels que « Ilê Aiyê — la fierté d'être noir », « Ilê Aiyê — non au racisme », « Le Noir est beau », etc. Dans la lente marche en avant du défilé, chaque membre du bloc — parmi les femmes en particulier — peut, au rythme du samba, composer des chorégraphies personnelles, inspirées des danses du candomblé : 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 bloc, son président déclarait à Antonio Risério : « 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 ⁵³. » Le développement de la danse afro à Bahia depuis une vingtaine d'années s'est largement inspiré des rythmes et danses des blocs du carnaval africain de Bahia.

La grâce, l'élégance et la finesse des femmes du Ilê Aiyê sont louées par tous et entretiennent l'image d'un groupe qui s'est spécialisé dans l'élaboration d'une esthétique noire. Si les danses produisent un effet esthétique immédiat, c'est parce qu'elles redoublent celui produit par l'ordre, l'ambiance, la tenue vestimentaire et la « bonne apparence » générale du défilé dans son ensemble. Un effet de solennité et de forte charge de sens est aussi rendu par la place occupée dans le défilé par les figures rituelles de la Déesse d'Ébène et de la Mère noire. Cette dernière, en particulier, est unique dans le contexte du carnaval. Installée sur la plate-forme d'un des deux camions du bloc et avançant immobile parmi la foule de ceux qui la reconnaissent et l'admirent, la mère-de-saint Mãe Hilda laisse l'impression d'une de ces images saintes que les Bahianais ont coutume d'accompagner en procession mi-chrétienne, mi-afro-brésilienne, et pré-carnavalesque. Enfin, se donnent à voir dans le défilé les différentes catégories rituelles et socio-rituelles du groupe. Les Dames du Ilê sont reconnaissables par leur posture compénétrée, par leurs excès de parures religieuses et parce qu'elles

⁵³ RISÉRIO, Antonio, *Carnaval Ijexá : Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*, Salvador, Corrúpio, 1981, p. 44.

défilent souvent ensemble (sans former une aile, cependant, au sens des écoles de samba de Rio). Les membres du directoire du bloc marchent ensemble en avant du défilé, rappelant ainsi la « commission de tête » des écoles de samba. Enfin, comme s'ils devaient symboliser encore l'esprit de famille, une poignée de très jeunes enfants, vêtus de la tenue du Ilê Aiyê, précède de plusieurs mètres le directoire et l'ensemble du bloc.

La mise en scène de l'identité

La séquence rituelle que l'on vient de décrire enchaîne des actions de divers types : elles peuvent être individuelles ou collectives, montrées ou cachées. Leur scansion est variable : les lavages ont lieu, selon les personnes, de quelques heures à quelques jours avant la première sortie ; le défilé prolonge le rite d'ouverture du chemin mais se déploie plus complètement dans les heures et les jours qui suivent. La portée de chaque acte est plus ou moins étendue, atteignant directement quelques individus un à un (lavages, *pemba*) ou tous indirectement mais ensemble (dons de nourritures aux orixás). Enfin, l'inspiration de l'ensemble est puisée à plusieurs registres symboliques, réunis par assemblage. Ces registres sont plus ou moins sacrés : ils vont des bains de feuilles — au sens religieux très serré — jusqu'au lâcher de colombes — qui est un signifiant plus flou. Ils vont du plus religieux au plus séculier : certains pas de danse sortent tout droit des *terreiros* de candomblé, alors que l'inspiration de certains textes de sambas se trouve dans des géographies illustrées de l'Afrique noire. Pourtant, l'assemblage hétérogène produit un effet d'harmonie, d'enchaînement fluide. Il s'agit finalement d'une séquence rituelle bricolée mais qui crée un sentiment partagé d'unité et d'identité. Je m'interrogerai, dans les lignes qui suivent, sur les raisons de cette cohérence et, au-delà des seules descriptions, sur le sens qui émane de l'ensemble de cette séquence rituelle.

Chaque élément, quels que soient son origine et son caractère propre, a pour visée principale le processus d'ensemble, celui du passage, de la transformation individuelle et de la naissance d'un collectif. Dans l'enchaînement lavages - ouverture - défilé, s'opère la création d'un monde nouveau, différent. L'idée de passage est bien matérialisée par l'arrivée dans la rue, tout comme les trois étapes du passage sont bien présentes : la séparation (les lavages), la liminarité (autour de l'ouverture) et l'agrégation (le défilé) composent ensemble le rite. Finalement, la séquence rituelle dans son ensemble prend un sens en tant qu'elle est une scène de l'identité.

Le rite carnavalesque du Ilê Aiyê (étapes et actions)

ÉTAPES DE LA SÉQUENCE RITUELLE	CONTENU PHASE	ACTION SPÉCIFIQUE	VISIBILITÉ	PORTÉE	INSPIRATION
LAVAGES	SÉPARATION				
Bain de feuilles		purification	cachée	directe individuelle	médecine populaire
Lavage de <i>contas</i>	PRÉ-LIMINAIRE	protection	cachée	directe individuelle	candomblé, umbanda
OUVERTURE DU CHEMIN					
Offrandes et cantiques aux <i>orixás</i>	ENTRE-DEUX	propitiation	montrée	indirecte collective	candomblé, afoxé
Lâcher de colombes	LIMINAIRE	propitiation	montrée	indirecte collective	christianisme populaire, candomblé
Pemba		protection	montrée	directe individuelle	candomblé, umbanda
DÉFILÉ	AGRÉGATION	transformation	montrée	directe collective	Écoles de samba du carnaval. Danses, cantiques et divinités du candomblé.
Parade, danse, chants, figures rituelles	POST-LIMINAIRE	de l'apparence, identité collective			"Cosmographies africaines".

Selon Van Gennep, certains rites peuvent avoir, en plus de leur définition en tant qu'étape rituelle, des « objets propres » et des « buts spécifiques et actuels ⁵⁴ ». En considérant la cohérence du dispositif, on verra que, s'il est possible d'opérer cette distinction dans le cas étudié ici, il n'y a cependant pas de séparation fonctionnelle, mais au contraire un lien étroit, entre l'objet défini par la position structurale dans la séquence (le contenu principal) et la portée immédiate et spécifique de l'action rituelle.

On voit ainsi que les rites de lavage du matin ont un contenu principal de séparation du monde et des identités ordinaires, et un objet spécifique de purification et protection des corps et des esprits. Les actions rituelles faisant l'ouverture du chemin le soir ont un contenu principal d'entre-deux temporaire en marge des mondes ordinaire et carnavalesque, et un rôle spécifique de propitiation et de protection. Les uns et les autres préparent le moment du défilé. Le défilé est la dernière phase de la séquence rituelle, celle de l'agrégation : c'est précisément le moment où chaque individu croise le destin du collectif, lequel ne commence vraiment à exister qu'à ce moment-là. C'est dans le cadre de ce contenu principal d'agrégation que le défilé développe, comme mise en scène de l'identité collective, ses objets spécifiques, ceux qui réalisent une transformation de l'apparence (une africanisation esthétique) et une distinction sociale (la parade de l'élite noire). C'est l'instant où peut se montrer « l'orgueil d'être noir », selon les mots d'un slogan du carnaval de 1992. Bien sûr, on est là pour s'amuser, mais chacun sait que le plaisir, ressenti avec une intense émotion personnelle, viendra du succès de la présentation de soi (il y a des milliers de spectateurs). L'affaire est tout autant individuelle que collective. Il existe, selon les consignes du directoire du bloc, un « standard Ilê », condition de la réussite esthétique de la représentation. Le désir d'homogénéité de l'apparence qui traverse tout le défilé traduit une recherche d'identité. Il s'agit de créer et simultanément de montrer une « bonne apparence » sociale des noirs.

⁵⁴ VAN GENNEP, Arnold, *op. cit.*, p. 15.

Quelle est la relation entre le sens immédiat et la portée du rite carnavalesque ? Dans la séquence rituelle appréhendée comme un ensemble, les rites de purification (oubli de soi), de protection (protéger les corps contre d'éventuelles violences) et de propitiation (favoriser la paix du défilé par des offrandes aux orixás) sont immédiatement efficaces : ils créent effectivement un climat de paix et de tranquillité, ressenti par chacun intérieurement et dans sa relation avec les autres participants. Ce climat caractérise et démarque le Ilê Aiyê dans la rue du carnaval, contribuant ainsi à la formation de son identité vis-à-vis des autres non participants, en relation externe avec le groupe. Si le rite n'avait pas une vocation performative immédiate, il ne « marcherait » pas ⁵⁵. Il n'est donc pas que spectacle à vocation externe, même dans ses formes les plus spectaculaires comme le lâcher de colombes, les offrandes aux orixás ou les danses de la Reine d'Ébène. Ce qui en fait une mise en scène de l'identité au sens fort, c'est le fait que les participants sont eux-mêmes les cibles de leurs propres actions rituelles, se mettant en condition au terme de la séquence de recevoir et d'exprimer les traits de ce qu'ils croient être, en effet, un « bout d'Afrique jeté sur la terre du monde ⁵⁶ ». Sinon, la mise en scène n'aurait qu'un sens faible, externe, comparable à ce « carnaval du tape-à-l'œil » dont parlait, par analogie dépréciative, le sociologue noir-américain Franklin Frazier, amer, à propos du « désir de briller », des « vastes étalages de bluff » ou de l'« extravagance sans frein » des loisirs de la bourgeoisie de couleur des États-Unis ⁵⁷.

Depuis longtemps, l'anthropologie a mis en question la relation des acteurs à leur rôle rituel : sont-ils bien dans le rôle ? Croient-ils à ce qu'ils font ? Quelle est la distance au rôle ? Y a-t-il du jeu et que se passe-t-il dans ce jeu ⁵⁸ ? À partir de l'ethnographie de la possession par les *zâr* en Éthiopie, Michel Leiris ⁵⁹ montrait l'importance de l'apprentissage des rôles rituels et de la présence de l'ordre social dans le rite (autorités inter-personnelles, rapports hiérarchiques, etc.), comme l'avait fait aussi Alfred Métraux qui parlait, à propos des cultes afro-américains en Haïti, à Cuba et au Brésil, de « comédie rituelle ». Leiris alla plus loin cependant que la seule remise en cause de la sincérité des possessions ou que la mise en évidence de quelques simulations. D'une part, soulignait-il, il n'y a pas de *zâr* (divinité) sans sa « mise en transe » (*gurri*) et donc sans une mise en spectacle organisée socialement ⁶⁰. Le rapport au surnaturel est essentiellement un événement social, voire sociable. Les grandes fêtes religieuses sont l'occasion de parades, voire de « sorties d'allure carnavalesque ⁶¹ » et il y a des

⁵⁵ Soulignant l'importance de la « vocation performative » du rite, Marc Augé — *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994, p. 93 — interprète sa portée directe comme un « dispositif rituel restreint ». Le dispositif devient « élargi » lorsqu'il a des effets (prévus ou non) sur le « contexte d'arrivée » du rite ou sur la « conscience identitaire » du groupe.

⁵⁶ Selon les vers du poète noir brésilien Eduardo de Oliveira (*Banzo*, 1964), « Eu sou um pedaço d'Africa / Jogado no chão do mundo ».

⁵⁷ FRAZIER, Franklin, *Bourgeoisie noire*, Paris, Plon, 1955, p. 180.

⁵⁸ MÉTRAUX, Alfred, « La comédie rituelle dans la possession », *Diogène* (Paris), n° 11, 1955, pp. 26-49. LEIRIS, Michel, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris, Plon (L'Homme, n° 1), 1958. PIETTE, Albert, *Les jeux de la fête : Rites et comportements festifs en Wallonie*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.

⁵⁹ LEIRIS, Michel, *op. cit.*

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 18, 24.

⁶¹ *Ibid.*, p. 35.

glissements progressifs du rite de possession vers la parade et vers l'esthétique (notamment vestimentaire). D'autre part, le spectacle ainsi produit est un « théâtre vécu » plutôt qu'un « théâtre joué ⁶² ». Si comédie il y a, elle ne marche que parce que les acteurs s'y engagent et croient à son efficacité.

On rejoint à ce point l'événement rituel du Ilê Aiyê. Celui-ci opère des passages, mélanges et fusions entre l'instance proprement sacrée (le *candomblé*, mais aussi l'*umbanda* et le catholicisme populaire) et le moment explicitement spectaculaire et profane (le défilé). Et comme — carnaval oblige — on est d'emblée dans un contexte de fantaisie, spectacle, divertissement, le fait que le rite soit une comédie est la première évidence qui s'impose. C'est l'appréhension de la totalité de la séquence qui permet de voir de l'identité mise en scène. Et c'est en découvrant que le théâtre est vécu plus que joué que l'on comprend que *cette comédie carnavalesque-là est un rite*.

Il n'empêche que la présence de spectateurs élargit la portée des actions rituelles au-delà des seules cibles et des seuls effets directs. Le travail sur eux-mêmes que font rituellement les membres du Ilê Aiyê se fait littéralement sous les projecteurs. Le passage du dispositif rituel restreint au dispositif élargi est bien servi par la forme carnavalesque. Progressivement, au fil de l'accomplissement de leur séquence rituelle, les membres du Ilê Aiyê passent des actes les plus intimes et personnels (les lavages) à la parade exhibitionniste la plus ouverte, où chacun se voit comme une part d'un collectif en même temps que sa participation acquiert la portée la plus étendue ⁶³. Tous ensemble, ils arrivent alors dans le contexte carnavalesque, dont on a vu plus haut qu'il est une scène explicite, faite pour la parade et la mise en scène, permissive et liminaire.

Il n'est donc pas surprenant que ce soit du défilé que les membres du bloc parlent avec le plus d'émotions parmi tous les sujets concernant l'association. À n'importe quel moment de l'année, le seul souvenir du défilé émeut, jusqu'aux larmes, alors que la « sortie » (l'ouverture du chemin) est rappelée avec recueillement, respect, admiration mais aussi avec un certain détachement, et que les lavages, aussi nombreux soient-ils du point de vue de l'observateur, sont mentionnés comme la révélation de petits secrets personnels. Le souvenir du défilé reproduit l'émotion déjà présente au moment du cortège lui-même, à l'instant où s'est jouée la rencontre entre l'individu et le collectif devant les autres. Participer au défilé et, par là même, au groupe rituel, demande un investissement personnel important, sur le plan financier et sur celui de la préparation esthétique, ce qui renforce pour chacun le sentiment d'engagement dans le collectif. Personne ne veut faire rater la fête. Les dirigeants du Ilê Aiyê rappellent volontiers que les membres du bloc (les « anciens » surtout) sont bien plus rigoureux qu'eux-mêmes dans le contrôle des attitudes (avoir sa carte du bloc, avoir la bonne couleur de peau, vêtir la tenue « conforme au modèle Ilê », avoir une posture physique et morale correcte). Le souci de l'identité et de sa traduction esthétique semble bien partagé par tous.

⁶² *Ibid.*, p. 96.

⁶³ Depuis 1993, une chaîne de télévision nationale diffuse en direct le carnaval de Bahia en concurrence d'une autre chaîne qui diffuse celui de Rio, dans le cadre de la « guerre des carnivals » dont on a parlé plus haut.

Il y a une progression de la séquence rituelle carnavalesque du Ilê Aiyê, depuis les gestes les plus personnels et cachés jusque vers le déploiement collectif de deux à trois mille personnes de même apparence sous la lumière des projecteurs et le crépitement des flashes. La parade donne alors tout son sens à la notion de « comédie rituelle » qui associe, dans l'essence du rite, le sens pour soi et l'image pour les autres. C'est seulement à partir du défilé que le groupe rituel, ses figures, ses héros, ses couleurs, sa mémoire réécrite et son nom, commencent à exister. L'observateur ne fait ensuite que défaire l'assemblage, en faisant marcher l'analyse à rebours, vers le début de la séquence rituelle d'abord, et plus avant vers le début du calendrier rituel, en septembre, où se prépare déjà la dernière parade de carnaval.



Au fil de ses carnivals, le Ilê Aiyê a créé un style propre de samba — paroles, musique et danse — qui fut appelé samba *ijexá*¹. Ce style est tout ce par quoi chacun, plus ou moins connaisseur de Bahia et de son carnaval, peut identifier le groupe rituel, et 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 ? Pour répondre à ces questions, j'aborderai les différentes composantes de la création d'un style carnavalesque, en distinguant pour l'analyse ce qui est tout uni dans le défilé, successivement la danse, la musique et les paroles. Cette recherche s'appuie d'abord sur une réflexion plus générale sur les transformations du samba : quelles relations y a-t-il entre la création artistique, les changements sociaux et l'identité ?

L'arbitraire du samba

En 1962 à Rio de Janeiro, se tint le Premier Congrès du samba. Il 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 motion dit en substance que le samba des défilés carnavalesques doit être tout à la fois individualiste et authentique. La coexistence de ces deux principes dans un texte normatif 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 « déconseillée² ». La coordination collective, 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 samba³ ».

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 Ramos⁴ 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 im-

porté d'Afrique mais venant du portugais *bater*, battre ⁵. 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 ⁶. Quant au terme *semba*, il serait, selon le dictionnaire Aurélio ⁷, 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 : ce fut le second grand cycle d'immigration d'esclaves au Brésil qui commença au début du xvii^e siècle ⁹.

On peut comprendre la nouvelle authenticité dont parle la Lettre du samba de 1962 en rapprochant la souplesse du pas glissé du samba de celle des mouvements de la *capoeira* (lutte mimée et dansée) ¹⁰. 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 non-chalante. Or, insiste la Lettre, c'est le noir venu d'Angola à travers l'esclavage qui « a légué le samba au Brésil ¹¹ ».

Une évolution se dessine dans la recherche des origines et de l'authenticité. À un référent ethnique (« bantou ») plus reculé (renvoyant au batuque comme danse au pas battu et au *semba* comme gestuelle spécifique), se substitue un référent afro-brésilien, c'est-à-dire déjà métis (renvoyant au batuque comme fête avec percussions et au samba comme style). Or, en 1962, les auteurs de la Lettre du samba — qui défendaient cette dernière définition — insistaient aussi sur le caractère national du samba ¹². Cette identité nationale est elle-même une construction sociale, qui date des années vingt-trente. La recherche de nationalité (contemporaine de l'émergence de la politique nationaliste et populiste de

¹ 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, Antonio, *Carnaval Ijexá : Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*, Salvador, Corrupio, 1981, p. 11). Plus généralement, l'identification comme *ijexá* a voulu signifier le caractère « africain » du groupe et de son samba.

² CARNEIRO, Edison, *Folguedos tradicionais* [1974], Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982, p. 164.

³ *Ibid.*

⁴ RAMOS, Arthur, *O Folclore do Negro no Brasil* [1935], Rio de Janeiro, Editora da CEB, 1954, p. 134.

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 — Brésil colonial (voir aussi CARNEIRO, Edison, *op. cit.*, p. 27).

⁶ Cela se passe dans une chorégraphie improvisée appelée « ronde de samba » (samba de roda), réalisée hors du cadre carnavalesque.

⁷ BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio, *Novo dicionário da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975, p. 1265.

⁸ Ou langue *Kimbandu*, du groupe linguistique Kimbandu de l'aire Bantu — langue n° H 20-1 du classement de Guthrie repris dans ALEXANDRE, Pierre, « Les langues bantu », in PERROT, Jean (sous la direction de), *Les langues dans le monde ancien et moderne. 1 : Afrique subsaharienne, pidgins et créoles*, Paris, Ed. du CNRS, 1981, pp. 351-376. 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.

⁹ MATTOSO, Katia M. de Queiros, *Être esclave au Brésil*, Paris, Hachette, 1979, p. 22.

¹⁰ Le terme *capoeira* (signifiant à l'origine « brousse ») est d'origine indigène, tupi, mais on attribue aux esclaves bantou venus d'Angola la pratique clandestine du jeu de *capoeira* aux temps de l'esclavage.

¹¹ CARNEIRO, Edison, *op. cit.*, p. 161.

¹² *Ibid.*, p. 162.

Vargas qui prendra le pouvoir en 1937) passait alors par l'éloge du métissage et par l'intégration populiste de la « culture des mornes ¹³ », 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 descendit des mornes et fut nationalisé grâce à la démocratisation du carnaval de Rio dans la ferveur populiste des années trente. Il fut aussi officialisé grâce à la création des écoles de samba organisées d'abord dans les mornes — la première école date de 1928. C'est à partir de ce moment-là que se développa la distinction de plus en plus marquée entre deux genres. D'une part, le samba de carnaval (dit « samba du morne » à Rio, ou *samba-enredo* par allusion aux thèmes allégoriques), dont la base est la marche cadencée du défilé, accompagnée par de gros instruments de percussion. D'autre part, le samba de danse (encore appelé « ronde de samba » ou batuque à Bahia et *partido-alto* à Rio) où l'on chante et danse en petits groupes, à l'occasion de fêtes entre amis, en s'accompagnant de tam-tam, tambourins et battements de main (et éventuellement, de petits instruments à corde) ¹⁴.

À partir des années soixante-dix, 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 devint 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.

En résumé, trois situations bien différenciées peuvent être reconnues dans l'histoire identitaire du samba. 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 ¹⁵ » 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 à Bahia entre 1905 et 1913). 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

¹³ Les mornes étaient les collines de Rio de Janeiro.

¹⁴ La « nationalisation » du samba dans les années trente est très bien décrite et analysée par VIANNA, Hermano, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995. Voir aussi CARNEIRO, Edison, *op. cit.* et PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura, *Le carnaval brésilien, Le vécu et le mythe*, Paris, Gallimard, 1992. Sur la représentation du métissage par l'intelligentsia brésilienne voir SCHWARCZ, Lília M., *O espetáculo das raças : Cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993 ; FREYRE, Gilberto, *Maitres et esclaves : La formation de la société brésilienne [1934]*, Paris, Gallimard, 1974.

¹⁵ RODRIGUES, Nina, *Os Africanos no Brasil [1932]*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977 ; RAMOS, Arthur, *O Folclore do Negro no Brasil [1935]*, Rio de Janeiro, Editora da CEB, 1954.

¹⁶ FREYRE, Gilberto, *op. cit.*



Tambours (repique et surdos), tambourins et caisses claires viennent des *baterias* des écoles de samba, alors que divers autres instruments, au timbre plus léger, viennent des temples de candomblé.

et du mélange brésilien (la *miscigenação*)¹⁶, 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*¹⁷. Enfin, entre les années soixante-dix et 1990, 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-ethnalisé, en l'occurrence *réafricanisé*. C'est ce que l'on va examiner maintenant, d'abord sur le plan chorégraphique.

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, toutes les innovations personnelles (notamment chorégraphiques) contribuent à façonner l'image collective, comme on l'a vu plus haut dans les descriptions du défilé. Le Ilê Aiyê a introduit des rythmes et des pas de danse directement issus des temples du candomblé, tout en modifiant la rhétorique identitaire associé 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 bantou »). 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 des normes furent créés, définissant les mouvements et les parties du corps supposés être caractéristiques de la danse afro. Si la référence à la *ginga* comme souplesse générale du corps est maintenue, d'autres éléments sont introduits par référence à l'origine africaine et à la « danse des orixás » du candomblé. 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 (la « civilisation bantou »), où son « rythme était marqué par les battements de main et les percussions¹⁸ ». Les pieds doivent d'ailleurs être nus et à plat pour mieux sentir et faire monter dans le corps « l'énergie qui vient du sol¹⁹ ». Les mouvements du corps sont dits *requibrados* (librement ondulés autour des hanches). Des figures collectives (en file ou en cercle) sont possibles, renvoyant tantôt à la danse des orixás tantôt au traditionnel *samba de roda* (ronde de samba).

Tout un nouveau style de danse s'est ainsi consolidé. Il semble faire redécouvrir ce que des années plus tôt certains anthropologues²⁰ appelaient le « samba primitif » ou le « batuque nègre primitif » par opposition au samba entrant dans le carnaval de Rio des années trente²¹. Mais il est plus innovant qu'il

¹⁷ Par la même occasion, il devient connu sur le plan international. Perdant alors hors du Brésil son sens originel et son genre masculin en kimbundu, le mot qui s'exporte ne désigne plus qu'une *danse latine* américaine. Il devient célèbre dans les pays de langue latine comme « la » samba. Il m'a semblé pertinent, pour la meilleure compréhension de cet art à la fois chorégraphique, musical et poétique, de restituer le genre masculin par lequel le samba est désigné jusqu'aujourd'hui au Brésil.

¹⁸ Caderno de educação do Ilê Aiyê, vol. 2 (a civilização bantu), 1996, p. 18.

¹⁹ NÓBREGA OLIVEIRA, Nadir, « Dança afro : subsídios para sua compreensão », Salvador, ms, 1990.

²⁰ Notamment RAMOS, Arthur, *op. cit.*, p. 133.

n'y paraît, car il crée une double référence à l'Afrique : celle lointaine et passée des « terres d'origine », qui se prolongera dans les chansons en une quête des réalités historiques et géopolitiques africaines, et celle proche et actuelle de l'Afrique représentée à Bahia — c'est-à-dire le candombé, 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 bantou 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.

Pour ce qui concerne le samba en tant que chanson (paroles et musique), une réflexion de Michel Leiris nous servira encore de point de départ. En réponse à la question de savoir pourquoi il n'y eut pas de musique surréaliste, alors qu'existent la littérature, la peinture ou la sculpture surréalistes, Michel Leiris, 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, « les paroles [...] sont engagées, pas la musique ²² » notait-il. Cette observation pose la question du sens donné au style musical lui-même.

Ce qui est en débat ici est de savoir si la musique, qui est à elle-même sa propre réalité, est une création significative (donc relative à quelque chose de contextuel) ou si elle est une invention absolue, dispensable d'autre interprétation que musicale. Dans la dernière hypothèse, la création musicale contribuerait au sentiment de sortie du monde que procure le carnaval. Mais s'il existe bien en effet un style (lui-même diversifié) de musique carnavalesque, c'est au prix d'une association arbitraire entre sons et signes. D'où le retour à la première hypothèse. L'arbitraire n'exclue pas, mais favorise au contraire, les réinterprétations culturalistes et politiques. 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 vient d'évoquer à propos de la danse, en est un exemple. Et il ne manque pas de brochures, aujourd'hui à Bahia, pour inventer les normes de la danse afro et imaginer de nouvelles espèces de Lettres du samba, jamais satisfaisantes, toujours recommencées.

Il y a de l'arbitraire dans les procédés symboliques : la reconnaissance de styles musicaux ethniques, régionaux ou nationaux tient à l'association de rythmes et de groupes dans une situation donnée, et non à une quelconque identité substantielle des rythmes ou instruments. L'histoire du samba au Brésil, mentionnée plus haut, illustre cette relation arbitraire entre style

²¹ *Ibid.*, p. 134.

²² LEIRIS, Michel, *C'est-à-dire (Entretien avec Sally Price et Jean Jamin)*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1992, p. 17.

et identité. 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 sémiologie mais en anthropologie — 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 du candomblé (l'agô, le *xequeré*, les atabaques). C'est en référence à ces instruments et à leur rythmique que ce nouveau style de samba a été appelé *ijexá*. D'autres instruments viennent du samba de carnaval des écoles de samba de Rio, des fanfares militaires ou scolaires ou du batuque de rue traditionnel (tambours, caisse claire, tambourin, *cuica*).

Venus du candomblé, l'agô²³ et le *xequeré*²⁴ introduisent des timbres légers et des notes hautes en contrepoint des percussions graves et sourdes traditionnelles des marches et défilés. Mais les atabaques, tam-tam dont le son est écrasé par celui des autres percussions plus fortes (*repique* et *marcação*), sont là pour être vus — et commentés en tant que marque identitaire du bloc, certains les appelant « tambours africains » — plutôt que pour être entendus. Enfin, contrairement à d'autres blocs afro-bahianais, 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 samba de Rio de Janeiro, et 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*, c'est marquer une volonté d'intégration nationale. Mais on reconnaît surtout le Ilê Aiyê à son chœur, appelé la « chorale nègre », où les voix fortes d'hommes alternent avec les chants aigus de femmes aux timbres et mélodies tout droit sortis des terreiros de candomblé. L'introduction de refrains ou parties de chanson dits en yoruba et autres « langues africaines » (quitte à les inventer s'il le faut) ajoute à l'effet ethnique.

Les 140 instruments, les six chanteurs et le bloc des participants transformés dans le défilé en chorale nègre composent ensemble le son du carnaval « africain », immédiatement reconnaissable pour l'amateur de carnaval lorsque, arrivant dans la rue du carnaval mais trop loin encore pour être vu, le Ilê Aiyê est seulement entendu, unissant le volume et la gravité d'un son typique des blocs carnavalesques 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. Si l'on se replace dans le contexte machiste du carnaval, on perçoit que ce double genre du son amplifie la place importante qui fut donnée aux femmes dans l'histoire et dans la caractérisation sociale et rituelle du Ilê Aiyê : prédominance numérique des femmes, rôle de la marraine du bloc, figures de la Mère noire et de la Beauté noire, etc. Cela lui vaut parfois les railleries des autres blocs afro, par exemple celles des membres du Muzenza, bloc ouvertement plus musclé. Le Ilê Aiyê est d'ailleurs le seul bloc

²³ Petite percussion métallique à deux branches frappées par une autre tige en fer.

²⁴ Calebasse ceinte de coquillages ou de colliers rituels.

Composition de la bateria du 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 cm. 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 cm de hauteur ; joués avec deux baguettes ; inspiration : fanfares, écoles de samba.

5 *atabaques*

tam-tam — 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), *xequerés* 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 cm 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).

de percussions à avoir intégré une chanteuse (Graça Oxanilé) parmi son aile de chant composée de six membres en permanence. Cette présence fait toujours l'objet de commentaires (critiques ou élogieux, selon qui parle) dans la mesure où la norme de fait est que le samba — celui des blocs de percussion de Bahia comme celui des écoles de samba de Rio — est chanté par des voix masculines puissantes et graves.

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 »

N'acquérant un sens social qu'en relation à des ailleurs non musicaux, la musique est un signifiant instable. Cela tendrait à donner raison à Michel Leiris²⁵ selon qui seules les paroles peuvent fixer du sens car elles utilisent un langage parlé commun. Les paroles des sambas transmettent toutes sortes de sentiments et de messages et se prêtent ainsi à une analyse en elles-mêmes, au même titre que des créations poétiques. On verra cependant que leur sens n'est pas vraiment différent, ni séparable dans sa réalisation, de celui du style créé par les associations arbitraires entre musique, danse et identité.

Chansons de carnaval : des souffrances aux identités

Sans interruption du début à la fin du défilé de carnaval, les chansons du Ilê Aiyê animent la fête et divulguent différentes sortes de message vers les adhérents du bloc et le public qui les voit passer. Mais le moment de la création poétique proprement dite est séparé de celui du rituel collectif, même s'il n'est pas forcément solitaire (il y a beaucoup de compositions en collaboration). Par leurs compositions, les auteurs amateurs permettent de rendre compte plus précisément, à partir de leurs interprétations personnelles de la rhétorique du groupe, du sens partagé dans l'ensemble du bloc. Ils créent ainsi, après les styles de danse et de musique, un style de chansons, voire d'une certaine poésie populaire.

À l'origine du samba, la strophe est soliste et libre et le refrain est en chœur, chanté sur un air traditionnel ou connu (raison pour laquelle certains auteurs peuvent se « voler » un air ou une phrase de refrain si ceux-ci ont déjà du succès). La Lettre du samba, déjà citée, recommandait pour ce qui concerne les compositions, que le samba de carnaval « soit simple et direct, facile, intelligible, sans phrases grandiloquentes et ronflantes, et ne prétende pas résumer en paroles, nécessairement peu nombreuses, ce que l'école [de samba] dit dans les allégories, les déguisements, les évolutions, et dans tout son défilé²⁶ ».

En principe, il s'agit d'improvisation, le texte est chanté avant d'être repris et connu, éventuellement modifié (c'est encore le cas de quelques sambas du Ilê Aiyê modifiés pendant l'exécution du chant). Le passage à l'écrit est

²⁵ LEIRIS, Michel, *op. cit.*, p. 17.

²⁶ CARNEIRO, Edison, *op. cit.*, p. 163.

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 ans 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 maladroites mentionnées ci-dessus). Comme ailleurs dans la culture populaire, l'écrit prend ici de plus en plus de place et d'influence²⁷. 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 essaie maintenant de valoriser en tant que production écrite à caractère pédagogique et commercial.

L'exercice de composition reçoit la sanction du public (séduit ou non par la chanson jouée lors des ensaios, les répétitions publiques) et celle d'un jury de spécialistes, durant le Festival annuel de samba qui se tient à la fin du mois de décembre et auquel participent régulièrement 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. C'est une variante du classique samba-enredo des écoles de samba de Rio. La direction du bloc fournit à cet effet aux compositeurs une brochure résultant d'une recherche plus ou moins approfondie sur le thème qui sera évoqué. 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*. Les meilleurs sambas seront chantés pendant le défilé, les membres du bloc recevant à l'avance des petits feuillets où sont écrites les paroles des nouvelles chansons de l'année.

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. Les analyses qui suivent se fondent sur le recueil d'un corpus de 309 chansons. Cet ensemble correspond à un relevé (incomplet pour certaines années) des chansons présentées entre 1983 et 1996 au festival de samba du *Ilê Aiyê*, y compris celles qui ne furent chantées qu'une ou deux fois, sans succès, avant de sombrer dans l'oubli²⁸. Dans cet ensemble, environ 120 compositeurs ont écrit chacun en moyenne deux ou trois chansons pour le bloc. En fait, certains auteurs n'apparaissent qu'une seule fois, alors que d'autres (une dizaine) ont déjà présenté entre six et douze chansons chacun au

²⁷ Les relations complexes entre l'oralité créole et sa transcription écrite aux Antilles sont abordées dans un article de Marie-José Jolivet — « Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils ? ou : Du rapport de la créolité à l'oralité et à l'écriture », *Cahiers de Sciences humaines* (Paris), vol. 29, n° 4, 1993, pp. 795-804. — commentant l'ouvrage *Texaco* de Patrick Chamoiseau, que le romancier présente comme la transcription d'un récit oral créole. Sur ce thème également, voir l'article de Julie Cavignac — « Romances d'exil », *Autrepart* (La Tour d'Aigues), n° 1, 1997, pp. 15-40 — à propos de la littérature de *cordel* au Brésil.

²⁸ D'après l'état des archives auxquelles nous avons eu accès, les relevés des années 1985 (44 chansons), 1987 (32), 1988 (61), 1989 (56) et 1994 (22) semblent exhaustifs. Les années 1983 (9), 1984 (17), 1986 (19), 1990 (1), 1991 (3), 1992 (7), 1993 (11), 1995 (13) et 1996 (9) sont nettement en deçà de la réalité. Par ailleurs cinq chansons n'ont pu être datées.

festival de samba du Ilê Aiyê. Même si l'ensemble n'est pas exhaustif, il est significatif que les deux années pour lesquelles nous avons pu recueillir le plus grand nombre de textes de samba soient 1988 (61 chansons) et 1989 (56), c'est-à-dire à l'occasion des deux carnivals entourant la commémoration du centenaire de l'abolition de l'esclavage, qui fut une période de forte mobilisation du mouvement noir en général au Brésil. Cela suggère une correspondance entre une ambiance marquée par le volontarisme militant et la mise en marche d'une certaine créativité poétique populaire principalement marquée par l'exaltation identitaire. Parmi l'ensemble des chansons recueillies pour la période 1983-1996, 179 (58 %) sont des sambas-poésie et 130 (soit 42 %) des sambas-thème. La préférence des auteurs pour l'exercice libre ne signifie pas pour autant que les sambas-thème ne soient pas l'occasion de diverses formes d'imagination individuelle à partir du thème imposé. C'est pour cette raison qu'il nous a semblé plus pertinent d'analyser ce corpus à partir de caractéristiques de contenu plus que selon leur inscription dans l'une ou l'autre des catégories du bloc, même si le type de thème retenu (pays africain ou épisode historique, par exemple) peut avoir une influence sur certains aspects du contenu.

L'appréhension de l'ensemble du corpus de chansons peut ainsi se faire à partir d'une première distinction entre deux types de textes : ceux qui rappellent le contexte social de l'histoire du Ilê Aiyê, et ceux qui renvoient aux composantes rituelles du bloc (diverses formes d'africanisme). Souvent associé à ces deux thèmes, un autre groupe de textes, généralement présentés dans la catégorie samba-poésie, est celui des autocélebrations esthétiques individuelles ou collectives. Ce premier découpage simple nous permet de reconsidérer dans leur mise en chansons les principales caractéristiques du bloc analysées jusque-là. On présente dans le tableau ci-dessous la distribution des différents genres dans l'ensemble des sambas analysés. Ce classement se réfère aux traits dominants des chansons, plusieurs textes pouvant relever de deux genres à la fois (voire, exceptionnellement, trois). La somme des occurrences de style est donc supérieure à la somme des chansons. En outre, on a distingué la présence de ces genres selon qu'ils interviennent comme référence principale des chansons ou comme références secondaires (dans le tiers des cas). On voit aussi que certaines inspirations poétiques interviennent plutôt en référence principale (messages politico-raciaux, cosmographies africaines, esthétique autoréférée) et donnent aux chansons leur caractéristique première, alors que d'autres inspirations (certains africanismes et des allusions historiques) viennent plutôt en appui des premières. On retrouve cette combinaison, par exemple à l'intérieur d'un samba politique, dans les usages épars de termes en « langues africaines » ou d'invocations au monde des orixás ou à telle divinité, ou encore aux ancêtres préférentiels de la résistance noire sous l'esclavage (Zumbi, Dandara, etc.).

On peut, à partir de ces données, esquisser un petit portrait de trois types idéaux de style de chanson du Ilê Aiyê : le texte-message, le samba didactique et l'autocélebration. Ces trois modèles émiques de la création poétique vont nous permettre d'introduire quelques données et analyses sur l'ensemble du corpus étudié.

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

Genre	Référence principale		Référence secondaire	
	Nombre	%	Nombre	%
Messages à contenu social, moral et politique dont historiques	133	43%	50	47,6%
	12		7	
Africanismes rituels	76	24,6%	37	35,2%
— religieux	15		17	
— linguistique	8		13	
— cosmographies africaines	53		7	
Esthétique autoréférée	100	32,4%	18	17,1%
Total	309	100%	105	100%

La vie et le rêve

Le premier type, celui du texte-message, est une chanson composée autour d'un texte principal référé à quelque aspect du quotidien des noirs bahianais (racisme, discrimination, violence, orgueil racial, etc.) auquel est ajoutée une pointe culturaliste grâce à deux ou trois termes africains ou afro-brésiliens, ou une référence à la beauté, grandeur ou fierté d'être noir. C'est le cas de la chanson ci-dessous, qui a atteint une certaine notoriété nationale après que le chanteur Caetano Veloso l'ait à son tour enregistré, en 1989, accompagné par la bateria du Ilê Aiyê :

« Tu me dis que je suis ridicule / À tes yeux je suis mal vu / Tu dis même que j'ai une mauvaise nature / Mais au fond tu me trouves joli, beau ! / Ilê Aiyê... ! // Refrain : Le Noir est toujours malhonnête / Jusqu'à, chérie, prouver le contraire / C'est du racisme, non ? // Tout le monde est noir, / En vérité tellement sombre, / Que je perçois la moindre clarté. / Et si je rencontre des barrières ? / Je saute, je ne me fais pas d'illusion / Avec cette histoire de classes dans le monde, / Je suis un fils du monde / Un être vivant de lumière / Ilê de lumière ! // (Refrain) ²⁹ » (Carlos Lima Suka : *Ilê de luz*, 1986)

On voit dans le tableau ci-dessus que 43 % des chansons ont un contenu principal à caractère sociologique et relèvent donc de ce premier modèle de chanson de carnaval. Les compositions se réfèrent à un ensemble de situations urbaines sociales et politiques, passées, présentes ou désirées dans le futur. En fonction des thèmes proposés pour le carnaval du bloc, cette référence peut prendre la forme d'une recherche et exaltation de l'histoire des noirs brésiliens. Esclavage, souffrances, espoirs, exploitation, revendications, formation, éducation, élévation sociale, libération, conscience, solidarité, sont les principaux thèmes évoqués. On trouve dans ces textes la trace de discours plus littéralement politiques. En voici quelques exemples parmi des extraits de chanson. Dans le premier, la souffrance s'est incorporée dans la peau du noir et lui a fait un

²⁹ « Me diz que sou ridículo, / Nos teus olhos sou mal visto, / Diz até tenho mal índole, / Mas no fundo tu me achas bonito, lindo ! / Ilê Aiyê... ! // Refrain : Negro sempre é vilão / Até, meu bem, provar que não. / É racismo, meu, não ? // Todo mundo é negro, / De verdade é tão escuro, / Que percebo a menor clareza. / E se eu tiver barreiras ? Pulo, não me iludo não, / Com essa de classes no mundo, / Sou um filho do mundo, / Um ser vivo de luz. / Ilê de luz ! // (Refrain). »

manteau de douleur, mais douleur rime avec couleur, et la couleur noire commence à « scintiller » quand elle est identifiée au Ilê Aiyê :

« La symbolisation du noir africain / Rappelle le manteau marqué de souffrance et douleur / Le noir qui frappe ce chant dans les mains / ce chant est son origine et fait scintiller la couleur / Refrain : Ilê Aiyê / c'est notre couleur / Et le noir dit / c'est notre couleur ³⁰. » (Moises et Simão : *Canto da cor*, 1985)

L'extrait suivant met en scène la rencontre imaginaire de l'auteur avec le héros de la résistance noire Zumbi ; celui-ci est incrédule et refuse que d'autres parlent en son nom car il sait le faire lui-même : Ilê Aiyê est sa « faculté » ; dans l'extrait d'après, le bloc est source d'intelligence :

« J'ai rencontré Zumbi / Il m'a dit / Ilê ma faculté / J'ai dépassé l'alphabet / maintenant c'est comme ça / personne ne va parler pour moi // Refrain : Argent, amour / passion et grand noir / Ne crois pas à cette histoire d'abolition ³¹. » (Jaguaraci Esserre : *Zumbi está vivo*, 1989)

« Qui veut savoir qui je suis me suive / M'accompagne et dise qu'il est Ilê / Je suis un noir doté / Je suis un noir informé ³². » (Gibi : *Fértil de inteligência*, 1994)

Les vers ci-dessous parlent de dignité, de hauteur, de pouvoir et d'excellence : le style ronflant sied à l'emphase du message qui commémore les dix ans de fondation du bloc, pour conclure que les noirs du Ilê Aiyê sont, eux, déjà heureux :

« Je vois le Ilê / Qui va vers le haut / Débordant de pouvoir / constructible infini / Elle est belle ton histoire Ilê Aiyê // Tu fais à ton peuple voir la réalité en face / Noirs excellentissimes, très dignes et qui ont la foi / qui chantent pour l'évolution du Ilê Aiyê / C'est émouvant de chanter en hommage au Dahomé / C'est éternellement marquant d'être Ilê Aiyê // Refrain : Ce que je peux affirmer et dire / C'est que tous les ans c'est dix ans/ Pour nous les noirs heureux du Ilê Aiyê ³³. » (Antonio das Virgens : *Digníssimos negros do Ilê Aiyê*, 1985)

Enfin, ces quelques mots adressés aux enfants jouant dans la bateria enfantine (pour le bloc *Erê* créé en 1992) parlent du même bonheur d'être dans le bloc, de jouer des tambours, mais aussi d'étudier :

« Les études c'est la gloire pour toi / Les tambours c'est ton plaisir / Demain tu seras un homme heureux / car tu es le futur du Ilê ³⁴. » (Guiguo : *Encanterê*, 1993)

³⁰ « A simbolização do negro africano / recorda um manto marcado sofrido de dor / O negro batendo na palma da mão este canto / este canto é a sua origem e cintila a cor // Refrain : Ilê Aiyê / é a nossa cor / Negro a dizer / é nossa cor. »

³¹ « Encontrei com Zumbi / Ele disse para mim / Ilê minha facultade / passei do alfabeto / agora é assim / ninguém vai falar por mim // Refrain : Dinheiro, amor / paixão e negão / Não coma nada de abolição. »

³² « Quem quiser saber quem sou me siga / Me acompanhe e diga que é Ilê / Sou um preto dotado / Sou um negro informado. »

³³ « Indo para alto / Eu vejo o Ilê / Transbordando em poder / constructível inacabável / É linda a sua história Ilê Aiyê / Fazendo seu povo encarar a realidade / Negros excelentíssimos digníssimos em fé / cantando para evolução do Ilê Aiyê / É emocionante cantar em louvor a Daomé / É eternamente marcante ser Ilê Aiyê // Refrain : O que posso afirmar e dizer / É que todo ano é dez anos / para nós negros felizes do Ilê Aiyê. »

³⁴ « O estudo é a glória para você / O repique e o surdo é o seu prazer / Amanhã tu seras homem feliz / pois você é o futuro do Ilê. »

Dans ce registre de la création des sambas comme messages, un rêve social se compose face à la souffrance ressentie, passée ou actuelle. Mais ce rêve s'exprime en disant ce qui est — mais est dans l'espace du carnaval du Ilê Aiyê — plutôt que ce qui devrait advenir dans la société. Abolir la discrimination contre le noir est chose faite dans le Ilê Aiyê. Être belle et honorée par les hommes est une conquête féminine déjà réalisée dans les pratiques et textes rituels. La libération sociale du noir est acquise. Former une famille, un lieu communautaire où l'on se sent chez soi, est quelque chose d'accompli. On voit dans l'exemple ci-dessous, où la chanson commémore les quinze ans du bloc, que le fait d'être heureux, divin, d'avoir un lieu propre, et d'être une élite noire est une caractéristique réalisée dans le Ilê Aiyê :

« Dans le divin Ilê Aiyê / chante le peuple noir / En louange à toi, divin Ilê / Dans le divin Ilê Aiyê / Je me sens heureux / à chanter pour toi // Ilê ton nom est une poésie / Tu as fait du Curuzu notre maison / S'inspirant en toi les compositeurs / créent une symphonie de mélodies / qui deviennent des notes de musique / Tu es l'élite noire / des carnivals ³⁵. » (Valter et Adailton : *Parabens Ilê Aiyê*, 1989)

La réalisation de ces désirs dans la fiction du texte chanté va dans le sens de l'efficacité rituelle directe, à caractère performatif : ce qui est dit est fait. Cela n'empêche pas la présence de textes plus précisément normatifs, notamment sur des sujets moraux, mais ils sont nettement minoritaires dans l'ensemble des textes. Tous les textes concourent à faire du Ilê Aiyê le lieu où se réalise l'identité honorable de ceux qui font l'objet de diverses humiliations dans la société. « Éternel abri », « Maison des noirs », « Monde noir », les qualificatifs ne manquent pas pour dire que la solution à la souffrance est déjà là, même dans les poèmes plus politiques qui en appellent à quelque révolution magique. On le voit dans la chanson ci-dessous qui commémore le héros principal Zumbi, tout en rêvant à de nouveaux *quilombos* (thème fréquent) et en les rencontrant dans le Ilê Aiyê :

« À chaque histoire son roi / À chaque lutte son vainqueur / Je suis venu parler de Palmares / Du roi Zumbi zambiapongo / Tant de luttes se sont engagées / Cent ans sont passés et rien n'a changé / Tant de lois ont été faites et jusqu'à aujourd'hui / On me juge à ma couleur / J'implore un bout de terre / Je vis dans les favelas, je dors sur le trottoir / Le noir monte les pierres / pour construire de grandes maisons et gagner des miettes / Il n'y a que mon Ilê Aiyê / Pour dire que je suis beau (bis) // Et ainsi va le noir la marche triste / Oi oi oi oi / Le remède c'est l'union / Oi oi oi / Quand cela arrivera, un coup de magie / tombera du ciel, les portes s'ouvriront / Zumbi sortira de la terre avec le pouvoir de Dieu / Mon quilombo // O mon quilombo / Incorpore dans mon corps cet esprit / Que la chicote n'a jamais vaincu / Mon quilombo ³⁶. » (Tote Gira : *Quilombo meu*, 1989)

On perçoit au fil des affirmations identitaires contenues dans les chansons, qu'être vraiment noir, c'est « être Ilê Aiyê ». Les rêves ne sont pas dans l'au-delà. Ils se réalisent dans le rituel, pendant les cinq jours du carnaval.

³⁵ « No divino Ilê Aiyê / canta o povo negro / Em louvor a você, divino Ilê / No divino Ilê Aiyê / Me sinto feliz / cantando pra você // Ilê o seu nome é uma poesia / fez do Curuzu a nossa moradia / Inspirado em você os compositores / criam uma sinfonia de melodias / que viram em notas musicais / Tu es a elite negra / dos carnavais. »

Dans l'extrait ci-dessous, le bloc Ilê Aiyê est la race noire elle-même sortant au carnaval (en passant d'abord par le Curuzu, siège du bloc), selon un procédé qu'on pourrait qualifier de métonymie volontariste :

« Race noire homogène / Montant la côte du Curuzu / [...] C'est beau Ilê c'est beau Ilê Aiyê, allons dire non à la discrimination / Qu'aujourd'hui nous avons éteinte, comme c'est beau ³⁷. » (Wilson : *Cultura original*, 1988)

C'est encore ce qu'exprime un compositeur dans un message laissé en marge de la chanson qu'il présente au concours de 1988 :

« Message :

Ce chant est pour toute la négritude qui aime le Ilê / Parce qu'il ne suffit pas d'être noir, / Il faut avoir conscience, il faut être Ilê Aiyê ³⁸. » (Gerson Lourenço : *Seus temas refletem a simbolização*, 1988)

Cosmographies africaines

Un deuxième type de chanson est le samba didactique, où l'ensemble du texte est consacré à la découverte d'un pays africain sous des formes généralement très scolaires, simplifiés voire caricaturales ³⁹. Les textes composent alors de véritables cosmographies africaines ⁴⁰. Les « Cosmographies illustrées » d'aujourd'hui, où s'inspirent les auteurs bahianais de samba africaniste (tout comme celles qu'ils produisent à leur tour) ressemblent fort à des livres d'histoire-géographie des petites écoles brésiliennes peu disposées à enseigner en profondeur l'Afrique aux Afro-brésiliens. Les compositions reprennent de manière très scolaire les informations élémentaires contenues dans ces livres ou, plus simplement, dans les brochures de présentation de l'enredo, le thème annuel du défilé, brochures que leur fournit la direction de l'association. À l'appui du texte, viennent parfois quelques « langues africaines ». L'année de célébration du Sénégal, au carnaval de 1988, fut l'occasion d'une trentaine de compositions de sambas-thème, parmi lesquelles se trouvent plusieurs succès du bloc. Un soin

³⁶ « Em cada história um rei / Em cada luta um vencedor / Eu vim falar dos Palmares / Do rei Zumbi zambiapongo / Travaram-se tantas lutas / Cem anos passaram e nada mudou / Fizeram tantas leis e até hoje / Me julgam pela cor / Clamo um pedaço de terra / Vivo nas favelas durmo nas calçadas / O negro vai erguendo pedras / Construindo manções e ganhando migalhas // Só meu Ilê Aiyê / Me chama me chama me chama de lindo (bis) // E assim segue o negro e a marcha triste / Oi oi oi oi / O remédio é união / Oi oi oi / Quando isso acontecer um toque de magia / cairá do céu, as portas irão se abrirem / Zumbi sairá da terra com o poder de Deus / Quilombo meu // Ó ó ó quilombo meu / Incorpore em meu corpo esse espírito / Que o chicote nunca venceu / Quilombo meu. »

³⁷ « Homogênea raça Negra / Subindo a ladeira Curuzu // [...] É lindo Ilê é lindo Ilê Aiyê vamos dizer não a discriminação / Que hoje extinguiu, é lindo. »

³⁸ « Mensagem : Esse canto é para toda negritude que curte o Ylê (sic) / Porque não basta ser negro, / Tem que ter consciência, tem que ser Ylê Ayê [sic]. »

³⁹ Hamilton Vieira, journaliste et ami du Ilê Aiyê, a pour sa part parlé de « swing didactique » (*A Tarde*, 23 février 1990).

⁴⁰ Nous employons les termes de cosmographies africaines en référence à Van Gennep — *Manuel de folklore français contemporain*, tome I, vol. III (« Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières »), Paris, Picard, 1979, p. 924 — qui commentait ainsi divers exemples de mise en scène, dans les carnivals de la fin du XIX^e siècle européen, de personnages « sauvages » et « nègres » : « Ces déguisements sortent visiblement des grandes Cosmographies illustrées et des récits de voyages, plus ou moins merveilleux, du XV^e et du XVI^e siècle 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 sauvage. [...] 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 silvestres de l'antiquité classique. »

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 :

« 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 qui poind 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 ⁴¹. » (Bobôco : *Mama Africa*, 1988)

Le samba didactique est typique d'un ensemble de textes, celui des africanismes, qui représente le quart du corpus de chansons étudié. Il met l'accent sur l'exaltation d'une identité culturelle des noirs de Bahia — et particulièrement de ceux qui sont regroupés dans le Ilê Aiyê. Outre les cosmographies africaines proprement dites — qui évoquent explicitement les pays africains —, l'appel à l'origine peut encore se développer sous deux autres modalités. L'une cherche l'Afrique à Bahia, c'est-à-dire dans le monde religieux et mystérieux du candomblé ; l'autre recompose une « langue africaine » en recourant à diverses sources, religieuses, scolaires ou imaginaires. C'est dans ces africanismes-ci que l'on constate les écarts les plus importants entre la place occupée comme référence principale et comme référence secondaire de l'inspiration, celle-ci étant proportionnellement beaucoup plus importante que celle-là. Autrement dit, les mentions culturalistes, et particulièrement celles faites au sacré et aux langues africaines, interviennent plus souvent dans les chansons comme argument d'appoint que comme texte principal.

L'africanisme 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 agit la foule

⁴¹ « 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 grotão / 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 deram-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. »

avec ses chansons nagô / Et le son strident du tambour du Ilê Aiyê ⁴². » (Buziga : *Negra sinfonia*, 1989)

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), 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 dirigeants du bloc (Apolônio de Jesus) en hommage à la mère-de-saint et marraine spirituelle du bloc, 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, le premier dans l'ordre des chants du rite à Omolu (l'orixá maître du terreiro de la marraine du Ilê Aiyê) dans lequel l'orixá n'est pas nommé. Bien qu'elle n'ait jamais concouru au festival des sambas du bloc, elle est aussi le plus souvent citée par les adhérents du bloc en première place de leurs préférences ⁴³. Cette préférence est associée à l'image d'une certaine sacralité de leur groupe d'appartenance, ce que d'autres sambas expriment en faisant mention de la sortie rituelle du bloc, le samedi de carnaval :

« L'Afrique est l'empire / d'un sentiment profond de culture et magie / que le Ilê représente depuis vingt ans / [...] Je lâche des colombes à la sortie / Pour aller vers l'avenue / C'est notre protection / C'est notre rituel ⁴⁴. » (Tico et Paulo Natividade : *Ilê, ritos e mitos*, 1994)

L'instant de l'ouverture du chemin et les premiers pas du défilé sont commentés et exaltés ensemble dans ces deux autres extraits de chanson :

« Ilê force première de l'amour, / Quilombo libre, / Nation nègre, / Senzala sonore de la vie, / Qui monte le [la rue de] Curuzu / En chantant ainsi doucement / Refrain : C'est moi, c'est moi, c'est moi, / Le culte afro Ilê Aiyê / C'est moi, c'est moi, / Le culte afro Ilê Aiyê ⁴⁵. » (Guza et Nego Júlio : *Ilê premisa força do amor*, 1994)

« C'est samedi de carnaval / quelle agitation / Il se prépare / à monter le Curuzu / Ceux qui ne supportent pas pleurent / De tant d'émotion / Dieu a eu l'immense plaisir / de créer cette perfection ⁴⁶. » (Adailton et Valter : *O charme da Liberdade*, 1992)

⁴² « 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. »

⁴³ D'après un petit « sondage » effectué lors d'entretiens approfondis avec un échantillon des membres du bloc, ce titre apparaît une douzaine de fois sur quarante en première place.

⁴⁴ « A Africa é o império / de um sentimento profundo de cultura e magia / que durante vinte anos Ilê vem representando // [...] Solto pombos na saída / Para ir à avenida / É a nossa proteção / É o nosso ritual... »

⁴⁵ « Ilê premisa força do amor / Kilombo livre / Negra nação / Senzala sonora da vida / Que sobe o Curuzu / Cantando assim de mansinha // Refrain : Sou eu, sou eu, sou eu / Culto afro Ilê Aiyê / Sou eu, sou eu / Culto afro Ilê Aiyê. »

⁴⁶ « É sábado de carnaval / que tremendo zum zum zum / Ele está se preparando / pra subir o Curuzu / Quem não aguenta chora / De tanta emoção / Deus teve o imenso prazer / de criar esta perfeição. »

Troisième modalité de l'africanisme des chansons du Ilê Aiyê, l'attrait pour les « langues africaines » s'introduit d'abord dans les cosmographies africaines grâce à de longues énumérations de noms de ville, de fleuves, d'ethnies et de héros dont le principal résultat, pour des publics très éloignés de l'Afrique réelle, est un effet d'étrangeté sonore, un exotisme du verbe reproduisant les catégories de l'exotisme occidental dominant. D'autre part, des expressions africaines (en yoruba notamment) sont tirées du langage sacré afro-brésilien, connues par ceux qui fréquentent habituellement les terreiros et entendent leurs cantiques, puis fétichisées comme des marqueurs « ethniques ». Ainsi, 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) doit beaucoup aux usages qu'en firent le Ilê Aiyê en général et en particulier ses compositeurs de samba, ainsi que son président lors d'une campagne électorale municipale en 1988, lorsque ce terme devint sa devise électorale. 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 humains), 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 de termes portugais et yoruba (en italique ci-dessous) sur la base d'une syntaxe portugaise :

*Agô para que eu possa falar [Pardon pour que je puisse parler] / Dessa Yalorixá [De cette mère-de-saint] / Que vive a nos ajudar [Qui passe sa vie à nous aider] / Que vive a nos incentivar [Qui passe sa vie à nous encourager] / A iyá dudú é firmeza na sociedade [La mère noire est fermeté dans la société] / Es cultura es carinho da comunidade, iê ê [Tu es culture, tu es tendresse de la communauté, iê ê] / Refrain : *Têmi orisa, têmi baba ori* [Ma divinité, mon père de la tête] / *Ó aláfia é muito axé* [O Paix et beaucoup de force] / *Pela consciência negra* [Pour la conscience noire] / *E pela negra mulher* [Et pour la femme noire] / *A iya do Ilê é olore-ofê* [La mère du Ilê est une personne gracieuse] / *O seu sorriso contagia toda Bahia* [Son sourire rayonne dans toute la Bahia] / *Olóro nsoro é carnaval* [Tout le monde est en fête c'est carnaval] / *Ó Mãe Dudú você é fenomenal, iê ê* [O Mère noire tu es phénoménale, iê ê] / (Refrain) / *A itapin entre nós não deve haver* [Il ne doit pas y avoir de séparation entre nous] / *A irepo tem que permanecer* [L'amitié doit durer] / *Somos negros felizes* [Nous sommes des noirs heureux] / *Somos negros lóye* [Nous sommes des noirs intelligents] / *Um axé bem forte para a iyá do Ilê* [Beaucoup de force pour la mère du Ilê] / (Refrain) (Carlinhos Maracanã : *Iyá Dudú do Ilê*, 1988)*

Comme on le voit, l'introduction de « langues africaines » dans les chansons peut aussi se faire à partir de termes trouvés dans les dictionnaires et grammaires de yoruba, à l'instar de la manière dont les fondateurs du Ilê Aiyê eux-mêmes recherchèrent les divers noms possibles pour leur bloc carnavalesque. 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, en l'occurrence, dans l'exemple ci-dessous, pour décrire les sentiments amoureux qui occupent le moment de la première sortie rituelle du Ilê Aiyê, le samedi :

Oxupa dara leua [La lune est agréable et belle] / *Kehin osé afe-mo juma* [Au petit matin du samedi] / *Xi akté ni luó* [Je te tire mon chapeau] / *Emi fé aya dudú* [Je t'aime douce femme noire] / (Caj Carlão : *Idoneidade*, 1995. N.B. : 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 africains transformés. Cette créolisation-ci a existé, mais de façon assez minoritaire et partielle, pendant l'esclavage ; et surtout elle n'est guère utilisée comme argument ethnique par le mouvement noir culturel. Ce serait en effet un manque d'exotisme que de trop s'attacher aux mots africains qui furent « portugaisés ». Lorsque, exceptionnellement, la mention est faite de cette rencontre, c'est pour rappeler et valoriser l'origine et le sens africains de tel ou tel mot : *samba* (samba), *caçula* (cadet), *quitanda* (éventaire), etc. ⁴⁷. En fait, on se trouve face à un procédé d'africanisation volontariste de messages ou de déclarations au contenu très brésiliens et actuels, inversant ainsi le sens de ce que Herskovits appelait les « réinterprétations ⁴⁸ ». Il ne s'agit plus ici de réinterprétations africaines dans le Nouveau Monde mais de tentatives de traductions inverses, du Brésil vers une certaine représentation de l'Afrique à l'usage du Nouveau Monde.

Il est intéressant de rappeler, enfin, que la toute première chanson de carnaval du Ilê Aiyê, Kose Kose, composée en 1975, introduisait déjà une strophe d'apparence africaine mais qui était en fait une création très moderne et brésilienne. Le couplet en question 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 fut donc une africanité entièrement fictive. Elle fut remplacée ensuite, au fil des ans et des apprentissages, par divers sortes de « collages ⁴⁹ » dont la source s'est recentrée sur les aires linguistiques yoruba et bantou.

Esthétique, sensualité, sexualité

Enfin, un troisième idéal-type de samba est formé par les chansons au contenu apparemment plus léger, mais où, de fait, l'essentiel du texte est consacré à des célébrations de la beauté noire, masculine et féminine, individuelle et collective, et des sentiments associés à cette beauté. Un tiers des chansons a ainsi des textes dont le contenu principal est d'exaltation esthétique du moi ou du nous rituels. Ils se rapportent très souvent, selon les cas, soit à la dimension raciale et statutaire de l'identité noire brésilienne, soit à l'apparence africaine des noirs membres du Ilê Aiyê, tel cet extrait :

« Par la couleur du tissu / On remarque que je suis africain / Je suis Ilê Aiyê ⁵⁰. » (Valter Farias et Adailton : *Mãe Africa*, 1996)

Les textes sont empreints d'une certaine sensualité, voire sexualité allusive, et ils peuvent aussi bien être marqués par la passion pour le

⁴⁷ *Caderno de educação do Ilê Aiyê*, vol. 2 (a civilização bantu), p. 25.

⁴⁸ HERSKOVITS, Melville, *L'héritage du Noir, Mythe et réalité*, Paris, Présence africaine, 1966.

⁴⁹ MARY, André, « Bricolage afro-brésilien et bris-collage postmoderne », in Roger Bastide ou le réjouissement de l'abîme (sous la direction de Philippe Laburthe-Tolra), Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 85-98.

⁵⁰ « Pela cor do pano / Nota-se que eu sou africano / Sou Ilê Aiyê. »

bloc érigé en sujet (ou « entité »). La composition poétique peut soutenir la célébration principale, esthétique, avec des termes « africains » ou, comme ci-dessous, des discours raciaux :

« Je suis un noir bien doté / Je suis un noir bien doté du Ilê / Je suis un noir bien doté / Je suis de Curuzu viens me voir « maman » / Oh oui viens me voir « maman » / au Ilê Aiyê / C'est que le monde aujourd'hui est « evolucioné » / Et le Ilê Aiyê / A replanté le décor noir / Non, je ne suis pas un noir dispersé / Nous sommes des noirs dotés Ilê / On vient du Curuzu, Liberdade Aiyê / Envahissant la ville noire / Le noir sympathise avec la noire / Le noir est beauté pure / Race noire Ilê oh « maman » / Le noir sympathise avec la noire / Le noir est fermé pure / Race noire Ilê Aiyê / Prends ma main noire / Je vais montrer le swing Ilê / Je vais montrer la beauté Aiyê / Et nos danses / Ton corps est souple et il balance / Noire aux cheveux tressés / Qui me fait délirer / Déesse d'Ébène / Ton corps noir / ton corps, noire / Ton corps noir dans le Ilê Aiyê ⁵¹. » (Amilton Negra Fulô et Genivaldo Evangelista : *Cenário negro na simpatia do Ilê*, chanson classée première dans la catégorie samba-poésie du festival de 1992).

Certains des nombreux éloges de la beauté féminine noire ajoutent un peu de sensualité à l'image officielle, très morale et idéologique, de la figure rituelle de la Déesse d'Ébène. Il y a même quelques envolées licencieuses, peu fréquentes il est vrai : « Tu me fais délirer », « Mes yeux délirent dans la nuit », « ton sourire me fascine, ton corps est sensuel », « corps excité », etc. Elles dénotent une véritable appropriation individuelle du thème de la part de compositeurs qui sont toujours des hommes et qui associent, comme cela se fait en général dans les milieux populaires bahianais, l'équilibre familial à la domination masculine. Les éloges de la grâce féminine (danse, coiffure, tenue, sourire, africanité), tout comme ceux du courage et de la spiritualité de la Mère noire, ont en contrepoint des autocébrations de la beauté masculine à partir de traits comme la force virile, l'intelligence, la dignité et, aussi, l'exotisme africain. Dans le même ordre d'idée, des rapports inégaux hommes/femmes se retrouvent dans quelques compositions qui mettent en musique d'amusantes scènes de ménage dont l'enjeu est de sortir au carnaval (ou en être privé) avec le Ilê Aiyê, par exemple :

« Noire Tim Tim Tim / Tu t'es précipitée, tu vois / Et à cause d'une bêtise, noire / Tu m'as fait de la peine, tu vois, noire // Et maintenant tu viens, noire / Et tu veux me faire croire que tu regrettes / Mais je vais te donner une punition / Pour que tu ne me fasses plus de peine / Pour que tu commences à apprendre / Tu ne sortiras plus avec le Ilê Aiyê ⁵². » (Tuca : *Castigo*, s/d)

⁵¹ « Sou negro dotado / Sou negro dotado do Ilê / Sou negro dotado / Sou do Curuzu venha me ver mãe / O venha me ver sim mãe / No Ilê Aiyê / É que o mundo hoje está / Evolucionado / E o Ilê Aiyê mamãe / Traz de volta o cenário negro / Não sou negro disperso não / Somos negros dotados Ilê / Vem do Curuzu, Liberdade Aiyê / Invadindo a cidade negra / O negro simpatiza com a negra / O negro é pura beleza / Raça negra Ilê ó mamãe / O negro simpatiza com a negra / Negro é pura firmeza / Raça negra Ilê Aiyê / Pega na minha mão preta / Vou mostrar suingue Ilê / Vou mostrar a beleza Aiyê / E as nossas danças / Seu corpo tem gingado e balanço / Negra de trança / Que me faz delirar / Deusa de Ebano / Seu corpo negro / seu corpo negro / Seu corpo negro no Ilê Aiyê. »

⁵² « Negra Tim, Tim, Tim, / Você se precipitou, viu negra / E por uma bobagem, negra / Você me magou, viu negra / E agora você vem, negra / Toda fingida dizendo que está arrependida / Mas um castigo eu vou lhe dar / Para você não mais me magoar / Pra você começar a aprender / Não vai mais sair de Ilê Aiyê. »

Tout cela ne remet pas vraiment en cause le modèle de la beauté noire, principalement féminine. Elle reste fondée, dans le texte des chansons au moins, sur l'association entre la beauté, l'identité raciale et l'originalité africaine. Cette association est, dans la grande majorité des cas, présentée en accord avec une certaine retenue et formalité sociale, à l'exemple de la plus célèbre des chansons en hommage à la beauté noire du Ilê Aiyê, intitulée Déesse d'Ébène :

« Ma créole / Je vais chanter pour toi / Tu es tellement belle / Dans mon bloc Ilê Aiyê / Avec tes tresses, beaucoup d'originalité, / Sur l'avenue pleine de bonheur // Refrain : Ma Déesse d'Ébène / É Déesse d'Ébène / É Déesse d'Ébène // Toutes les valeurs / d'une race sont présentes / dans la structure de ce bloc différent / C'est pour ça que je chante par les rues de la ville / pour toi ma créole, ma couleur, mes vérités // (Refrain) ⁵³. » (Geraldo Lima : *Deusa de Ébano*, 1979)

Conclusion

À deux exceptions près, il n'y a, sur l'ensemble du corpus de 309 chansons que l'on a examiné, aucun texte qui ne soit pas un peu autoréférent, c'est-à-dire où n'apparaisse au moins une fois le nom « Ilê Aiyê ». C'est bien le mot que l'on rencontre le plus souvent. De plus, certaines expressions-clé sont devenues des métaphores de Ilê Aiyê : « manteau noir », « tapis noir », « le plus beau entre les beaux », « noirs africanisés », « patrie noire » et, bien entendu, « Liberdade Curuzu » (nom du quartier d'origine) ; avec ces expressions dans un samba, on reconnaît d'emblée que l'on parle de ce bloc-ci. D'autres formules poétiques à succès sont devenues des signes de reconnaissance et sont alors reprises d'un samba à l'autre, formant petit à petit une chaîne stable de termes devenus arbitrairement identitaires : « montant la côte » (du Curuzu), « prends moi » ou « ne me prends pas », « touche-moi » ou « ne me touche pas », « laisse moi » ou « ne me laisse pas », « emmène-moi », « quel est ce bloc ? » (reprise de la première phrase du premier samba), etc. Cette répétition d'une terminologie propre vise une sorte d'autopromotion, en figeant une rhétorique au sens strict, langagière et de plus en plus autonome de la réalité, qui rebondit et grossit d'un samba à l'autre. La commémoration par les chansons des anniversaires de la création du bloc (dix ans, vingt ans, la « majorité », etc.) vont dans le même sens, celui de la transformation du Ilê Aiyê en un sujet collectif stable et autonome par rapport à la réalité visible. Enfin, de façon cohérente avec l'ensemble de cette rhétorique, le sujet Ilê Aiyê finit par recevoir lui-même diverses caractérisations surnaturelles le rendant encore plus définitif : « divin », « réincarné », « magique », « talismanique », « secret », etc.

Dans l'ensemble, les paroles de chansons opèrent un équilibre comparable à celui de la danse, vue au début de ce chapitre, entre individualisme et identité. La rhétorique identitaire connaît diverses versions individuelles, qu'il

⁵³ « Minha crioula / Eu vou cantar para você / Que estas tão linda / No meu bloco Ilê Aiyê / Com suas tranças muita originalidade / Pela avenida cheia de felicidade // Refrain : Minha Deusa do Ébano / E Deusa do Ébano / E Deusa do Ébano // Todos os valores / De uma raça estão presentes / Na estrutura deste bloco diferente / Por isto eu canto pelas ruas da cidade / Pra você minha crioula, minha cor, minhas verdades // (Refrain). »

m'a semblé possible de regrouper autour de trois principaux modèles émiques, chacun contribuant à une part de ce processus identitaire. Premièrement, le texte-message construit centralement l'identité raciale des noirs du Ilê Aiyê en opposant les souffrances vécues (de multiples espèces) aux rêves sociaux centrés sur le respect et la mise à distance (« touche-moi/ne me touche pas », « laisse-moi/ne me laisse pas », etc.). Ceux-ci se réalisent déjà dans l'appartenance au Ilê Aiyê, groupe rituel dont les auteurs amateurs, qui y croient et s'engagent dans leurs compositions, renforcent le caractère performatif. Deuxièmement, le samba didactique remplit d'images, de héros et, là encore, de mots, un fonds exotique qui plante le décor d'une africanité entièrement reconstruite. Enfin, troisièmement, les chansons d'autocélébration ajoutent une emphase esthétique à ces identités raciales et culturelles (le « beau noir », les « belles tresses africaines ») et contribuent à former en chacun des participants un sentiment narcissique de réussite du rituel collectif qu'est le défilé carnavalesque. Car c'est d'abord dans le défilé que les instruments, les danses, les rythmes et les textes concourent à faire africain, en même temps qu'ils composent un style marqué par une pose respectable et distante.

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 chapitre, 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. Les « tambours africains » et les pas « battus » scandent l'éloge chanté du fleuve Sénégal, de l'or ivoirien, du roi Shaka ou de la « Mère Afrique ». Le timbre léger de l'agogô et les danses compénétrées des « Dames du Ilê » accompagnent les textes en « langue africaine » ou les éloges aux divinités Oxalá, Oxum ou Iemanjá. Certes, chacun individuellement, acteur ou spectateur, s'identifie ou reconnaît plutôt une phrase chantée qu'un pas dansé (ou inversement) et plutôt un tambour qu'un discours. Mais la rhétorique identitaire est globale, pendant un instant (l'instant rituel du défilé) tout fait sens ensemble, et tout concourt à faire bloc et à faire famille.

Il faut bien tout cela pour créer, dans la cohue carnavalesque, l'atmosphère particulière du défilé du Ilê Aiyê, rare lieu de réinvention du monde, de mise en scène littéralement d'un « Nouveau Monde » africain. Ni inversion des rapports sociaux, ni même en dialogue dans cet instant avec le reste de la société représentée ici, ce lieu me semble correspondre précisément à un de ces « espaces utopiques » dont parlait Michel de Certeau⁵⁴. Ils créent dans l'expression populaire « un possible par définition miraculeux ». Ajoutons que l'événement rituel du carnaval est par excellence un de ces lieux miraculeux du passage à un texte où l'imagination finit par décoller du réel. Or, on l'a vu plus haut, dans le contexte d'ensemble de la fête, tous les segments socio-rituels n'ont pas les mêmes besoins symboliques. Si les classes supérieures de la ville et les groupes les plus clairs de peau se délectent dans la métaphore du « carnaval électrique » et si les milieux sociaux de la petite classe moyenne métisse pratiquent une dérision qui se tient très près du commentaire polémique quotidien, le carnaval « africain » est celui

⁵⁴ CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien* [1980], Paris, Gallimard, 1990, p. 32.

qui réinvente le monde par une imagination symbolique certes bien ancrée dans la vie sociale (il développe une certaine perception des relations raciales), mais capable aussi de travestir et refaire entièrement la réalité visible quotidienne. Les sambas, plus précisément l'ensemble de ce qu'on pourrait appeler la rhétorique sambiste (paroles, musiques et danses) apporte sa part à la construction de cet instant de bonheur.

Une étrange observation pour finir, beaucoup plus terre à terre. On note dans quelques chansons des écarts individuels inattendus. Certaines passent du rêve social à la norme morale : cela concerne par exemple des questions comme l'avortement, la violence ou les rapports entre générations. Ainsi, un samba contre l'avortement (intitulé « Denonciation ») qualifie l'acte de « crime » et condamne les femmes inconscientes qui n'ont pas de sentiment maternel ; celui contre la violence parle de « mauvais élément n'ayant pas une bonne conduite », un autre (intitulé « Père et fils ») met en scène une réprimande d'un père contre son fils sortant trop tard le soir, etc. S'ils ne sont pas tout à fait dans le ton parce que trop moralisateurs, ces textes, peu nombreux d'ailleurs, sont peut-être bien cohérents avec la rhétorique d'ensemble. Ils participent, avec seulement un peu d'excès, de la mise en place d'une bonne moralité, importante dans l'image du bloc. Connus comme calmes, contrôlés, « équilibrés », respectueux des normes familiales, les membres du Ilê Aiyê sont sensibles à des valeurs morales telles que la dignité, le respect ou les conduites sages. On n'est donc jamais tout à fait hors du monde dans le rituel.



Quelle est la portée du rite ? Pour traiter cette question, il faut se placer sur le point de vue plus général de la dimension politique des identités et de la culture. Cette dimension peut être abordée en deux temps. D'une part en faisant un bref détour dans l'histoire des mouvements politiques qui se réclament, au Brésil depuis le début du siècle, d'une identité noire ou d'une descendance africaine. Cela nous permettra de voir à l'œuvre, sur un cas précis, les rapports entre culture et politique. D'autre part en revenant au cadre local et en examinant comment s'y met en œuvre l'efficacité rituelle : le changement d'image et de statut des noirs, l'existence d'un milieu et d'une micro-politique afro-bahianaise, s'appuient en grande partie sur les valeurs et les institutions du carnaval afro-brésilien, et rendent possible tout un jeu d'options identitaires pour les noirs et métis d'aujourd'hui à Bahia.

Culture et politique dans l'histoire du mouvement noir brésilien

Les manifestations politiques d'une collectivité noire brésilienne peuvent être résumées en trois étapes principales : la période post-abolition débouchant sur les mouvements des années vingt et trente ; les mouvements antiracistes des années soixante à soixante-dix ; enfin, la convergence des divers discours (religieux, culturels et politiques) autour d'une forme politique culturaliste dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix.

Les années trente ont vu la formation parallèle de deux mouvements politiques dans les milieux afro-brésiliens. Celui, social et formé à São Paulo, de la *Frente Negra* (le Front noir), et celui, culturel et nordestin, des Congrès afro-brésiliens.

Deux Congrès afro-brésiliens eurent lieu à Recife (1934) et Salvador (1937). Si le premier, marqué par la personnalité de Gilberto Freyre, reçut une empreinte nettement académique, le second prit une orientation plus clairement politique. Le jeune anthropologue — métis et marxiste — Edison Carneiro y joua un rôle central, parmi d'autres intellectuels bahianais. Ce fut, selon ses organisateurs, une rencontre « scientifique et populaire », à laquelle participèrent non seulement des scientifiques brésiliens et étrangers, mais aussi des personnalités du candomblé bahianais — pères et mères de saint, *ogãs* — ainsi que des « capoeiristes, sambistes et percussionnistes ¹ ». Un des principaux résultats de ce Congrès fut la création, quelques mois plus tard, de l'Union des sectes afro-brésiliennes de Bahia, en septembre 1937, dont le nom initialement prévu était celui de Conseil africain de Bahia. Cette décision initiale donne une idée de la portée que

l'on voulait donner à l'initiative, même si son but explicite, défini dans la résolution du Congrès, était rigoureusement ciblé : c'était « la liberté religieuse pour le candombé, soumis à diverses formes de contrôle et de répression de la part des services de police du gouvernement ² ». L'Union des sectes allait se transformer en Fédération bahianaise du culte afro-brésilien en 1946, et la liberté religieuse n'allait être officiellement accordée aux adeptes du candombé bahianais qu'en 1976. Du contrôle policier, les lieux sacrés (autour de 2000 maisons de culte actuellement, dont la moitié est enregistrée à la Fédération) allaient alors passer au contrôle par l'institution religieuse.

Au cours des mêmes années trente, se développa, à São Paulo, la *Frente Negra*. Le mouvement naquit progressivement, au long de la décennie antérieure, dans le creuset d'autres regroupements : divers clubs et associations culturelles (comme le Centre civique Palmares), des moyens de communication (principalement le mensuel *Clarim d'Alvorada* — « le Clairon de l'Aube », né en 1924 et qui allait prendre en 1928 le sous-titre « Dans l'intérêt des hommes noirs ») ³ ou, encore, quelques tentatives d'organisation, comme l'illustre, en 1929, le Manifeste pour un Congrès de la jeunesse noire brésilienne. « Mouvement revendicatif de type assimilationniste ⁴ », la *Frente Negra*, créée en 1931, eut beaucoup de succès parmi la population noire de São Paulo, alors que la ville croissait dans un climat de compétition sociale, s'industrialisant et recevant une forte immigration de travailleurs européens. Mouvement éducatif et, d'une certaine manière, assistentialiste, il se transforma en parti politique en 1936. Les divergences politiques internes de la *Frente Negra*, tiraillée entre une orientation fasciste dominante et des réactions et dissensions socialistes, ont reflété le climat politique de l'époque. En 1937, la *Frente negra* donna son soutien à la dictature de l'État Nouveau mise en place par Getúlio Vargas, ce qui ne l'empêcha pas d'être interdite la même année, comme tous les autres partis. Autour du slogan « rassembler, éduquer, guider » la population de couleur, la *Frente Negra* reprit l'ensemble des valeurs et projets déjà conçus dans les mouvements qui la précédèrent, développés à partir de l'abolition de l'esclavage de 1888 : lutte contre le préjugé de couleur et pour l'« élévation morale, intellectuelle et sociale de la race noire ». Dans ce but, les noirs devaient former « une collectivité hautement moralisée, progressiste et respectée, une multitude digne, utile et travailleuse », ce qui devait permettre l'atténuation naturelle du préjugé. Enfin, le mouvement était étranger à tout « isolationnisme qui engendrerait le racisme » ; au contraire, ses

¹ CARNEIRO, Edison, FERRAZ, Aydano do Couto, « O congresso afro-brasileiro da Bahia », in *O negro no Brasil, Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-brasileiro (Bahia)* (coll.), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira Editora, 1940, p. 11.

² Selon Vivaldo da Costa Lima, in OLIVEIRA, Walter Freitas, COSTA LIMA, Vivaldo, org. *Cartas de Edison Carneiro a Arthur Ramos : de 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938*, São Paulo, Corrupio, 1987, p. 151. Il est intéressant de relever la liste des diverses « organisations culturelles et politiques » qui donnèrent leur appui à l'installation officielle de l'Union des Sectes Afro-Brésiliennes, telle qu'elle fut enregistrée dans le journal *O Estado da Bahia* du 28 septembre 1937 (in *ibid.*, p. 165) : Union démocratique étudiante, Association universitaire de Bahia, Action démocratique universitaire, Fédération nationaliste démocratique, Ligue de Combat au Racisme et à l'Anti-sémitisme, Union des Intellectuels de Bahia, Congrès afro-brésilien, Syndicat des employés de commerce et des employés de l'hôtellerie.

³ FERRARA, Miriam Nicolau, *A imprensa negra paulista, 1915-1963*, São Paulo, FFLCH/USP, 1986, pp. 55-56.

⁴ FERNANDES, Florestan, *A integração do Negro na Sociedade de Classes* [1964], São Paulo, Atica, 1978, p. 48.

propositions visaient « l'intégration absolue, complète, du noir, dans toute la vie brésilienne ⁵ ».

Il y eut très peu de contacts entre le mouvement politique de la *Frente Negra*, et celui des Congrès afro-brésiliens. Les deux mouvements tenaient cependant un même discours favorable à l'intégration sociale et politique des noirs. Des leaders des deux tendances se retrouvèrent, dans les années quarante et cinquante, pour tenter de relancer, à la suite de la *Frente Negra* mais en vain, un mouvement politique noir d'ampleur nationale — projet encore marqué par une nette empreinte intégrationniste et opposé à toute forme d'isolationnisme.

Dans les années soixante et soixante-dix, un activisme d'un nouveau type se développe, principalement dans des groupes culturels engagés dans la dénonciation du racisme et de la discrimination raciale. Le déjà ancien Théâtre expérimental du noir et l'Institut de recherche des cultures noires à Rio de Janeiro, le Centre de culture et d'art nègre à São Paulo, le Groupe Palmares dans le Rio Grande do Sul, des groupes de théâtre, blocs carnavalesques afro et afoxés à Bahia seront la mouvance dans laquelle naîtra, en 1978, le Mouvement noir unifié (MNU) ⁶. Au lieu des anciens discours d'intégration et d'assimilation, commence à se développer une position d'affrontement, où dominent les dénonciations et actions collectives contre la discrimination sociale des noirs et contre la violence policière à leur égard. De vagues projets de « libération du peuple noir » voient le jour.

Ce dernier aspect se retrouve, développé et réélabéré, dans les déploiements les plus récents du mouvement noir, ceux de la fin des années quatre-vingt et du début quatre-vingt-dix, incluant aussi bien l'actuel MNU que les groupes qui en sont issus ou qui se sont développés en parallèle. Dans ces mouvements, les orientations et actions politiques visent, d'une manière aujourd'hui assez analogue, à séparer, dans la société brésilienne, une territorialité noire : démarcation symbolique d'espaces urbains (places, rues, quartiers réappropriés comme noirs) et appropriation ou contrôle foncier de terrains urbains et, plus récemment, ruraux ; appui aux expériences éducatives autonomes ; coordination entre les noirs de différentes professions et branches ; inclusion enfin, parmi les organisations membres et les dirigeants du mouvement noir, d'une importante représentation des groupes religieux et culturels afro-brésiliens.

Ces dernières tendances furent bien marquées, par exemple, au cours d'une Rencontre nationale des organisations noires, en 1991 ⁷. Tenue avec l'appui financier de la municipalité (alors dirigée par le parti des Travailleurs) de São Paulo, cette rencontre nationale a vu la participation de 550 délégués de treize États. Dans son document-base, le congrès nota « l'épuisement des formes d'intervention qui durant de nombreuses années traduisirent la lutte du mouvement

⁵ On a reporté ici des déclarations faites par des dirigeants du mouvement noir de cette époque et citées dans BASTIDE, Roger, FERNANDES, Florestan, *Branços e Negros em São Paulo : Ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana* [1953], São Paulo, Ed. Nacional (Brasília), vol. 305, 1959, pp. 275-285. Sur le Front noir et, en général, sur les divers mouvements noirs à São Paulo, voir ANDREWS, George Reid, « O protesto negro em São Paulo : 1888-1988 », *Estudos Afro-asiáticos* (Rio de Janeiro), n° 21, 1991, pp. 27-48.

⁶ L'organisation s'appellera successivement « Mouvement unifié contre la discrimination raciale », puis « Mouvement noir unifié contre la discrimination raciale », et enfin « Mouvement noir unifié ».

⁷ *Primeiro Encontro Nacional de Entidades Negras*, São Paulo, novembre 1991.

noir, comme par exemple la dénonciation du racisme qui se fait encore nécessaire aujourd'hui mais ne constitue pas un axe unique de lutte ». L'ancienne *Frente Negra* fut critiquée pour ne pas avoir « questionné, de forme systématique, les fondements culturels de la société de l'époque, ni réclamé une identité noire spécifique, culturelle, sociale ou ethnique ». Comme en écho, un autre passage du même document imagine « un lieu commun qui unisse tous les intérêts et besoins, par exemple les questions relatives aux femmes noires, à la culture, la religiosité, etc. ». Ces nouvelles orientations — attribuées à un autoproclamé Mouvement noir contemporain — inspirèrent aussi le déroulement de la réunion. Ainsi, parmi les personnalités auxquelles il fut le plus rendu hommage, se trouve Mãe Silva de Oxalá (mère-de-saint d'un terreiro de São Paulo). Outre qu'elle ouvrit la réunion par une représentation de danses du candomblé réalisées par ses filles-de-saint — et accompagnée d'explications liturgiques données par la mère-de-saint au microphone devant l'assemblée —, elle fut la coordinatrice d'un groupe de travail sur les religions afro-brésiliennes. Ce groupe, dans le compte rendu de sa réunion face à l'assemblée, demanda notamment le cadastrage du terreiro dirigé par cette même mère-de-saint ⁸ ! En fait, deux questions entrèrent par ce biais dans le cahier de revendications du mouvement noir : celle des intérêts du *povo-de-santo* (la communauté religieuse) et celle de la territorialité des noirs. Le même compte rendu demandait aussi l'intégration d'un « représentant religieux » dans la commission nationale issue du congrès. On nota encore, à la même réunion, la présence importante de représentants de groupes culturels afro ⁹. Deux ambassadeurs africains (ceux du Togo et du Ghana) assistaient aux débats. Enfin, un représentant du mouvement indien CONIA (Coordination des Nations indigènes d'Amazonie) suivit la réunion et présenta une intervention de soutien. Des questions comme la reconnaissance et la prise de possession foncière des anciens *quilombos* (terres des communautés marrons) furent abordées, et d'autres manifestations furent annoncées, devant réunir des étudiants noirs, des patrons et des syndicalistes noirs — réunions qui se tinrent effectivement dans les deux années suivantes ¹⁰.

À l'image de cette réunion nationale de São Paulo, une tendance s'affirme dans les divers mouvements politiques noirs actuels : les dimensions sociale et raciale de l'identité et de l'activité des groupes sont considérées comme dépassées ou insuffisantes. Les deux mouvements, africaniste et noir, qui évoluèrent en parallèle (et avec des ancrages régionaux distincts, le culturaliste étant plutôt nordestin, voire bahianais, et le politique plutôt du sud du pays), tendent à se rejoindre. Des réseaux émanant de l'un et l'autre milieux tendent à produire un nouveau discours. Sous bien des aspects, le cadre de référence de ce discours se situe à une échelle plus globale que strictement nationale ou

⁸ Il s'agit à n'en pas douter d'une question importante, qui avait déjà fait l'objet de divers affrontements religieux et profanes ; PRANDI, Reginaldo, *Os candomblés de São Paulo, A velha magia na metrópole nova*, São Paulo, Hucitec/Edusp, 1991, pp. 173-174.

⁹ L'animation festive de la rencontre revint à la bateria du Ilê Aiyê. Par ailleurs, pour des raisons de querelles politiques internes au mouvement, qu'il n'est pas utile de développer ici, le groupe Ilê Aiyê ne participa pas à la réunion proprement dite, mais il prit part aux diverses réunions préparatoires, locales et régionales.

¹⁰ D'autres développements sur les mouvements noirs comparés aux mouvements indiens, au Brésil, se trouvent dans AGIER, Michel, CARVALHO, Maria Rosário, « Nation, race, culture. Les mouvements noirs et indiens au Brésil », *Cahiers des Amériques latines* (Paris), n° 17, 1994, pp. 107-124.

régionale. Les stratégies d'alliance incorporent, voire privilégient la dimension culturelle et ethnique et en appellent de plus en plus nettement à un système d'identité autonome. On le voit en particulier à Bahia où le monde culturel traditionnellement caractérisé comme afro-brésilien (candomblé, capoeira, afoxés) est investi par des réseaux et des interprétations à caractère ethnopolitique. Par exemple, le milieu du candomblé connaît une certaine politisation (formation de comités de défense, présence de militants politiques noirs dans les sociétés civiles des terreiros ou à leur direction, etc.). Mais le mouvement est réciproque et on peut dire, à l'inverse, qu'il s'agit aussi bien d'une spiritualisation de la pratique militante. Enfin, la politisation de cet univers n'est pas homogène, mais les discours qui opposent la thèse des survivances africaines, en vigueur à Bahia dans certains terreiros (le Axé Opô Afonjá, par exemple), à celle de la résistance noire, que l'on rencontre dans d'autres (par exemple le Bogun ou la Casa Branca), ne sont pas moins ethnopolitiques l'un que l'autre.

Rome noire : relations et système d'identités

Un des aspects dominants du mouvement noir actuel est la place importante qu'y occupent les groupes culturels, développés à partir du mouvement bahianais des blocs carnavalesques afro-brésiliens depuis le milieu des années soixante-dix. Aujourd'hui à Bahia, l'ensemble représente une quarantaine de groupes, autour de 25 000 personnes et il est de fait le principal instrument de la mobilisation politique noire. Depuis Bahia, le mouvement s'est répandu dans d'autres États et capitales. Ces groupes sont souvent éphémères ou se reproduisent dans des conditions matérielles difficiles, reposant largement sur les réseaux sociaux qui les ont fondés. Ce faisant, ils composent un ensemble de cadres de sociabilité différenciés et reconnaissables dans l'espace urbain — *quadras*, places, bars, cortèges et lieux de fête, réunions... — où est régulièrement entretenu un sentiment de connivences, de sens partagé et d'identité. Dans ces espaces de sociabilité urbaine, s'inversent les cadres sociaux habituels marqués par l'infériorisation ou la marginalisation de la population noire et métisse. Espaces d'autovalorisation, inhabituellement « négrophiles ¹¹ », les groupes culturels afro sont également propices à l'expression de critiques, revendications et propositions politiques, comme à la formation de dirigeants et de discours élaborés du point de vue d'une « communauté » noire. Celle-ci trouve, dans ces formes associatives urbaines, une série d'occasions de se manifester en tant que collectif, différencié du reste de la société. Le fait est déjà de l'ordre du politique au sens où il marque une présence identifiée comme « noire » dans l'espace urbain contemporain. Le « visage africain de Bahia », promu par le carnaval du Ilê Aiyê, y tient une place importante.

De fait, il existe aujourd'hui une assez nette différenciation sociale dans la fréquentation des divers groupes carnavalesques noirs. Elle recoupe une différenciation des images de soi produites par chaque bloc, offrant

¹¹ SANSONE, Livio, « Couleur, classe et modernité à travers deux lieux bahianais », *Cahiers des Amériques latines* (Paris), n° 17, 1994, pp. 85-106.

ainsi plusieurs possibilités de se sentir « noir ». Parmi la quarantaine de groupes existants, au milieu des années quatre-vingt-dix, trois se détachaient plus particulièrement et avaient acquis une quantité suffisante de traits propres pour être facilement distingués par leur style :

Le Ilê Aiyê, considéré comme le bloc des noirs bien intégrés socialement, voire comme l'« élite noire », était aussi celui dont la référence africaniste était la plus élaborée, et c'était le plus explicitement fermé aux blancs. Il s'était construit progressivement une image plus idéologique et politique que les autres, exaltant la beauté et la fierté des noirs, créant divers héros et figures rituelles ethniques.

Un autre groupe était le Muzenza ¹², dont les membres déclaraient eux-mêmes qu'il s'agissait d'un bloc pour les jeunes noirs « marginaux », chômeurs, « drogués », etc. Il était connu pour la violence de ses répétitions et de ses sorties au carnaval, il développait une vénération à Bob Marley et au rastafarianisme.

Un autre enfin, le Olodum ¹³, installé dans le quartier à la fois historique, pauvre et touristique du Pelourinho, était éclectique, dans ses inspirations comme dans sa composition sociale et, relativement, raciale. Le plus connu à l'extérieur de Bahia et du Brésil, il se voulait moderne et ouvert à une large commercialisation de ses compétences culturelles. Il s'y développait un discours fondé à la fois sur la valorisation des héritages culturels africains et sur le dépassement des différences raciales.

On peut reconnaître dans cet ensemble des blocs afro-brésiliens trois paradigmes idéologiques. Le premier représente le centre et la référence africaniste la plus « traditionnelle » ; le second est situé à la marge du premier et contiendrait diverses « impuretés » ; le troisième, enfin, définit la frontière de cet ensemble avec le « monde blanc » et subirait les conséquences de cette position limite. Ces trois modèles ne sont pas restreints aux discours identitaires des groupes carnavalesques noirs. C'est une nouvelle organisation de l'univers culturel afro-brésilien de Bahia — la Rome noire dont parlait Mãe Aninha au début du siècle — qu'ils nous aident à dévoiler. En effet, ces modèles n'agissent pas isolément. D'une part, il existe divers réseaux sociaux, familiaux, politiques, économiques qui font circuler des flux d'informations, d'histoires, de valeurs morales et de normes entre les groupes composant l'univers culturel afro-bahianais. D'autre part, on peut recomposer dans cet ensemble une série d'homologies de positions en mettant côte à côte, plus particulièrement, les groupes du carnaval, de la capoeira, et des cultes afro-brésiliens ¹⁴. Les discours identitaires et les traits culturels produits dans cet univers modifient l'image de Bahia pour l'extérieur autant que le système d'identités locales. L'examen de ces répartitions de positions sociales et idéologiques ne préjuge bien sûr en rien du fait que c'est l'ensemble de ce système qui résulte de bricolages et mélanges, quels que soient les puretés affirmées.

¹² Le terme *muzenza* vient de l'aire linguistique bantou et désigne l'initié(e) dans le candomblé de nation angola.

¹³ Le terme Olodum vient de Olorum qui, en yoruba, désigne le dieu suprême.

¹⁴ D'autres réseaux et expressions, tels que la danse afro ou les milieux politiques noirs, n'ont pas atteint une autonomie et une durabilité suffisantes pour être analysés dans les mêmes termes.

Ainsi, en religion, le culte yoruba ou « nagô » est tenu pour la référence de la tradition, et les autres (candomblé de angola et umbanda) sont jaugés à sa mesure. J'ai déjà indiqué plus haut que le choix du nom Ilê Aiyê semblait tenir à cette évidence de supériorité politique du culte yoruba. Dans le candomblé de Angola, on reçoit plus fréquemment les *caboclos*, divinités d'accès direct et aux transes les moins contrôlées, qui sont réalisables sans l'intermédiaire du chef de culte ni le besoin d'initiation. Et l'umbanda est le résultat d'un mélange entre diverses références spiritiques d'origine européenne et le candomblé ; c'est aussi par l'umbanda que les populations blanches sont d'abord arrivées, historiquement, aux cultes afro-brésiliens. On a donc bien là les trois paradigmes idéologiques du centre, de la marge et de la frontière.

On retrouve le même agencement dans les écoles de capoeira. Une forme « pure » est défendue par un petit nombre d'écoles qui détiennent la dénomination Angola, dont les membres sont généralement proches des mouvements politiques et carnavalesques noirs. Là l'apprentissage se fait dans le cadre d'une initiation sévère donnée par un maître à ses disciples. Une capoeira de rue (et qui se pratique effectivement dans la rue à la différence des deux autres) s'est développée parmi les enfants et adolescents des rues, apprenant l'art sans enseignant, y jouant comme loisir d'abord, puis comme spectacle apprécié et gratifié par les touristes. Enfin, une forme altérée de la capoeira angola s'est développée depuis les années trente¹⁵ : dénommée capoeira « régionale », elle a été introduite dans les années soixante-dix dans les académies de gymnastique et de sport de combat, de plus en plus fréquentées par la classe moyenne et supérieure blanche et brune, et de plus en plus exportée vers les États-Unis et l'Europe.

De la même façon, parmi les groupes carnavalesques, la référence « africaine » et détentrice de la pureté est communément attribuée au Ilê Aiyê, le Muzenza est proche d'une version « de rue » ou marginale (plus violente dans son image sociale et plus imprévisible dans ses discours), et le Olodum est souvent dit « décaractérisé » (un peu trop régional ou syncrétique d'une certaine façon).

Domaines et modèles de la micro-politique afro-brésilienne

DOMAINES	MODÈLES		
	CENTRE	MARGE	FRONTIÈRE
Religion	Yoruba	Angola	Umbanda
Carnaval	Ilê Aiyê	Muzenza	Olodum
Capoeira	Angola	de rue	Régionale

Cette grille de lecture permet de repérer l'émergence d'un système de représentations qui met en relation trois types principaux de rhétorique identitaire. Ce système forme le cadre de référence, me semble-t-il, d'une micro-politique afro-brésilienne qui pourrait bien, à terme, se surajouter voire se substituer aux découpages formels en nations rituelles, tels qu'ils se sont mis en place

¹⁵ COSTA ARAUJO, Rosângela, « Profissões étnicas : a profissionalização da capoeira em Salvador », *Bahia Análise e Dados* (Salvador), vol. 3, n° 4, 1994, pp. 30-32.

depuis le milieu de ce siècle pour former le cadre institutionnel de la Rome noire. À la différence de cette représentation bureaucratique, verticale et pseudo-ethnique ¹⁶, le découpage socio-rituel en trois grandes rhétoriques identitaires de référence me semble correspondre à ce que l'on perçoit effectivement dans les discours et les comportements des acteurs des différentes branches actuelles du monde afro-brésilien de Bahia.

S'il est absent du tableau ci-dessus, l'afoxé Filhos de Gandhi n'en est pas moins une composante importante du carnaval afro-brésilien de Bahia ¹⁷. Mais cette présence prend sa source dans les années quarante et non dans le nouveau carnaval bahianais qui s'est défini dans la période située entre le milieu des années soixante-dix (création du Ilê Aiyê) et la fin des années quatre-vingt (consécration et soutiens officiels au carnaval « afro » et à la musique « axé »). Ainsi, en apparaissant dans un autre contexte carnavalesque et socio-politique, le Ilê Aiyê a, me semble-t-il, modernisé un rôle auparavant tenu par le Filhos de Gandhi. Cela se voit notamment dans la proximité de la tradition afro-brésilienne (relations étroites de l'un et l'autre avec le candomblé) ; cela apparaît aussi dans l'ancrage de l'un et l'autre blocs dans les milieux sociaux du travail modernes et bien intégrés (les travailleurs du port dans les années quarante, ceux de la pétrochimie dans les années soixante-dix). D'un groupe à l'autre, le fait d'être plus politique que les autres blocs et afoxés se maintient également alors que ce qui a changé, c'est le discours politique lui-même. En effet, les thèmes du Filhos de Gandhi des années quarante étaient très proches du Front noir (*Frente negra*), qui représentait le discours noir dominant à cette époque, celui de l'intégration sociale et nationale ; et les thèmes du Ilê Aiyê actuel s'appuient sur un discours tout autre mais qui est aussi le discours politique noir dominant de son époque, c'est-à-dire celui de l'explicitation des inégalités raciales, de la confrontation et de la différenciation culturelle vis-à-vis des autres composantes (raciales ou ethniques) de la société nationale. Il n'est pas surprenant de ce point de vue que plusieurs représentants ou sympathisants du Mouvement noir unifié (MNU, qui défend ces thèses-ci) soient membres du directoire du Ilê Aiyê et y jouent un rôle idéologique de premier plan.

Il y a ainsi, du Filhos de Gandhi au Ilê Aiyê, un redoublement et une modernisation du rôle dans le système, en même temps bien sûr qu'une série d'innovations culturelles sur le plan des thèmes, des héros, des figures rituelles et de la présentation de soi. La relation actuelle entre les deux groupes (alors que le Filhos de Gandhi n'a guère changé de style) est marquée à la fois par le respect du plus récent pour le plus ancien, et par une compétition discrète pour attirer des clientèles assez ressemblantes sur le plan sociologique, et même assez proches sur le plan de la vie quotidienne (mêmes quartiers, mêmes familles, etc.). On a vu plus haut qu'il y a dans les histoires du quartier Liberdade une présence marquante du travail au port. On a vu aussi qu'il existe parfois une division des

¹⁶ Par exemple, les dénominations officielles actuellement en vigueur dans la Fédération bahianaise du culte afro-brésilien identifient les nations suivantes : Congo, Angola, Jeje, Ketu, Ijexá, Caboclo et Umbanda.

¹⁷ MORALES, Anamaria, « O afoxé Filhos de Gandhi pede paz », in *Escravidão e invenção da liberdade* (REIS, João José, ed.), São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 264-274 ; MORALES, Anamaria, « Blocos negros em Salvador : reelaboração cultural e símbolos de baianidade », in *Cantos e toques, Etnografias do espaço negro na Bahia* (AGIER, Michel, ed.), Salvador, CRH/Fator, 1991, pp. 72-92.

couples pendant le carnaval, l'homme sortant avec le Filhos de Gandhi pendant que sa femme, sa sœur ou sa fille vont au Ilê Aiyê. Cette proximité se retrouve aussi dans les goûts des membres du Ilê Aiyê pour ce qui concerne les autres groupes de carnaval (voir en annexe le tableau n° 6). On retrouve dans ces goûts toute l'histoire récente de l'africanisation du carnaval de Bahia. Près de la moitié des membres du Ilê Aiyê ont participé à d'autres groupes carnavalesques avant d'être au Ilê et parfois (mais rarement) en alternance. Parmi les groupes les plus fréquentés autres que le Ilê Aiyê, l'ensemble des blocs afro et afoxés regroupent près de la moitié des préférences. C'est l'afoxé Filhos de Gandhi qui arrive en tête (12,7 %) ¹⁸, suivi assez loin de l'un des deux principaux blocs d'indiens, Apaches de Tororó (7,1 %), puis d'un afoxé récent, le Badauê, créé après le Ilê Aiyê (en 1979), avec 6 %. Enfin, le Olodum et le Muzenza, cités plus hauts, regroupent chacun un peu moins de 5 % des préférences.

En resituant ces données dans le cadre des découpages socio-rituels présentés plus haut, on voit qu'il existe bien une *partition sociale* des groupes du carnaval afro-brésilien. La concurrence de fait, en termes d'attrait de clientèle réelle, est assez faible entre le Ilê Aiyê et ses contemporains Olodum et Muzenza, chacun s'adressant à des segments sociaux différenciés. Cela n'empêche pas une compétition serrée sur d'autres terrains (accès aux médias, accès à la manne touristique, au sponsoring privé et public, etc.). Le groupe Olodum était au milieu des années quatre-vingt-dix, le plus célèbre des blocs afro du Brésil et le principal véhicule médiatique du nouveau carnaval de Bahia. Il a contribué plus que tout autre à transformer pour l'extérieur l'image de la « bahianité », en montrant avec une certaine réussite esthétique la part importante qu'occupent les noirs dans la culture et dans la vie sociale de la ville. À la différence du Ilê Aiyê, il n'a cependant pas cette vocation performative interne qui se fonde sur un engagement local fort, sur une proximité du monde religieux et sur un volontarisme identitaire, l'ensemble de ces facteurs expliquant la réussite et la durabilité du Ilê Aiyê. La réussite du Olodum ne se fonde pas sur une ritualisation de l'identité ; le groupe ne travaille pas une matière sociale bien définie ; son implantation dans le Pelourinho, quartier très pauvre mais aussi très touristique, s'est faite *a posteriori* et pour mener des actions proches, dans l'esprit, des démarches des Organisations non gouvernementales — qui interviennent d'ailleurs aussi dans le même quartier. Il est à tout point de vue un spectacle pour les autres, même si les bénéfices sont redistribués de forme humanitaire, par exemple vers les enfants de rue du quartier. Ses ancrages sociaux sont, d'une certaine façon, plus globaux que ceux du Ilê Aiyê : milieux intellectuels et artistiques, milieux politiques, ONG internationales, World Music, etc.

Ces données suggèrent que c'est l'afoxé Filhos de Gandhi qui apparaît comme le véritable premier concurrent du Ilê Aiyê. Elles sont confirmées par l'examen des coûts d'inscription aux différents groupes. Le Ilê Aiyê est le plus cher des blocs afro-brésiliens : autour de 1 400 francs français (280 Reais, soit environ l'équivalent de trois salaires minimum). Le Filhos de Gandhi a un prix proche de celui-ci (vers 1 200 francs). Les blocs Olodum et Muzenza sont, pour leur part, bien moins chers, puisqu'ils oscillent tous deux autour de 850 Francs, et les afoxés ne demandent qu'une petite somme pour participer à leur sortie, en

¹⁸ Part d'autant plus importante que cet afoxé est réservé aux seuls hommes.

général 150 à 250 Francs ¹⁹. On retrouve donc dans ces écarts de coûts les distances sociales entre les principales composantes du carnaval afro-brésilien.

Cet ensemble de données étaye l'hypothèse d'une correspondance régulière entre différents styles d'identité noire, des ensembles relativement homogènes de positions sociales, et les choix de l'invention culturelle. À partir de là, le rôle que chaque composante occupe dans le système est alimenté par un travail de sélection et de hiérarchisation de pratiques culturelles variées (ancestrales ou non, d'origine africaine ou non, etc.). En s'attachant plus particulièrement à comprendre l'exercice rituel du *Ilê Aiyê*, il est intéressant de remarquer que les plus intégrés sur le plan social et urbain sont aussi ceux qui recherchent le plus à provoquer une mise à distance dans leurs présentations rituelles. Celle-ci exprime une stratégie identitaire très explicite et prend l'apparence d'un retour à l'ethnie.

Retour sur le rite : contenu et portée

La place sociale occupée par le *Ilê Aiyê* dans le système d'identité afro-brésilien à Bahia est celle d'une association de « salariés équilibrés », voire d'un « loisir de classe moyenne » et d'un groupe socialement supérieur parmi les noirs : une « élite noire ». Le comportement de ses membres — qui ne sont pas tous très jeunes comme on l'a vu plus haut — est souvent qualifié de *careta* (« rangé ») et parfois de *boçal* (fat, vaniteux). Il n'est pas rare que ces qualificatifs (ambivalents car autant élogieux que moqueurs) s'appliquent aussi, d'une manière générale, au « noir de Liberdade » — formule identitaire représentant un type comportemental de noir qui n'est pas nécessairement riche mais qui se donne, dans un quartier pauvre, des airs de riche. La première question à résoudre est donc celle de l'« élite noire », image associée globalement au *Ilê Aiyê*. Comment ce statut, à la fois social et racial dans ses termes, s'est-il formé ?

L'élite noire (1) : point de vue sociologique

Sur le plan social, un trait commun à l'ensemble des membres du *Ilê Aiyê* distingue cette association des autres groupes du carnaval afro-brésilien de Bahia. C'est le fait de rassembler une population noire d'apparence peu ou non métissée, qui vit une réelle insertion socio-professionnelle dans les différents secteurs du travail urbain. Pourtant, les catégories socio-professionnelles à fort prestige sont bien moins importantes, numériquement, que l'ensemble des ouvriers de petites entreprises de service, du bâtiment et des ateliers mécaniques, des petits employés de bureau et de commerce, des domestiques, aides-infirmières, vendeuses de beignets, etc., qui composent la grande majorité, socialement ordinaire voire pauvre, des acteurs du spectacle rituel du *Ilê Aiyê*. Si l'on considère les positions dans l'emploi au moment du relevé des inscriptions dans le bloc, en 1992, on observe que 78 % (976 sur 1250) des membres ont déclaré une

¹⁹ Il s'agit du prix de la carte annuelle du bloc payée en plusieurs mensualités et donnant droit à la tenue et à la sortie dans les cordes du bloc. Ces chiffres sont ceux du carnaval de 1996. Pour comparaison, voici quelques coûts d'inscription aux blocs de trio mentionnés au chapitre 3 : *Cheiro de Amor* (Odeur d'amour) : entre 2 000 et 2 500 Francs, *Camaleão* et *Pinel* : 2 500 à 3 000 Francs.

activité rémunérée (les autres étant enregistrés comme « élève », « chômeur », « retraité » ou « maîtresse de maison ») (voir en annexe le tableau 1). Les actifs se répartissent eux-mêmes en 26 % de travailleurs « autonomes », 30 % de salariés de la fonction publique et 44 % de salariés du secteur privé. On peut donc dire que la part du secteur dit informel (26 %) est apparemment inférieure à ce qu'elle est pour l'ensemble de la population noire (*pretos*) de Salvador (42 %) ²⁰, même s'il faut tenir compte des découpages incertains entre salariat privé et secteur informel, ainsi que des nombreuses déclarations nulles qui cachent sans doute une part importante d'informalité ou d'indéfinition dans les situations de travail ²¹.

Quoi qu'il en soit, on observe surtout que la plupart de ces emplois, salariés ou non, ont un caractère subalterne — auxiliaire d'infirmier dans les hôpitaux publics ou auxiliaire de stockage dans la pétrochimie, par exemple — et que les branches d'emploi sont fréquemment dévalorisées (commerce de rue, bâtiment, enseignement primaire public ²², etc.). Il est intéressant de comparer cette situation avec celle de Bahia en général. Pour l'ensemble des emplois dans la période 1987-1989, 3,3 % des noirs de Bahia occupaient un emploi de « haut prestige ²³ », contre 8,5 % des métis et 24,5 % des blancs. À l'opposé, 37,2 % des noirs avaient un emploi considéré de « faible prestige » (emplois manuels non qualifiés), contre 27 % des métis et 12,9 % des blancs ²⁴. En reprenant les mêmes groupes de prestige établis par Nadya Castro et Vanda Sá Barreto à partir des critères de la scolarité requise et de la position hiérarchique de l'emploi, on peut répartir de la manière suivante les membres du Ilê Aiyê dans les trois groupes de prestige inférieur, moyen et supérieur, en les comparant à celle des noirs (classés *pretos*) de la période 1987-1989 à Bahia en général ²⁵.

Groupes de prestige du Ilê Aiyê et des noirs de Bahia

Groupes de prestige	Types d'emplois	Pourcentage Ilê Aiyê	Pourcentage noirs (Bahia)
SUPÉRIEUR	Propriétaires, cadres et techniciens de niveau supérieur	1,8 %	3,3 %
MOYEN	Emplois non manuels, emplois manuels qualifiés et semi-qualifiés, techniciens de niveau moyen	74,6 %	59,5 %
INFÉRIEUR	emplois manuels non qualifiés	23,6 %	37,2 %

Comparés aux idéologies de la modernité et de l'ascension sociale qui ont marqué les années soixante-dix et quatre-vingt à Bahia, les itinéraires des membres du Ilê Aiyê sont donc, dans la très grande majorité des cas, des histoires tout à la fois d'insertion et de frustration. S'ils sont en moyenne moins nombreux que les noirs en général parmi les couches les plus pauvres, ils sont

²⁰ CASTRO, Nadya Araujo et BARRETO, Vanda Sá, « Os Negros que dão certo », in id., *Trabalho e desigualdades raciais. Negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador*, São Paulo, Annablume editora, 1998, pp. 131-157.

²¹ Ces taux de non réponse sont de 15 % pour l'emploi et 20 % pour la position dans l'emploi.

²² Une institutrice de l'enseignement primaire reçoit un salaire équivalent à un salaire minimum pour un emploi peu qualifié (niveau primaire) et qui n'est guère mieux considéré qu'un emploi domestique.

²³ Ce qualificatif inclut les ingénieurs et les techniciens supérieurs en plus des postes de direction, de gestion, et des propriétaires d'entreprise (de toutes tailles).

²⁴ CASTRO, Nadya, BARRETO, Vanda Sá, *op. cit.*, p. 143.

²⁵ On ne tient pas compte ici des chômeurs, écoliers/étudiants, et femmes au foyer sans emploi (soit 274 personnes).

aussi moins bien représentés parmi ceux qui, pour reprendre la terminologie statutaire en usage, composent l'« élite noire ». Ceux des membres du Ilê Aiyê qui ont un emploi se concentrent pour les trois quarts dans les situations moyennes, relativement précaires et inférieures même si elles offrent des possibilités d'intégration et d'ascension relatives.

Si l'image de l'élite noire n'est pas le reflet de la situation socio-économique des membres du Ilê Aiyê, elle traduit cependant les espoirs et les désenchantements qui naissent dans cette situation. Pour le reste, il faut revenir au rituel lui-même et à ses créations. C'est dans le carnaval que l'harmonie, l'élégance et la recherche esthétique sont le plus visibles, imposant le respect et une certaine mise à distance.

L'élite noire (2) : exotisme et redressement statutaire dans un contexte métis

Pour comprendre le travail symbolique qui crée cette mise à distance, il convient d'abord de se replacer dans son cadre global d'inspiration, celui du métissage culturel de la société brésilienne et bahianaise actuelle. Dans celle-ci, presque tout le monde peut dire qu'il a quelque chose d'un héritage africain, comme on peut l'observer de différentes façons. Non pas dans les mémoires généalogiques, où les ancestralités africaines se sont en général perdues au fil des hontes de la captivité, des unions et dominations sexuelles hors mariage et des idéologies du blanchiment. Davantage dans le teint de la peau de tout un chacun — la peau brune des « blancs de Bahia » — ou dans la forme un peu épatée d'un nez que les mères guettent chez leurs enfants, une lèvre plus épaisse, des pommettes plus hautes, des yeux très noirs ou des cheveux plus « durs ». Mais surtout, on le voit et on l'entend dans des gestes, des mots, des manières de faire ou des formes de pensée, issus du mélange de la mémoire africaine et de celle de l'esclavage, qui a créé un comportement déjà métis : la présence simultanée du monde visible et du monde invisible ; la force vitale que chacun sent en soi ; la nécessité d'un double individuel (le saint selon les uns ou l'orixá selon les autres divinités accessibles qui accompagnent, guident, et réagissent aux actions quotidiennes de chacun) ; l'usage des relations primaires pour traverser les hiérarchies ; la démarche coulée (*ginga*) et le pas de samba ; les surnoms qui adoucissent... Tout le monde n'a pas l'usage de toutes ces compétences, loin de là, mais la mémoire africaine s'est déjà tellement diffusée et a tellement fusionné avec celle des relations hiérarchiques de la domination esclavagiste, que rien ne permet de distinguer l'une de l'autre, ni de dire avec certitude que les plus clairs de peau n'ont pas eu accès à cette culture fusionnelle afro-brésilienne. S'il fallait vraiment faire une quantification des rapports culturels aujourd'hui, elle serait à faire non pas en distinguant les « blancs » (*brancos*), « noirs » (*pretos*) et « bruns » (*pardos*) du recensement, mais en évaluant les dosages de cette distribution des qualités ethniques en chaque individu, quelle que soit sa couleur de peau déclarée. C'est cette donnée-là qui décrirait les conditions objectives dans lesquelles certains noirs construisent aujourd'hui les relations et valeurs du « Monde noir ²⁶ ».

Pourtant, objets de stigmates raciaux, de discriminations et de dépréciations sociales, les noirs sont bien obligés de se penser différents. Les lointains héritiers de lignées ethniques défaites puis recomposées en une seule notion nouvelle et positive — l'Afrique exotique et mystérieuse —, doivent alors

faire l'invention de valeurs qui ne sont exclusivement noires que dans un monde imaginaire construit laborieusement dans le contexte brésilien. L'arbitraire et le bricolage présents dans toute création symbolique deviennent à ce moment-là plus visibles. Le temps des « acculturations » et des « réinterprétations africaines » dans le Nouveau Monde, dont Bastide et Herskovits firent leurs principaux objets de recherche ²⁷, est déjà loin derrière nous. Sidney Mintz et Richard Price ont critiqué, il y a plus de vingt ans, le modèle de la « rencontre » entre deux cultures supposées homogènes et originaires (l'africaine et l'europpéenne) et ont défendu la thèse selon laquelle la situation de l'esclavage est le point de départ de la création culturelle afro-américaine ²⁸. Aujourd'hui le développement des contacts dans les échanges croissants du mode de vie urbain et la transmission d'images, symboles et valeurs dans les communications à l'échelle planétaire ont continué le travail de mélange, fusion et transformation de l'héritage africain. Des images d'Afrique resurgissent alors dans ces nouveaux flux. Elles font, à leur tour, l'objet de réinterprétations brésiennes.

Les inventeurs et acteurs de l'africanisme à Bahia vivent dans ce contexte-là. Citadins, en partie scolarisés, en partie insérés dans le système d'emploi, ils savent s'informer, chercher, rassembler des informations à travers divers canaux modernes pour réaliser un travail symbolique autour de l'identité. Pour donner un exemple de ce travail et de la modernité de son contexte, je reviens en un mot sur l'invention du nom Ilê Aiyê. Son inspiration tient autant à la présence d'une mère-de-saint dans la famille de l'un des membres du groupe qu'à la présence d'un Européen... qui lui-même permit aux jeunes gens d'avoir entre les mains un petit fascicule intitulé « Le Yoruba comme on le parle » (« Yoruba tal qual se fala »)... rédigé des années plus tôt par un chef lettré du candomblé, Mestre Didi, auteur de divers contes et récits afro-brésiliens, et trouvé dans une bibliothèque de l'université ²⁹.

Dans ce cadre, le choix des références pour l'inspiration rituelle, tout en travaillant à marquer de la distance, se porte sur des figures mythiques connues et respectées, éventuellement craintes, dans l'ensemble de la société locale qui est le cadre matériel de cette création. Autrement dit, le choix se porte sur des figures dont la lecture symbolique en termes de pouvoir, respect et distance puisse être entendue de manière consensuelle. Dans la séquence rituelle d'ouverture du défilé du Ilê Aiyê, diverses composantes parlent directement de pouvoir magique (*pembas*, bains de feuilles, etc.). Le même rituel met en scène trois divinités principales du culte afro-brésilien, Exu, Oxalá et Omolu. Exu, présent de manière importante, est associé dans la société globale au diable, il est

²⁶ Il ne s'agit pas là d'un programme de statistiques culturelles ! Nous voulons seulement suggérer l'inadéquation du rapprochement que certains opèrent, par facilité, entre les catégories raciales du recensement et les clivages culturels. Rendre compte de la complexité des dynamiques culturelles en situation pluriraciale nécessite d'abord de se placer du point de vue des socialisations individuelles, c'est-à-dire dans une échelle micro-sociale, avant d'imaginer les différents détours quantitatifs capables de produire l'information statistique adéquate.

²⁷ BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires*, Paris, Payot, 1967 ; HERSKOVITS, Melville, *L'héritage du Noir, Mythe et réalité*, Paris, Présence africaine, 1966.

²⁸ MINTZ, Sidney et PRICE, Richard, *The Birth of African-American Culture* [1976], Boston, Beacon Press, 1992.

²⁹ AGIER, Michel, « Ni trop près, ni trop loin. De l'implication ethnographique à l'engagement intellectuel », *Gradhiva* (Paris), n° 21, 1997, pp. 69-76.

une marque d'étrangeté et d'admiration, et il suscite la crainte et la mise à distance de ceux qui sont extérieurs au culte du candomblé. Oxalá est le plus célèbre et le plus consensuel des orixás, associé au Christ-Roi du christianisme populaire. Figure pacifique, il représente le candomblé présentable, respecté par tous, aussi bien dedans que dehors. Il n'y a aucun risque dans ce choix là, tout le monde y reconnaît autant la sagesse que le pouvoir ³⁰. Enfin, Omolu est le garant de l'authenticité de la référence au candomblé dans le Ilê Aiyê, puisque c'est le saint de la maison : l'africanisme est légitimé par la proximité. Le président du bloc, né dans la maison dont une partie abritait déjà, à sa naissance, un terreiro, peut alors déclarer à l'attention de tout concurrent proche : « moi, je n'ai pas eu besoin de réfléchir pour être noir ».

Il est tout aussi intéressant de parler des figures absentes. En particulier, on ne trouve pas de mise en scène de *caboclo*, *preto velho* et autres figures des cultes afro-brésiliens socialement plus périphériques et moins valorisés dans l'ensemble de la société. Même si des membres du bloc ont le sentiment de vivre certaines phases de la sortie carnavalesque comme des moments personnels et spontanés de relation avec les divinités, et même si l'inspiration rituelle réalise l'assemblage de symboles issus de croyances diverses, aucune figure et aucun rite issus des terreiros de Angola ou de Caboclo ne sont explicitement honorés ou sollicités.

Il s'agit là d'une indication de la manière selon laquelle certaines distinctions de classe s'introduisent à l'intérieur de cette production de symboles, distinctions dont les choix relèvent des divisions sociales et rituelles propres à ce que nous avons appelé plus haut la micro-politique afro-brésilienne. L'africanisme du Ilê Aiyê est, de ce point de vue, comparable au « syncrétisme réfléchi » que Bastide voyait, dans les années soixante et dans le sud du pays, dans l'umbanda. Ce dernier mouvement correspondait à « la prise de conscience » de la classe basse et à sa « volonté d'ascension sociale », tout en marquant « le passage d'un système symbolique à un système conceptuel ³¹ ». Umbanda mise à part, on retrouve bien dans l'invention de l'africanisme du Ilê Aiyê les mêmes composantes du processus de changement culturel : prise de conscience, ascension sociale, simultanéité voire, pour certains acteurs, antériorité de la pensée sur l'action symbolique.

Une analyse très comparable à celle de Bastide, mais inversée quant à son objet, a été faite à Bahia par Colin Henfrey ³². Celui-ci observait dans les années soixante-dix (et dans le quartier de Liberdade) l'émergence d'un culte en expansion dans les « nouvelles couches du sous-prolétariat » et représenté par

³⁰ Le blanc d'Oxalá et des colombes de la paix lâchées lors de la cérémonie d'ouverture du défilé représentent aussi un choix comparable, au sens sociologique et politique, à celui de l'afoxé Filhos de Gandhi, autre groupe intermédiaire entre carnaval et candomblé, à la fin des années quarante, pour un style pacifique, où dominaient le blanc et l'allusion circonstancielle à Mahatma Gandhi, une figure symbole de la paix à cette époque. Il s'agissait, explique A. Morales (« Blocos negros em Salvador : reelaboração cultural e símbolos de baianidade », *op. cit.*), de rectifier une image négative, parce que trop revendicatrice, des « dockers rouges » présents sur la scène sociale et objets de répression.

³¹ BASTIDE, Roger, « La rencontre des Dieux africains et des Esprits indiens (la communication au colloque de Dakar, octobre 1973) », *Afro-Asia* (Salvador), n° 12, 1976, p. 43.

³² HENFREY, Colin, « The Hungry Imagination : Social Formation, Popular Culture and Ideology in Bahia », in MITCHELL, S. (ed.), *The Logic of Poverty, The Case of the Brazilian Nordeste*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.

le candomblé de Angola, plus démocratique et plus égalitaire que le culte « orthodoxe », celui de nation yoruba. Ce dernier représenterait, selon Henfrey, une « culture ethnique », il serait inséré dans des relations anciennes de type paternaliste et légitimé par l'inscription dans la Fédération des cultes. L'auteur pensait que ce culte-là tendrait à substituer celui-ci. Il semble, à la fin des années quatre-vingt-dix, que l'on soit plutôt en présence d'une partition sociale des principales dénominations, comme on l'a vu plus haut, en même temps que d'une circulation et d'une innovation plus intenses des pratiques rituelles. Par ailleurs Henfrey voyait dans les relations sociales et symboliques du candomblé de Angola les marques d'une nette différenciation sociale : comparé au candomblé yoruba, notait-il, il n'y a pas dans l'Angola d'*ogãs* ou il y a des *ogãs* plus modestes, il n'y a pas de clientélisme, l'ouverture d'un terreiro y est moins coûteuse, l'initiation est moins marginalisante par rapport au quotidien et moins chère, la descente des *caboclos* n'est pas réservée aux seuls initiés, etc. Les maisons de culte dites d'Angola seraient aussi plus libres et festives que les autres. Tout cela composerait les traits d'une « sous-culture de classe » dans laquelle la communauté des adeptes est stratifiée horizontalement, et non plus une culture ethnique aux fortes relations de pouvoir verticales, comme l'est le culte yoruba ³³.

Bien sûr, le trait de la comparaison semble un peu trop forcé. Les terreiros de culte nagô et gege à Bahia (qui ne se résument pas aux deux ou trois plus grands) ne sont pas exempts de *érés* (états intermédiaires enfantins), de repas communiels, et même de fêtes de *caboclo*, toutes choses que Henfrey attribue un peu trop vite aux seuls terreiros d'Angola. Mais il est intéressant de relever que les choix qui s'opèrent dans le montage rituel du Ilê Aiyê induisent aussi des exclusions, et que les uns et les autres vont dans le sens d'une idéologie ethnique. Ce que l'on perçoit donc, à la lumière des analyses de Bastide et Henfrey et au vu des composantes rituelles du Ilê Aiyê, c'est que l'idéologie ethnique est tout autant une « culture de classe » que celles, plus égalitaire et aux relations horizontales, qui seraient typiques des cultes angola de Bahia ou de la macumba de Rio. La distance ethnique, d'apparence a-temporelle, est, dans ce cas, une forme de distinction sociale.

En plus des rites et symboles renvoyant au monde religieux, d'autres inventions rituelles du Ilê Aiyê concourent à produire cette simultanéité ethnico-sociale. Sans revenir sur tous les éléments rituels présentés dans les chapitres précédents, nous en commenterons trois séries : les couleurs, les héros et le travail de l'apparence. Les couleurs emblématiques du groupe carnavalesque sont toutes à double sens. Il est possible de leur associer un sens social ou sociologique (qui parle d'identité raciale, statut, souffrance et paix) en même temps qu'un sens ethnique, c'est-à-dire issu d'une correspondance avec les orixás dont on a souligné la présence marquante dans le bloc. Le blanc représentant la divinité puissante Oxalá contient aussi un message de paix et consensus ; le noir représente le message racial en même temps qu'Exu et Omolu ; le rouge est la souffrance tout autant qu'Exu ; enfin le jaune est la richesse en même temps que la beauté d'Oxum. Le jeu des couleurs ne s'arrête d'ailleurs pas là. Le bois d'ébène

³³ Dans le même ordre d'idée, Bastide (« La rencontre des Dieux africains et des Esprits indiens », *op. cit.*, p. 43) parlait, lui, d'« une sous-culture dans le genre [...] de la "culture de la misère" » à propos des pratiques et relations dans la populaire macumba de Rio de Janeiro.

de la Déesse d'Ébène et le diamant noir du novembre *azeviche* (jais) sont des métaphores de la couleur noire, mais des métaphores plus nobles que, par exemple, parmi les autres métaphores disponibles, celles du charbon ou du goudron peu valorisantes dans ce cas ³⁴. Toujours travailler l'apparence, rendre la couleur noire attrayante, la recouvrir de symboles de richesses et d'apparat : l'assemblage de signes n'est jamais loin de dérapier dans le kitsch et le « carnaval du tape-à-l'œil ³⁵ ».

D'autres composantes de la distinction sociale, comme la fabrication de héros et de figures rituelles, puisent dans le texte exotique de l'africanisme, qu'il soit celui, lointain, des cosmographies africaines ou, proche et mystérieux, du candomblé. C'est le cas de la recherche, systématique (et parfois laborieuse) dans les enredos et les paroles de samba, de héros ancestraux africains (rois et reines conquérants). C'est aussi le cas de la redéfinition du rôle maternel des femmes noires (souvent chefs de groupes domestiques pauvres) par le biais d'une survalorisation de la maternité spirituelle de la femme noire, empruntée au monde social du candomblé. Les maîtresses femmes du candomblé, passées et présentes, incarnent une forme d'ascendance féminine qui conforte l'illusion d'un matriarcats conçu sur le modèle de la tradition ethnique en lieu et place d'une condition sociale dévalorisée comme chef de ménage dans la pauvreté. Enfin, si Zumbi, héros du quilombo de Palmares et principale figure masculine du Ilê Aiyê, est à l'origine un héros strictement politique et guerrier, les allégories rendant compte de sa force et de sa présence sont empreintes d'un ton religieux qui pourrait bien le conduire à terme vers une divinisation égale à celle, africaine, de la transformation d'anciens rois, chefs et guerriers en orixás (Xangô, Obatalá, Obaluaê, Ogun, etc.) ³⁶. Les textes disent assez comme l'« esprit » de Zumbi, « fils de Ogun » (divinité de la guerre), « s'incarne » dans le Ilê Aiyê, comment il est l'interprète de Obá, ministre de Xangô ³⁷, ou comment le carnaval est le lieu de sa « résurrection ».

On a vu enfin à quelles sélections de symboles donnait lieu le personnage de la Déesse d'Ébène, visant à développer une forme « ethnique » de la dignité sociale féminine plus qu'un éloge de la beauté physique proprement dite. Cette figure illustre le travail de création qu'implique une présentation de soi dominée par la bonne apparence et la posture altière. Ces deux éléments combinés sont des réponses rituelles à deux stigmates sociaux particulièrement ancrés dans la pensée raciale brésilienne. L'un associe les noirs à un ensemble de stéréotypes physiques de laideur, malpropreté, mauvaises odeurs, etc., que de nombreux proverbes, dictons et histoires ont sédimenté dans les mentalités populaires. Derrière l'apparence d'une cordialité a-raciale, certaines situations d'interaction montrent que ces stéréotypes sont parfaitement connus de tous. Ils le sont d'abord des noirs eux-mêmes, dont une plaisanterie habituelle consiste à se

³⁴ Le terme *piche*, le goudron, ne fut utilisé que dans un des tout premiers sambas et sur un ton provocateur, qui a disparu depuis.

³⁵ FRAZIER, Franklin, *Bourgeoisie noire*, Paris, Plon, 1955.

³⁶ Pierre Verger (*Orixás : Deuses iorubás na Africa e no novo mundo*, São Paulo, Corrupio, 1981) décrit les origines historiques des divinisations des orixás en Afrique.

³⁷ « Zumbi / est incarné dans le Ilê / et lutte pour voir ce peuple / Lutter / Zumbi est élu / Le traducteur de Obá » (« Zumbi / Incarna no Ilê / E luta para esse povo ver / Lutar / Se elege Zumbi / O tradutor de Obá ») (Caj Carlão : *Separatismo não*, 1989).

remémorer, de manière ambiguë, quelques-uns des stéréotypes à leur rencontre, autour d'une table de bar par exemple.

L'autre stigmaté, contre lequel se fait la présentation de soi par les membres du Ilê Aiyê dans le défilé et en dehors, est celui de l'infériorisation sociale des noirs. Socialement associés aux positions subalternes, les noirs sont fréquemment traités sur un mode paternaliste, objets de surnoms et de comportements ambigus. Si le racisme est loin de pouvoir être ramené à un simple héritage de l'esclavage, il n'est pas moins vrai que cette période de l'histoire brésilienne a fourni une vaste terminologie, notamment d'origine raciale, pour qualifier les relations interpersonnelles, dans laquelle les stéréotypes négatifs sont empreints d'ambiguïté. Aujourd'hui encore, par exemple, le terme *nego* (dérivé de *negro*, noir) est devenu un terme commun plutôt péjoratif signifiant « n'importe qui » (ou « machin » par exemple), mais il peut, dans l'intimité, être utilisé comme une marque d'affection. Le terme *negrinha* (diminutif de *negra*, noire) est péjoratif et désigne une femme de mauvaise vie, mais *nega* ou *neguinha* peuvent être utilisés comme marques d'affection, quelle que soit la couleur de peau des personnes en cause. Les comportements ostensiblement cordiaux servent traditionnellement à faire accepter des rapports de domination. Les manières d'être de « l'homme cordial », que l'historien Sergio Buarque de Holanda a définies comme « la discipline de la sympathie ³⁸ », mettent les autres à leur place (et notamment les inférieurs) à l'aide d'une large panoplie de démonstrations corporelles et verbales de proximité et de familiarité associées à la domination.

Face au poids de telles habitudes sociales, la posture corporelle de mise à distance qui caractérise, en général, les membres et, plus visiblement encore, les dirigeants du Ilê Aiyê est donc tout à la fois une affaire individuelle et un des actes politiques et esthétiques les plus élaborés et efficaces de l'association. Cette mise à distance des autres ³⁹ passe d'abord par une distance physique, plus exactement par une posture corporelle altière et de retrait. Sans jamais refuser le dialogue avec qui que ce soit *a priori*, les membres du Ilê Aiyê ont une attitude qui consiste à mettre une bonne distance physique avec leurs interlocuteurs. Ils utilisent des manières sociales de correction — parfois excessives jusqu'à la froideur protestante, parfois maladroitement jusqu'à la vanité, dénoncée par leur entourage comme *boçal* (fat). Dans ses défilés du carnaval, le Ilê Aiyê se distingue par l'allure altière de ses participants, des femmes en particulier. On a vu en décrivant le défilé comment l'application d'un code de correction fait partie de l'élaboration collective d'une esthétique noire dans laquelle cette association carnavalesque s'est spécialisée. En 1981 déjà, le responsable d'un club de fête où le Ilê Aiyê venait d'organiser sa fête annuelle de la Beauté noire parlait avec admiration de « la discipline du Ilê » : lors de la soirée, commentait le journaliste qui relatait la fête, « il n'y a pas eu une seule bagarre, et les policiers et les agents de sécurité ont fait l'éloge de la fête, affirmant qu'"ils n'avaient jamais vu un groupe aussi sage" ⁴⁰ ».

³⁸ BUARQUE DE HOLANDA, Sergio, *Ratzes do Brasil* [1936], Rio de Janeiro, J. Olympio, 1987, p. 143.

³⁹ La définition de cette altérité est équivoque et dépend beaucoup des contextes de la présentation de soi. Elle désigne bien sûr les blancs, par principe, mais des nuances existent individuellement ; elle peut désigner aussi bien des mulâtres, des métis ou d'autres noirs auxquels on reprochera par exemple de ne pas assumer leur identité raciale.

⁴⁰ *A Tarde*, 17 février 1981.

Tout entier orienté vers l'affirmation d'une apparence de noirs respectables, soigneusement esthétique et « africain », ordonné et non violent, le défilé du Ilê Aiyê crée donc « l'orgueil d'être noir », selon un slogan du carnaval de 1992. Le contenu du rituel met en évidence des marques de distanciation sociale, autour des idées de pouvoir et statut liées à une cosmographie africaine réinventée. Le terreau dont se nourrit l'inspiration du rite est aussi vaste que sa portée est élargie : c'est la société, bahianaise, brésilienne, voire planétaire, avec ses inégalités, ses injustices et ses conflits. Le carnaval africanisé de Bahia offre ainsi aux noirs en situation socialement intermédiaire l'option de ce qu'on pourrait appeler un *redressement statutaire*, c'est-à-dire une correction vers le haut de leur position structurale. C'est dans la mise en scène du défilé et des autres rituels du bloc que les membres du Ilê Aiyê se produisent comme une élite noire. Plus précise qu'une simple inversion pour des « structurellement faibles »⁴¹, cette action de redressement représente une distorsion du réel qui touche des positions sociales non absolument figées. *A priori*, cette fonction sociale du carnaval du Ilê Aiyê semble ne concerner que le destin de ceux qui se trouvent dans des trajets d'ascension, de compétition ou de frustration sociales. C'est-à-dire le groupe de ses premiers fondateurs, à l'ancrage socio-professionnel moderne (nouvelles industries, etc.), et ceux de ses membres actuels qui sont des travailleurs réguliers, salariés ou non, en situation socio-économique intégrée mais plus ou moins fragilisée. On peut penser cependant que, par effet induit, il avantage aussi les autres — femmes au foyer ou travaillant dans l'informel, travailleurs de rue, jeunes chômeurs — qui se trouvent dans le même espace « ethnique » de survalorisation sociale. Par exemple, la catégorie socio-rituelle des Dames du Ilê met en scène la dignité imposante de mères respectées, alors que leur quotidien est pour une grande majorité celui de la pauvreté. Cibles et actrices du rituel, ces dames se transforment en entrant dans le contexte du Ilê Aiyê, pendant le carnaval proprement dit et hors de lui. La ritualisation valorisante de leur identité continue bien souvent chez elles, dans l'usage des tissus du bloc pour la décoration des intérieurs, dans l'affichage des photos de fête en tenue de Ilê ou dans l'usage du mouchoir de tête du Ilê dans le travail.

Les attachements passionnés et durables à l'association, que l'on a mentionnés plus haut, doivent aussi être compris à la lumière de cette fonction rituelle de redressement statutaire, même s'ils ne s'y réduisent pas. S'attacher émotionnellement au bloc, c'est l'incorporer davantage et ainsi rendre individuelle l'identité sociale qu'il met en scène. Débordant le cadre du carnaval, être membre du Ilê Aiyê rend fier. Complément inespéré de l'exercice rituel, le coût de l'inscription au bloc confirme le rang rituellement créé par le défilé. Le Ilê Aiyê est le plus cher des blocs afro-brésiliens du carnaval et on voit ici qu'il est nécessaire qu'il le soit. D'autres comportements à la marge du rituel renforcent encore son sens et sa portée en termes de distinction. On a vu que l'équipe de football favorite du Ilê Aiyê fut, avant même la création du bloc et parmi ses jeunes fondateurs des années soixante-dix, le Vitória. Le Vitória est celui des deux grands clubs bahianais dont l'ancrage social est le moins populaire. À Bahia, le club dit *do povo* (du peuple) est le Esporte Club Bahia. Le Vitória, lui, est

⁴¹ TURNER, Victor, *Le phénomène rituel, Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

davantage soutenu par la classe moyenne, et c'est d'ailleurs à un vieux quartier de classe supérieure de Salvador que son nom est associé. On peut comprendre ce choix comme l'anticipation d'une attitude qui caractérise le style de ce bloc, et qui vise à s'élever socialement, à conquérir des espaces et à former des goûts localement associés à la classe moyenne plus claire de peau, brune (*morena*) ou blanche. Que cette identité sociale soit l'expression d'une volonté apparaît nettement dans la confusion que peut ressentir un membre du Ilê Aiyê, originaire d'un milieu social pauvre, lorsque qu'il déclare que deux choses comptent dans sa vie, le Ilê Aiyê et le Vitória, mais explique que sa préférence pour le Vitória tient à la couleur noire qui apparaît sur le maillot de l'équipe !

L'expérience du Ilê Aiyê apparaît dans ce contexte comme une modalité de positionnement social, plutôt que comme un retour à l'ethnie. Et l'africanisme n'est pas le résultat de la conservation d'une mémoire africaine au long des générations. C'est un travail de composition d'une rhétorique identitaire actuelle, à partir de ressources léguées par une histoire commune mais pour chacun plus ou moins rapprochée. Cette composition culturelle émane avant tout d'une quête de sens dans laquelle sont engagés des individus de couleur dont l'insertion sociale est précaire ou frustrante. Les créateurs et participants du Ilê Aiyê sont insérés dans les lieux de travail et de communication de la modernité urbaine et se posent des questions d'insertion et de lien social autant que de sens à donner à leur origine. Dans les rapprochements de notre contemporanéité entre la création symbolique et la pensée réflexive, entre l'oral et l'écrit, leur entreprise finit par redoubler le culturalisme des anciens ethnologues tenants de la thèse de la culture ethnique, principalement Herskovits. Prémonitoire, Bastide avait senti venir ce qu'il appela la « revanche » d'Herskovits. Mais ce n'est pas tant « la fidélité au passé ⁴² » qui provoque les réinventions africanistes d'aujourd'hui parmi quelques hommes et femmes de Liberdade, que la nécessité pour les noirs de Bahia de se faire eux-mêmes leur promotion sociale et idéologique : l'africanisme ne dépend pas d'un lien direct avec l'Afrique, il est devenu un instrument de positionnement social moderne. Il en est la composante exotique au sens où l'exotisme est une esthétique de la distance, une mise en beauté du spectacle de la distance imaginaire ⁴³ : « Je suis un Nègre exotique » dit un samba du Ilê Aiyê. Le spectacle rituel devient alors la représentation d'un style, d'une ambiance et de postures individuelles qui parlent d'une Afrique lointaine (ou, comme le candomblé, proche et mystérieuse) et qui composent la mise en scène parfaite de l'altérité la plus évidente, celle qui se montre comme la plus essentielle, et qui soutient une autre mise à distance, sociale et sortant du cadre rituel.

Identités de couleur : options et situations

Le projet explicitement affiché par le Ilê Aiyê est celui, pédagogique et politique, de favoriser le développement de la « conscience noire » à partir d'une valorisation des origines et de la culture « africaines ». Un programme d'éducation populaire — en partie financé et engagé depuis 1995 et lié à la construction du siège de l'association — vise à « offrir à la communauté de Salvador, spécialement du quartier Curuzu-Liberdade, l'opportunité de renforcer

⁴² BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires*, op. cit., p. 10.

⁴³ SEGALÉN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, p. 84.

son identité culturelle et en conséquence son auto-estime ⁴⁴ ». Ateliers de danse, de percussions et de confections afro-brésiliennes, doublement des capacités de l'école primaire Mãe Hilda (fonctionnant depuis 1987), enseignement pour adultes, entre autres de l'histoire africaine et de celle des noirs du Brésil, sont quelques-uns des moyens de cette prise de conscience. Dans ce cadre, l'auto-estime de chacun s'évalue à son auto-identification de couleur. Les termes de *negro/a* (noir/e) *negão/ona* (noir/e non métissée/e ou assumé/e) sont les auto-identifications que l'association tente de favoriser le plus. Quelques autres termes (notamment *preto/a*, la couleur noire) sont également considérés comme étant des assumptions de l'identité raciale, à la différence d'une série de termes jugés diversement euphémiques parmi lesquels figurent en premier lieu *moreno/a* (brun/e), *pardo/a* (« gris/e » ou brun/e) et *escuro/a* (foncé/e).

En 1976, l'Institut brésilien de la statistique (IBGE) releva, dans une enquête au terme de laquelle le qualificatif *pardo/a* (gris/e ou brun/e) allait être adopté pour les recensements officiels suivants, une liste de 135 couleurs déclarées par les personnes recensées ⁴⁵. L'étendue et la variété de cette liste renforcent les impressions d'indéfinition, de liberté et d'optionnalité dans ce domaine. Chacun se situerait librement sur le gradient des couleurs, en recourant même, s'il le souhaite, aux métaphores de plantes, de fruits, d'animaux ou de choses ! En fait, les procédés de classement sont plus complexes. Dans une enquête par sondage réalisée en 1995 sur les préjugés raciaux au Brésil (la première du genre jamais réalisée au Brésil), l'Institut de sondage Data Folha montra que « curieusement, la plus grande manifestation de préjugé contre les noirs a été captée dans le Nordeste, où il y a le plus grand mélange racial (*miscigenação*) ⁴⁶. ». Sous sa fausse apparence de neutralité phénotypique, l'identification de couleur au Brésil est informée par une pensée raciale qui établit des hiérarchies entre trois « races ». Deux d'entre elles sont précisément énoncées sous l'apparence chromatique — la blanche et la noire —, l'indien étant seul cantonné dans la figure de l'ethnicité, ce qui correspond à son exclusion ancienne de l'ordre national. Pour les deux couleurs, l'histoire de la pensée raciale au Brésil indique un certain nombre de constantes idéologiques qui prirent le relais, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, de la domination juridique de l'esclavage. Pour les résumer de manière simple, elles consistent en la croyance à la supériorité morale et intellectuelle accordée aux personnes à la peau blanche et en un cumul de stigmates négatifs associé à la peau noire et aux traits négroïdes. L'optionnalité n'est donc pas synonyme d'une réelle liberté, le terme « noir » étant un repoussoir alors que le désir de blanchiment traverse plus ou moins tout le spectre de la population visiblement métissée. Cependant, les idéologies raciales évoluent et divers espaces et comportements négrophiles tendent à se développer. Même s'ils ne changent pas immédiatement les préjugés des non-noirs, ils élargissent l'éventail des situations d'interaction dans lesquelles les noirs se sentent valorisés. C'est notamment le cas du milieu de relations sociales créé à partir du mouvement d'africanisation du carnaval.

⁴⁴ Associação Cultural Ilê Aiyê : *Projeto educacional sede do Ilê Aiyê*, septembre 1994, p. 13.

⁴⁵ RODRIGUES, Fernando, « Racismo cordial », in TURRA, Cleusa, VENTURI, Gustavo (eds.), *Racismo cordial*, São Paulo, Atica/Folha de São Paulo/DataFolha, 1995, p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29. Rappelons qu'en 1991, la population recensée *parda* (métisse) atteignait 65,3 % dans le Nordeste, contre 27,1 % dans la région Sudeste et 13,6 % dans la région Sud.

La fermeture par le Ilê Aiyê de son défilé aux blancs n'est rien d'autre que la suite logique de sa stratégie identitaire. L'argument « naturaliste » que donnent généralement les dirigeants et les membres du bloc — et selon lequel la couleur de peau noire garantirait la relation pratiquement génétique avec les traditions africaines et donc leur respect — est moins important que la cause statutaire. De ce point de vue, on peut dire que l'exclusivisme racial — qui fit du Ilê Aiyê le « bloc de la race », ou encore le « bloc du *negão* » (le noir « assumé ») — a pris un sens particulier et durable en permettant la mise à distance rituelle de la part blanche de la société, celle dont la présence rend plus difficile, pour les noirs et au quotidien, la valorisation de soi. Le redressement statutaire réussi dans l'expérience du Ilê Aiyê perdrait beaucoup de son efficacité si le rite devait reproduire exactement la société et ses inégalités raciales. La condition de réussite d'une expérience qui est bien, essentiellement, rituelle, est la possibilité de définir, en toute permissivité carnavalesque, son décor et ses acteurs. Dans ce cadre, la mise à distance des blancs est un travestissement de la réalité et non une inversion symétrique des relations raciales réelles.

Les déclarations d'identités de couleur relevées auprès des membres de l'association (déclarations faites au moment de leur inscription ou réinscription annuelle, au siège de l'association), montrent que la pédagogie en faveur de la « conscience raciale » a donné des résultats significatifs : les trois quarts des adhérents utilisent des termes identitaires de type « affirmatif ». Le seul terme *negro/a* (correspondant le plus exactement au message du bloc puisqu'il a pris une connotation culturelle et politique) recueille près de la moitié des réponses. Quant à *preto/a*, la couleur noire, ce terme reste marqué par son usage officiel ressenti comme péjoratif : c'est un terme chargé de préjugés racistes, celui du regard discriminatoire. Bien que des sambas et des usages affectifs l'aient rendu plus acceptable, il ne réunit que 20 % des réponses. Enfin, les termes d'identité qui suggèrent, par leurs euphémismes et métaphores, l'absence ou la faiblesse de la « conscience raciale » — tels que *moreno/a* et *pardoa/a* (brun/e), *escuro/a* (foncé/e), *formiga* (fourmi), *castanha* (châtaigne), *canela* (canelle), etc. — regroupent au total un quart des déclarations.

Auto-identifications de couleur des membres du Ilê Aiyê

Déclarations de couleur	Hommes		Femmes		Total	
	Nombre	%	Nombre	%	Nombre	%
Déclarations "affirmatives"	430	74,3	531	77,1	943	74,4
dont						
noir/e (<i>negro/a</i>)	250	43,2	344	49,9	594	46,8
noir/e (<i>preto/a</i>)	115	19,9	138	20,0	253	19,9
autres [a]	65	11,2	31	4,5	96	7,6
Déclarations euphémiques	149	5,7	158	22,9	325	25,6
dont						
brun/e (<i>moreno/a</i>)	70	12,1	67	9,7	137	10,8
métis/se (<i>parda</i>) [b]	42	7,3	62	9,0	104	8,2
foncé (<i>escuro</i>)	28	4,8	43	6,2	71	5,6
autres [c]	9	1,6	4	0,6	13	1,0
Total des déclarations	579	100	689	100	1268	100

[a] Cette catégorie comprend : *negão/ona* ("noir/e assumé/e"), *mulato/a* ("mulâtre/sse"), *neguinho/a* (terme affectif de "noir/e"), *crioulo/a* ("créole"), *cafusola* (métis/se de noir/e et d'indien/ne).

[b] *Pardo/a* signifie littéralement "gris/e" ou "brun/e", mais c'est surtout la catégorie officielle du recensement pour tout métissage indéfini, et c'est généralement en référence à cette catégorie officielle que les personnes concernées (noirs et mulâtres) se désignent par ce terme.

[c] Cette catégorie comprend : *castanha* ("châtaigne"), *canela* ("canelle"), *formiga* ("fourmi"), *clara* ("claire"), *purpura* ("pourpre") et... *branco* (blanc)!



Les données du tableau indiquent une série relativement importante d'options, même si les personnes concernées se trouvent dans un contexte d'assomption raciale noire parmi les plus marquée à Bahia, et même si l'inscription au bloc, dans sa forme cooptative, garantit que les candidats à l'adhésion présentent bien une apparence physique fortement marquée par l'ascendance negro-africaine.

Cette optionnalité de l'identification raciale se révèle plus précisément dans une enquête réalisée auprès de quarante membres du bloc ⁴⁷. Tenant compte du fait que l'enquête représentait une situation sociale dans laquelle la relation à l'autre pouvait évoluer au fil des conversations et que les interviewé(e)s pouvaient se trouver progressivement valorisés dans leur appartenance au Ilê Aiyê, puisqu'elle était au centre de l'entretien, la même question de l'auto-identification de couleur (« quelle est votre couleur ? ») a été posée une fois au début et une autre fois tout à la fin de l'entretien. En comptant la déclaration faite au siège de l'association, au moment de l'inscription, par les mêmes personnes, on dispose alors de trois auto-identifications dans trois situations différentes. Dans les entretiens, la part des déclarations « affirmatives » passe de 47,5 % (19 sur 40) au début de l'entretien à 62,5 % (25 sur 40) à la fin. Cette même part est, pour les mêmes quarante personnes mais, cette fois, interrogées dans l'enceinte de l'association au moment de leur inscription, de 77,5 % (31 sur 40) ⁴⁸.

La dynamique de ces auto-identifications est une information tout aussi importante que les différents taux eux-mêmes. Ces données montrent littéralement que l'identité raciale, plutôt qu'optionnelle, est situationnelle. Les identifications augmentent au fur et à mesure que les interactions se rapprochent d'une ambiance de connivence et d'affirmation collective « noire ». Ces données illustrent en un raccourci l'évolution de la position des noirs dans la société et dans l'idéologie raciale à Bahia. D'une part, les contextes de valorisation culturelle de la population de couleur ont augmenté en nombre et en force, à l'image du succès du Ilê Aiyê et, plus généralement du carnaval afro-brésilien. Dans ces cadres, l'identité « noire » se reconstruit sur un modèle culturaliste et représente une option socialement positive. D'autre part, toute la ville n'est pas envahie par ce genre de situations et d'espaces, loin s'en faut ! Il faut donc savoir identifier les contextes. Quand il voit comme les identités dites raciales ont du jeu, l'anthropologue peut se demander une fois de plus si la sagesse populaire n'est pas en train de lui souffler sa conclusion : l'identité est un fait contextuel — elle dépend de certains enjeux sociaux localisés — et relationnel : elle est toujours inscrite dans un rapport d'altérité.

⁴⁷ Dont la répartition par sexe, âge et résidence correspond *grosso modo* à celle de l'ensemble des membres du bloc.

⁴⁸ Ce dernier taux correspond d'ailleurs de très près à celui émanant de l'ensemble des adhérents (près de 75 % de déclarations « affirmatives »).



Conclusion

Les malheurs d'Arlequin

Le métis est certainement le tiers-instruit, si l'on en croit Michel Serres ¹. Son habit, comme celui d'Arlequin, est fait de pièces rapportées dont il a soigné lui-même l'agencement pour en faire une pièce unique et reconnaissable entre toutes. Son lieu virtuel ne se situerait ni ici, ni là, mais dans un ailleurs, et il aurait su tirer tous les avantages de la duplicité, c'est-à-dire tous les savoirs, pour en faire un autre, le sien propre, plus riche que tous les autres. Le métissage que Michel Serres désigne ainsi est celui de la culture en train de se faire : les inventions syncrétiques naissent des rencontres entre systèmes symboliques différents, les compétences sont redoublées dans l'accès à plusieurs systèmes de savoir, les répertoires de rôles s'élargissent dans la diversification des socialisations, l'art du négoce s'apprend à la frontière des sociétés. Le domaine d'Arlequin, c'est l'altérité et non l'identité : il « apprend l'apprentissage ² » en allant vers les autres. Mais la métaphore d'Arlequin n'est pas séparable de la vie de tous les jours et des malheurs de ceux qui font le métissage sans trouver le lieu de la non-identité, un lieu pour le « tiers exclu [...] cette impossible situation ³ ».

Car, si la dynamique culturelle est nécessairement métisse, elle ne peut pas se soustraire aux marquages identitaires de la vie sociale. Cela nous amène à identifier une tension entre culture et identité. En fonction des contextes sociaux et des choix politiques, chaque « bout » tire plus ou moins de son côté : la création culturelle vers l'ouverture et vers l'Autre, l'identité vers la fermeture et vers soi. Mais l'imbrication reste toujours étroite et problématique entre ces deux pôles. L'ethnographie des rituels montre que les stratégies identitaires sont présentes et agissantes dans l'imagination culturelle : les orixás que l'on honore, les couleurs que l'on porte, les paroles et même les instruments des sambas du défilé, ont un sens social, c'est-à-dire une origine et une portée dans la vie sociale des acteurs rituels. Plutôt que d'un retour à l'ethnie, les africanismes apparaissent alors comme la mise en forme exotique de la distance sociale des noirs brésiliens en situation de mobilité vis-à-vis de la société où ils vivent.

Instaurer de la distance sociale a des effets individuels autant que collectifs, interactionnels autant que statutaires. Dans le cas de Bahia, tout porte à penser que les premiers sont plus durables que les seconds. En effet, c'est plus dans le changement des mentalités et des relations de face-à-face que l'expérience du carnaval afro-brésilien a une portée que dans la formation de groupes et catégories sociales véritables. Les identités noires de Bahia ne forment pas des *status groups* au sens weberien, qui seraient capables d'instaurer une action collective dans le champ de la distribution des pouvoirs. L'échec des tentatives

répétées de Parti noir tient à cette absence de racialisation formelle des catégories sociales. Si l'entreprise du Ilê Aiyê est statutaire et politique, c'est au sens où le statut désigne une « forme existentielle » des relations sociales, selon l'expression d'Immanuel Wallerstein, et non un groupe constitué ⁴.

Ainsi les stratégies identitaires ont leurs raisons propres, d'ordre contextuel. Ces raisons tournent autour des questions sociales d'inégalité, de discrimination, de compétition, etc., dans l'accès à divers types de ressources (argent, emploi, espace, relations, etc.). Sous le voile d'une société mélangée et qui se veut a- raciale et supra-ethnique, le Brésil se révèle, de ce point de vue, comme une société fragmentée, dont les rapports humains sont de plus en plus hiérarchisés. Ils le sont sur un mode horizontal, c'est-à-dire selon les conditions sociales : en 1996, le Brésil connut les écarts de revenus les plus élevés du monde. En outre, ces écarts ont augmenté entre 1980 et 1990. Cette année-là, les 50 % les plus pauvres de la population brésilienne se partageaient 8,4 % des revenus, alors qu'à l'autre extrême les 5 % les plus riches du pays se répartissent 39,4 % des revenus ⁵. La fragmentation se réalise aussi sur un mode vertical, c'est-à-dire selon les réseaux, factions et clientèles relevant des appartenances de type communautaire. En réponse à des mouvements revendicatifs menés au nom de principes égalitaires et démocratiques, la Constitution brésilienne de 1988 a reconnu des territorialités séparées (en zone rurale) à certains noirs comme aux indiens : conquête ambiguë puisqu'elle suppose des modalités différentes de citoyenneté selon l'ethnie ou la couleur de peau. Cette reconnaissance de droits dits communautaires va dans le sens des politiques et des éthiques relativistes et ethnicistes qui se développent à l'échelle mondiale : dans les grandes institutions internationales, dans les États ethno-nationalistes, voire dans certaines ONG caritatives. L'obsession identitaire est ainsi bien enracinée au cœur des crises et des compétitions de la modernité ⁶. Ses excès — et les menaces de violence qu'ils font peser sur les relations locales, nationales et mondiales — ne peuvent être contrecarrés que par davantage d'ouverture et de connaissance de l'Autre. Or — et c'est là sans doute un des intérêts de l'anthropologie aujourd'hui —, faire l'ethnographie d'un mouvement identitaire permet précisément de voir que cette ouverture à l'Autre existe et qu'elle est repérable, au-delà des affirmations ethnicistes, dans l'invention rituelle.

Si l'identité est attachée au sol où elle naît et dépend des contextes sociaux et politiques qui la suscitent, la mise en scène de l'identité, elle, nécessite une création culturelle. Laborieux, réfléchi, plus ou moins bien informé selon les sujets, le travail de création est de la culture en train de se faire. Reprenons quelques-uns des résultats de nos observations à Bahia pour essayer de

¹ SERRES, Michel, *Le Tiers-instruit*, Paris, François Bourin, 1991.

² *Ibid.*, p. 27.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ Voir WALLERSTEIN, Immanuel, « Conflits sociaux en Afrique noire indépendante : réexamen des concepts de race et de "status-group" », in BALIBAR, Étienne, WALLERSTEIN, Immanuel, *Race, nation, classe : Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988, pp. 249-271.

⁵ SALAMA, Pierre, *Pauvretés et inégalités dans le tiers monde*, Paris, La Découverte, 1994, p. 42.

⁶ C'est bien l'obsession identitaire qui me semble caractériser de nombreux mouvements contemporains et non le « repli identitaire ». Très utilisée actuellement dans les sciences sociales comme dans les médias pour parler des mouvements de type ethnique, la notion de repli identitaire ne dit ni la force de l'assomption ni l'esprit de conquête qui animent certains mouvements identitaires actuels.

préciser dans quelles conditions ce travail symbolique peut le mieux rendre contradictoires les mouvements identitaires eux-mêmes.

Les créations montrent différents assemblages et fusions de signes où l'on retrouve les procédés de l'invention culturelle en général. Les assemblages correspondent à ce que Levi-Strauss puis Bastide ont appelé le bricolage de la pensée mythique : une fabrique de signes réalisés à partir des « moyens du bord » et d'éléments contingents et pré-contraints⁷. On doit ajouter aujourd'hui que les contextes sociaux qui fournissent la matière première du bricolage symbolique se sont considérablement élargis. L'invention des rituels dévoile à l'observateur des inspirations tout autant globales qu'ancrées dans les premières socialisations domestiques. Sous l'apparence parfois d'un certain kitsch culturaliste — des couleurs qui font africain, des rois et guerriers zulu, une mère-de-saint en haut d'un camion de carnaval, des lunettes noires dans le style des noirs nord-américains, des colombes de la paix candidement lâchées, etc. —, tout un édifice de récits, héros, figures et séquences rituelles se met en place et compose une rhétorique identitaire dont le sens local n'est jamais complètement inaccessible au passant planétaire. Dans ce sens, les cultures ne sont plus tout à fait locales, même si elles sont toujours localement produites et observées.

L'étape qui suit l'assemblage est celle de la fusion, c'est-à-dire du mélange et d'une retransformation créatrice des éléments rassemblés. Par exemple, la mise côte à côte de rythmes de la marche cadencée des écoles de samba et des sons légers et aigus du candomblé crée un rythme nouveau de samba — peu importe alors qu'il soit identifié puisqu'il est dépassable. Autre exemple, la séquence rituelle de la sortie carnavalesque assemble des gestes et des paroles dont l'inspiration est éparse (catholique, candomblé, umbanda, fanfares et images d'Afrique) mais dont la rencontre engendre une création, celle du carnaval lui-même, comme sortie des mains d'alchimiste d'une mère-de-saint qui est déjà bien au-delà de son strict rôle sacerdotal. Le rôle rituel de la Mère noire rassemble trois rôles distincts (mère de lait, de sang et de saint) et crée dans leur fusion une figure nouvelle et inédite qui atteint un certain niveau d'abstraction par rapport au concret de référence. Enfin, le personnage historique et politique de Zumbi n'est pas loin d'être traité sur un mode analogue au procédé de divinisation des orixás. Ces exemples correspondent au moment logique de la fusion qui permet de repérer, me semble-t-il, l'innovation culturelle.

Pour inventer les rituels qui soutiendront pendant un temps des stratégies identitaires, les acteurs mettent ainsi en contact des inspirations multiples, ce qui implique d'aller à la rencontre du divers, d'apprendre dans l'altérité. De ce point de vue, pour les noirs bahianais, l'Afrique des cosmographies illustrées qui sera transformée en signe d'identité est bien plus *autre* que le Christ-Roi blanc et bahianais déjà fusionné en Oxalá, à la fois chrétien et païen. L'ensemble des pratiques (assemblage et fusion) à ce moment-là tirent davantage du côté du métissage culturel que de l'obsession identitaire, sans vraiment sortir d'entre ces deux pôles solidaires.

⁷ LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 26-47 ; BASTIDE, Roger, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique* (Paris), vol. 21, 1970, pp. 65-108, reproduit in *Bastidiana* (Paris), n° 7-8, juillet-décembre 1994, p. 217 ; MARY, André, « Bastide, Levi-Strauss et le dieu intermédiaire », *Bastidiana* (Paris), n° 7-8, 1994.

Plus qu'une ambiguïté, il y a un rapport de force au sein des mouvements sociaux actuels, ceux qui se forment sur des bases identitaires et traditionalistes, comme les mouvements néo-ethniques, régionalistes, éventuellement religieux. Ce rapport de force oppose l'ouverture et la fermeture, la création culturelle et l'obsession identitaire. Il serait réducteur de penser que cette tension correspond à l'opposition, conventionnelle aujourd'hui, entre le « global » et le « local », le premier étant ouvert et le second symbolisant le repli ou la fermeture. La culture globale n'est planétaire et indifférenciée que pour un regard qui la construit comme objet total éliminant ses parties. Or, le globe n'est jamais perçu en ce monde que localement. Si on ne peut plus parler aujourd'hui d'irréductibles variations locales du carnaval ⁸, on peut cependant observer que chaque processus culturel se déploie dans son propre contexte de rapports sociaux et de ressources symboliques. Parmi ces ressources, se trouve la présence d'espaces rituels. Sans résoudre les causes des tensions sociales (qui sont bien, généralement, d'ordre économique et politique), ils offrent une solution permanente à la question de leur expression et prise en charge publiques.

Le carnaval est au Brésil un espace rituel de ce type. Tout s'y déroule, depuis la violence sociale en prolongement directe des violences quotidiennes (pour ce qui concerne par exemple certaines bandes de jeunes hors des blocs) jusqu'aux démonstrations de puissance de classe (avec le passage écrasant des blocs de trio). Enfin, le carnaval afro-brésilien, lui, est particulièrement marqué par la présence des stratégies identitaires et du redressement de statut des noirs. Il n'y a donc pas d'inversion proprement dite dans ce carnaval, mais diverses formes de travestissement et distorsion de la réalité sociale. En même temps qu'il permet la manifestation des tensions, le carnaval favorise aussi leur transformation. Il agit ainsi sur la réalité sociale. Chaque participant du nouveau carnaval « africain » de Bahia trouve plusieurs ressources personnelles dans l'exercice rituel : des forces sociales et magiques, des modèles de pouvoir et de beauté, des interprétations sur les infortunes du quotidien et sur ses chances d'avenir. Leur usage hors-rituel lui permet de donner un sens à sa position sociale et raciale, et d'affronter les situations quotidiennes où il est *a priori* défavorisé par diverses sortes de préjugés. Cette force supplémentaire lui est donnée dans le présent et non dans une promesse de futur.

Les individus et les diverses formes de regroupement social ont besoin d'un cadre de ritualisation pour inventer et exhiber les « traits » de leur identité d'un moment, et pour exprimer leurs revendications, leurs rêves ou leurs désirs — c'est ce qui fonde le besoin de carnaval. Outre qu'il explique l'éclat des carnivals existants, ce besoin s'exprime dans la redécouverte et la revitalisation des carnivals et d'autres fêtes anciennes des calendriers pagano-chrétiens, un peu partout dans le monde. Il s'exprime aussi dans la transformation de plus en plus fréquente et de plus en plus élaborée, de par le monde, des manifestations civiques, syndicales, religieuses et politiques en carnaval. Voir à Marseille, à l'occasion du très ample mouvement social de novembre 1995 en France, des défilés transformés en parades joyeuses où trônaient de petits orchestres sur des camionnettes dotées de leur propre appareil de sonorisation, me rappela

⁸ Comme pouvait le faire Van Gennep à la fin du XIX^e siècle — *Manuel de folklore français contemporain*, tome I, vol. III (« Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières »), Paris, Picard, 1979.

étrangement les premiers trios électriques des années cinquante à Bahia. Et les syndicalistes qui, par groupes de cinq ou dix, tapaient gaiement sur des bidons transformés en grosses caisses, illustraient d'autres raccourcis et convergences : avec le carnaval trinitadien de Notting Hill dont les *steel bands* furent la marque principale dans les années soixante-dix, et avec les jeunes noirs et métis de la Timbalada du carnaval de Bahia, qui inaugurèrent au début des années quatre-vingt-dix un style de percussions faites de bidons et autres matériaux de récupération. C'est dans ces formes ritualisées d'expression que les mouvements sociaux s'ouvrent le plus, à l'encontre même de leurs bases identitaires ancrées dans un espace, un temps et une revendication donnés. C'est dans le processus créatif lui-même qu'ils tendent le plus vers l'altérité, atteignant une dimension universelle ou, pour le moins, définissant un espace possible de rencontre, partage, dialogue.

Les carnivals représentent dans le monde une multitude de scènes où se localisent et s'accumulent de telles inventions culturelles. Si l'on refaisait aujourd'hui, à l'échelle de toute la planète, le genre d'inventaire que fit l'ethnologue Arnold Van Gennep à la fin du siècle dernier en Europe ⁹, on verrait sans doute que les créations du carnaval, locales et temporelles dans leurs motivations et donc dynamisées par les interrogations identitaires, forment un véritable cortège de déguisements, de chansons, d'allégories et de héros, dont la mise au jour compose à la fois la critique et le rêve de notre monde. Au milieu du cortège, bien sûr, danse Arlequin, le métis.

Et si l'on s'interroge sur la couleur d'Arlequin lui-même, on peut méditer longtemps ces paroles du poète-chanteur bahianais, Gilberto Gil : « Le noir est la somme de toutes les couleurs ».

⁹ *Ibid.*



1



2

La ville de Bahia

Pendant quatre siècles (milieu xvi^e - milieu xx^e siècles), la ville de São Salvador da Bahia de Todos os Santos a été représentée depuis sa baie (par où l'on y arrivait, par bateau). La ville est alors organisée autour de la séparation entre la ville basse (travail du port et du commerce) et la ville haute (vie politique, intellectuelle et religieuse).

1. Panorama de la ville de Salvador, "Ville capitale du Brésil", d'après *Relation d'un voyage fait en 1695, 1696, 1697 aux Côtes d'Afrique, Détroit de Majelan, Brésil, Cayenne et Iles Antilles... par le sieur Froger... enrichie de grand nombre de figures dessinées sur les lieux*, 1698 (in *Album-lembrança da exposição iconográfica e bibliográfica bahiana*, Prefeitura municipal do Salvador, 1951, p. 8). On remarque les nombreuses rues reliant la ville basse à la ville haute.

2. Panorama de la ville de Salvador, lithographie de Th. Muller et Cluc, d'après un dessin de Manoel Ricardo Couto, Paris, Imprimerie Lemercier, 1864 (in *Album-lembrança da exposição iconográfica e bibliográfica bahiana*, Prefeitura municipal do Salvador, 1951, p. 14).



3

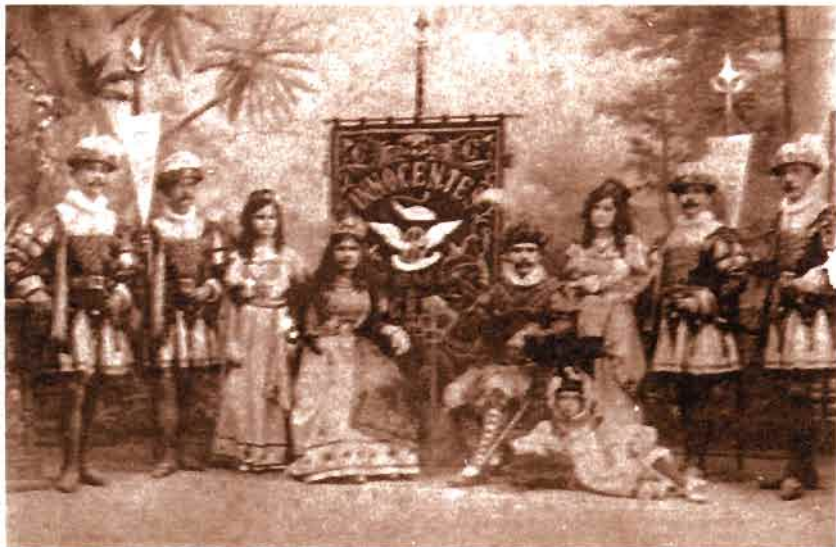


4

3. Vue de la ville de Salvador, photographiée vers 1890 (in *Album-lembrança da exposição iconográfica e bibliográfica bahiana*, Prefeitura municipal do Salvador, 1951, p. 27). On remarque (en haut à gauche de la photo) le premier ascenseur reliant la ville basse à la ville haute.

A partir de 1960, la réorganisation du développement urbain tend à valoriser une ville modernisée, verticale, qui se déploie le long d'une large bande longeant l'océan sur plusieurs kilomètres.

4. Dans l'image de la ville actuelle (photo aérienne, archives *A Tarde*), l'aspect de grande métropole américaine domine le panorama, alors que le côté de la baie, décor de l'ancienne ville, disparaît au second plan.



5



6

Le carnaval de Bahia

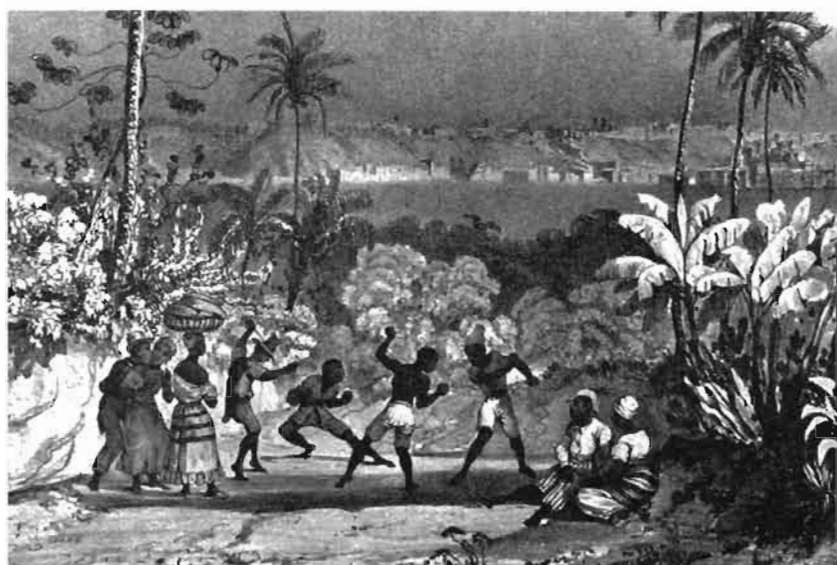
Le carnaval de rue aujourd'hui n'a plus grand-chose à voir avec celui du début du siècle lorsque, concentrés dans les rues commerçantes de la ville haute, quelques centaines de participants issus des familles et quartiers de la bourgeoisie blanche, masqués ou en tenue de ville très correcte, défilaient sagement derrière l'étendard de leur club. La participation des noirs (en clubs ou afoxés) était rare ou marginale.

5. Au début du siècle, *Innocentes em progresso*, club carnavalesque fondé en 1900 (archive *A Tarde*).

6. Dans la ville haute, au début du siècle, une partie étroite de l'Avenida Sete de Setembro (ex- rue do Duarte) un jour de carnaval (in *Album-lembrança da exposição iconográfica e bibliográfica bahiana*, Prefeitura municipal do Salvador, 1951, p. 96).



7



8

Fêtes des noirs

Le *batuque*, la *capoeira* et les cortèges de couronnements rituels des Rois congos furent des divertissements concédés aux noirs durant l'esclavage. Ils marquent les prémisses de la participation des noirs au carnaval, fête d'origine européenne.

7/8. La *capoeira* est la lutte dansée où le corps s'exerce à la souplesse de la *ginga* (J. M. Rugendas, *Viagem pitoresca através do Brasil* [1835], São Paulo, Livraria Martins, 1940, planche 4/18, 1/27).



9



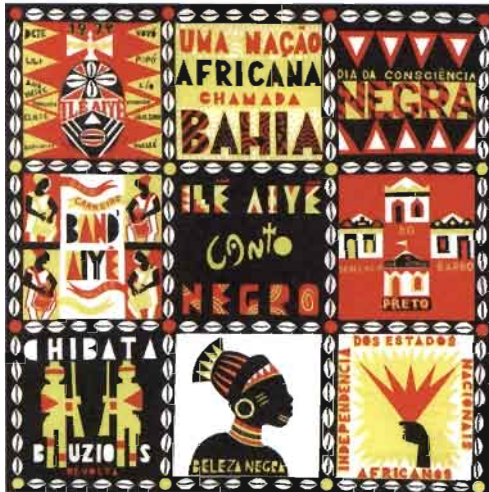
10

9. Le *batuque* est une danse scandée par le battement des mains, par le pas battu et par le coup de rein (*semba*) (J. M. Rugendas, *Viagem pitoresca através do Brasil* [1835], São Paulo, Livraria Martins, 1940, planche 4/16).

10. Le cortège de Rois congos se dirige vers l'église Nossa Senhora do Rosario dos Pretos (Sainte patronne des noirs) : on y trouve déjà les étendards, les percussions et instruments à vent, et des déguisements aux airs de dérision (J. M. Rugendas, *Viagem pitoresca através do Brasil* [1835], São Paulo, Livraria Martins, 1940, planche 4/19).



11

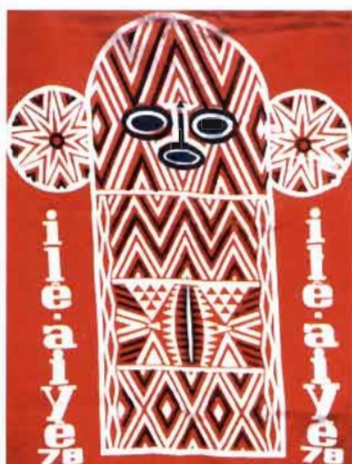


12

Ilê Aiyê (1975-1997) : dessins et couleurs de l'africanisation du carnaval

11. « Ilê Aiyê couleur de jaie » : l'emblème de l'association afro.

12. Canto Negro, jaquette du troisième disque enregistré par le Ilê Aiyê, 1996,

13
a / b

c / d



e



f / g

13. De 1976 à 1997, les motifs des déguisements : « A la couleur du tissu, on remarque que je suis africain » (chanson de Valter Fariés et Adailton, *Mãe Africa*, 1995). — [Voir p. 84 les thèmes annuels du défilé]

a : 1976 / b : 1977 / c : 1978 / d : 1979 / e : 1981 / f : 1982 / g : 1983 /
h : 1984 / i : 1985 / j : 1986 / k : 1987 / l : 1988 / m : 1989 / n : 1990 /
o : 1991 / p : 1992 / q : 1993 / r : 1994 / s : 1995 / t : 1996 / u : 1997



h/i

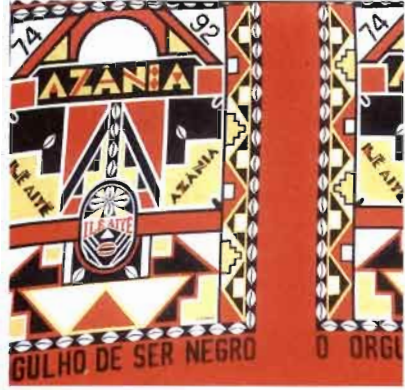


j/k



l/m/n





o/p



q/r



s/t



u



14



15

Déesse d'ébène, la Beauté noire du carnaval

14. Une affiche du Ilê Aiyê annonçant le concours de la Beauté noire (F. Santos, 1987).

15. Candidates du concours de la Beauté noire en 1994.



16



17

16. Cinq candidates dansent en attendant la remise du trophée.

17. Une lauréate aux couleurs dorées de la divinité Oxum reçoit un trophée représentant la même déesse.



18



19

La Mère Noire

Représentations de la Mère noire au tournant du siècle :

18. En carte postale, portrait de la *ama* (la nourrice) portant l'enfant du maître blanc dans le dos, à la façon africaine (photo vers 1905, in *Album-lembrança da exposição iconográfica e bibliográfica bahiana*, Prefeitura municipal do Salvador, 1951, p. 50).

19. Dans le défilé de carnaval, un char allégorique représente la Mère noire sous la forme d'un pantin aux traits « nègres » forcés, en train de pousser un landeau dans lequel se tiennent une douzaine de jeunes filles blanches en tenue bourgeoise (début du siècle, Archives A Tarde).



20 / 21 / 22



23

Représentations de la Mère noire aujourd'hui :

- 20. En affiche, aux traits d'Africaine et allaitant son enfant (J. Cunha).
- 21. En couverture d'un livret poétique en son hommage, aux seins lourds.
- 22. Portant son enfant dans le dos pendant qu'elle travaille en Afrique (J. Cunha).
- 23. Dans le carnaval, sur le char allégorique du Ilê Aiyê, c'est une mère-de-saint du candomblé en personne qui tient le rôle de la Mère noire.



24 / 25



26 / 27



Portraits de groupes au carnaval

24 - 28. En famille, entre amis, ou en amoureux, la pose avant le défilé devant le photographe du Ilê Aiyê.



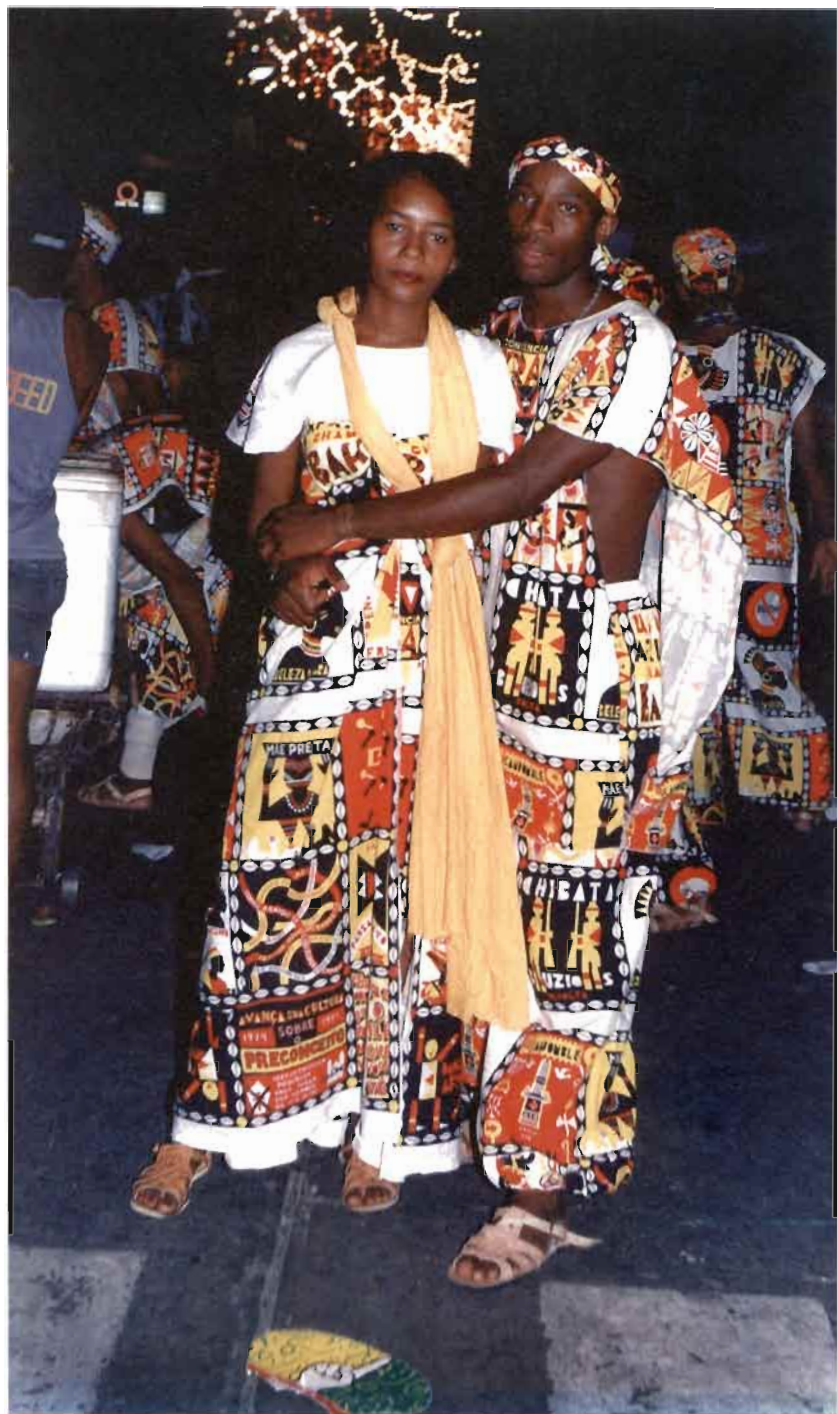
28 / 29



30

Le défilé

30. 1989, plus de 2000 participants, une année réussie. Le défilé est un hommage au quilombo de Palmares. La tenue aux tons de léopard et l'allégorie représentant un abri en bois recherchent un effet ethnique immédiat : celui de la permanence d'une nature africaine réincarnée dans la communauté marronne autrefois et dans le bloc Ilê Aiyê aujourd'hui.



Postface

Du carnaval aux identités rituelles : notes théoriques et méthodologiques

Quels sont les résultats de cette recherche pour ce qui concerne la théorie des identités et le rapport culture-identité ? Ces questions ont nourri des réflexions théoriques et méthodologiques tout au long de l'enquête et de l'écriture de cet ouvrage. Nous les aborderons ici sous divers aspects : l'ambiguïté des rapports entre culture et identité, la sécularisation du carnaval dans nos sociétés urbaines, et plus généralement la relation rite-société aujourd'hui. Sur le plan méthodologique, l'opposition entre les approches internaliste et externaliste du rite fait toujours débat et doit être dépassée. Car, si prendre les carnivals comme objet de recherche est une question d'actualité pour les sciences sociales, cela tient finalement à la permanence de l'efficacité rituelle.

Identité et culture

L'anthropologie des identités s'est considérablement développée depuis les années soixante. Deux résultats théoriques me semblent être aujourd'hui les mieux consolidés, et largement confirmés par les descriptions du carnaval de Bahia et du mouvement culturel noir brésilien. Il s'agit des approches contextuelles et relationnelles de l'identité. Selon l'approche contextuelle, il n'y a pas de définition substantielle de l'identité. Les processus identitaires n'existent pas hors-contexte, ils sont toujours relatifs à des enjeux précis ¹. Ces enjeux peuvent être, par exemple, l'accès à la terre (dans ce cas l'identité est produite comme fondement des territorialités), l'accès au marché de l'emploi (dans ce cas les identifications ont un rôle d'exclusion, d'intégration ou de privilège), ou l'accès aux mannes externes publiques ou touristiques (les identités peuvent alors être les fondements des réseaux et factions qui s'accapareront ces mannes). Les enjeux sont toujours repérables localement. Ils constituent donc la part la plus relative de l'identité, celle qui se perçoit dans les études des identités considérées comme des processus localisés. Bien souvent, au contraire, cette dimension disparaît dans les approches culturalistes des identités considérées en tant que produits déjà là.

L'approche contextuelle implique, en deuxième lieu, une conception relationnelle de l'identité. En effet, le point de départ des quêtes identitaires — individuelles ou collectives —, c'est que l'on est toujours l'« autre » de

quelqu'un². Il faut donc se penser soi-même à partir d'un regard externe, voire de plusieurs regards croisés. De ce point de vue, les milieux urbains peuvent être des facteurs de renforcement des processus identitaires. En multipliant les mises en contact d'individus — avec leurs appartenances ethniques, régionales ou de réseaux —, ils favorisent les mises en relation de l'identité. À leur tour, ces mises en relation « travaillent » les référents des appartenances de départ (ethniques, régionales, factionnelles, etc.) et donc les codes de conduite, les règles de la vie sociale, les valeurs morales, voire les langues, l'éducation, et autres formes culturelles qui orientent l'existence de chacun dans le monde. Autrement dit, *l'identité, en tant qu'elle émane du rapport aux autres, est ce qui problématise et transforme la culture*. Il en va de même du rapport au changement dans un même contexte. Dans une situation de changement social accéléré (c'est le cas à Bahia dans la période 1970-1990), les statuts sociaux se recomposent et les individus doivent redéfinir rapidement leur position, sur une ou deux générations. À ce moment-là, la question identitaire devient un problème d'ajustement, tout à la fois social dans sa définition et individuel dans son expérience. C'est le rapport à soi-même en même temps qu'à sa culture qui devient alors problématique.

L'identité renvoie donc à un ailleurs, à un avant et aux autres. Fallait-il pour autant en « déconstruire » l'objet au point de le considérer comme révolu ? Cette option est bien présente dans les sciences sociales, en France, actuellement. Elle consiste en un déplacement de l'objet identitaire vers les questions qui en seraient à l'origine (causes et enjeux), pour finalement faire disparaître l'objet lui-même en ce qu'il aurait encore de spécifique. Or, le paradoxe actuel tient précisément à ceci : dans le même temps que les sciences sociales « déconstruisaient » un objet qui avait été trop longtemps traité sous un biais essentialiste et culturaliste, les sociétés le reconstruisaient dans leurs mondes à elles. En différents points de la planète, émergent des mouvements identitaires à caractère ethnique, régional ou religieux, qui peuvent être parfois massifs ou violents. Les évolutions sociales et politiques imposent donc un objet empirique relativement nouveau : celui des *grandes entreprises identitaires*. Elles tendent à remplacer de plus en plus les anciennes « tribus », les villages « perdus » et autres ethnies « en voie de disparition » de l'ethnologie classique. Cette nouvelle donne empirique interroge doublement l'anthropologie. D'une part, elle représente une volte-face de la « pensée substantialiste » : « les objets de l'étude sont devenus eux-mêmes les émetteurs d'énoncés ethnologiques³ ». En effet, les mouvements ethniques ou d'ethnisation puisent leur légitimation dans les argumentaires différentialistes d'une anthropologie marquée pendant longtemps par la tendance à confondre la défense des peuples avec celle du relativisme culturel⁴. Dans ce cadre, les approches monographiques et holistes des ethnologies passées ont

¹ Voir notamment BARTH, Fredrik (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries : The Social Organization of Culture Difference*, Boston, Little Brown, 1969 ; COHEN, Abner, « The lesson of ethnicity », in COHEN, Abner (ed.), *Urban Ethnicity*, Londres, Tavistock, 1974, pp. IX-XXIV ; AMSELLE Jean-Loup, M'BOKOLO, Elikia (sous la direction de), *Au cœur de l'ethnie : Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, 1985.

² AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994 ; BALIBAR, Étienne, WALLERSTEIN, Immanuel, *Race, nation, classe : Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988.

³ AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses : Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Payot, Paris, 1990, p. 31.

de quoi alimenter les rhétoriques identitaires. Ces mouvements récents, observables sur pratiquement tous les continents, doivent donc d'abord susciter une réflexion renouvelée sur l'éthique et la place politique du chercheur, et sur la portée, présente et future, proche ou éloignée, des savoirs qu'il produit ⁵.

D'autre part, ce nouvel objet rend particulièrement pertinente pour l'anthropologie sociale cette approche de l'identité que l'on dit « constructiviste ⁶ ». Cette approche rend compte des processus identitaires eux-mêmes, et pas seulement de leur contexte ou de leurs enjeux plus ou moins cachés. La réalité est « construite » par les représentations des acteurs et cette construction subjective fait elle-même partie de la réalité que le regard de l'observateur doit prendre en considération. Allant plus loin que la seule recontextualisation de l'identité, cette approche permet de distinguer pour l'analyse les deux moments que représentent, d'une part, la nécessité contextuelle d'édifier des frontières symboliques (c'est le moment de l'identité) et, d'autre part, le moment de cette édification elle-même, celui de l'invention culturelle, qui se définit toujours dans le cadre précédent. C'est ce processus que Barth a appelé la « construction sociale des différences culturelles ». Cette distinction dans l'analyse permet aussi de remettre en cause l'illusion de transparence ethnologique individu-culture-société-espace telle que l'a développée un certain modèle holiste de l'identité, et de porter davantage d'attention aux contextes.

Les réflexions de Fredrik Barth, comme la plupart des réflexions ci-dessus, ont en arrière-plan une identité principalement ethnique. C'est un paradigme très prégnant dans les réflexions sur l'identité dans les sciences sociales. La dimension ethnique est certainement présente dans les processus identitaires en général, précisément parce qu'elle est exemplaire du lien entre la culture et l'intégration aux contextes sociaux. L'ethnie est cependant un « signifiant flou ⁷ », et son usage durci peut entraver les analyses. C'est le cas, par exemple, de l'idée du « retour à l'ethnie », qui donne l'illusion d'un modèle préexistant (l'ethnie) vers lequel se ferait un mouvement de régression, alors que les mouvements que l'on désigne sous cette expression sont aussi bien des inventions culturelles. C'est ce que l'on a observé dans les mouvements évoqués ci-dessus, et parmi lesquels les acteurs eux-mêmes peuvent à l'occasion parler d'« ethnie africaine » ou « d'ethnie noire » ! Cette attitude ethnociste des acteurs doit faire l'objet d'une analyse externe et non d'une reproduction des éventuelles catégories internes — lesquelles sont parfois une reprise des anciennes catégories de l'ethnologie...

⁴ Voir les analyses critiques de TAGUIEFF, Pierre-André, *La force du préjugé : Essai sur le racisme et ses doubles*, Paris, La Découverte, 1987 et *La république menacée* (entretien avec Philippe Petit), Paris, Textuel, 1996. Les essais antiracistes rassemblés dans le programme « Race et société » de l'Unesco au sortir de la Seconde Guerre mondiale, et auxquels participèrent, en France, Michel Leiris, Claude Lévi-Strauss et Alfred Métraux, utilisèrent principalement l'argument du relativisme culturel.

⁵ AGIER, Michel (sous la direction de), *Anthropologues en dangers : L'engagement sur le terrain*, Paris, Jean-Michel Place, 1997.

⁶ Ouvrage édité par Fredrik Barth (*op. cit.*) représente encore la principale référence de cette approche. Voir aussi COHEN, Abner, *op. cit.* ; BARTH, Fredrik, « Enduring and emerging issues in the analysis of ethnicity », in VERMEULEN, Hans, GOVERS, Cora (eds.), *The Anthropology of Ethnicity : Beyond "Ethnic Groups and Boundaries"*, Amsterdam, Het Spinhuis, 1994, pp. 11-32, et une présentation générale de la question dans POUTIGNAT, Philippe, STREIFF-FENART, Jocelyne, *Théories de l'ethnicité (suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières de Fredrik Barth)*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

⁷ AMSELLE Jean-Loup, M'BOKOLO, Elikia, *op. cit.*

L'approche dite constructiviste doit déboucher sur une perspective résolument *situationnelle*. En effet, elle suppose que l'attention principale de l'observateur se porte sur les interactions et les situations réelles dans lesquelles s'engagent les acteurs, et non sur les représentations *a priori* des cultures au nom desquelles ils sont supposés agir ⁸. Les facteurs déterminants de ces interactions sont à rechercher dans les contextes plus larges, urbains, régionaux, nationaux, c'est-à-dire dans les cadres (*settings*) où prennent place les interactions observées. La plus importante critique adressée à cette approche situationnelle a porté sur l'absence de place faite à l'histoire. Plus précisément, et pour rester sur le terrain de la micro-analyse et des études de cas, Roosens a suggéré une meilleure prise en compte de la force de la mémoire et des transmissions généalogiques dans la formation des solidarités (selon le principe d'une métaphore familiale) ⁹. On a vu, dans le cas du carnaval africain de Bahia, que cette question de la mémoire peut, elle aussi, être appréhendée à partir des situations présentes, qui en fixent le cadre et la nécessité. C'est à partir des cadres sociaux de la mémoire, pour reprendre les termes de Halbwichs, c'est-à-dire des enjeux présents, que se font les rappels et les oublis d'un passé commun. Ainsi l'« oublié » de la Negra Fulô, par exemple, dans le cadre du Ilê Aiyê soucieux de respectabilité sociale, ne se reproduit pas dans un autre contexte : le poème de Jorge de Lima reste une des marques importantes de la mémoire populaire de l'esclavage.

Les approches constructiviste et situationnelle permettent de retrouver les différentes composantes du sens des entreprises identitaires actuelles. Pour les présenter, l'utilisation de l'image d'un *continuum* semble adéquate, non au sens historique, mais à celui, logique, d'un axe solidaire. Cet axe va de la culture à l'identité. D'un côté, la multiplication des contacts favorise les mélanges, les assemblages et les fusions allant vers plus de métissage : c'est ce qu'on observe du côté de la création culturelle. À l'autre pôle de ce *continuum*, vers l'identité, on trouve, autour d'enjeux sociaux et économiques localisés, des compétitions, voire des exclusions et, au bout du compte, le racisme ou la xénophobie. Ce *continuum* se situe dans les pratiques sociales observables, alors que les idéologies énoncées ont tendance, elles, à être univoques : racistes (excluant ou dominatrices) ou antiracistes (égalitaires ou différentialistes). Ce *continuum* culture-identité — chaque bout tirant de son côté — peut aider à comprendre les tensions entre le racisme et le métissage. Le cas bahianais est exemplaire d'une coexistence entre des hiérarchies identitaires (sociales et raciales) rigides, et un métissage (racial et culturel) pratiquement généralisé à l'ensemble de la population. Illusion de démocratie raciale, le métissage est aussi la rencontre, l'assemblage et la fusion dans la culture. Traiter séparément ces termes (identité et culture, racisme et métissage) aboutirait simplement à constater le caractère ambigu de chacun d'eux.

⁸ MITCHELL, J. Clyde, *The Kalela Dance : Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*, Manchester, Manchester University Press (The Rhodes-Livingstone Institute Papers, 27), 1956 ; MITCHELL, J. Clyde, « The Situational Perspective », in Mitchell, J. Clyde, *Cities, Society, and Social Perception : A Central African Perspective*, Oxford, Clarendon Press, 1987, pp. 1-33.

⁹ ROOSENS, Eugeen, « The primordial nature of origins in migrant ethnicity », in VERMEULEN, Hans, GOVERS, Cora (eds.), *The Anthropology of Ethnicity : Beyond "Ethnic Groups and Boundaries"*, Amsterdam, Het Spinhuis, 1994, pp. 81-104.

Dernière observation enfin, plus méthodologique : pour trouver rassemblées les deux composantes des entreprises identitaires actuelles — l'identité et la culture —, il suffit d'aborder, non pas les identités elles-mêmes, mais leur ritualisation. C'est dans ce lieu problématique — c'est-à-dire dans les situations et les événements correspondant à des mises en scène de l'identité — que l'on peut observer la culture « en train de se faire ». D'où la richesse théorique du carnaval. C'est bien un cadre privilégié, facilitant la réalisation des exercices rituels, que l'on peut alors prendre comme objet d'enquête. L'anthropologie du carnaval est une forme de l'anthropologie des identités ritualisées.

Vers une anthropologie du carnaval

Si tout n'est pas rite dans le carnaval, cette fête est cependant définissable comme un contexte rituel, c'est-à-dire comme un cadre propice à la mise en scène de l'identité. Quelles sont les possibilités offertes par le carnaval en matière de rite, de culture et d'identité ? Moment liminaire, en marge du quotidien, le carnaval est-il le lieu où « tout est permis » comme l'entendent les vieux dictons populaires ? A-t-il un ordre et des règles ? Sous quelles modalités est-il relié à la ville dans son ordre social quotidien ? Cette dernière question m'amènera à élargir le propos, en examinant les diverses approches possibles de la relation entre rite et société.

Pour saisir le caractère à la fois ordinaire et exceptionnel du carnaval de Bahia, mieux vaut n'en retenir d'abord que la définition la plus banalisée. L'immense diversité de ses formes de participation, la diversité des sentiments, des émotions qui s'y croisent, invitent d'abord à considérer le carnaval comme une grande fête populaire au sein de laquelle se mettent en scène des divertissements, des représentations et des rituels bien distincts les uns des autres par leur nature et par celle de leurs acteurs. Ce qui en fait cependant un espace propice à l'imagination rituelle, c'est son caractère liminaire, hors du temps quotidien, où tout semble permis. Cette liminarité permissive est même la forme universelle du carnaval, si l'on écarte par analyse toutes les spécificités locales et historiques dont il s'est empreint tout au long de son existence européenne et américaine. Deux aspects généraux de la fête carnavalesque doivent ici être évoqués. D'une part, sa « contemporanéisation » (terme que l'on préférera à celui de « sécularisation », puisque la fête actuelle n'exclue pas toute forme de sacré). D'autre part, la persistance de son caractère liminaire aujourd'hui.

Les prémisses païennes du carnaval se composent de rites propitiatoires accompagnant le passage des saisons, de l'année, ou l'éveil de la nature après l'hibernation. Les rites sont alors de purification, renaissance, exorcisme ; puis l'accompagnement de la fertilité renouvelée de la terre se traduit par des rites de fécondité, d'union, d'apprentissage sexuel. Saturnales, Bacchanales, Lupercales, fête des fous : les traditions pré-chrétiennes scandèrent leurs calendriers d'états liminaires où les différentes modalités du carnaval à venir furent expérimentées (inversion de rôles, ivresse, processions, travestissements et danses). Cet état liminaire initialement associé à la célébration des étapes de la vie naturelle sera réinterprété par l'Église catholique du Moyen Âge pour caractériser

le carnaval comme l'entrée en carême. La fête deviendra ainsi, à partir du XI^e siècle, une cérémonie cyclique du calendrier chrétien. Le cycle chrétien luni-solaire réunit, en régressant, Pâques, Carême et Carnaval. Le Carême est la quarantaine d'abstinence (sexuelle et alimentaire), de pénitence et d'ascèse qui précède et permet la renaissance qui rappellera pour chacun la résurrection de Pâques. Il s'ouvre à l'instant précis où se termine le mardi gras, exutoire des désirs, lieu des excès et catharsis collective avant le retour à l'ordre social chrétien¹⁰. Autrement dit, le carnaval introduit au carême en s'y opposant. Selon la définition initiale, les jours gras n'existeraient pas sans le carême. La plupart des auteurs insistent sur la naissance chrétienne du carnaval : il est « le produit du carême, même s'il fut considéré comme l'ennemi du carême », note Michel Feuillet¹¹, et Julio Caro Baroja explique comment le Carnaval ibérique « qu'on le veuille ou non, est un enfant (enfant prodigue, il est vrai) du christianisme¹² ».

Le caractère chrétien du carnaval est aujourd'hui pour le moins implicite, ce qui n'est pas vraiment contradictoire avec la tradition carnavalesque. L'incorporation par l'Église des traditions païennes de liminarité dans une réinterprétation comme exutoire préparant le carême entrant a toujours revêtu un caractère inachevé. Comme le souligne Daniel Fabre, l'« enfermement temporel [du carnaval] n'a jamais pleinement réussi¹³ ». Comme on l'a vu, ce qui est vrai pour le carnaval européen de l'époque médiévale l'est aussi pour le carnaval de Bahia aujourd'hui : la fête continue pendant tout le mercredi des cendres et, le samedi suivant, on célèbre encore les « reflux » de la fête.

L'urbanisation et la sécularisation du monde ont réduit les significations païennes et chrétiennes originelles de la fête carnavalesque à un simple souvenir : ni le carême — qui n'est plus une vraie période d'abstinence parmi les chrétiens eux-mêmes —, ni le passage des saisons — à peine perceptible comme un phénomène secondaire des villes — ne peuvent plus donner son sens d'inversion ou de passage au rite carnavalesque. Dépouillé de ses fonctions initiales, le carnaval se rapproche de plus en plus, aujourd'hui, de ces rites qu'on appelle contemporains, définis par le seul fait d'être des espaces-temps d'identité collective hors de la routine quotidienne individuelle. Une certaine déflation de sens en amont les caractérise (des rites sans mythes), mais les mêmes formes sont devenues les réceptacles pour de nouvelles significations produites en aval par de nouveaux usages sociaux. De ce point de vue, le carnaval — c'est ainsi qu'il m'apparut d'abord à Bahia — est tout simplement une immense fête populaire, et un « phénomène de masse contemporain » comparable, par exemple, à la fête collective que représente un grand match de football¹⁴. D'ailleurs, dans le cas brésilien, cette proximité théorique entre le match de football et le carnaval est

¹⁰ Sur le Carnaval en général et différentes études de cas, voir, entre autres, VAN GENNEP, Arnold, *Manuel de folklore français contemporain*, tome I, vol. 111 (« Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières »), Paris, Picard, 1979 ; CARO BAROJA, Julio, *Le Carnaval*, Paris, Gallimard, 1979 ; FEUILLET, Michel, *Le carnaval*, Paris, Cerf, 1991 ; FABRE, Daniel, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1992, JOLIVET, Marie-José, « Créolisation et intégration dans le carnaval de Guyane », *Cahiers de Sciences humaines* (Paris), vol. 30, n° 3, 1994, pp. 531-549.

¹¹ FEUILLET, Michel, *op. cit.*, p. 19.

¹² CARO BAROJA, Julio, *op. cit.*, p. 26.

¹³ FABRE, Daniel, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ BROMBERGER, Christian, *Le match de football, Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995, p. 314.

confortée par une relation empirique directe entre les deux événements. Les associations carnavalesques ne restent pas impartiales dans les joutes sportives ; plus encore, elles se retrouvent régulièrement au milieu des *torcidas* (groupes organisés de supporters) de football¹⁵. Le carnaval entre dans les stades de football et s'y diffuse.

Tout en s'étant « contemporanéisé », le carnaval se distingue cependant des autres rites contemporains par le fait qu'il offre aux acteurs un cadre d'activités caractérisé par la liminarité. C'est la mémoire de ses origines païennes et chrétiennes qui lui confère ce sens. Mémoire réanimée et inscrite, comme une imposition indiscutée, dans le calendrier de la vie sociale et politique de la ville, autant que dans un consensus minimal entre tous (participants et non participants) sur le sens de la fête comme moment de « folie », c'est-à-dire hors des normes sociales habituelles. Le carnaval bénéficie donc de représentations et d'exégèses émiqes (*emic*) qui le définissent comme un moment de liminarité. Cela signifie que ces exégèses sont produites par les acteurs eux-mêmes, à la différence de ce qui se passe dans le match de football, par exemple, dont Christian Bromberger suggère qu'il n'est une conscience de rituel que pour l'observateur extérieur¹⁶ (du point de vue *etic*). Autrement dit, le carnaval représente une situation de liminarité qui est en même temps une conscience de la liminarité et qui devient, pour cette raison même, plus permissive que tout autre rituel contemporain. Il peut alors être traité, globalement, sous l'angle de cette seule forme, ou de ce « signifiant » : sans être tout entier un rite *stricto sensu*, et sans être non plus une ritualisation mineure du type interactionniste, le carnaval est un *contexte rituel*, c'est-à-dire un espace-temps hors du quotidien, propice à la symbolisation, sans préjuger des formes et de la densité de celle-ci. Aborder l'espace-temps du carnaval en tant que contexte rituel nous a permis, dans le cas de Bahia, de rendre raison de l'hétérogénéité de l'investissement symbolique individuel et collectif dont il est le lieu : la symbolisation rituelle y est différente et inégalement dense selon les acteurs et les moments (parfois nulle et parfois excessive), et ces différences de sens renvoient à la segmentation de cet espace selon les catégories sociales et socio-raciales présentes dans la ville et dans la fête.

Mais que signifie pour le carnaval le fait d'être un espace-temps liminaire ? Il convient d'abord de s'interroger sur le sens de la liminarité en général, et sur sa relation avec l'ordre social. Victor Turner a considérablement développé l'interprétation de la liminarité, en reprenant les classifications et les analyses de Van Gennep¹⁷. Dans les trois phases des rites de passage que ce dernier avait mises en évidence — les phases pré-liminaire (séparation), liminaire (marge), et post-liminaire (agrégation) —, Victor Turner n'a vraiment relevé que la seconde, qu'il caractérise comme un « entre deux » nécessairement ambigu (« ni ici, ni là »). Il en développe le commentaire dans deux sens, l'un social l'autre individuel¹⁸. D'une part, dans la liminarité, s'exprimerait une

¹⁵ Ainsi, lors de la coupe du monde de 1994 remportée par l'équipe du Brésil aux États-Unis, le groupe carnavalesque afro-bahianais Olodum faisait partie du voyage de supporters et anima les gradins brésiliens.

¹⁶ BROMBERGER, Christian, HAYOT, Alain, MARIOTTINI, Jean-Marc, « Allez P.O.M. ! Forza Juve ! La passion pour le football à Marseille et à Turin », *Terrain* (Paris), n° 8, 1987, p. 41.

¹⁷ VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage* [1909], Paris, Picard, 1981, p. 13.

dimension permanente de la vie sociale, la « *communitas* », qui s'oppose aux structures rigides des hiérarchies statutaires, voire les inverse. La *communitas* serait en fait une dimension présente dans toutes les sociétés et pratiquement à tous moments, pour autant qu'on les aborde sous l'angle des relations inter-individuelles. On débouche alors sur une définition *lato sensu* du rite, élargie même au domaine interactionniste¹⁹, que Turner développera d'ailleurs en passant de l'étude du rite à celle de la théâtralité du quotidien²⁰.

D'autre part, Turner observe que ce qui s'exprime principalement dans la liminarité, ce sont « les pouvoirs rituels du faible²¹ ». Autrement dit, les faibles plus que les autres sont à même de bénéficier de l'état liminaire, parce qu'il est un seuil, une marge, une parenthèse par rapport à l'ordre social. Cela leur permet de parvenir aux niveaux les plus élevés, d'opérer des « reclassifications périodiques », ou encore d'atteindre « une supériorité structurale imaginaire²² », c'est-à-dire essentiellement de réaliser des inversions sociales. À partir de là, l'identification des « sujets rituels » irait de soi : ce sont les marginaux, les « structurellement inférieurs », qui occupent les positions supérieures dans l'ordre rituel et moral, et « la faiblesse séculière est un pouvoir sacré²³ ». L'évidence empirique selon laquelle la liminarité profite aux faibles (puisque précisément, elle se définit comme une situation en marge des espaces sociaux quotidiens de domination) devient un empirisme inopérant si on isole le rite de ses contextes sociaux d'interprétation. Peut-on dire que les « faibles » sont les maîtres du jeu rituel ? Sont-ils dupes de l'illusion permise ? Et peut-on faire du rite, comme l'entend Turner, le lieu par excellence de l'« anti-structure » ? À ces questions, on a apporté pour le cas de Bahia diverses réponses empiriques. Sur le plan théorique et méthodologique, deux types d'approches de ce problème doivent être confrontés, que l'on appelle généralement « internaliste » et « externaliste ».

De l'inversion au travestissement

La critique de la thèse de l'inversion est largement nourrie par les études externalistes, qui se centrent sur la dimension sociologique du rituel, c'est-à-dire sur l'observation des composantes externes au rite lui-même. Les travaux d'Abner Cohen sur le Carnaval noir de Notting Hill à Londres se situent dans cette perspective. « Il n'y a pas de pure culture » souligne Cohen²⁴, ce que l'on peut rapprocher de l'idée de Barth selon laquelle « il n'y a pas de culture hors contexte²⁵ ». Dans le cas du carnaval caraïbe de Londres, Cohen montre l'interpé-

¹⁸ TURNER, Victor, *Le phénomène rituel, Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

¹⁹ GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, La présentation de soi*, Paris, Editions de Minuit, 1973.

²⁰ LECLERCQ, Étienne, « Du rituel à la théâtralité. Une lecture de Victor W. Turner », *Cahiers Internationaux de sociologie* (Paris), XCII, 1992.

²¹ *Ibid.*, p. 102.

²² *Ibid.*, p. 163.

²³ *Ibid.*, p. 122.

²⁴ COHEN, Abner, *Masquerade Politics : Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements*, Oxford/Providence, Berg, 1993, p. 8.

²⁵ BARTH, Fredrik (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries : The Social Organization of Culture Difference*, *op. cit.*

nérotation constante entre les domaines politique et culturel. Les formes culturelles carnavalesques sont transformées, « cérémonialisées, ritualisées, esthétisées, mythologisées ²⁶ », elles finissent par apparaître sous des aspects autonomes, irréductibles, des signifiants sans fonctionnalité. Détachées des enjeux politiques, elles ne laissent plus voir les processus qui les ont produites, note l'auteur. Pourtant, ce sont bien des tensions raciales qui ont, selon lui, créé le carnaval trinitadien dans les années soixante-dix dans un quartier populaire de Londres. Il relève donc d'une problématique politique et raciale britannique et non d'un rappel des origines. En effet, à la suite des violences raciales contre des jeunes noirs des West Indies, et dans un mouvement contemporain de ceux des noirs américains — et contemporain aussi de la naissance du carnaval afro-brésilien de Bahia —, le carnaval de Notting Hill, à l'origine populaire et multi-racial, fut réinvesti et repris en main en quelques années par des jeunes de Trinidad qui en exclurent les blancs du quartier, pourtant présents dès le début. On assista alors à un retour au pays (Trinidad) des animateurs, à leur apprentissage et au transfert de quelques formes artistiques et d'organisation de défilés — en particulier les percussions sur des bidons (*steelband*), qui devinrent caractéristiques d'une certaine violence de l'expression musicale dans le nouveau carnaval de Notting Hall. L'ouvrage de Maria Isaura Pereira de Queiroz sur le carnaval de Rio ²⁷ montre quant à lui qu'il n'y a aucune inversion ou rupture logique entre la fête et la vie de tous les jours lorsqu'on parle du carnaval comme événement social, comme enjeu politique ou économique, du point de vue de son organisation sociale ou des réseaux qui s'y affrontent. D'une façon générale, cette approche externaliste manifeste une certaine « propension à réduire, parfois à esquiver l'analyse du scénario de l'événement rituel » et à rechercher « le sens moins dans le déroulement du rite qu'à l'extérieur dans les conditions socio-économiques et la genèse historique ²⁸ ».

À l'inverse, l'analyse internaliste se soucie d'abord (et parfois avec un excès de formalisme) « de bâtir l'intelligibilité du scénario structurant le déroulement de l'événement rituel ²⁹ ». Dans ces conditions, la critique de la thèse de l'inversion, lorsqu'elle vient d'une approche soucieuse d'interpréter la logique interne du rite, est plus efficace que celle qui méconnaît l'exercice rituel proprement dit. À partir d'exemples africains d'inversion rituelle (politique et sexuelle), Marc Augé a montré que dans l'inversion sociale du rite, s'énoncent des vérités déjà paradoxales dans la société (on pense, par exemple, à la dialectique du maître et de l'esclave) ³⁰. L'« inversion » sociale n'est jamais équivalente à une parfaite inversion logique ou grammaticale. Usant, notamment, de la démesure et de la fétichisation, c'est au terme d'une « perversion » des paradoxes contenus dans la réalité sociale et dans les rapports « normaux » que les rôles rituels sont créés. Le jeu rituel n'est donc pas dans un autre monde (ailleurs), il interprète les rôles et rapports sociaux présents, et il renvoie toujours à « l'ordre normal des choses ³¹ ».

²⁶ *Ibid.*, p. 148.

²⁷ PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura, *Le carnaval brésilien, Le vécu et le mythe*, Paris, Gallimard, 1992.

²⁸ ALTHABE, Gérard, « Compte-rendu du colloque Pratiques rituelles et vie urbaine (Bad-Homburg, 16-18 octobre 1986) », *Terrain* (Paris), n° 8, 1987, p. 103.

²⁹ *Ibid.*, p. 101.

³⁰ AUGÉ, Marc, *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort*, Paris, Flammarion, 1977.

³¹ *Ibid.*, p. 112.

Dans une situation différente — celle des cités du Copperbelt de l'ex-Rhodesie des années quarante —, Clyde Mitchell a montré que la danse du Kalela paraissait être une forme d'imitation/dérision des blancs, donc un rituel d'inversion raciale, alors qu'un détour par le contexte urbain et régional suggérait une interprétation plus complexe³². Dans les mélanges scéniques de la performance, certains personnages (médecin, infirmière) et certaines tenues d'apparence occidentale désignaient ce qui était considéré localement comme une élévation de statut ; d'autre part, des chants, des plaisanteries et des regroupements opéraient des catégorisations ethniques différentes des clivages ethniques traditionnels. L'ensemble faisait sens du point de vue, non pas des rapports raciaux africains/blancs, mais du point de vue du monde africain du Copperbelt et de ses clivages internes, où l'ethnicité fonctionnait comme une forme de catégorie sociale urbaine.

Le décalage entre les deux approches, internaliste et externaliste, est bien illustré par l'écart entre les deux ouvrages majeurs sur le carnaval brésilien publiés en France ces dernières années, celui de Roberto Da Matta et celui de Maria Isaura Pereira de Queiros. Dans ses analyses sur le carnaval de Rio de Janeiro, Roberto Da Matta aborde le rite en tant que *social drama*, c'est-à-dire comme une dramatisation symbolisant tel ou tel aspect de la réalité ordinaire, tout en prévoyant, à la manière de Turner, l'étendue au-delà du seul temps rituel (vers la part non institutionnelle de la vie sociale). À propos du carnaval, il s'interroge non pas sur « la manière dont cet événement reproduit ce que nous croyons être le monde quotidien » mais sur « les données du réel que le Carnaval prend en compte pour inventer un monde nouveau³³ ». L'observation du carnaval et de son organisation ressortit globalement de la *communitas* libre et spontanée au sens de Turner, le sujet rituel étant de bout en bout le « peuple », qui se célèbre lui-même à cette occasion : « le monde des personnages du carnaval est donc celui de la périphérie, du passé et des lisières de la société brésilienne³⁴ ». La relation entre le rite carnavalesque, en tant que *communitas*, et le monde social hiérarchique, est marquée par l'inversion et par une fonction compensatrice. Les descriptions du carnaval de Rio (qui privilégient l'élément populaire, imaginaire et spontané de la fête) sont présentées comme une illustration de ces caractères, en laissant volontairement de côté le quotidien des groupes carnavalesques hors du contexte du défilé.

À propos du même objet empirique, le Carnaval de Rio de Janeiro, Maria Isaura Pereira de Queiros part, elle, de ce que l'on pourrait appeler le non-dit sociologique du rite. Celui-ci, démontre-t-elle, est complètement inscrit dans la vie sociale, économique et politique. D'une part, l'histoire sociale du carnaval de Rio montre qu'il fut créé d'abord comme une fête bourgeoise respectable, puis transformé en une fête populaire, pour ensuite être contrôlé par le système des écoles de samba, où l'auteur observe « l'hégémonie socio-économique, politique et culturelle des couches supérieures³⁵ ». Dans cet ouvrage, le rite

³² MITCHELL, J. Clyde, *The Kalela Dance : Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*, op. cit.

³³ DA MATTA, Roberto, *Carnavals, bandits et héros : Ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris, Seuil, 1983, p. 44.

³⁴ *Ibid.*, p. 65.

³⁵ PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura, op. cit., p. 112.

proprement dit disparaît de l'analyse au profit d'une étude des organisations carnavalesques. On y apprend que l'image de pauvreté ou de marginalité de leurs membres ne correspond pas vraiment à la réalité, ce qui est un déni important de la thèse du rituel comme inversion sociale. On y observe l'imbrication étroite entre les écoles de samba, le *jogo de bicho* (loterie clandestine) et les milieux de la corruption. Et on y évoque la « domestication » du peuple dans l'ordre rigoureux de la fête carnavalesque elle-même. Enfin, l'étude des bals carnavalesques met en scène, selon l'auteur, les mêmes structures sociales et valeurs morales que celles du quotidien, notamment pour ce qui concerne les femmes et les homosexuels. L'inversion fait partie des « représentations collectives » sur le carnaval mais, en fin de compte, rien n'y est inversé, conclut-elle, ni les rôles et valeurs sexuels, ni les hiérarchies, ni les modèles politiques.

Qu'est-ce qui rend possible la synthèse entre les deux points de vue, internaliste et externaliste, dans l'analyse du carnaval ? La rupture formellement instituée entre le temps du rite et celui du quotidien a favorisé les analyses holistes et dualistes dont Turner donne un exemple limite dans la réalisation d'un long tableau d'oppositions et discriminations binaires entre les propriétés inverses du rite et de la société ³⁶, et dont Roberto Da Matta a appliqué et complexifié le modèle pour le Brésil. La thèse de l'inversion se révèle, de fait, tautologique : les rôles sont inversés parce que l'espace rituel est l'envers de l'espace quotidien. L'examen de l'invention des rôles eux-mêmes donne des résultats plus complexes. En dépassant l'opposition apparente rite/société, l'analyse internaliste peut incorporer la diversité du social (ses tensions, conflits et dominations) dans l'observation du rituel lui-même et de ses acteurs. On l'a vu pour le carnaval de Bahia en général, et pour l'analyse du dispositif rituel du Ilê Aiyê dans ce contexte : plusieurs régimes d'invention rituelle existent côte à côte, et ils se distinguent par le rapport qu'ils entretiennent avec l'ordre social ordinaire. D'une part, le carnaval contemporain appréhendé dans son ensemble a perdu sa fonction (pagano-chrétienne) de rite de passage pour se transformer en un espace-temps plus diffus — « folie », parenthèse ou « intervalle festif ³⁷ ». On l'a appréhendé dans cette recherche comme un signifiant général, ou un contexte rituel, défini par les seuls caractères de la (conscience de la) liminarité et de la permissivité. D'autre part, certaines séquences rituelles spécifiques — telles celles du carnaval afro-brésilien et plus précisément du Ilê Aiyê — recréent, à l'intérieur de ce contexte, des rites de passage où l'on peut lire la mise en scène d'une autre relation au monde social. On a vu que, dans ce cas, les phases rituelles de séparation préliminaire, d'entre-deux liminaire et d'agrégation post-liminaire ³⁸ peuvent être à nouveau une grille pertinente d'analyse : elles permettent de comprendre la naissance rituelle d'une identité et d'un monde imaginés.

³⁶ TURNER, Victor, *op. cit.*, p. 106.

³⁷ Notion utilisée par Albert Piette (*Les jeux de la fête : Rites et comportements festifs en Wallonie*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988) dont les analyses sur les carnivals et fêtes wallones se rangent résolument, dans la différenciation que j'ai opérée plus haut, du côté des approches internalistes. L'auteur étudie la fête, notamment carnavalesque, en tant qu'« interstice » ou « intervalle festif », rompant avec le cours du quotidien sans avoir de conséquences sur lui. Les analyses mettent en lumière un double jeu, celui de la ritualisation proprement dite et celui de la distance des acteurs vis-à-vis de leurs rôles rituels.

³⁸ VAN GENNEP, ARNOLD, *Les rites de passage*, *op. cit.*

Le carnaval contient cette ambivalence pleine de potentiel symbolique : en tant que travestissement, il *déforme* la réalité (tout en restant donc en rapport avec elle) plutôt qu'il ne l'inverse : la parodie, la caricature, la satire, la bouffonnerie sont ce qu'on pourrait appeler des formes élémentaires du carnaval. Ce sont précisément les signes de la « fonction carnavalesque » que Jean-Claude Carrière relève dans la comédie grecque ancienne³⁹. Mais il y a, souligne cet auteur, une ambivalence du grotesque et, partant, de la fête carnavalesque : comique significatif travestissant la réalité, il a aussi son « aspect positif (qui) consiste dans la création d'univers imaginaires⁴⁰ ». En même temps qu'il se relativise, le carnaval produit une forme propre d'absolu.

De la même façon que l'analyse ethnologique de la création rituelle a besoin, pour en saisir tous les déterminants, de rétablir la relation symbolique entre le rite et la société, entre la *situation rituelle* et son contexte, de la même façon l'analyse sociologique du carnaval devrait, en toute rigueur, rendre raison du fait que l'ordre rituel agit directement sur le quotidien, individuel et social. La frontière matérielle entre le rituel et l'ordinaire est instable ; elle peut franchir les limites spatio-temporelles convenues (la porte d'un terreiro de candomblé ou les cinq jours du carnaval). Tenir compte de ces fluctuations, faire « pivoter » les points de vue sur le rite et sur son contexte⁴¹, permettrait, par exemple, de comprendre comment un carnaval peut passer, presque insensiblement, d'une fête cathartique à une fête séditeuse : l'exutoire passager, objet de prédilection de l'analyse dualiste, peut devenir une révolte politique lorsque « le jeu rituel bascule⁴² » et que les identifications produites dans le rite lui-même prolongent leur effets dans la vie politique. L'analyse externaliste aura alors, tout en prenant cet objet comme le sien, à s'interroger sur l'efficacité rituelle.

³⁹ CARRIÈRE, Jean-Claude, *Le carnaval et la politique, Une introduction à la comédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1979, p. 30.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Au sens où Van Gennep (*Les rites de passage, op. cit.*, p. 16) parle du « pivotement de la notion de sacré ».

⁴² FEUILLET, Michel, *op. cit.*, p. 103.

Annexes

Tableau n° 1 :
Groupes de professions des membres du Ilê Aiyê
(1992)

GROUPES PROFESSIONNELS	NOMBRE	%
1. Travailleurs des industries traditionnelles, du bâtiment, des ateliers, et autonomes	241	19,3
Qualifiés et semi-qualifiés des ateliers et autonomes (mécaniciens, etc.)	111	8,9
Qualifiés et semi-qualifiés du bâtiment (maçons, peintres, etc.)	55	4,4
Qualifiés et semi-qualifiés des industries traditionnelles (textiles, imprimeries, méc.)	50	4,0
Non-qualifiés (manoeuvres, apprentis)	25	2,0
2. Salariés des services sociaux et de l'administration	278	22,3
Employés de bureau (secrétaires et aides)	89	7,1
Qualifiés et semi-qualifiés des services de santé (infirmières et aides-infirmières)	86	6,9
Qualifiés et semi-qualifiés de l'éducation (institutrices)	50	4,0
Autres services sociaux et administration (facteurs)	33	2,7
Policiers et militaires	20	1,6
3. Travailleurs des services et du commerce	254	20,3
Commerçants de rue, de marché et d'échoppes	58	4,6
Prestataires de service dans la rue et/ou non qualifiés (coursiers, etc.)	51	4,1
Salariés subalternes/commerce et service (caissières, vendeuses, réceptionnistes)	91	7,3
Gardiens et portiers	30	2,4
Chauffeurs (bus, taxi) et contrôleurs (bus)	24	1,9
4. Services domestiques et personnels peu ou non rémunérés	263	21,0
Travail domestique non rémunéré et sans emploi	139	11,1
Services domestiques rémunérés (employées de maison)	35	2,8
Prestations de services personnels (coiffeuses, couturières, manucures)	65	5,2
Préparation et vente d'aliments (<i>Baianas</i> , vendeuses de sucreries, etc.)	24	1,9
5. Scolarisés (enseignement primaire et secondaire)	135	10,8
6. Salariés des industries de <i>process</i>	61	4,9
Travailleurs qualifiés (Opérateurs de <i>process</i> , laborentins, etc.)	34	2,7
Travailleurs semi-qualifiés (auxiliaires de production, entretien)	27	2,2
7. Techniciens supérieurs et professions libérales	18	1,4
Fonctionnaires de niveau supérieur	7	0,6
Avocats et médecins	8	0,6
Ingenieurs et cadres de l'industrie	3	0,2
TOTAL INDIQUÉ	1250	100,0
Non indiqué	215	
Total	1465	

Tableau n° 2 :
Lieu de résidence des membres du Ilê Aiyê (1992)

QUARTIERS	NOMBRE	%
Liberdade et environ (1)	436	31,3
"Miolo" (Retiro, Cabula, Sussuarana) (3)	303	21,8
Ville basse et Subúrbio ferroviário (1)	123	8,8
Brotas et Cosme de Farias (3)	193	13,9
Federação, Chapada et Nordeste de Amaralina (3)	145	10,4
Centre (1)	54	3,9
Quartiers du bord de mer (2)	86	6,2
Region Métropolitaine hors de Salvador (4)	30	2,2
État de Bahia	3	0,2
Hors de l'État de Bahia	20	1,4
Total indiqué	1393	100
Résidence non indiquée	72	
Total	1465	

N.B. : Les chiffres entre parenthèses renvoient à la carte de Salvador (p. 28). Il convient de préciser que les quartiers "socialement intermédiaires" (n° 3) sont eux-mêmes très différenciés : d'une part, les quartiers de la zone du "Miolo" (Cabula, etc.) sont récents et assez proches de Liberdade et ses environs du point de vue des conditions socio-économiques ; d'autre part, Brotas est une région plus ancienne et de classe moyenne métisse stabilisée. Enfin, de Federação à Nordeste de Amaralina, on rencontre des quartiers populaires, sans être pauvres, insérés entre des quartiers beaucoup plus aisés (pour plus de détails sur les différentes "régions" de Salvador, voir : Agier, Michel, « Une ville entre magie et industrie », *Problèmes d'Amérique latine*, Paris, 1994, pp. 297-309).

Tableau n° 3 :
Répartition des membres du Ilê Aiyê selon le sexe et
l'âge (1992)

TRANCHES D'ÂGES	HOMMES		FEMMES		TOTAL	
	Nombre	(%)	Nombre	(%)	Nombre	(%)
Moins de 20 ans	63	(9,5 %)	56	(7,2 %)	119	(8,3%)
20 à 24 ans	96	(14,5 %)	151	(19,5 %)	247	(17,2 %)
25 à 29 ans	165	(24,8 %)	222	(28,7 %)	387	(27 %)
30 à 34 ans	177	(26,7 %)	141	(18,3 %)	318	(22,1 %)
35 à 39 ans	84	(12,7 %)	93	(12 %)	177	(12,3 %)
40 à 44 ans	52	(7,8 %)	50	(6,5 %)	102	(7,1 %)
45 à 49 ans	13	(2 %)	23	(3 %)	36	(2,5 %)
50 à 54 ans	7	(1 %)	22	(2,9 %)	29	(2 %)
55 ans et plus	7	(1 %)	15	(1,9 %)	22	(1,5 %)
Total déclaré	664	(100 %)	773	(100 %)	1437	(100 %)
Non déclaré					28	
Total					1465	

Tableau n° 4 :
Ancienneté dans le bloc Ilê Aiyê des participants au
carnaval de 1992
(date de la première inscription — année du carnaval)

ANNÉE DE LA 1 ^{re} INSCRIPTION	NOMBRE	%	% CUMULÉ
1975	32	2,4	2,4
1976	13	1	3,4
1977	19	1,4	4,9
1978	48	3,7	8,5
1979	37	2,8	11,3
1980	61	4,6	16
1981	26	2	17,9
1982	38	2,9	20,8
1983	47	3,6	24,4
1984	62	4,7	29,1
1985	75	5,7	34,8
1986	100	7,6	42,4
1987	76	5,8	48,2
1988	120	9,1	57,3
1989	114	8,7	66
1990	144	11	77
1991	163	12,4	89,4
1992	140	10,6	100
Total indiqué	1315	100	
Non indiqué	150		
Total général	1465		

Tableau n° 5 :
Relations de parenté parmi les membres du Ilê Aiyê
(1992) (Total des enquêtés : 404)

LIEN DE PARENTÉ AVEC L'INTERVIEWÉ(E)	NOMBRE	%
Conjoint	165	38,6
Frère / Soeur	139	32,6
Fils / Fille	63	14,7
Mère	34	8
Père	26	6,1
Total	427	100

Tableau n° 6 :
Autres blocs carnavalesques fréquentés par les
membres du Ilê Aiyê

CATÉGORIES	NOMBRE	%
Blocs de trio	117	10,9
Blocs de percussion	304	28
<i>du quartier Liberdade</i>	[75]	[7]
<i>autres</i>	[229]	[21,3]
Blocs d'indiens	173	16,1
<i>Apaches</i>	[76]	[7,1]
<i>autres</i>	[97]	9,0
Blocs afro et <i>afoxés</i>	478	44,6
<i>Filhos de Gandhi</i>	[136]	[12,7]
<i>Badaué</i>	[64]	[6]
<i>Olodum</i>	[52]	[4,9]
<i>Muzenza</i>	[50]	[4,7]
<i>Araketu</i>	[40]	[3,7]
<i>autres</i>	[136]	[12,7]
Total des blocs mentionnés	1072	100

N.B. : 668 membres du Ilê Aiyê, soit 45,6 % du total, ont déclaré avoir participé à d'autres groupes de carnaval, chaque déclarant pouvant avoir participé à plus d'un bloc.

Glossaire

[en italique : termes afro-brésiliens]

Note pour orienter la prononciation :

ã se prononce "an"

ão se prononce "aon" en une seule syllabe

u se prononce "ou"

e se prononce "é"

x se prononce "ch"

Acarajé : beignets de haricot frits dans l'huile de palme.

Afoxé : groupe de carnaval s'inspirant du culte du candomblé.

Afro (bloc) : préfixe servant à signifier afro-brésilien, afro-bahianais, ou d'origine africaine.

Agogô : petite percussion métallique à deux branches, instrument habituel des terreiros de candomblé.

Atabaques : tam-tam, percussions utilisées dans les cérémonies du candomblé et dans les ensembles de percussion afro et afoxé.

Avenida : 1) alignement de maisons formant une ruelle pauvre dans les quartiers populaires ; 2) l'avenue principale où défile le carnaval.

Axé : force vitale transmise par les divinités (yoruba).

Baianas : vendeuses de plats afro-brésiliens vêtues en tenue traditionnelle du candomblé.

Barraca : gargote installée dans la rue les jours de fête (propriétaire : barraqueiro).

Barracão : salle de cérémonie des maisons de culte afro-brésilien.

Bateria : ensemble de percussions des blocs de carnaval.

Batuque (batucada) : fête informelle de danse et de percussions (anciennement, terme dépréciatif pour candomblé).

Bloco : littéralement "bloc", association carnavalesque 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 la bateria.

Caboclo : divinité des cultes afro-brésiliens considérée d'origine brésilienne, indienne (terme d'origine tupi).

Candomblé : culte afro-brésilien.

Capoeira : danse et art martial inspiré des jeux d'esclaves originaires de l'aire bantou (capoeirista : joueur de capoeira) (terme d'origine tupi).

Carioca : qui est de Rio de Janeiro.

Casa grande : maison de maître.

Congadas : cortèges reproduisant les hommages aux Rois Congos au temps de l'esclavage.

- Contas : colliers rituels du candomblé ; chaque conta incarne une divinité différente selon la couleur.
- Cordel : petit livret de littérature populaire orale transcrite ; par extension cette littérature.
- Cordão (pl. cordões) : petit groupe de carnaval rassemblé à l'intérieur d'une corde.
- Cuica : petite percussion dont la peau (d'un seul côté) est percée ; le frottement d'une tige tenue à la main produit un son aigu typique du carnaval de Rio.
- Despacho : terme portugais commun pour désigner les travaux rituels d'offrande à Exu, pour l'ouverture des chemins.
- Dú ou dudú : la couleur noire.
- Ebomim : fille-de-saint ayant accompli une deuxième initiation (sept ans après la première) de confirmation l'autorisant à ouvrir et diriger un terreiro.
- Enredo : thème et éventuellement scénario général de la présentation d'une école de samba au carnaval.
- Ensaio : fête de répétition publique des chansons de carnaval des blocs de percussion et écoles de samba.
- Entrudo : fête de carême entrant, d'origine portugaise. Précéda le carnaval proprement dit à Salvador de Bahia comme à Rio de Janeiro.
- Favelado : habitant d'une favela, quartier spontané et illégal.
- Folia : folie carnavalesque, danse.
- Folião (pl. foliões) : participants de la fête carnavalesque.
- Frevo : danse de carnaval, rapide, individuelle, au rythme saccadé.
- Futebol : version brésilienne de football.
- Gege : terme utilisé au Brésil pour désigner anciennement les populations fon, et maintenant les terreiros de candomblé où se pratique le culte aux Voduns (divinités d'origine fon).
- Ginga : souplesse du corps, art de l'esquive, acquis dans l'apprentissage de la capoeira.
- Ialorixá : mère-de-saint, chef spirituel d'un temple de candomblé (voir mãe-de-santo).
- Iaô : fille-de-saint, initiée du candomblé.
- Iemanjá : divinité des eaux salées.
- Jogo de bicho : loterie populaire clandestine à base de figurines d'animaux.
- Moreno(a) : brun(e), métis clair.
- Mortalhas : littéralement linceul ; grande robe servant de déguisement identique à tous les membres d'un bloc de carnaval.
- Mulato(a) : mulâtre, métis foncé.
- Nação : nation rituelle des candomblés.
- Nagô : 1) ethnonyme pour les esclaves yoruba provenant des régions côtières de l'actuel Nigeria ; 2) nom d'une nation rituelle du candomblé. Le culte "nagô" est tenu pour le modèle du candomblé à Bahia.
- Negro (a) : noir (littéralement, "nègre").
- Negão (pl. Negões) : superlatif de "noir" : "très noir" ou "noir assumé".
- Obrigaçào : rite, offrande ou sacrifice que l'initié doit faire pour son orixá ou en général pour son terreiro.
- Ogã : notable du candomblé qui peut avoir suivi l'initiation rituelle ou non.
- Orixá : divinité du candomblé, d'origine africaine.

- Oxalá** : divinité supérieure, maîtresse de la création, tenu pour le “roi” ou le “père” des orixás.
- Padê** : cérémonie de sacrifice en hommage à Exu, divinité intermédiaire entre les orixás et les hommes, permettant le début des cérémonies et l'accès aux autres divinités.
- Pagode** : fête improvisée chez un ami ou dans un bar, autour de quelques bouteilles de bière, pour chanter des sambas accompagnés d'instruments de percussions.
- Pardo (a)** : littéralement “gris” ou “brun” ; couleur intermédiaire entre le noir et le blanc, terme officiel du recensement pour les métis.
- Preto (a)** : la couleur noire.
- Quadra** : enceinte, en plein air, où se font les répétitions des blocs de carnaval.
- Quilombo** : communauté marronne au temps de l'esclavage (*quilombola* : résident d'un quilombo).
- Samba** : nom (masculin) d'origine kimbudu (*semba*), danse improvisée au son des percussions, soit en petit groupe (samba de roda) soit en bloc de carnaval (samba-enredo).
- Senhor** : maître.
- Senzala** : anciennement la résidence commune des esclaves dans les plantations ; métaphoriquement, le lieu réservé aux noirs (la “senzala do barro preto”, lieu de fête du Ilê Aiyê : “maison d'esclave à la terre noire”).
- Terreiro** : maison de culte, temple du candomblé.
- Trio elétrico** : trio électrique, grand camion doté d'une puissante sonorisation et surmonté d'une plate-forme où joue un orchestre de cordes, instruments à vent et percussions.
- Umbanda** : religion née du mélange d'éléments afro-brésiliens, spirites européens et indiens.
- Xequeré** : instrument de musique formé par une calebasse entourée de filets où pendent des cauris ou des contas.

Bibliographie

Généralités et études non brésiliennes

- AGIER, Michel (sous la direction de), *Anthropologues en dangers : L'engagement sur le terrain*, Paris, Jean-Michel Place, 1997.
- AGIER, Michel, *L'invention de la ville : banlieues, townships, invasions et favelas*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 1999.
- ALEXANDRE, Pierre, « Les langues bantu », in PERROT, Jean (sous la direction de), *Les langues dans le monde ancien et moderne. 1 : Afrique subsaharienne, pidgins et créoles*, Paris, Ed. du CNRS, 1981, pp. 351-376.
- ALTHABE, Gérard, « Compte-rendu du colloque Pratiques rituelles et vie urbaine (Bad-Homburg, 16-18 octobre 1986) », *Terrain* (Paris), n° 8, 1987, pp. 100-103.
- AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses : Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Payot, Paris, 1990.
- AMSELLE Jean-Loup, M'BOKOLO Elikia (sous la direction de), *Au coeur de l'ethnie : Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, 1985.
- AUGÉ, Marc, *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort*, Paris, Flammarion, 1977.
- AUGÉ, Marc, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, 1994.
- BALIBAR, Étienne, WALLERSTEIN, Immanuel, *Race, nation, classe : Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988.
- BARTH, Fredrik (ed.), *Ethnic Groups and Boundaries : The Social Organization of Culture Difference*, Boston, Little Brown, 1969.
- BARTH, Fredrik, « Enduring and emerging issues in the analysis of ethnicity », in VERMEULEN, Hans, GOVERS, Cora (eds.), *The Anthropology of Ethnicity : Beyond "Ethnic Groups and Boundaries"*, Amsterdam, Het Spinhuis, 1994, pp. 11-32.
- BROMBERGER, Christian, HAYOT, Alain, MARIOTTINI, Jean-Marc, « Allez l'O.M. ! Forza Juve ! La passion pour le football à Marseille et à Turin », *Terrain* (Paris), n° 8, 1987, pp. 8-41.
- BROMBERGER, Christian, *Le match de football, Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1995.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, *Le carnaval et la politique, Une introduction à la comédie grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
- CARO BAROJA, Julio, *Le Carnaval*, Paris, Gallimard, 1979.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien* [1980], Paris, Gallimard, 1990.
- COHEN, Abner, « The lesson of ethnicity », in COHEN, Abner (ed.), *Urban Ethnicity*, Londres, Tavistock, 1974, pp. IX-XXIV.
- COHEN, Abner, *Masquerade Politics : Explorations in the Structure of Urban Cultural Movements*, Oxford/Providence, Berg, 1993.
- [COLL.], *Le Carnaval, la fête et la communication*, Actes des Rencontres Internationales de Nice (8-10 août 1984), Nice, Éditions Serre, 1985.

- FABRE, Daniel, « Le rite et ses raisons », *Terrain* (Paris), n° 8, 1987, pp. 3-7.
- FABRE, Daniel, *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1992.
- FEUILLET, Michel, *Le carnaval*, Paris, Cerf, 1991.
- FRAZIER, Franklin, *Bourgeoisie noire*, Paris, Plon, 1955.
- GIRAUD, Michel, « Le culturalisme face au racisme ou d'un naturalisme à l'autre : le cas des études afro-américaines », *L'Homme et la Société*, n° 77-78, 1985, pp. 143-155.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, La présentation de soi*, Paris, Editions de Minuit, 1973.
- HANNERZ, Ulf, *Explorer la ville : Éléments d'anthropologie urbaine*, Paris, Editions de Minuit, 1983.
- HERSKOVITS, Melville, *L'héritage du Noir, Mythe et réalité*, Paris, Présence africaine, 1966.
- JOLIVET, Marie-José, « Les cahiers de Marie-Sophie Laborieux existent-ils ? ou : Du rapport de la créolité à l'oralité et à l'écriture », *Cahiers de Sciences humaines* (Paris), vol. 29, n° 4, 1993, pp. 795-804.
- JOLIVET, Marie-José, « Créolisation et intégration dans le carnaval de Guyane », *Cahiers de Sciences humaines* (Paris), vol. 30, n° 3, 1994, pp. 531-549.
- LAUTIER, Bruno, « Fixation restreinte dans le salariat, secteur informel et politique d'emploi en Amérique latine », *Tiers-Monde* (Paris), vol. XXVIII, n° 110, 1987.
- LECLERCQ, Étienne, « Du rituel à la théâtralité. Une lecture de Victor W. Turner », *Cahiers Internationaux de sociologie* (Paris), XCII, 1992.
- LEIRIS, Michel, *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, Paris, Plon (L'Homme, n° 1), 1958.
- LEIRIS, Michel, *C'est-à-dire (Entretien avec Sally Price et Jean Jamin)*, Paris, Editions Jean-Michel Place, 1992.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LOSONCZI, Anne-Marie, « Mémoires "nègres" : le creux et le plein », *Bastidiana*, n° 13-14, 1996, pp. 163-173.
- MARY, André, « Bricolage afro-brésilien et bris-collage postmoderne », in *Roger Bastide ou le réjouissement de l'abîme* (sous la direction de Philippe Laburthe-Tolra), Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 85-98.
- MARY, André, « Bastide, Levi-Strauss et le dieu intermédiaire », *Bastidiana*, n° 7-8, 1994.
- MÉTRAUX, Alfred, « La comédie rituelle dans la possession », *Diogène* (Paris), n° 11, 1955, pp. 26-49.
- MÉTRAUX, Alfred, VERGER, Pierre, *Le pied à l'étrier*, Paris, Jean-Michel Place, 1994.
- MINTZ, Sidney, PRICE, Richard, *The Birth of African-American Culture, An Anthropological Perspective* [1976], Boston, Beacon Press, 1992.
- MITCHELL, J. Clyde, *The Kalela Dance : Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*, Manchester, Manchester University Press (The Rhodes-Livingstone Institute Papers, 27), 1956 [traduction française in *Enquête* (Marseille), n° 4, *La ville des sciences sociales*, 1996, pp. 213-243].
- MITCHELL, J. Clyde, « The Situational Perspective », in Mitchell, J. Clyde, *Cities, Society, and Social Perception : A Central African Perspective*, Oxford, Clarendon Press, 1987, pp. 1-33.
- PIETTE, Albert, *Les jeux de la fête : Rites et comportements festifs en Wallonie*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988.
- POUTIGNAT, Philippe, STREIFF-FENART, Jocelyne, *Théories de l'ethnicité (suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières de Fredrik Barth)*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.

- ROOSENS, Eugeen, « The primordial nature of origins in migrant ethnicity », in VERMEULEN, Hans, GOVERS, Cora (eds.), *The Anthropology of Ethnicity : Beyond "Ethnic Groups and Boundaries"*, Amsterdam, Het Spinhuis, 1994, pp. 81-104.
- SALAMA, Pierre, *Pauvretés et inégalités dans le tiers monde*, Paris, La Découverte, 1994.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
- SERRES, Michel, *Le Tiers-instruit*, Paris, François Bourin, 1991.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *La force du préjugé : Essai sur le racisme et ses doubles*, Paris, La Découverte, 1987.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *La république menacée* (entretien avec Philippe Petit), Paris, Textuel, 1996.
- TURNER, Victor, *Le phénomène rituel, Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.
- VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage* [1909], Paris, Picard, 1981.
- VAN GENNEP, Arnold, *Manuel de folklore français contemporain*, tome I, vol. III (« Les cérémonies périodiques cycliques et saisonnières »), Paris, Picard, 1979.
- WALLERSTEIN, Immanuel, « Conflits sociaux en Afrique noire indépendante : réexamen des concepts de race et de "status-group" », in BALIBAR, Étienne, WALLERSTEIN, Immanuel, *Race, nation, classe : Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1988, pp. 249-271.

Brésil

- AGIER, Michel, « O sexo da Pobreza : Homens, Mulheres e Famílias numa avenida em Salvador da Bahia », *Tempo Social* (São Paulo), vol. 2, n° 2, 1990, pp. 35-60.
- AGIER, Michel, « Ethnopolitique : Racisme, statuts et mouvement noir à Bahia », *Cahiers d'Études africaines* (Paris), vol. xxxii (1), n° 125, 1992, pp. 53-81.
- AGIER, Michel, « Une ville entre magie et industrie, Nouveaux espaces d'identité à Bahia », *Problèmes d'Amérique latine* (Paris), n° 14, 1994, pp. 297-309.
- AGIER, Michel, « Ni trop près, ni trop loin. De l'implication ethnographique à l'engagement intellectuel », *Gradhiva* (Paris), n° 21, 1997, pp. 69-76.
- AGIER, Michel, CARVALHO, Maria Rosário, « Nation, race, culture. Les mouvements noirs et indiens au Brésil », *Cahiers des Amériques latines* (Paris), n° 17, 1994, pp. 107-124.
- AGIER, Michel, CASTRO, Nadya, GUIMARÃES, Antonio Sergio, *Imagens e Identidades do Trabalho*, São Paulo, Hucitec/Orstom, 1995.
- AMADO, Jorge, *Bahia de Todos os Santos : Guia de ruas e mistérios* [1945], Rio de Janeiro, Record, 1982.
- ANDREWS, George Reid, « O protesto negro em São Paulo : 1888-1988 », *Estudos Afro-Asiáticos* (Rio de Janeiro), n° 21, 1991, pp. 27-48.
- AZEVEDO, Thales de, *Les élites de couleur dans une ville brésilienne*, Paris, Unesco, 1953.
- AZEVEDO, Thales de, « Classes sociais e grupos de prestígio », in *Ensaio de antropologia social*, Salvador, UFBA, 1959, pp. 103-120.
- AZEVEDO, Thales de, « Família, casamento e divórcio », in *Cultura e situação racial no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1966, pp. 109-139.
- BACELAR, Jeferson, *Etnicidade, Ser negro em Salvador*, Salvador, Ianamá-Penba, 1989.
- BASTIDE, Roger, *Le Candomblé de Bahia (rite nagô)*, Paris-La Haye, Mouton, 1958.
- BASTIDE, Roger, *Les Amériques noires*, Paris, Payot, 1967.

- BASTIDE, Roger, « Mémoire collective et sociologie du bricolage », *L'Année sociologique* (Paris), vol. 21, 1970, pp. 65-108, reproduit in *Bastidiana* (Paris), n° 7-8, juillet-décembre 1994, pp. 209-242.
- BASTIDE, Roger, « Négritude et intégration nationale. La classe moyenne de couleur devant les religions afro-brésiliennes », *Afro-Asia* (Salvador), n° 12, 1976, pp. 17-30.
- BASTIDE, Roger, « La rencontre des Dieux africains et des Esprits indiens (la communication au colloque de Dakar, octobre 1973) », *Afro-Asia* (Salvador), n° 12, 1976, pp. 31-45.
- BASTIDE, Roger, FERNANDES, Florestan, *Branços e Negros em São Paulo : Ensaio sociológico sôbre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana* [1953], São Paulo, Ed. Nacional Brasileira, vol. 305, 1959.
- BORGES PEREIRA, João Batista, *Estudos antropológicos e sociológicos sobre o negro no Brasil. Aspectos históricos e tendências atuais*, São Paulo, Departamento de Ciências Sociais, FFLCH/USP (paper), 1981.
- BORGES PEREIRA, João Batista, « Negro e cultura negra no Brasil atual », *Revista de Antropologia*, 26, São Paulo, 1983, pp. 93-105.
- BRAGA, Julio Santana, *Sociedade protetora dos desvalidos : Uma irmandade de cor*, Salvador, Ianamá, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues, « Congos, congadas e reinados, Rituais de negros católicos », *Cultura* (Brasília), vol. 6, n° 23, 1976, pp. 78-93.
- BRANDÃO, Darwin, MOTTA E SILVA, *Cidade do Salvador*, Cia Ed. Nacional, São Paulo, 1958.
- BRANDÃO, Maria de Azevedo, « Relações de classe e identidade étnica », *Cadernos do CEAS*, Salvador, n° 112, 1987, pp. 37-43.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sergio, *Raízes do Brasil* [1936], Rio de Janeiro, José Olympio, 1987.
- CACCIATORE, Olga Gudolle, *Dicionário de cultos afro-brasileiros*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1977.
- CAMARGO, Oswaldo de, *O Negro Escrito : Apontamentos sobre a presença do negro na Literatura Brasileira*, São Paulo, IMESP, 1987.
- CARNEIRO, Edison, *Candomblés da Bahia*, Bahia, Publicações do Museu do Estado, 1948.
- CARNEIRO, Edison, *Folguedos tradicionais* [1974], Rio de Janeiro, FUNARTE, 1982.
- CARNEIRO, Edison, FERRAZ, Aydano do Couto, « O congresso afro-brasileiro da Bahia », in *O negro no Brasil, Trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-brasileiro (Bahia)* (coll.), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira Editora, 1940, pp. 7-11.
- CASTRO, Nadya Araujo e BARRETO, Vanda Sá, « Os Negros que dão certo », in id., *Trabalho e desigualdades raciais : Negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador*, São Paulo, Annablume editora, 1998, pp. 131-157.
- CASTRO, Nadya Araujo, GUIMARÃES, Antonio Sergio, « Desigualdades raciais no mercado e nos locais de trabalho », *Estudos Afro-Asiáticos* (Rio de Janeiro), n° 24, 1993, pp. 23-60.
- CAVIGNAC, Julie, « Romances d'exil », *Autrepart* (La Tour d'Aigues), n° 1, 1997, pp. 15-40.
- CENDRARS, Blaise, *Brésil, des hommes sont venus...* [1952], Montpellier, Fata Morgana, 1987.
- CONDER, *Sumário de informações*, n° 2, Salvador, DIPLAN/CEPLANTEC, 1984.
- COSTA ARAUJO, Rosângela, « Profissões étnicas : a profissionalização da capoeira em Salvador », *Bahia Análise e Dados* (Centro de Estatística e Informações, Salvador), vol. 3, n° 4, 1994, pp. 30-32.

- COSTA LIMA, Vivaldo, *A família-de-santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia : um estudo de relações intra-grupais*, Pós-graduação em Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 1977.
- DA MATTA, Roberto, *Carnavals, bandits et héros : Ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris, Seuil, 1983.
- DA MATTA, Roberto, « A fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira », in *Relativizando, Uma introdução à antropologia social*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987, pp 58-85.
- ESPINHEIRA FILHO, Ruy, *O Nordeste e o Negro na poesia de Jorge de Lima*, Salvador, EGBA, 1990.
- FERNANDES, Florestan, *A Integração do Negro na Sociedade de Classes* [1964], São Paulo, Atica, 1978.
- FERRARA, Miriam Nicolau, *A imprensa negra paulista, 1915-1963*, São Paulo, FFLCH/USP, 1986.
- FIGUEIREDO, Angela, « O mercado da boa aparência : as cabeleireiras negras », *Bahia Análise e Dados*, CEI, vol. 3, n° 4, 1994, pp. 33-36.
- FREYRE, Gilberto, *Maitres et esclaves : La formation de la société brésilienne* [1934], Paris, Gallimard, 1974.
- FREYRE, Gilberto, *Sobrados e Mucambos : Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano* [1936], 2 tomes, Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.
- FRY, Peter, CARRARA, Sergio, MARTINS-COSTA, Ana Luiza, « Negros e Brancos no Carnaval da Velha República », in *Escravidão e invenção da liberdade : Estudos sobre o negro no Brasil* (REIS, João José, ed.), São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 232-263.
- GOBINEAU, Arthur de, « L'émigration au Brésil » [1873/1874], in RAEDERS, G., *Le comte de Gobineau au Brésil (Avec nombreux documents inédits)*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1934, pp. 130-154.
- GODI, Antonio Jorge Victor dos Santos, « De Índio a negro, ou o reverso », in *Cantos e toques : Etnografias do espaço negro na Bahia* (AGIER, Michel, ed.), Salvador, CRH/Fator, 1991, pp. 51-70.
- GÓES, Fred de, *O País do Carnaval elétrico*, São Paulo, Corrupio, 1982.
- GUIMARÃES, Antonio Sergio A, « Les classes et leurs couleurs à Bahia », *Cahiers d'Études africaines* (Paris), vol. xxxii (1), n° 125, 1992, pp. 35-52.
- GUIMARÃES, Antonio Sergio A, « 'Raça', racismo e grupos de cor no Brasil », *Estudos Afro-Asiáticos* (Rio de Janeiro), n° 27, 1995, pp. 45-63 [repris in *Racismo e anti-racismo no Brasil*, São Paulo, Editora 34, 1999, pp. 19-35].
- HENFREY, Colin, « The Hungry Imagination : Social Formation, Popular Culture and Ideology in Bahia », in MITCHELL, S. (ed.), *The Logic of Poverty, The Case of the Brazilian Nordeste*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.
- LANDES, Ruth, *A Cidade das Mulheres*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- MARAUX, Amélia Tereza, « Sindicato dos Estivadores : un espaço negro ? », *Bahia Análise e Dados*, CEI, vol. 3, n° 4, 1994, pp. 23-26.
- MATOS, Ariovaldo, *Corta-braço* [1955], Salvador, EGBA, 1988.
- MATTOSO, Katia M. de Queiros, *Être esclave au Brésil*, Paris, Hachette, 1979.
- MORALES, Anamaria, « O afoxé Filhos de Gandhi pede paz », in *Escravidão e invenção da liberdade* (REIS, João José, ed.), São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 264-274.
- MORALES, Anamaria, « Blocos negros em Salvador : reelaboração cultural e símbolos de baianidade », in *Cantos e toques, Etnografias do espaço negro na Bahia* (AGIER, Michel, ed.), Salvador, CRH/Fator, 1991, pp. 72-92.

- MOURA, Milton, « Faraó, um poder musical », *Cadernos do CEAS*, nº 112, 1987, pp. 10-29.
- NÓBREGA OLIVEIRA, Nadir, « Dança afro : subsídios para sua compreensão », Salvador, ms, 1990.
- OLIVEIRA, Francisco de, *O Elo Perdido : Classe e Identidade de Classe*, São Paulo, Brasiliense, 1987.
- OLIVEIRA, Walter Freitas, COSTA LIMA, Vivaldo, org, *Cartas de Edison Carneiro a Arthur Ramos : de 4 de janeiro de 1936 a 6 de dezembro de 1938*, São Paulo, Corrupio, 1987.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura, *Le carnaval brésilien, Le vécu et le mythe*, Paris, Gallimard, 1992.
- PIERSON, Donald, *Branços e Pretos na Bahia (Estudo de contacto racial)*, São Paulo, Ed. Nacional Brasileira, vol. 241, 1971.
- PRANDI, Reginaldo, *Os candomblés de São Paulo, A velha magia na metrópole nova*, São Paulo, Hucitec/Edusp, 1991.
- RAMOS, Arthur, *O Folclore do Negro no Brasil [1935]*, Rio de Janeiro, Editora da CEB, 1954.
- REIS, João José, *A Morte é uma festa : Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- REIS, João José, « Différences et résistances : les Noirs à Bahia sous l'esclavage », *Cahiers d'Études africaines* (Paris), 125, xxxii (1), 1992, pp. 15-34.
- REIS, João José, SILVA, Eduardo, *Negociação e conflito : A resistência negra no Brasil escravista*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- RISÉRIO, Antonio, *Carnaval Ijexá : Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*, Salvador, Corrupio, 1981.
- RODRIGUES, Fernando, « Racismo cordial », in TURRA, Cleusa, VENTURI, Gustavo (eds.), *Racismo cordial*, São Paulo, Atica/Folha de São Paulo/DataFolha, 1995, pp. 11-55.
- RODRIGUES, Nina, *Os Africanos no Brasil [1932]*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977.
- SANDOVAL, Salvador A.M., « The mechanisms of race discrimination in the labor market : the case of urban Brazil », XV International Meeting of the Latin American Studies Association, San Juan, septembre 1989, Puerto Rico, 1989.
- SANSONE, Livio, « Cor e trabalho entre negros-mestiços de classe baixa em diferentes gerações », *Bahia Análise e Dados*, vol. 3, nº 4, 1994, pp. 71-77.
- SANSONE, Livio, « Couleur, classe et modernité à travers deux lieux bahianais », *Cahiers des Amériques latines* (Paris), nº 17, 1994, pp. 85-106.
- SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos, *História de um terreiro nagô*, São Paulo, Ed. Max Limonad. [Yoruba tal qual se fala, 1950, p. 105], 1988.
- SANTOS, Milton, « Involução metropolitana e economia segmentada : o caso de São Paulo », *Bahia Análise e Dados*, vol. 3, nº 1, 1993, pp. 5-17.
- SANTOS, Joel Rufino dos, *Zumbi*, São Paulo, Editora Moderna, 1985.
- SCHWARCZ, Lilia M., *O espectáculo das raças : Cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- SEYFERTH, Giralda, « Etnicidade e cidadania : algumas considerações sobre as bases étnicas da mobilização política », *Boletim do Museu Nacional* (Rio de Janeiro), nº 42, 1983.
- SILVA, Jónatas Conceição da, « História de lutas negras : memórias do surgimento do movimento negro na Bahia », in *Escravidão e invenção da liberdade : Estudos sobre o negro no Brasil* (REIS, João José, ed.), São Paulo, Brasiliense, 1988, pp. 275-288.

- SKIDMORE, Thomas E., *Preto no branco : Raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- VERGER, Pierre, *Orixás : Deuses iorubás na África e no novo mundo*, São Paulo, Corrupio, 1981.
- VIANA, Antônio, *Casos e coisas da Bahia*, Salvador, Fundação cultural do Estado da Bahia, 1984.
- VIANNA, Hildegardes, *Folklore brasileiro, Bahia*, Rio de Janeiro, Funarte, 1981.
- VIANNA, Hermano, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 1995.
- WAGLEY, Charles, ed, *Races et classes dans le Brésil rural*, Paris, Unesco, 1952.
- WOORTMANN, Klaas, *A família das mulheres*, Rio de Janeiro, Tempo brasileiro, 1987.

Table

<i>Introduction</i>	
Les Africains à Bahia	7
<i>Première partie</i>	
La ville et son double	
<i>Chapitre 1</i>	
Lieu	15
<i>Chapitre 2</i>	
Scène	29
<i>Deuxième partie</i>	
Chronique d'une invention urbaine	
<i>Chapitre 3</i>	
Fondation	59
<i>Chapitre 4</i>	
Mouvement	77
<i>Chapitre 5</i>	
Liens	87
<i>Troisième partie</i>	
L'exercice rituel	
<i>Chapitre 6</i>	
Rites	119
<i>Chapitre 7</i>	
Style	155
<i>Chapitre 8</i>	
Politique	179
<i>Conclusion</i>	
Les malheurs d'Arlequin	203
<i>Postface</i>	
Du carnaval aux identités rituelles : notes théoriques et méthodologiques	225
Annexes	237
Glossaire	243
Bibliographie	247

Crédits :

Milton Guran : pp. 10, 11, 20, 21, 38, 40, 42, 46, 50, 52, 56, 62, 64, 86, 90, 96, 100, 104, 106, 108, 112, 116, 136, 144, 148, 154, 158, 178, 200, 202.

Gerson Lourenço : pp. 218, 219, 221, 222, 223, 224.

CET OUVRAGE A ÉTÉ COMPOSÉ EN MINION CORPS 10 [ROBERT SLIMBACH, 1990]
ET NEWS GOTHIC [M. F. BENTON, 1908]
ET MIS EN PAGES PAR L'ATELIER GRAPHITHÈSES (MARSEILLE).
ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 28 JANVIER 2000
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE FRANCE QUERCY À CAHORS
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS PARENTHÈSES À MARSEILLE.

DÉPÔT LÉGAL : FÉVRIER 2000.

À Salvador de Bahia, au Brésil, le carnaval rassemble, pendant cinq jours et cinq nuits, un million de personnes dans les rues. Dans ce qu'on appelle au Brésil « la guerre des carnivals », celui de Bahia concurrence désormais le carnaval de Rio en popularité et participation. L'histoire de ce succès a commencé avec son « africanisation », née au milieu des années soixante-dix dans les quartiers noirs et déshérités de la ville. Cette *Anthropologie du carnaval en fait la chronique en privilégiant trois thèmes* : la ville — deux millions d'habitants, « Rome noire » et ville métisse, exotique, inégalitaire et parfois raciste —, la fête — situation liminaire dans laquelle des exercices rituels peuvent être imaginés sans entrave — et l'Afrique — vaste creuset, culturellement métis, d'une nouvelle identité noire brésilienne.

Tout en s'appuyant sur des données ethnographiques inédites, les analyses dépassent largement le cas brésilien et abordent des questions que l'on retrouve en bien des points de la planète : les fondements des mouvements identitaires et leurs excès ; les sources et les procédés de l'invention culturelle ; les sens, multiples et contradictoires, du métissage. Elles s'interrogent, enfin, sur la place du rite dans nos sociétés urbaines et contemporaines : tous les ans dans la rue, des milliers de parades et mascarades inventent d'autres mondes et créent, pour un instant, d'autres identités.

BIBLIOGRAPHIE / GLOSSAIRE / ANNEXES

PHOTOGRAPHIES DE
MILTON GURAN ET GERSON LOURENÇO

Michel AGIER est anthropologue, directeur de recherche à l'Institut de recherche pour le développement (IRD) et membre du SHADYC (Sociologie, Histoire, Anthropologie des Dynamiques Culturelles, CNRS-EHESS), au Centre de la Vieille Charité, à Marseille. Ses recherches l'ont d'abord mené en Afrique noire puis, pendant plusieurs années, au Brésil et en Colombie. Il a notamment publié *L'invention de la ville : banlieues, townships, invasions et favelas* (1999).

